

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Aléxia de Oliveira Prado

DRAMATURGIAS E ESPAÇOS PLURAIS: análise de *Juana e Estado Vegetal*, obras de Manuela Infante

Belo Horizonte

2021

Aléxia de Oliveira Prado

DRAMATURGIAS E ESPAÇOS PLURAIS: análise de *Juana e Estado Vegetal*, obras de Manuela Infante

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
2021

143j.Yp-d

Prado, Aléxia de Oliveira.

Dramaturgias e espaços plurais [manuscrito] : análise de *Juana* e *Estado Vegetal*, obras de Manuela Infante / Aléxia de Oliveira Prado. – 2021.
173 f. : il., fots., color.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras

Bibliografia: f. 93-98.

Anexos: f. 99-173.

1. Infante, Manuela, 1980- – *Juana* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Infante, Manuela, 1980- – *Estado Vegetal* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro chileno – História e crítica – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Ch862.44



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *DRAMATURGIAS E ESPAÇOS PLURAIS: ANÁLISE DE JUANA E ESTADO VEGETAL, OBRAS DE MANUELA INFANTE*, de autoria da Mestranda ALÉXIA DE OLIVEIRA PRADO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira - UFOP

Belo Horizonte, 28 de junho de 2021.



Documento assinado eletronicamente por Letícia Mendes de Oliveira, Usuário Externo, em 28/06/2021, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior, em 29/06/2021, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de](#)



[novembro de 2020.](#)

Documento assinado eletronicamente por Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior, em 06/07/2021, às 08:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 0772751 e o código CRC E4688299.

Referência: Processo nº 23072.229838/2021-78 SEI nº 0772751

https://sei.ufmg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=811667&infra_sistema=1000... 1/1

A você, Juca, pois, com as asas amarradas, não posso voar.

À todas as mães que perderam suas filhas e filhos por consequência das violências naturalizadas e sistematizadas.

À todas as mulheres que precisam, dia a dia, reescrever as histórias para serem ouvidas.

Para a minha criança interior, que nunca deixou de acreditar e apostar nas forças que existem em mim.

E aos possíveis vaga-lumes que nos acompanham e nos fazem seguir apesar das tormentas.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe amada, Fabyola, sempre amiga e companheira, a força que me guia e ampara. Ver sua trajetória me faz acreditar em ser forte. Obrigada por ser apaixonada pelo ensino e pela profissão de ensinar.

À minha avó Selma, que, sem dúvidas, me passou o amor pelas literaturas e pela vida. Crescer com você me fez perseguir a criança que vive em mim, que, por sinal, está muito feliz por chegar aqui e por ter você.

Ao meu pai, Alexson, que contrariou toda a estrutura patriarcal e me criou com muito amor, respeito e humildade. Apostei mais em mim quando passei a me enxergar pelos seus olhos.

A toda a minha família. Àqueles que se tornaram minha família por estarem presentes e àqueles que permaneceram desde o meu nascimento. Marilda, esta parte é especialmente para você, meu maior exemplo de que o sangue, às vezes, não significa tudo. Estaremos sempre juntas.

Às minhas amigas Amana e Sofia, que vivem e trocam comigo. Compartilhamos, além de conceitos teóricos, a prática necessária para persistir nesta pesquisa e nos caminhos que anseio.

Ao Breno e ao Lucas, meus melhores ouvintes. Ao Douglas, que me incentivou a entrar na Academia.

Aos meus amigos do Coletivo Entre Outros, por nos sustentarmos e encontrarmos práticas viáveis quando tudo parece sufocar. Em especial à Joana, por, desde 2013, caminharmos juntas.

À Sara Rojo, pela orientação e parceria sem limites e por ser um exemplo de mulher dedicada e amorosa. As suas referências me abriram os olhos e o coração. Obrigada por confiar em mim.

Aos professores que me formaram durante a graduação e dentro da Academia. A Laureny, Elisa Vieira, Marcos Alexandre, Elen Medeiros e Helena María Tanqueiro, entre outros.

À Manuela Infante e ao Roberto Bolaño, que me aliviam com suas escritas em dias nublados e me fazem querer pesquisar, ler, produzir.

E ao Pós-Lit e ao CNPq, pela bolsa e, portanto, pela oportunidade de pesquisa.

*Criar raízes é o mesmo que fazer órbitas.
Desenhar o resto da água
que se abanca em gelo nos polos
ou a cobertura de musgo
que vive na sombra
e com o vento não se arranca
embora movimente
sutilmente
quando chove.*

*Oferecer o próprio corpo a ser
arbusto e água corrente
vento já não sei
o que engloba
o que me olha.*

Júlia de Carvalho Hansen
Seiva veneno ou fruto

RESUMO

A dissertação delimita as relações existentes entre os espetáculos *Juana* (2004) e *Estado Vegetal* (2017), de Manuela Infante, e as urgências da própria autora ao se deter em um fazer teatral cujo giro seja a desconstrução do heróico e a valorização do "não humano". A partir das questões apresentadas nas obras, pretende-se traçar diálogos entre o macro social, tendo em vista as críticas e perspectivas a respeito do cenário histórico e político latino-americano, assim como questões provindas dos corpos que atravessam esses contextos. Em acordo com as propostas da dramaturga, o estudo trabalha as particularidades dos textos e da cena teatral, bem como as imagens que apresentam as peças enquanto dramaturgia e seus referenciais, atrelando, assim, a reflexão aos estudos ecofeministas. Acorde com as práticas cênicas e teorias da própria autora, a análise dos personagens retratados é importante para entender o lugar dos sujeitos no mundo moderno e na construção dos elementos não-humanos, a relação entre eles e sua inserção no contexto do Chile. A presente dissertação expõe a tradução das obras analisadas num intento de aproximar as práticas de Infante ao Brasil e de criar diálogos entre as questões provindas da leitura e da encenação dos textos dramáticos.

Palavras-chave: dramaturgia; teatro latino-americano; imagens; ecofeminismo; não-humano; modernidade

ABSTRACT

The dissertation delimitates the existing relationships between the spectacles *Juana* (2004) and *Estado Vegetal* (2017), by Manuela Infante, and the author's own urgent need for a theatrical performance whose spin is the deconstruction of the heroic and the appreciation of the "non-human". Based on the questions presented in the works, it is intended to draw dialogues between the social macro, in view of the criticisms and perspectives regarding the Latin American historical and political scenario, as well as questions arising from the bodies that go through these contexts. In accordance with the proposals of the playwright, the study works on the particularities of the texts and the theatrical scene, as well as the images that present the plays as dramaturgy and their references, thus linking the reflection to ecofeminist studies. According to the scenic practices and theories of the author herself, the analysis of the portrayed characters is important to understand the place of the subjects in the modern world and in the construction of non-human elements, the relationship between them and their insertion in the context of Chile. The present dissertation exposes the translation of the analyzed works in an attempt to bring Infante's practices closer to Brazil and to create dialogues between the issues arising from the reading and the staging of dramaturgical texts.

Keywords: dramaturgy; Latin American theater; pictures; ecofeminism; non-human; modernity.

RESUMEN

Esta disertación delimita las relaciones existentes entre los espectáculos *Juana* (2004) y *Estado Vegetal* (2017), de Manuela Infante, y las urgencias de la propia autora al detenerse en una práctica teatral cuyo giro es basado en la desconstrucción de lo heroico y la valorización de lo "no humano". A partir de las cuestiones presentadas en las obras, la intención es trazar puntos de diálogo entre lo macro social, teniendo en consideración a las críticas y perspectivas a respecto del escenario histórico y político latino-americano, así como cuestiones que vienen de los cuerpos que atraviesan esos contextos. Conforme a las propuestas de la dramaturga, este estudio trabaja las particularidades de los textos y de la escena teatral, tal cual las imágenes que presentan las piezas como dramaturgia y sus referenciales, vinculando, de esa manera, la reflexión presente a los estudios ecofeministas. De acuerdo a las prácticas escénicas y teorías de la propia autora, es importante analizar los personajes retratados para entender la posición de los sujetos en el mundo moderno y en la construcción de los elementos no-humanos, la relación entre ellos y su inserción en el contexto de Chile. La presente disertación expone la traducción de las obras analizadas, en un intento de aproximar las prácticas de Infante a Brasil y de crear diálogos entre las cuestiones involucradas a la lectura y en el acto teatral de los textos.

Palabras-clave: dramaturgia; teatro latinoamericano; imágenes; ecofeminismo; no-humano; modernidad

SUMÁRIO

1. UMA PERSPECTIVA INTRODUTÓRIA.....	10
2. MULHERES NO TEATRO: Como Manuela Infante se insere nos moldes atuais da dramaturgia de autoria feminina.....	24
2.1 Dramaturgia feminina no Chile a partir do início dos anos 2000.....	24
2.2 Manuela Infante.....	30
3. GIRO NÃO ANTROPOCÊNTRICO: Desdobramentos das imagens e dos conceitos ecofeministas em <i>Juana e Estado</i> <i>Vegetal</i>.....	40
3.1 Desenvolvimento dos conceitos de Infante dentro da obra <i>Estado</i> <i>Vegetal</i>	40
3.1.1. O teatro não humano.....	40
3.2.1. O termo Imagem.....	47
3.2.2. O termo Ecofeminismo.....	52
4. <i>Juana e Estado Vegetal</i> dentro do universo latino- americano.....	60
4.1. Aproximações à América Latina, especificamente ao Chile.....	60
4.2. Aproximação reflexiva sobre as obras.....	70
4.2.1. <i>Juana</i>	70
4.2.2. <i>Estado Vegetal</i>	74
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: Reescrever o passado e reverter conceitos através da cena e da escrita de Infante.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93
ANEXO: TRADUÇÃO DE <i>JOANA E ESTADO VEGETAL</i>.....	99

1. UMA PERSPECTIVA INTRODUTÓRIA

A premissa desta pesquisa surgiu ao final da graduação, em 2018, a partir do encontro com a professora orientadora, Sara Rojo, que ofertava a matéria *História do teatro e literatura dramática na América Latina*. Desde então, o interesse pelas artes dramáticas e seus desdobramentos foi de suma importância para a trajetória acadêmica até o presente trabalho.

O contato com a dramaturga chilena Manuela Infante (1980) despertou o interesse por sua estética dramática e, como trabalho de Monografia, *La traducción y las imágenes en Prat, obra de Manuela Infante*, trabalhamos a tradução e a análise da primeira peça da autora, *Prat* (2004)¹. A peça foi montada pela primeira vez no ano de 2001, durante o *Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara*.

Desde as leituras iniciais, houve o desejo de seguir conhecendo e aprofundando os estudos a respeito das práticas cênicas e textuais de Infante. Como sua posição e seus discursos como artista seguem uma direção ousada e assume posições políticas, tentamos entender como as imagens teatrais de Manuela Infante se inserem na sociedade latino-americana.

Em pesquisa realizada em bibliotecas virtuais, que contêm banco de dissertações e teses, e outras plataformas — entre elas, a da UFMG e o Portal Scielo — e, também, pelo contato direto com a própria Manuela Infante, que afirma ainda não conhecer trabalhos nesse âmbito, de fato, não encontramos nenhuma dissertação acadêmica feita com base nos textos da autora. Também não há tradução documentada de suas peças para o português brasileiro. Por essa razão, o trabalho exposto propõe contribuir para os estudos literários do Brasil, bem como os estudos latino-americanos.

Segundo as emergências relativas às obras *Juana* (2004) e *Estado Vegetal* (2017), a pesquisa propõe delimitar possíveis argumentos entre as peças e as teorias que perpassam o ecofeminismo, termo desenvolvido na década de 1970 por Françoise d'Eaubonne, justamente com a intenção de reestruturar a revolução feminista em direção à ética ambiental; e os estudos sobre imagem, observando sua "dupla condição, pois respondem a duas ordens diferentes (a da arte e a do imaginário). Assim, exigem dos artistas não só uma responsabilidade formal-estética, como, também, uma responsabilidade social na criação das imagens" (ROJO, 2016, p. 33).

¹ *Prat* e *Juana* foram publicadas em conjunto; ambas as peças estão em seu único livro, *Prat, seguida de Juana* (2004).

Nas palavras da autora: "Escrevi, então, uns textos sobre o passado cheios de buracos, para ver se o presente colocava seu rosto e fazia figura. Para ver se, de algum modo, se confessava" (INFANTE, 2004, p. 120)². A necessidade que Infante revela é a de contar outros possíveis finais por meio da arte, que também não se conceituam como absolutos. Infante traça um paralelo imagético entre o passado e o período contemporâneo, relacionando fatos históricos a novos contextos, o que ocasiona o questionamento a respeito da história: como ela é contada? Como está arraigada na memória coletiva e pessoal?

De acordo com a proposição de Didi-Huberman, "o que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha" (2010, p. 29), ou seja, a imagem nos olha ao mesmo tempo que nós a olhamos, cada um com sua própria vivência de acordo com aquele determinado tempo. Rojo destaca o tempo como um elemento crucial, porque "o espaço do olhar se constrói como um tempo único, mas, por sua vez, aberto a outros sucessivos e não determináveis *a priori*" (2016, p. 32), o que, efetivamente, é comum entre as imagens construídas pelas obras de Infante.

Em concordância com essas teorias e os próprios estudos e desejos da autora, *Juana e Estado Vegetal* são repletas de imagens em que o arraigado e naturalizado socialmente se chocam com o "novo" proposto, ou seja, imagens que formam parte de um novo contar da história, apresentando sugestões à arte que se revelam pelas obras. Infante cria tensões questionadoras entre passado e presente, da mesma forma que entre ficção e realidade. Considerando esses pontos de fricção, quais são as possibilidades que o teatro pode promover diante de imagens como as presentes em *Juana e Estado Vegetal*? De acordo com a autora Sara Rojo:

É preciso lembrar que a principal resistência da arte está no fato de ser uma experiência artística, num determinado tempo e lugar, que pode transcender e se conectar com outras experiências, em outros tempos e espaços, de maneira não cronológica. A persistência de certas imagens que ressurgem em diversos momentos da história, ou que estabelecem entre si um diálogo com potência disseminadora, exemplifica essa experiência. Por isso, é imprescindível refletir sobre o que se escolhe representar ou/e apresentar (teatro/performance) e de que maneira se faz em cada situação. (ROJO, 2012. p. 96)

² "He escrito entonces unos textos sobre el pasado llenos de agujeros para ver si el presente ponía su rostro y se hacía figura. Para ver si de algún modo se confesaba."

No contexto da escrita desta pesquisa, a sociedade passa por conflitos — e consequências — que esbarram na proposta das obras analisadas. O que acontece globalmente, em relação aos problemas ecossociais, tem encontros notáveis com o feminismo, o que possibilita a conversa entre as teorias ecofeministas — por mais distante que possam parecer, e considerando as particularidades de cada uma. Em 2020 e 2021, passamos por uma pandemia de Covid-19, ocasionando mortes³ devido, também, ao desamparo de governos de extrema direita no Brasil, com posturas e políticas neoliberais, que acabam por alimentar esse sistema que "torna o outro matável". Agamben (2010) aponta que o poder soberano — o Estado — exerce um modelo de gestão que torna algumas vidas matáveis. O termo *homo sacer* representa essa vida nua dos sujeitos inseridos na biopolítica do poder. O descaso com o ecossistema faz parte do raciocínio capitalista e neoliberal que prevalece no mundo.

Infante questiona a visão social e estruturalmente imposta. A dramaturga e diretora, de uma forma própria, aponta para crises ambientais que ocorreram no planeta em decorrência da modernidade e do que a cerca. Como exemplo, temos a Amazônia, que sofre constantes ameaças e extinções de suas extensas fauna e flora.

Com a pandemia do coronavírus, o estado do Amazonas, desde o início, sofreu graves consequências. Além de um enorme descaso governamental com os cidadãos dali, a capital do estado, Manaus, foi considerada a "capital mundial da Covid-19"⁴. A população ficou desamparada, o que ocasionou um número massivo de mortes e privação de aparelhos básicos, como os de oxigênio hospitalar. Primeiro do Brasil a entrar em colapso no âmbito da saúde, o estado, hoje, em plena pandemia, tem o "índice de mortes pela Covid-19 para cada 100.000 habitantes [...] de 270, enquanto a média nacional é de 125"⁵. Não é possível nos distanciarmos do fato de que a taxa de mortalidade da Covid-19 no estado do Amazonas tem ligação direta com a situação socioeconômica da região.

³Deixamos para o último momento do processo de escrita da dissertação, o número de mortos por covid-19 no Brasil. Hoje, 25 de junho de 2021, foram documentadas 449.858 óbitos acumulados no país. Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>>. Acesso em 25 de junho, 2021.

⁴ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55681527?at_custom2=twitter&at_campaign=64&at_custom4=8D88E710-59A6-11EB-89D3-B1510EDC252D&at_custom1=%5Bpost+type%5D&at_custom3=BBC+Brasil&at_medium=custom7>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

⁵ Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-03-06/amazonas-caminha-para-terceira-onda-de-covid-19-com-proliferao-de-variantes-e-o-negacionismo-da-vacina-e-do-lockdown.html>>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

O desmatamento tem aumentado consideravelmente na Amazônia. Pesquisas⁶ apontam que, em 2020, a taxa de desmatamento cresceu 34% em relação ao ano anterior. Mais de 9,2 mil quilômetros quadrados foram desmatados durante o ano de 2020. Antes, o crescimento dos dados já era alarmante, visto que, em sua grande maioria, as áreas foram desmatadas de forma irregular e ilegal, chegando a avançar até para algumas terras de povos indígenas ou de conservação e preservação. Entre agosto de 2019 e julho de 2020, esse registro captou movimentos de desflorestamento equivalentes a 9.205 km² de mata desmatada.

A interseção entre esse fator e as crises ambientais é visível. Da mesma forma, como já citado, a crise de mortalidade causada pelo coronavírus no Amazonas cruza os temas socioeconômicos do estado.

O descaso com as vidas dessa população faz parte do plano governamental que exclui e mata alguns sujeitos — em sua maioria, pessoas que estão em situação de vulnerabilidade social. E, apesar de os fatores parecerem um tanto quanto afastados, a crise da Covid-19 e o aumento absurdo de áreas desmatadas na região da Amazônia têm muito a dialogar. A pandemia do coronavírus é reflexo de colapsos ambientais e sanitários, que acabam por ocasionar graves consequências para os seres que habitam o planeta — e o que vivenciamos hoje é uma resposta às violências contra o ambiente em que vivemos.

Estado Vegetal destaca crises ambientais, bem como queimadas em florestas e o mau uso do meio ambiente por causa das dominações do sujeito (o humano). O conceito absoluto do que é o "Humano" entra na estética literária de Manuela Infante, já que representa aquele que sistematiza e autoriza essa política autoritária e agride todos os outros seres, que servem, dentro da lógica de dominação, para sustentar esse sistema. Tal perspectiva automatiza, autoriza e naturaliza o descarte daqueles que não a seguem.

A modernidade caminha lado a lado com a degradação do ecossistema e se sustenta a partir dos moldes coloniais, compartilhando dos fundamentos do conservadorismo, do cristianismo, da violência escancarada e velada e, também, dos ideais binários, que acabam por excluir e invisibilizar o que não se enquadra nesses padrões.

O feminismo pode desdobrar-se e já se desdobrou, por meio de lutas e pensamentos críticos, em centenas de movimentos que têm como base a desconstrução da lógica de ascenso social predominantemente masculino. Os homens, na História Ocidental, sempre se destacaram

⁶ Dados coletados no site Jornal USP. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/ciencias/desmatamento-da-amazonia-dispara-de-novo-em-2020/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2021.

frente às mulheres, que, em contrapartida, foram e seguem sendo excluídas de certas camadas sociais. Para tentar reverter essa lógica masculina e hegemônica (na grande maioria dos sistemas prevaletentes), as mulheres tiveram que firmar seus espaços por meio de muitos confrontos.

Desde as primeiras conquistas (por exemplo: no Brasil, a Constituição Federal permitiu o voto em 1932; em 1945, a igualdade de direitos entre homens e mulheres é postulada pelas Nações Unidas; no ano de 1960, foi criada a pílula anticoncepcional, o que refletiu em uma maior liberdade sexual para as mulheres), os movimentos feministas têm um caráter de crescimento dentro do espaço público, visibilizando diversas organizações e vertentes.

Durante a Revolução Industrial, que ocorreu entre os séculos XVIII e XIX, as mulheres puderam trabalhar fora de casa. Porém, eram vítimas de maus-tratos, recebiam salários muito baixos e tinham jornadas de trabalho extensas. A partir daí, alguns movimentos feministas nos Estados Unidos e no continente europeu surgiram, junto a coletivos de operários. O primeiro Dia Internacional da Mulher ocorreu em maio de 1908, nos EUA, quando mulheres se manifestaram em busca de igualdade lado a lado com organizações de operários.

No campo da Educação, foi no ano de 1837 que permitiram a entrada de mulheres em universidades nos Estados Unidos. No Brasil, apenas em 1879. No Chile, o processo se parece um pouco com o do Brasil, visto que as mulheres já podiam frequentar as escolas primárias, mas sua entrada nas universidades só foi aprovada no ano de 1877. Essas datas bem próximas do contemporâneo retratam a novidade da igualdade para as mulheres e a necessidade de lutas que reflitam sobre o que já foi feito e o que ainda precisa ser constituído.

Podemos caracterizar três etapas dos movimentos feministas, sendo que a considerada "primeira onda" vai desde o fim do século XIX até meados dos anos 1950. Durante esse momento inicial, as sufragistas, por exemplo, conquistaram o direito ao voto para algumas mulheres na Inglaterra; a "segunda onda", caracterizada por abrir espaço a novas discussões dentro do movimento, como questões de raça e classe, foi de 1960 até o início de 1980. Nos dias atuais, vivemos a "terceira onda", que começou na década de 1990 e procura atrelar outras violências e opressões ao feminismo, como as lutas de classe, raça, etnia e sexualidade. Hoje, é necessário entender e defrontar-se com possíveis novas demandas que aparecem como importantes e pertinentes para que os movimentos cresçam.

A terceira onda do feminismo tem um caráter interseccional e visa à igualdade de vozes e condições não só para o gênero feminino, compreendendo as falhas sociais com relação a

outros sujeitos que não são encaixados no mercado ou são vítimas de agressões. E o momento atual do feminismo ganha grande influxo das tecnologias e das novas possibilidades de imagem, sendo estas atreladas ao acesso à internet e aos debates que surgem por suas mídias. Muitas séries de televisão, disponibilizadas em serviços de *streaming*, resgatam lutas feministas e/ou fatos históricos que elencam diversas violências sofridas pelas mulheres — é o caso da série estadunidense *The Handmaid's Tale* e da espanhola *Las Chicas del Cable* —, o que facilita o livre acesso a informações.

Mais especificamente na América Latina, o século XXI possibilitou uma maior entrada das mulheres e de suas reivindicações nos setores político e público. Exemplificando, a Lei Maria da Penha, criada no ano de 2006 no Brasil, foi a primeira lei a reconhecer tanto a violência doméstica como sua frequência e, também, a conceber dispositivos para combater esse tipo de agressão no país. Em 2015, também no Brasil, a Lei do Femicídio foi aprovada, passando a considerar como um crime hediondo aqueles que assassinam sob a motivação de a vítima ser mulher.

Historicamente, a mulher sempre foi estereotipada ou invisibilizada como sujeito social. Para reverter essa condição e as violências que provêm da inferiorização ou desumanização da mulher, os movimentos feministas são de grande importância. Por isso, é necessário ressaltar alguns deles. No Chile, uma grande organização feminista foi o Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), que lutava "pela igualdade jurídica e política e pelo acesso partidário ao mercado de trabalho entre homens e mulheres"⁷.

Mesmo tendo acontecido entre os anos de 1935 e 1953, o MEMCH segue sendo importante para as lutas feministas do país. As mulheres que atuavam no movimento "memchista" ou o autorizavam de alguma forma reivindicavam direitos sociais atrelados às questões de gênero e construíram várias ações para alcançar um público considerável, como a revista *La Mujer Nueva*, que debatia temas que perpassam as condições da mulher inserta na sociedade, como questões políticas e a conjuntura comercial e, portanto, do trabalho, e criticavam já o feminismo burguês — que não leva em consideração os problemas socioeconômicos de outros sujeitos mulheres. Porém, ainda que muito importante, não foi o único: outros movimentos (como o Partido Cívico Femenino, em 1922; e a Asociación de

⁷ "lucha por la igualdad jurídica y política y por el acceso paritario al mercado laboral entre hombres y mujeres". Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3611.html>>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

Mujeres Universitarias, no ano de 1931) também foram fundamentais para consolidar espaços para que as mulheres possam, agora, reivindicar direitos.

Foi a partir da década de 1980, após a conquista de alguns direitos, que se somou aos movimentos um novo grupo de intelectuais, que produziu variados estudos sobre a condição histórica da mulher na sociedade, incluindo a sexualidade, o trabalho e a pobreza.

Além disso, assim como no século XX, percebemos a necessidade de indagar e entender as esferas econômicas e sociais dessa discussão, porque encontramos embates que perpassam esses temas, como é o caso da ascensão do neoliberalismo e das ameaças aos direitos democráticos. Por exemplo, no Chile, após o período ditatorial (1973-1989), explodiram movimentos de mulheres que lutavam pela recuperação de suas vozes e direitos civis.

Desde os anos 1980, o feminismo na América Latina — e, mais especificamente, no Chile — começou a avançar com o propósito de visibilizar novas organizações e territórios de discussão, que perpassam, também, questões ambientais, sexuais e raciais. Com isso, surgiram mais organizações do movimento feminista. Dessa forma, é correto afirmar que todas essas novas discussões estão aliadas ao pensamento comum do feminismo: reverter, diminuir ou, pelo menos, abalar a subordinação de gênero.

Ainda, há um confronto com o que, como sociedade, associamos à imagem da mulher. De acordo com a autora Rosario Castellanos, em seu livro *La mujer que sabe latín* (1973), e com os fatos históricos mencionados sobre os movimentos feministas, a imagem da mulher esteve histórica e socialmente destinada a ser declinada em relação à imagem do homem. Ou seja, ela cita que foi necessário "mitificar" o feminino para que o masculino fosse socialmente mais forte. Segundo destaca:

Ao longo da história (a história é o arquivo dos fatos cumpridos pelo homem, e todo o que fica fora dele pertence ao reino da suposição, da fábula, da lenda, da mentira) a mulher sempre foi, mais que um fenômeno da natureza, mais que um componente da sociedade, mais que uma criatura humana, um mito⁸.
(CASTELLANOS, 1973. p. 2)

Essa definição é necessária para compreendermos o papel designado à figura de Joana D'arc, personagem retratado em *Juana*, e a tantas outras mulheres sem espaço social

⁸A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre, y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito.

solidificado. A crítica à voz feminina na obra de Manuela Infante aparece como uma reivindicação: Juana pode se atrever a seguir seus próprios conselhos e questionar conselhos externos. Esse é um movimento importante, visto que a falta de voz da mulher faz parte do sistema de hierarquias sociais. O contexto latino-americano dialoga diretamente com essas opressões mais latentes, como sinaliza Nelly Richard em *Feminismo, experiencia y representación*:

[...] a imagem da Latino-américa e das práticas de mulheres latino-americanas como o outro radical da academia norte americana. Se bem é certo que as batalhas descolonizadoras, as lutas populares e as convulsões ditatoriais na América Latina vem gestando texto e conhecimento fora do cânone libresco, nas bordas informais e subversivas da cultura extra-acadêmica e institucional, emblematizar esse corpo de experiências como a única verdade do feminismo latino-americano (sua verdade primária e radical, por anti discursiva) pode chegar a confirmar o estereótipo de uma "alteridade" romantizada -por vezes, popular- pela intelectualidade metropolitana e deixar, assim, intacta a hierarquia representacional do centro que segue hegemonizando todas as mediações conceptuais do "pensar"⁹. (RICHARD, 1996. p. 738)

Pelo fato de Manuela Infante ser uma dramaturga latino-americana, e de suas possibilidades de ascensão serem ainda mais complexas, é de extrema importância mencionar que, até hoje, o papel das dramaturgas e diretoras é reduzido, em comparação com o dos dramaturgos e diretores. A literatura segue sendo um privilégio da estrutura heteronormativa. Manuela Infante se preocupa com essa limitação e centra sua discussão dentro da linha:

[...] a verdade é que o questionamento ao sistema patriarcal que nos traz o olhar feminista não deve se tratar de uma tentativa de situar mais e mais mulheres em posições de poder ("enquanto estadisticamente mais mulheres diretoras existam, melhor"), mas sim em questionar essas estruturas de hierarquia patriarcal. Não se trata de que eu acredite que não existem obstáculos, abusos, ou que estamos em desvantagens. Sim, acredito nisso.

⁹[...] la imagen de Latinoamérica y de las prácticas de mujeres latinoamericanas como lo otro radical de la academia norteamericana. Si bien es cierto que las batallas descolonizadoras, las luchas populares y las convulsiones dictatoriales en América Latina han gestado texto y conocimiento fuera del canon libresco, en los bordes informales y subversivos de la cultura extra-académica e institucional, emblematizar ese cuerpo de experiencias como la única verdad del feminismo latinoamericano (su verdad primaria y radical, por antidiscursiva) puede llegar a confirmar el estereotipo de una "otredad" romantizada -en tanto popular- por la intelectualidad metropolitana y dejar así intacta la jerarquía representacional del centro que sigue hegemonizando todas las mediaciones conceptuales del "pensar".

Mas também considero que a luta das mulheres, hoje, acho, deveria ser vista como um ato criativo, enquanto se trata de inventar outras formas de fazer.¹⁰

Dessa forma, modificar contextos, como o evidenciado em *Juana*, ou apresentar novos contextos e possibilidades, como em *Estado Vegetal*, é uma forma de ressaltar a necessidade de discutir as estruturas impostas, assim como representar vivências e experiências diversas. A obra de Infante é uma mídia que permite estabelecer críticas sociais a respeito dos papéis designados a cada sujeito, ou seja, as imagens que carregam os sujeitos e como, de alguma maneira, deslocá-las.

Como dissemos, a partir de debates que surgem nas dramaturgias de Manuela Infante, é possível pensar em alguns elementos presentes nas obras sob o viés do ecofeminismo. O pensamento crítico do movimento ecofeminista é entender que as estruturas de opressão não só afetam o sujeito, mas todas as formas de vida terrestre. O método de dominação que existe entre o humano e o não humano é evidente e também está ligado à opressão feminina. Assim explica Rosendo:

Na literatura ecofeminista, podem ser identificadas diversas interconexões entre a dominação das mulheres, dos animais e da natureza: histórica, conceitual, empírica, socioeconômica, linguística, simbólica e literária, espiritual e religiosa, epistemológica, política e ética (ROSENDO, 2016).¹¹

O estudo da teoria ecofeminista se vincula ao presente trabalho, visto que engloba tanto o rompimento do sistema patriarcal como eixo, quanto o que é chamado de natural dentro dessa ordem. No recorte da análise de *Juana* e *Estado Vegetal*, é primordial pensarmos sobre as formas de poder do humano perante a natureza como algo estrutural e socialmente problemático.

¹⁰ [...] la verdad es que el cuestionamiento al sistema patriarcal que nos trae la mirada feminista no debe tratarse de un intento de situar más y más mujeres en posiciones de poder ("mientras estadísticamente más mujeres directoras hayan, mejor"), sino en cuestionar estas estructuras de jerarquía patriarcal. No se trata de que crea que no hay obstáculos, abusos, o que estemos en desventajas. Sí creo eso. Pero también considero que la lucha de las mujeres hoy, creo, debiera ser vista como un acto creativo, en tanto se trata de inventar otras formas de hacer. Disponível em: <<http://fundacionteatroamil.cl/noticia/diadelteatro-directoras/>>. Acesso em 26 de janeiro de 2021.

¹¹ Disponível em: <<https://www.modifica.com.br/ecofeminismos-por-que-mulheres-animais-e-natureza-sob-o-mesmo-olhar/#.XGBobC3Oru4>>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

O movimento feminista é plural. Nós, mulheres, estamos inseridas neste universo em que a sociedade misógina prevalece, o que faz com que o ressentimento e as contradições do movimento se confundam e não percebam as estruturas de poder, isto é, do capitalismo vigente.

O propósito da dissertação é, também, demonstrar os avanços sobre os estudos feministas e frisar a atenção necessária para não reproduzir tais discursos opressivos, além de como estes se perpetuam dentro dessa lógica capitalista, delimitando novos espaços — como faz Infante.

É possível concluir que certo "ranço moralista" ecoa em nós, humanos, que utilizamos outros seres (como animais, plantas e a natureza em geral) para seguir hierarquizando o humano, colocando-o como dominador. Essa ordem se reflete na relação masculino-feminino, operando o dispositivo sexual como dispositivo de poder e, por sua vez, diminuindo o que não se enquadra em tais regras.

O que mais desperta a nossa atenção é poder vislumbrar que Infante traçou nas suas obras o que o ecofeminismo, como movimento, propõe reformular. A estética literária utilizada pela autora, no decorrer de suas imagens e dentro do contexto em que estas foram escritas, denuncia as opressões do sexismo e do naturismo¹², ambos aliados às opressões sociopolíticas latino-americanas. Como discorre Regina Célia Di Ciommo (1999), foi a partir da década de 1970 que começaram a repensar a relação utilitarista que os humanos estabelecem com a natureza.

Alicia H. Puleo, em *Ecofeminismo: para otro mundo posible* (2011), aponta que o ecofeminismo se interpela na ideia de que "já não admira ao que mata o 'Outro'¹³" (p. 8), visão que se complementa com a de Donna Haraway (2018), quando aborda a perpetuação do "fazer matável a um outro" (p. 73) ou sobre "a dominação de todos os que foram constituídos como outros, cuja tarefa é fazer-se de espelho do eu¹⁴" (p. 73).

De acordo com a situação histórica e política dos países latino-americanos, as crises ambientais são mais visíveis e difíceis de controlar, com governos liberais que acabam mantendo a lógica moderna e colonial. Por isso, podem-se relacionar os problemas sanitários que vivemos hoje com as crises sociais e ecossociais. O coronavírus, um "inimigo invisível",

¹² Rosendo, criticando os estudos filosóficos ecofeministas de Karen J. Warren, afirma que o naturismo "é o termo que a filósofa usa para se referir à forma de discriminação dos humanos sobre os Outros terrestres, ou seja, os não humanos." (ROSENDO, 2016, p. 103).

¹³ "ya no admira al que mata al 'Otro'".

¹⁴ "(...) la dominación de todos los que fueron constituidos como otros, cuya tarea es hacer de espejo del yo."

opera no comportamento e no organismo dos humanos e nos aproxima do mundo vegetal. Justamente este momento — em que estamos, literalmente, plantados — seria o ideal para questionar as consequências da dominação do humano perante a natureza. Ou, por que não, para poder pensar acerca do quão "vegetais" podemos chegar a ser — como estamos imersos na natureza e dependemos de uma relação saudável entre nós.

Como dito, *Juana e Estado Vegetal* são obras que podem nos levar a refletir a respeito de catástrofes ambientais e, como consequência, dos âmbitos sociopolíticos da América Latina. Questões que a dramaturga apresenta em seu contexto aparecem, também, no universo brasileiro, a exemplo dos padrões hegemônicos e patriarcais e das opressões políticas.

Em *Juana*, indagações sobre o mundo vegetal aparecem com menos intensidade, porém, já é possível visualizar tais pulsões nessa obra de 2004. A personagem Juana é uma camponesa, assim como Joana d'Arc, e tem uma ligação forte com o campo e os seres que nele habitam. Há uma passagem na obra em que o pai a obriga a comer sua ovelha preferida, cena muito forte e complexa. Pode-se questionar, nesse momento, a sobrevivência e o afeto colocados em pontos opostos, mas totalmente relacionados um com o outro. Nota-se, também, a violência que vive dentro da própria casa e como essas agressões reverberam em outras esferas de sua vida como mulher.

Em *Estado Vegetal*, obra mais recente, ligações com o contexto contemporâneo e as diversas crises aparecem com mais notoriedade. É inevitável não pensar na pandemia e em como o impacto da exploração ambiental vem causando problemas para a sociedade. *Estado Vegetal* não explora diretamente essas questões, sendo anterior ao contexto específico vivenciado no ano de 2020, mas consegue se contrapor ao entendimento crítico dos numerosos danos que a modernidade pode ocasionar ao planeta e de como a natureza tem nos avisado de sua saturação e desgaste.

Igualmente, o objetivo é investigar, durante a dissertação, como as subjetividades filosóficas¹⁵ propostas por Infante, ou seja, suas ideias internas atreladas a teorias filosóficas, se desdobram em *Juana* e em *Estado Vegetal*; de que forma temas que perpassam as obras se chocam e, ao mesmo tempo, como Infante, ao experimentar a posição de diretora/dramaturga, foi estabelecendo técnicas específicas para apresentar esses assuntos, que, antes, estavam quase adormecidos.

¹⁵ Infante reafirmou, pela proximidade com a área — por ser filha de pai filósofo —, seu contato com as artes filosóficas em seu estudo na Universidade de Amsterdam. Desde então, busca responder a esses desejos próprios por meio de traços estéticos e dramáticos.

A poética de desconstrução heroica que perpassa *Juana* é diferente da que impulsiona Manuela Infante hoje? Podemos pensar que a estética teatral de Infante é revolucionária? Por meio desses e de outros questionamentos que surgirão à medida que as dúvidas forem trabalhadas na escrita, a dissertação dialogará com as teorias contemporâneas que permeiam os estudos literários e dramáticos.

O campo teórico perpassa alguns eixos temáticos. Referente aos estudos de imagem, os teóricos Didi-Huberman (2010, 2013, 2015, 2018) e Jacques Rancière (2005, 2012) serão ponto de partida para a pesquisa. Para auxiliar nos estudos sobre o teatro, o pensamento de Sara Rojo (2011, 2012, 2016) será usado como ferramenta para entender a dramaturgia contemporânea, tendo em vista um olhar específico em relação a um teatro macro e micropolítico. Pensando na crítica à literatura contemporânea, os estudos de Diana Taylor (2012, 2013) e seus aportes sobre performance na América Latina foram necessários.

Como consequência das questões relacionadas ao papel designado à mulher — a exemplo do caráter histórico que Joana d'Arc sustenta —, será necessária uma atenção especial para o estudo de gênero. Para essa etapa, será elaborado um estudo histórico, cultural e social com base nas urgências que se revelam nas obras *Juana* e *Estado Vegetal*, utilizando o trabalho de autoras como Judith Butler (2002, 2003), Nelly Richard (1996, 2002) e Rosario Castellanos (1973).

De acordo com o desejo de revelar o caráter inovador que propõe a autora com os estudos ecofeministas e teatrais, será fundamental relacionar nossos objetos de estudo — as peças aqui mencionadas — a teóricos que versam sobre temáticas em comum a esses campos. No que tange o território do "real" no representativo, recorreremos a Julia Morena (2019). Para amparar as discussões sobre a possível aproximação entre as obras e os estudos ecofeministas, Donna Haraway (2018, 2019), Regina Célia Di Ciommo (1999), Alicia H. Puleo (2011) e outras e outros que possam contribuir para a escrita do trabalho durante o período de pesquisa. É o caso de Bruno Latour (1994, 2012), que debate sobre a natureza e a modernidade, além de importante auxiliador para entender o campo teórico da própria Infante.

A dissertação será dividida em três partes, além desta introdução e das considerações finais:

- a primeira parte apresenta a dramaturga, Manuela Infante, e as peças *Juana* e *Estado Vegetal*, além de um panorama sobre a dramaturgia feminina no Chile no século XXI;

- na segunda, definimos melhor o campo teórico, abordando como os conceitos escolhidos nesta dissertação — "ecofeminismo", "imagem", "real" e "ficcional" — tocam os objetos analisados. Também observamos o estudo da estética dramatúrgica de Infante: como transitam e se modificam os elementos a partir dos seus próprios conceitos e os possíveis desdobramentos;
- a terceira parte é composta pela análise das obras dramatúrgicas, em paralelo ao contexto histórico presente nos textos;
- nas considerações finais, há apontamentos e discussões sobre as questões desenvolvidas com base no estudo realizado;
- como anexo ao documento, apresentamos as traduções, da Língua Espanhola para a Língua Portuguesa, das obras *Juana* e *Estado Vegetal*.

Nosso objetivo é compreender como as obras *Juana* e *Estado Vegetal*, de Manuela Infante, conversam com questões contemporâneas relacionadas a contextos sociais, políticos e históricos que abarcam as obras e a escrevivência da autora e diretora.

Pretendemos, com suporte teórico, relacionar a estética dramatúrgica de Infante a estudos feministas, com enfoque no ecofeminismo e nos estudos sobre imagens teatrais e, dessa forma, na integração do "real" e do "ficcional" em seus trabalhos.

Como objetivos específicos, realizaremos uma análise crítica sobre as dramaturgias, de acordo com conceitos teóricos de imagem; o ato de olhar; a posição do leitor/público e os elementos que compõem o ato teatral. Discutiremos a tensão existente entre "história" e a dramaturgia de Infante, a partir da imposição de padrões estabelecidos socialmente. Para tal, a atenção será voltada tanto à dominação ocidental na América Latina como à dominação do gênero (cultura patriarcal), aliando-a aos estudos sobre o ecofeminismo. Discutiremos, então, o diálogo entre os espaços do "real" e do "ficcional" nas dramaturgias e como estas surgem, no cenário teatral chileno, como desafios de novos espaços e diálogos no teatro contemporâneo.

2. MULHERES NO TEATRO: Como Manuela Infante se insere nos moldes atuais da dramaturgia de autoria feminina

2.1. Dramaturgia feminina no Chile a partir do início dos anos 2000

Com o fim do período militar, diversos temas passaram a ser discutidos pela arte. Muitos conteúdos também fizeram com que o teatro feminino, recorte que se entrelaça a este estudo, retomasse sua força e visibilidade. Nos anos 80, o feminismo destacou-se pelo descontentamento das mulheres diante de suas condições com o cotidiano. A partir dessas indagações, o movimento feminista da contemporaneidade visa a romper com essas condições preestabelecidas para o sujeito mulher, mas, também, busca entender outros moldes que igualmente se enquadram aos padrões sociais impostos.

Tendo em vista a importância da arte e das imagens que ela provoca para as múltiplas histórias a serem contadas, bem como a necessidade de entender e visualizar a América Latina por um olhar descentralizado do poder ocidental, o teatro ganha seu espaço como criador e/ou possibilitador desse movimento. Desde que começaram a surgir diálogos entre os tempos passados, presentes e futuros dentro das imagens artísticas, o deslocamento e as questões políticas, sociais e históricas começaram a desvelar-se em peças de teatro. Diversos regimes políticos autoritários foram instaurados em países latino-americanos ao longo de seus percursos históricos, e a censura começou: não era mais possível dizer e representar o que se queria.

Logo após as ditaduras, temas latentes foram destapados. Como enumera Rojo (2016) sobre o período ditatorial, "não é de se estranhar que o teatro chileno tenha recebido múltiplas agressões desde o primeiro dia do golpe, do bombardeio da Escola de Teatro da Universidad de Chile até detenções e mortes, passando por censuras e atentados" (p. 112). A autora tece sua argumentação com base no grande número de grupos teatrais que tentaram atrelar ao fazer artístico um viés político e aponta que, ainda que marcado por violências, mortes e exílio, o teatro permaneceu vivo (p. 114). Por tamanha repressão e como contestação, o período pós-ditatorial trouxe para a literatura "tempos de livre expressão" (AVELAR, 2003, p. 20).

Como o foco desta pesquisa são as obras da autora chilena Manuela Infante, o presente trabalho pontuará, também, algumas questões que perpassam seu país e suas lutas políticas e sociais. O Chile viveu em um regime militar durante os anos de 1973 a 1990, à sombra de Augusto Pinochet, que inaugurou no país diversas estruturas políticas, como a implementação

e nacionalização de empresas privadas: o que ocasionava a gestão privada de serviços básicos para a população, como o fornecimento de água. Para além disso, grande parte do povo chileno viveu reprimido e vigiado por todos esses anos, enquanto os militares no poder torturavam e/ou perseguiram aqueles que, segundo a ditadura, eram "oposição" ao governo. As várias violências, explícitas e implícitas, acarretaram grandes traumas, perdas e desigualdades sociais ao Chile.

Foi na transição à democracia, em 1990 que, finalmente, começaram a investigar os crimes e assassinatos provindos do regime militar de Pinochet. Apesar de Pinochet não ter sido condenado, a democracia estava legalmente autorizada outra vez. Consequentemente, a arte pôde, por fim, voltar a ser produzida e consumida sem restrições e censuras.

Houve, no Chile da década de 1990, pós-ditadura, uma produção cultural e artística vasta. Muitas obras abordavam questões que, em sua maioria, falavam sobre a sociedade e sobre os problemas políticos e históricos:

Apesar de viver em um contexto artístico marcado pela escassa difusão midiática e as táticas de censura próprias do governo ditatorial e autoritário, um novo e numeroso grupo de mulheres dramaturgas veio a destacar-se durante os anos oitenta. A consolidação dessa promoção coincidirá com a renovação cultural, que trouxe consigo a volta do país à democracia¹⁶

Então, diversas obras se destacam por apresentar não só a dramaturgia de autoria feminina, mas, também, por abordarem temas que refletiam sobre a condição social da mulher. *Cariño Malo* (1990), por exemplo, obra de María Inés Stranger, foi a primeira peça do período composta por uma mulher¹⁷. É a partir daí e já na primeira década do século XXI, que surge no teatro a possibilidade de um vasto grupo de dramaturgas ocupar a cena nacional do Chile.

Ao final do século XX, as mulheres conseguiram maior inserção na vida pública e social. No âmbito das literaturas e das artes dramáticas, não foi diferente. Com a chegada dos anos 2000, após esse momento de possibilidades e aberturas sociais, novas discussões para os sujeitos mulheres surgiram. Há a emergência de uma certa emancipação dos discursos femininos dentro dos contextos atuais. Com um sumo destaque para a liberdade de falar sobre as experiências vivenciadas por esses corpos, as lutas feministas dentro da arte, por exemplo,

¹⁶ "A pesar de vivir en un contexto artístico marcado por la escasa difusión mediática y las tácticas de censura propias del gobierno dictatorial y autoritario, un nuevo y numeroso grupo de mujeres dramaturgas vino a destacar durante los años ochenta. La consolidación de esta promoción coincidirá con la renovación cultural que trajo consigo el regreso del país a la democracia" Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-100705.html>>. Acesso 20 fev. 2021.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96218.html>>. Acesso 20 fev. 2021.

criam um espaço para que outros seres humanos e outros mundos possíveis se apresentem.

A partir do momento em que governos ditatoriais perderam a força que exerciam sobre os países latino-americanos e de quando leis a favor do direito de igualdade e equidade social para as mulheres foram implementadas, novas e necessárias demandas puderam ganhar mais atenção. Desde que as discussões feministas saíram do campo exclusivamente acadêmico e começaram a alcançar a população de uma maneira mais abrangente, pois não se trata apenas em quem discute, sobretudo sobre quem se discute. Com a ajuda também da internet, o debate feminista ganhou pluralidade. É possível, hoje, encontrarmos uma diversidade teórica e prática em relação aos sujeitos mulheres, estas inseridas em contextos históricos e políticos exclusivos de cada território), o teatro pôde abarcar obras cujos temas extrapolam o poder hegemônico e masculino, mostrando a possibilidade de novas linguagens artísticas e feministas. Dessa forma, a arte consegue resgatar o que foi perdido ou perdeu-se por muito tempo na história e nos direitos das mulheres.

Como destaca Ana María Harcha, "temos que fazer o teatro que queremos ver, e não o que nos contaram"¹⁸. Por isso, essas novas dramaturgias acabam deslocando o papel tradicional das estruturas de poder e das relações familiares impostas. Assim, quase todas tocam a questão da identidade coletiva e individual, apropriando-se de uma nova linguagem artística.

O movimento que muitas obras artísticas apontam é o de interpelar por meio de questões políticas, sociais e históricas — o que engloba, também, as perspectivas de classe, etnia e raça. Atualmente, encontramos teóricas que desdobram os conceitos feministas levando em consideração a prevalência do modelo estrutural, que se insere de maneira efusiva e invasiva na vivência dos sujeitos mulheres, e como esse "ranço moralista" ecoa não só no âmbito do gênero, mas também dentro dos argumentos raciais e de sexualidade.

Desde uma perspectiva política, as manifestações artísticas em países como Chile e o Brasil continuam sendo pouco valorizadas. Infelizmente, os investimentos nunca se voltam de maneira satisfatória para a cultura e para os movimentos artísticos. Vemos alguns intentos políticos aqui no estado de Minas Gerais centrados nesse tema. Cida Falabella, que foi vereadora da Câmara Municipal de Belo Horizonte entre os anos de 2017 e 2020 e é atriz, diretora teatral e professora, tentou sustentar projetos de valorização da cultura por meio da Gabinetona.

¹⁸ "hay que hacer el teatro que queremos ver y no el que nos dijeron" Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96233.html>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

O gabinete de Cida Falabella lutava com propostas diversas, que incluíam paridades raciais e de gênero. Entre outros caminhos, similarmente, tentava incentivar espaços de criação artística, ou possíveis criações artísticas, como é o caso do Projeto de Lei 816/2019:

O Projeto de Lei 816/2019 institui em Belo Horizonte uma Política Municipal de Cultura Viva, que busca reconhecer, fomentar e garantir a autonomia das entidades, grupos, coletivos, redes e agentes culturais que desenvolvam ações em territórios, comunidades, campos identitários e/ou temáticos historicamente violados em seus direitos, práticas e pensamentos¹⁹.

Por outro lado, a invisibilidade de tais programas é notável e crescente. Não é interessante para políticos que governam a partir de uma perspectiva neoliberal incentivar a arte e a cultura. Romper a lógica de domínio, em que os privilegiados estão concentrados em um pequeno grupo de pessoas, é o contrário do que as vias políticas neoliberais querem e buscam a cada dia como projeto social e econômico. Não aleatoriamente, estamos repetindo uma e outra vez histórias e derrocadas econômicas e ambientais.

Para a dialética do domínio, os descartáveis são os que não pertencem ao nicho padrão — geralmente, o homem branco, heterossexual e europeu. Por isso, o cenário profissional para dramaturgas, não é tão aberto quanto para sujeitos pertencentes ao padrão social desejado. Não é possível, para autoras(es) e artistas em sua maioria, viver por e da dramaturgia. Por esse contexto, acabam por abordar, em grande parte, questões sociais que denunciam esse olhar pouco valorizado, além de denunciar abusos variados não só a artistas, mas também àqueles que, de alguma forma, podem ser socialmente descartados. Por ser um campo em que, na maior parte das vezes, o salário não é fixo, dependendo do lucro que cada projeto recebe, ou variando a partir dos fins artísticos e de como torná-lo prática, muitos contam com financiamentos e projetos de incentivo. A visibilidade, então, é relativa em muitos casos. Artistas e pessoas que vivem da arte, em geral, são pouco valorizadas.

Existe também a desigualdade de gênero dentro do campo artístico. Não só no meio dramaturgico e cultural, ainda há uma carência de mulheres em postos de poder, como direção de escolas ou coordenação de grandes empresas. Os dramaturgos são mais celebrados do que as dramaturgas. Vana Medeiros, dramaturga brasileira, observa, no ano de 2018, que, "(...) em

¹⁹ Disponível em: <<https://gabinetona.org/culturaviva/nossaproposta.html>>. Acesso em 13 de abril de 2021.

São Paulo, há muitas mulheres que escrevem, talvez seja metade e metade, mas os homens continuam ganhando muito mais dinheiro escrevendo do que nós"²⁰.

A verdade é que seguimos pontuando o quanto, antigamente, era difícil para as mulheres persistir na tarefa da escrita, por estarem destinadas a certas funções domésticas ou serem impedidas de se destacar dentro da arte e de ter um tempo próprio de dedicação para a literatura. Entretanto, a realidade é que esse quadro se mantém, de forma mais branda, na conjuntura atual. O primeiro encontro mundial de dramaturgas, o Women Playwrights International Conference²¹, ocorreu em 1988, e apenas uma chilena compareceu: Isidora Aguirre (1919-2011).

Assim, por mais que exista uma diversidade de autoras, é necessário entender o desafio de romper com a desigualdade do acesso à escrita e as possibilidades do reconhecimento na profissão e de poder viver com renda destinada à autoria. Especificamente sobre a dramaturgia feminina chilena:

Mas se até o ano de 2015 o Teatro Nacional Chileno havia estreado 13 obras escritas por mulheres, chama também a atenção que na antologia *Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010), de María de la Luz Hurtado e Mauricio Barría, apenas cinco das 40 obras compiladas fossem de autoria feminina: *Ayayema* (1964), de María Asunción Requena; *La pérgola de las flores* (1960) y *Los papeleros* (1962); *Lulú* (2003), de Ana María Harcha, e *Rey planta* (2006), de Manuela Infante (1980)²².

A geração de dramaturgos e grupos universitários que surgiram no Chile na década de 1940 trouxe à cena nacional influências de novas temáticas que reverberam até o momento atual do teatro chileno. Os territórios que as dramaturgas e dramaturgos ocupam hoje permitem

²⁰ "en São Paulo hay muchas mujeres que escriben, tal vez sea mitad y mitad, pero los hombres continúan ganando mucho más dinero escribiendo que nosotras". Disponível em: <<https://radio.uchile.cl/2018/10/22/ser-mujer-y-escribir-teatro-narrar-desde-el-margen/>>. Acesso em 13 de abril de 2021.

²¹ Disponível em: <<https://www.latercera.com/culto/2018/09/08/las-dramaturgas-chilenas-mas-larga-primavera/>>. Acesso em 13 de abril de 2021.

²² Pero si hasta el año 2015 el Teatro Nacional Chileno había estrenado 13 obras escritas por mujeres, llama también la atención que en la antología *Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010* (2010), de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría, solo cinco de las 40 obras compiladas fuesen de autoría femenina: *Ayayema* (1964), de María Asunción Requena; *La pérgola de las flores* (1960) y *Los papeleros* (1962); *Lulú* (2003), de Ana María Harcha, y *Rey planta* (2006), de Manuela Infante (1980). Disponível em: <<https://www.latercera.com/culto/2018/09/08/las-dramaturgas-chilenas-mas-larga-primavera/>>. Acesso em 13 de abril de 2021.

olhares diferentes ao feminino: o peso das novas tecnologias para a sociedade e para a arte; questões raciais; narrativas LGBTQIA+; o resgate de histórias não oficiais, como a voz dos povos originários; novas possibilidades de cena e do papel do sujeito perante as obras; assim como as práticas que deslocam o humano como eixo, que é a aposta da dramaturga Manuela Infante; entre outras práticas cênicas e literárias.

Hoje, no continente latino-americano, a luta por discursos interseccionais, como o feminismo e as artes políticas, vêm avançando. É o que ocorre com as teorias decoloniais²³. Essa busca se valida pelas necessidades da recuperação do território, sendo este vítima de ataques sociais e políticos por toda a História Oficial.

A estética dramática da autora aqui estudada perpassa essas indagações, que dialogam entre si, com a intenção de que se possa criar novos meios e discursos para que, de alguma maneira, ocorra a transgressão dos centros hierárquicos de poder — tanto para os corpos/sujeitos, quanto para o planeta e os outros seres que o englobam e nele vivem.

Contudo, os movimentos que visam novos diálogos tendem a ser dissociados do poder público. Os planos de governo vigentes afastam o contato entre novas lutas e o corpo social, justamente com a intenção de que o poder siga sendo centralizador, hierárquico e hegemônico.

No Brasil, temos a história de Marielle Franco, pesquisadora e ativista política. Vereadora do Rio de Janeiro pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), foi brutalmente assassinada, junto de seu motorista Anderson Gomes, possivelmente por dar voz às suas próprias questões das lutas coletivas de mulheres negras, periféricas e pertencentes à comunidade LGBTQIA+. Vozes como a de Marielle são vistas como ameaça à manutenção do poder hegemônico.

A ordem estrutural constrói um discurso para sustentar o poder em suas mãos, ganhando, assim, o apoio social. O povo, maioria sem privilégios e direitos básicos, aposta nessa lógica: "apesar da pobreza e da exclusão, muita gente acredita que algum dia terá dinheiro, que há de ter e ser alguém, e acredita nesse sistema, desacreditando de muitos outros que têm apresentado propostas alternativas realizáveis para todas as pessoas" (CASIMIRO, p. 104).

²³As teorias decoloniais, em suma, visam compreender e, muitas vezes, reverter a lógica colonial que se instaurou nos países latino-americanos (válido para este recorte. Há, também, teorias decoloniais que estudam as influências e opressões que os países europeus causaram aos países africanos, por exemplo). Lélia Gonzalez, María Lugones e Yuderlys Espinosa Miñoso são exemplos de teóricas decoloniais.

Durante as eleições presidenciais de 2018 no Brasil, as chamadas *fake news* começaram a se alastrar pelo país. Esse fato fez com que discursos fossem distorcidos, e mentiras, propagadas como verdades. Muito do que se escutava ou lia, como projeto de campanha ou imagens no mundo virtual, mesmo que sem legitimação ou estudos a respeito, era efetivado na percepção das pessoas. Hoje em dia, assim como vem acontecendo com as Histórias Oficiais, precisa-se questionar as novas verdades e suas consequências.

2.2. Manuela Infante

Figura 1 — Foto de Manuela Infante, em entrevista para o *Diario de las Américas*.



Fonte: Cortesía/FUNDarte/Fernando Massobrio. Fotógrafo: Fernando Massobrio.
<https://www.diariolasamericas.com/la-dramaturga-chilena-manuela-infante-presenta-miami-estado-vegetal-n4175806>. Acesso em 13 de abril de 2021.

Na fotografia acima, a dramaturga e diretora Manuela Infante está cercada de plantas, todas elas em vasos. Na posição central da imagem, ela se encontra séria, aparentemente segurando um dos vasos de plantas, ou ao menos percebemos um vaso logo à sua frente. Essa foi a imagem escolhida para apresentar a autora porque, possivelmente, os vasos fazem parte da cenografia da peça *Estado Vegetal* e, portanto, se relacionam a este estudo.

Manuela Infante (1980) é diretora teatral, dramaturga, musicista e roteirista. Licenciou-se em Artes na Universidade do Chile e é mestre em Análise Cultural pela Universidade de Amsterdam. Seu trabalho é conhecido por oferecer criações cênicas que rearticulam assuntos teóricos e filosóficos de contingência. Com sua ex-companhia, Teatro de Chile (2002-2016), escreveu e dirigiu mais de 10 obras — entre elas, *Prat*, *Cristo*, *Zoo* e *Realismo* —, em sua maioria, financiadas pelo Fondo Nacional de las Artes.

Foi merecedora, com distinção, do reconhecimento de "Mejor Obra del Año" do Círculo de Críticos de Arte de Chile com *Xuarez* (2015) e *Estado Vegetal* (2017). A peça *Xuarez* foi publicada no livro *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*, organizado por María de la Luz Hurtado e Mauricio Barría, em 2010. Seu trabalho foi apresentado em diversos países, como Peru, México, Argentina, Brasil, Alemanha, Bélgica, Holanda, Irlanda, Espanha, Itália, Suíça, Estados Unidos, Cingapura, Coreia e Japão.

No ano de 2019, foi a primeira chilena convidada à Bienal de Venécia Teatro, com *Realismo* e *Estado Vegetal*. Nesse mesmo ano, ganhou o prêmio Stückemarkt de Theatertreffen (Alemanha), com sua obra *Estado Vegetal*. Coproduziu seu trabalho nos festivais Santiago a Mil (Chile), de Modena (Itália), The Watermill Center (EUA), Hebbel am Ufer (Alemanha), FIBA (Argentina), TheaterWorks (Cingapura) e KVS (Bélgica).

Atualmente, está produzindo trabalhos com KVS (Bélgica), Schauspielhaus Bochum (Alemanha), Theater Basel (Suíça), M100 (Chile) e FITAM (Chile). Três de suas obras foram publicadas no Chile e no exterior. No ano de 2014, foi a primeira mulher a ser nomeada Diretora Artística da Muestra de Dramaturgia Nacional do Chile.

Como musicista, compôs, escreveu e produziu dois discos com sua banda Bahía Inútil: *Stand Scared* (2011) e *Bahía Inútil* (2015). Também esteve encarregada do desenho sonoro da maioria de seus trabalhos. Como roteirista, trabalhou em produções audiovisuais no Chile com reconhecidos diretores, como Cristián Jiménez, Alicia Scherson, Sebastian Lelio e Marialy Rivas, e em séries estrangeiras, como *Invisible Heroes*, produção para a YLE Finlândia.

Sua trajetória como dramaturga começou a partir da estreia de sua companhia. Grupo oriundo de sua graduação na Universidade do Chile, o Teatro de Chile se caracterizava como teatro universitário e estreou a primeira peça em 2002. Desde suas primeiras obras, a autora já utilizava mecanismos pelos quais se constrói, ou se desconstrói, o discurso histórico.

Manuela Infante destaca-se no teatro chileno contemporâneo e ganha reconhecimento na cena internacional. Como mencionado, suas obras percorreram variados continentes.

Especificamente no Brasil, pôde apresentar *Estado Vegetal* (2017) durante o Cena Brasil Internacional, que ocorreu no CCBB-RJ em 2018.

A autora faz parte de um grupo de dramaturgas feministas, como Nona Fernández, Isidora Stevenson, Manuela Oyarzún e Aliocha de la Sotta, que questionam as diversas opressões sociais e políticas, sendo por isso que os temas das peças da Infante acabam replicando as histórias oficiais, principalmente, latino-americanas. O primeiro ciclo de suas obras foram pautadas pela procura por descentralizar alguns conceitos absolutos, como por exemplo o do heróico em *Prat*, obra que reconta a vida de um militar naval considerado um herói chileno. A desconstrução é feita por meio de elementos como a idade do personagem, que aparece como criança, necessitando dos cuidados e das ações de sua mãe, e também a sua sexualidade. Infante o coloca como homossexual, fato que fez parte da sociedade chilena criticar bastante o espetáculo. Esse mesmo militar tinha uma estátua que foi derrubada, assim como outras, durante as manifestações do ano de 2019 no país.

Como objeto deste estudo, foram escolhidas as obras *Juana* (2004) e *Estado Vegetal* (2017), por apresentarem aspectos em comum e, ao mesmo tempo, pertencerem a momentos e indagações diferentes da autora. *Juana* traz à tona uma personagem camponesa, que acredita em suas próprias vozes, vozes que se comunicam com ela e apontam seu destino como salvadora da França. Ao resgatar essa "história oficial", Infante se utiliza de métodos discursivos e visuais, como a própria montagem, para, justamente, questionar essa verdade imposta.

Como destaca o autor Eduardo Thomas a respeito de *Juana*, que é a segunda peça de Manuela Infante, ela é capaz de provocar imagens que produzem "um modo saudavelmente transgressor, dessacralizador e revitalizador de relacionar a arte com a memória histórica dos povos²⁴" por meio da desmistificação dos heróis nacionais. O movimento da obra tende, dessa maneira, a uma possível reinterpretação da história, propondo uma reflexão mais profunda sobre as cenas e sobre como fazê-las.

Ambas obras apresentam inovações dramáticas. Em *Juana* se sustenta uma escritura literária mais estruturada, enquanto *Estado Vegetal* se apresenta como um processo mais experimental. Ainda que apresente uma forma dramática mais tradicional, *Juana* não se encaixa nos moldes do drama convencional, baseado pelo belo aristotélico e na vida burguesa.

²⁴ "un modo saludablemente transgresor, desacralizador y revitalizador de relacionarse el arte con la memoria histórica de los pueblos". Disponível em: <<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/9035>>. Acesso em 17 de maio de 2021.

Com *Juana e Estado Vegetal*, o drama tradicional sofreu impactos brutais a partir do rompimento da ordem que estas exigiam.

Dramaturgos como Bertolt Brecht (1898-1956), discutiram a sociedade e o papel do público em relação ao teatro, lançando-se, assim, em oposição ao teatro clássico. O drama clássico, ou o drama-aristotélico, se caracterizava pela verossimilhança enquanto construção de cena, ou seja, em um teatro que se preocupava com a educação de uma plateia, em um teatro que perpetuaria o padrão da classe burguesa. Peter Szondi (2001) pondera que outros autores antes de Brecht começaram a romper com a proposta de um drama fechado e absoluto, ocasionando assim a crise do drama e, logo mais, no drama moderno. Para Szondi, em sua *Teoria do drama moderno*:

O conceito de drama não se vincula à história, porém, apenas em seu conteúdo, mas igualmente em sua origem. Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema. Assim, o drama é concebido aqui à luz do que hoje o interdita e seu conceito compreende já um momento do questionamento pela possibilidade do moderno. (SZONDI, 2001, p. 21)

Assim sendo, o drama moderno pode ser compreendido como uma ferramenta de indagação a respeito daquilo previamente estabelecido. *Juana*, apesar de não ser tão amplamente constituída por certos elementos que a diretora desenvolve no momento atual de sua pesquisa artística, se destaca por sua capacidade de resgatar memórias²⁵, algo que perpassa suas relações com o poder e, por conseguinte, com o teatro ante esses temas.

Em ambas as obras, diversas críticas são apresentadas. *Juana* é a releitura de uma figura tão conhecida como Joana d'Arc, o que ela propõe é uma certa desmistificação dessa mulher, atravessando as fronteiras e, a partir de sua escrita de alguma forma descolonizadora, colocando em xeque essa mulher guerreira, que é vista como santa para a Igreja Católica e que, por isso, reverbera toda essa estrutura ocidental e patriarcal.

²⁵ Didi-Huberman (2015, p. 25), discorre que "bem antes que a arte tivesse uma história [...], as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória. Ora, a memória também joga em várias frentes do tempo".

Estado Vegetal é uma peça que está cheia de críticas em suas entrelinhas. O tema central talvez seja a questão dual entre natureza e cultura e como a modernidade alimenta esse sistema; contudo, é justamente por meio desse tema que outras opressões são questionadas durante a obra, o que mostra o quanto, desde sempre, no continente latino-americano, as violências são imbricadas, explícitas e, muitas vezes, também implícitas (o que é bem perigoso, pensando nas máscaras de violências que ou são pouco discutidas, ou veladas a ponto de se naturalizar).

Em suas produções teatrais, Infante trabalha com ciclos. *Estado Vegetal* pertence ao ciclo iniciado com as obras *Zoo* (2013) e *Realismo* (2016), que buscam descolonizar o teatro e, assim, questionar o "humano". O conceito do "humano" é colocado e perpetuado como exemplo de exclusão e explorações múltiplas (Latour, 1994). Ao remontar a ideia humanista dentro do teatro, novas possibilidades aparecem — por exemplo, a inteligência vegetal é trabalhada.

Esse ciclo dramaturgico de Infante desloca o conceito da colonialidade num sentido bem específico, ou seja, questiona que a natureza seja algo externo. O conceito "humano", atrelado às ideias coloniais, enquadra seres que são preservados e, conseqüentemente, coloca o que não se encaixa nesses moldes como seres matáveis. A dualidade entre cultura e natureza faz o *outro*, distante deste *eu* que produz e mantém o poder, ser expulso e explorado (Haraway, 2018).

Apesar de não pertencer ao ciclo de teatro pós-antropocêntrico, *Juana* também cumpre o papel do novo. Para além de uma nova perspectiva histórica, que exploraremos mais à frente nesta dissertação, a obra também percorre indagações acerca do humano dominante e explorador, tendo em vista o capitalismo tardio e como ele opera na sociedade — escolhe-se quem vai morrer, quem se pode deixar morrer. Essa forma opressiva opera tanto na política institucional quanto em relação às crises pelas quais o planeta tem passado.

O texto dramaturgico não é a origem das obras teatrais de Manuela Infante. O único livro publicado é *Prat seguida de Juana* (2004), fato que se entrelaça à sua maior preocupação com o texto espetacular: a montagem. Seus textos resultam da realização dos ensaios e outros elementos teatrais, como o movimento do corpo, as falas e a própria cena.

Durante palestra que Infante realizou em 2018 no Rio de Janeiro²⁶, a autora citou os estudos feitos por Donna Haraway (2018) e Bruno Latour (1994). Ambos os teóricos

²⁶ Em sua passagem pelo festival, Infante ofereceu uma palestra, "el teatro nunca ha sido humano", à qual pude assistir no CCBB-RJ. A autora apresentou alguns de seus embasamentos teóricos e como a ideia do não humano aparece em suas obras.

desenvolveram tópicos a respeito da modernidade e de sua influência na relação entre humano e natureza, bem como da necessidade de reverter esse sujeito como centro do universo. Portanto, tais estudos serão contemplados pela dissertação.

Em *Prat* e *Juana*, a figura de um herói nacional chileno e uma heroína santa se desdobram em imagens teatrais que distorcem a memória chilena e ocidental. Dessa forma, narram os sujeitos a partir de outra perspectiva, sempre a não universal. A primeira obra de Manuela Infante, *Prat*, recebeu algumas críticas negativas por questionar o papel de um sujeito presente no imaginário social do Chile. Para além de ser conhecido, Arturo Prat foi e segue sendo considerado um herói nacional, tendo desenvolvido esse posto de acordo com seu percurso histórico. Marinheiro e militar, lutou em nome de seu país durante a Guerra do Pacífico, na qual o Chile enfrentou o Peru.

Desde então, Manuela Infante tem avançado em suas temáticas, apresentando obras que trazem um vis revolucionário e que podem servir de base problematizadora para questões socialmente naturalizadas. Com seus ciclos dramaturgicos e cênicos, a autora não se detém em permanecer na mesma discussão inicial; entretanto, desenvolve, em suas obras mais recentes, um conteúdo que resgata traços de peças anteriores. É o que acontece no espaço temporal entre *Juana* e *Estado Vegetal*, o qual analisaremos nesta pesquisa.

Nesta dissertação, será de extrema importância traçar um paralelo entre os estudos do teatro no Chile e na América Latina, no que se refere à inserção e à construção de dramaturgias femininas hoje, e questões políticas que, direta ou indiretamente, contornam as obras que analisamos aqui.

Durante a entrevista que se chamou "Manuela Infante y su innovador teatro"²⁷, oferecida pelo programa *Del fin del mundo* em 2018, Marcio Antonio de la Parra definiu Infante como uma das mais inovadoras, senão a mais, diretoras de teatro do momento atual no Chile. Durante a conversa, Manuela Infante, quando questionada sobre o giro não antropocêntrico de suas obras mais recentes, como *Estado Vegetal*, afirmou ter relacionado seus estudos a teorias europeias e norte-americanas que refletem sobre o pós-humanismo.

A autora incorpora a ideia de que os confrontos entre os mapuches e os chilenos sempre questionaram o humano — e, portanto, ponderam a respeito da ideia do não humano — e afirma que, há séculos, essa ideia é reforçada, visto que os indígenas apostam nas outras forças, nos outros seres, que coabitam o meio ambiente e o espaço em que nós, humanos, vivemos. Essa

²⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sZARjC9SJgw>>. Acesso em 02 de maio de 2021.

ideia se opõe ao que a modernidade e a ciência entendem como Estado, que seria a sustentação do poder e do capitalismo. Infante recorre a autores pós-humanistas para embasar suas teorias. É o caso da ideia que Bruno Latour (2012) postula de ator-rede. O ator-rede ressignifica as forças que atuam socialmente, o que, para o teatro de Infante, representou a ideia de que os vegetais também atuam durante a cena em *Estado Vegetal*. Latour (2012) defende o recolhimento do pesquisador como central, desfrutando de sua posição confortável, e apresenta o termo "infralinguagem" para afirmar a necessidade de dar voz a atores que têm voz própria, a qual, normalmente, é calada por esse pesquisador. Junto da teoria de ator-rede, podemos entender esse pesquisador como o sujeito aceito nos moldes modernos e capitalistas da sociedade? Ou, dentro do contexto das práticas dramaturgias e cênicas de Infante em *Estado Vegetal*, esse pesquisador pode ser o ser humano perante os outros seres?

Manuela Infante, durante a entrevista que citamos acima, afirma que, "se mudarmos o passado, ainda que na ficção, talvez possamos mudar o presente²⁸". Pensando a respeito de *Juana* e seu primeiro ciclo de dramaturgias, é isso o que a autora, de fato, faz. A personagem Juana é agora representada por outras perspectivas, talvez a dela própria, com voz e desejos pulsantes. Aqui, podemos invocar outra fala de Infante: "Acredito que, na ideia de voltar à história, exista um pouco do gesto de voltar ao futuro²⁹". Durante outra entrevista, que foi publicada no capítulo 3 de *La vida es puro teatro*, organizado por Teatro a Mil³⁰, Infante retoma sua primeira obra, *Prat*, e conta que, desde a primeira cena, foi necessário explorar os limites do teatro. Com a peça, "chocamos com uma muralha contra o mundo exterior", comenta, em outras palavras, a autora. Desde então, passou a trabalhar dessa maneira, arriscando novas práticas no teatro.

Manuela Infante projeta questões desde novas perspectivas e possibilidades para o teatro e revela, dentro da arte, seu entusiasmo por perguntas básicas, como "por que estamos aqui", "quem somos" e "o que é a realidade", e a prática cênica se tornou um lugar possível para que essas perguntas fossem feitas. É a partir daí que entendemos a afirmação que a autora sempre reforça de que a arte e a ciência, para ela, são o mesmo, ou ao menos nascem do mesmo ponto de interesse: curiosidade pela realidade e o que esta revela.

²⁸ "Si cambiamos el pasado, aunque sea en la ficción, quizás podemos cambiar el presente."

²⁹ "Creo que, en la idea de regresar a la historia, hay un gesto medio de volver al futuro."

³⁰ Disponível em: <<https://www.teatroamil.tv/videos/la-vida-es-puro-teatro-capitulo-3>>. Acesso em 02 de maio de 2021.

No texto *O vozerio da pós-verdade e suas ameaças civilizacionais*, Stelio Marras (2020, p. 40) afirma: "[...] as vozes do mundo nos falam a partir de toda sorte de recursos, mediações, dispositivos — das artes, das ciências, das técnicas, dos conhecimentos tradicionais etc. Não há voz natural sem a mediação do conhecimento — tal o das ciências entre os modernos". Com isso, definimos o lugar do humano no topo das prioridades. E, dentro do teatro, o sujeito humano tende a ser, até hoje, o foco. Desde as suas peças iniciais, questionando o lugar heroico dos sujeitos, até as obras que enfrentam explicitamente o não humano, a arte de Infante tenta, justamente, tirar esse humano do centro de interesse e temáticas. Como pesquisadora e estudiosa das filosofias, Infante conversa com a vertente acadêmica do pós-humano e afirma que, a partir dessas teorias, pretende criticar o que a modernidade criou como prioridade: o humano, sendo este um homem branco e europeu. Essa é a imagem do sujeito que tem direito e sustenta esse direito de chamar-se humano. Com essa lógica, outros seres e sujeitos são descartados.

Para sustentar seus anseios teóricos e filosóficos, Infante, desde *Prat*, tenta deslocar conceitos rígidos que são perpetuados socialmente, como a ideia de que esse humano está no topo da pirâmide de privilégios. Portanto, decidiu que, com o ciclo de obras em que se encontra trabalhando atualmente, com *Zoo*, *Realismo*, *Estado Vegetal* e, finalmente, a obra mais recente, *Cómo convertirse en piedra*, que explora os minerais, o giro seria o não antropocêntrico. *Estado Vegetal* é uma peça que se comporta como uma planta, fazendo com que tanto sua narrativa quanto os elementos cênicos desloquem o sujeito humano da base principal da peça.

Esse é o ponto de encontro entre a estética do teatro de Manuela Infante, questionador das verdades e das realidades impostas, e o mundo das ciências. Ainda dialogando com Marras (MARRAS, 2020, p. 40-41), temos que

os estudos da ciência e tecnologia, na esteira da chamada virada ontológica, permitem a compreensão da natureza como pós-natural, sem que isso signifique perda de realismo e objetividade. Ao contrário, ingressamos em um neorealismo, uma neo-objetividade, um neonaturalismo. O ponto é que as concepções tanto do pós-social como do pós-natural — muitas das quais sob indução etnográfica — nada têm a ver com isso que se denomina hoje pós-verdade. Confundir uma coisa com outra, deliberadamente ou não, é o que faz a atual retomada ardilosa — por governos reacionários e tendentes à autocracia em consonância com certos setores ou afetos da população — dos *fronts* de modernização acelerada da sociedade e do mundo. Chamo de *reacionarismo modernista* a reação antipolítica e anticientífica mundo afora em relação às pautas recentes tanto sociais (as denominadas *identitárias*, voltadas à promoção das minorias historicamente sujeitadas) como

ambientais (isto é, ao mundo mesmo que passa a figurar como politicamente minoritário).

Tais temas se relacionam às práticas teatrais de Manuela Infante e às urgências ambientais do mundo moderno, que se sustenta até hoje nos moldes da diferença. Especialmente, da diferença das chamadas natureza e sociedade.

3. GIRO NÃO ANTROPOCÊNTRICO: Desdobramentos das imagens e dos conceitos ecofeministas em *Juana* e *Estado Vegetal*

3.1. Desenvolvimento dos conceitos de Infante dentro da obra *Estado Vegetal*

3.1.1 O teatro não humano

Amo o fato de que os genomas humanos podem se encontrar em apenas 10 por cento de todas as células que ocupam o espaço mundano que chamo meu corpo; os outros 90 por cento das células estão cheios de genomas de bactérias, fungos, protistas e organismos similares que atuam em uma sinfonia necessária para que eu esteja viva, alguns dos quais se alimentam de nós mesmos sem causar nenhum dano. Meus diminutos acompanhantes me superam em grande número; em outras palavras, me converto em um ser humano adulto em companhia desses diminutos comensais. Ser um é sempre devenir com muitos³¹. (HARAWAY, 2019, p. 27).

A ideia que Haraway avança é que existem interações, ou possíveis interações, entre os humanos e outros seres, como os animais. A bióloga defende que outras espécies formam parte de um espaço comum ao que nós, humanos, habitamos, bem como há, dentro de nós, diversas outras espécies. Nesse livro, originalmente publicado com o título *When Species Meet* (2008), Donna Haraway tece algumas complexidades do olhar interativo entre humanos e seres de outras espécies. A ideia do excepcionalismo humano, sendo essa a noção e a perpetuação do humano como prioridade perante a natureza, é refutada. Esse é um movimento importante para o ciclo de obras que Manuela Infante denomina como "teatro não humano".

Para esta pesquisa, conceitos e características que perpassam as estruturas não humanas nas práticas cênicas da autora revelam caminhos entre a interação do humano com outras espécies, como Haraway afirma que é necessário. As temáticas antepostas percorrem espaços nos quais lutam para quebrar os dualismos presentes na sociedade moderna, que nada mais são que a afirmação política e diária desse excepcionalismo humano.

Outro livro de Donna Haraway (2018) estudado por Infante é o *Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Haraway, no decorrer do estudo, tece sua argumentação acerca da ciência e da tecnologia envolvidas nas relações sociais. Dessa maneira, invoca o termo "ciborgue" como metáfora dessa mescla entre máquina e organismo provocada pela modernidade e pela ciência tecnológica. Para Haraway, o ciborgue mostra que as fronteiras estabelecidas entre humano e máquina são, de alguma forma, fluidas. A partir dessas fronteiras, a autora repensa questões de gênero, sexualidade,

³¹ "Amo el hecho de que los genomas humanos pueden hallarse en solo un 10 por ciento de todas las células que ocupan el espacio mundano que llamo mi cuerpo; el otro 90 por ciento de las células está lleno de genomas de bacterias, hongos, protistas y organismos similares que actúan en una sinfonía necesaria para que yo esté viva, algunos de los cuales se alimentan de nosotros sin causarnos ningún daño. Mis diminutos acompañantes me superan en gran número; en otras palabras, me convierto en un ser humano adulto en compañía de estos diminutos comensales. Ser uno es siempre devenir con muchos."

raça e tecnociência e ressalta a importância de ver o ciborgue como uma figura capaz de resgatar novos discursos, aprimorando-se a partir da linguagem tecnológica.

O livro de Bruno Latour, *Jamais fomos modernos* (1994), é outro estudo que ampara Manuela Infante, revela a emergência de um novo olhar para a sociedade, considerando a política e a ciência que a englobam. Por meio desses conceitos, interroga-se, no texto, o conceito de modernidade, que é posta como híbrida e, portanto, hibridiza os sujeitos e as coisas que estão nela. Latour desperta, contudo, a necessidade de aliar a realidade social a essa "realidade-ficção", ou seja, a necessidade de utilizarmos da ficção para questionar a realidade histórica.

Até as próprias lutas de hoje demarcam seus espaços dentro da história universal. Nas palavras de Haraway (2018), "a consciência de gênero, raça ou classe é uma realização forçada em nós pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias, do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo"³² (p. 23). Ainda, a autora relata a fragmentação das identidades, questionando a coletividade do movimento feminista enquanto preservação do "conceito 'mulher' em algo esquivo, em uma desculpa para a matriz da dominação das mulheres entre elas mesmas"³³ (p. 24). Por isso, é necessário destacar, outra vez, que os movimentos feministas são plurais. O que nos interessa neste estudo é pensar as lutas feministas atreladas às de outros movimentos sociais, que discutem questões raciais e que perpassam as sexualidades e os gêneros. Interessamo-nos por esse pensamento interseccional porque, na medida em que as lutas feministas foram avançando, ficou cada vez mais explícita a falha em ignorar que as opressões estão interligadas. Segundo Haraway,

o embaraçoso silêncio sobre a raça entre as feministas socialistas e as radicais brancas foi uma consequência politicamente devastadora. A história e a polivocalidade desaparecem dentro de taxonomias políticas que tratam de estabelecer genealogias. Não havia lugar estrutural para a raça (ou para qualquer outra coisa) na teoria que proclamava revelar a construção da categoria mulher e o grupo social mulher como um todo unificado ou totalizável³⁴ (HARAWAY, 2018, p. 33-34).

³² "la conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias el patriarcado, del colonialismo y del capitalismo".

³³ "concepto <<mujer>> en algo esquivo, en una excusa para la matriz de la dominación de las mujeres entre ellas mismas".

³⁴ "el embaraçoso silencio sobre la raza entre las feministas socialistas y las radicales blancas fue una consecuencia políticamente devastadora. La historia y la polivocalidad desaparecen dentro de taxonomías políticas que tratan de establecer genealogías. No había sitio estructural para la raza (o para cualquier otra cosa) en la teoría que proclamaba revelar la construcción de la categoría mujer y el grupo social mujer como un todo unificado o totalizable".

O que devemos levar em consideração para este trabalho é a relação violenta em que a sociedade moderna e, portanto, capitalista insere os corpos humanos e os elementos também não humanos que acabam fazendo parte do sistema. O que interessa para Haraway (2018), é traçar paralelos entre a ciência, a tecnologia e o feminismo, e por isso a figura do ciborgue lhe é tão importante. Então, defende a possibilidade de uma imagem dialética a partir dos movimentos feministas para romper com a dicotomia existente: "prefiro uma imagem de cadeia ideológica que sugira a profusão de espaços e identidades e a permeabilidade das fronteiras no corpo pessoal e no político³⁵" (p. 57).

Pensar no conceito de imagem dialética é importante nas obras que analisamos, porque, por exemplo em *Juana*, o passado aparece em lampejos que nos permitem entender melhor nosso presente. No seguinte monólogo da personagem de Juana, quase no fim da obra, encontramos uma mulher que se questiona sexualmente e acentua temas antes negados a mulher e, ao mesmo tempo, retoma fatos históricos da história de Joana d'Arc:

JOANA

Não pude matar um homem... não pude matá-lo mesmo que tenha me olhado, foi como se dividisse O INIMIGO em milhares de soldados, e eu não soube... como eu ia saber, se todos eram meus inimigos, eu aborreço o Exército, mas não sei se posso aborrecer os seis mil soldados que o compõem... eu amei esse soldado inglês porque ele me olhou, e há tanto tempo alguém não me olhava, e não me olhou com humildade, nem com medo, me olhou com soberba, me bateu ao me olhar, e não soube se estava me atacando ou me seduzindo, e não soube se é possível matar alguém que está te seduzindo... se o inimigo não deseja o inimigo, podemos lutar contra ele? Se eles fossem ingleses, nós seríamos franceses? Também dependemos deles...? Duvidei de que fosse meu inimigo, duvidei da palavra "inimigo", duvidei de mim, duvidei da minha palavra, da minha pátria, das fronteiras, dos soldados... não sei... não pude matar um homem hoje, porque não soube se queria matá-lo, e isso não é ter dúvidas sobre ele, e sim sobre mim.

³⁵ "prefiero una imagen de cadena ideológica que sugiera la profusión de espacios e identidades y la permeabilidad de las fronteras en el cuerpo personal y en el político".

Para além da discussão sobre a vida pública e privada das mulheres (como sujeitos dentro do sistema capitalista, trabalhadoras e líderes de lugares historicamente impostos como lugares para homens, além de questões relacionadas ao lar, às obrigações designadas e às violências atribuídas), entra o ecofeminismo. Por meio dele, tenta-se alinhar as múltiplas lutas e conversas a respeito das mulheres nos âmbitos sociais e políticos tendo em vista a classe, a raça, o gênero e as demais opressões em relação ao ser humano (este sendo dominante).

De maneira irônica, talvez possamos aprender de nossas fusões com animais e máquinas como não ser um Homem, a encarnação do *logos* ocidental. Desde o ponto de vista do prazer que essas fusões poderosas e proibidas abarcam, feitas inevitáveis pelas relações sociais da ciência e da tecnologia, podia, de fato, existir uma ciência feminista³⁶ (HARAWAY, 2018, p. 63)

Para que se possa reverter o quadro capitalista dominante, ainda segundo a teórica, é necessário entender, primeiramente, que o "eu" está definido como um ser totalitário, único, que precisa de um "outro" para sobreviver. O "outro", nesse caso, se torna o espelho do "eu", porém, essa é uma ilusão e acaba entrando em uma "dialética do apocalipse com o outro"³⁷ (p. 73). Essa dialética pode ser entendida como um colapso provocado pelo capitalismo e pela interação entre "eu" e "outro", sendo o último um ser múltiplo. Seguindo essa lógica, o "outro" é "marginalizado".

Assim, Haraway propõe e pontua a importância de uma linguagem aprimorada, levando em consideração que os corpos (estes já entendidos como corpos-ciborgues) são marcas de poder e identidade. Apropriar-se dessa consciência política é, conseqüentemente, reverter os padrões impostos e contar de uma maneira diferente as multiplicidades desses corpos social e historicamente imersos. A linguagem como empoderamento do ciborgue é justamente o que Infante faz em sua obra ao apropriar-se de novas possibilidades e linguagens. Haraway aponta que

as ferramentas são, às vezes, histórias, contos contados outra vez, versões que invertem e que movem os dualismos hierárquicos de identidades naturalizadas. Contando de novo as histórias sobre a origem, os autores-ciborgues subvertem os mitos centrais da origem da cultura ocidental. Todos

³⁶ "De manera irónica, quizás podamos aprender de nuestras fusiones con animales y máquinas cómo no ser un Hombre, la encarnación del *logos* occidental. Desde el punto de vista del placer que encierran esas fusiones poderosas y prohibidas, hechas inevitables por las relaciones sociales de la ciencia y de la tecnología, podría, en efecto, existir una ciencia feminista".

³⁷ "dialéctica de apocalipsis con el otro"

fomos colonizados por esses mitos originais, com seus desejos de realização no apocalipse. [...] As histórias femininas de ciborgue têm como tarefa codificar de novo a comunicação e a inteligência para subverter o mando e o controle³⁸ (HARAWAY, 2018, p. 68- 69).

O diálogo entre essas teorias e as obras de Infante se encontra nos seus próprios desejos com o fazer teatral. A dramaturga se apropria dos estudos de Haraway e Latour e pontua que,

depois de muita agitação, minha definição de não humano terminou por ser simples: tudo aquilo que não pode ser de todo assimilado em — nem pelo — conhecimento humano é não humanidade. Alguém dirá: *mas isso poderia ser tudo, isso é qualquer coisa?* Sim... Quem disse que a humanidade existiu? Quem disse que a Humanidade não foi mais que uma construção europeia para barbarizar todxs xs demais?³⁹

Ao interrogar certos padrões culturais, Infante reflete diretamente sobre o sistema capitalista patriarcal, institucionalizado e arraigado. Assim, suas influências filosóficas e sua necessidade de questionar o patrimônio humano como história absoluta integram suas obras.

Retomando Latour, que, em seu ensaio *Jamais fomos modernos* (1994), já se preocupava com o rumo das mudanças climáticas, os incêndios florestais e o mau uso da natureza por parte do homem dominador, *Estado Vegetal* desmascara todos esses problemas. Por meio do teatro, portanto, a dramaturga afirma a ineficiente lógica dicotômica ocidental, como as barreiras estabelecidas entre natureza e cultura; humano e não humano; homem e mulher etc.

A modernidade, considerando as lógicas do sistema-mundo, fez com que certas normas e garantias se estabelecessem na sociedade e para os sujeitos nela insertos. Latour menciona que, "se a Constituição moderna inventa uma separação entre o poder científico, encarregado de representar as coisas, e o poder político, que deveria representar os sujeitos, não devemos tirar disso a conclusão de que os sujeitos estão longe das coisas" (p. 44).

³⁸ "Las herramientas son, a menudo, historias, cuentos contados otra vez, versiones que invierten y que desplazan los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas. Contando de nuevo las historias sobre el origen, los autores *cyborg* subvierten los mitos centrales del origen de la cultura occidental. Todos hemos sido colonizados por esos mitos originales, con sus anhelos de realización en apocalipsis. [...] Las historias femeninas de *cyborg* tienen como tarea codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control".

³⁹ "después de mucho ajeteo, mi definición de no-humano ha terminado por ser simple: todo aquello que no puede ser del todo asimilado en — ni por — el conocimiento humano es no-humanidad. Alguien dirá: *¿pero eso podría ser todo, eso es cualquier cosa?* Pues sí... *¿Quién dijo que la humanidad ha existido? ¿Quién dijo que Humanidad no ha sido más que una construcción europea para barbarizar a todxs lxs demás?*". Disponível em: <<https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-por-streaming-y-el-derecho-a-la-opacidad/>>. Acesso em 15 de abril de 2021.

Artaud (1896-1948) pensou sobre o teatro e suas dualidades e como, nele, a vida e a morte estão presentes e pulsantes. O corpo, para o teórico, é inato à biopolítica. O termo biopolítica, sobre o qual Michel Foucault (1999) também se debruçou, visa viabilizar o contato direto que a vida humana tem com os contextos sociais, históricos e políticos que o situam.

Se, para Foucault e Artaud, os sujeitos estão imersos, e não só invadidos por todos esses aspectos, pode-se dizer que Manuela Infante aborda as micro e macroviolências que esse biopoder exerce sobre a Natureza e suas formas. É hora de entendermos "a urgência de uma política feminista socialista relacionada à ciência e à tecnologia"⁴⁰ (HARAWAY, 2018, p. 61).

Automaticamente, ao questionar os diálogos entre o não humano e o humano, começamos a interrogar, também, sobre forças que atuam em conjunto a conceitos humanos, como a ideia de sociedade. Infante questiona como forças não humanas podem interferir e atuar juntamente às atrizes e aos atores. Ao fazê-lo, toca diretamente no que ela denomina "teatro não humano".

Estado Vegetal responde às próprias perguntas da autora e dos pensamentos dos teóricos citados. O foco da luz cênica procura a vegetação, e a multidão que representa as espécies desloca a prioridade humana como cena e como temática, entre outros aspectos que desarticulam o antropocentrismo. A partir da mirada e da vivência do atual momento do mundo, pelos estragos e consequências da pandemia do coronavírus, é possível pensarmos que este talvez seja o momento de uma nova "revolução tecnológica". Se, para Infante em *Estado Vegetal*, o que estava em xeque era o movimento intenso e produtivo que o capitalismo exerce sobre o sujeito, hoje, temos uma produtividade imposta e completamente vinculada às novas e velhas tecnologias, para que sigamos trabalhando e produzindo. Além de refletir sobre as possibilidades do humano frente às mídias tecnológicas, a obra *Estado Vegetal* expõe a perspectiva de a civilização humana acabar e, conseqüentemente, de a agressão à natureza também acabar: "Não, não imagino, vi na televisão, quando o ser humano sumir da face da terra, as plantas vão demorar três meses pra cobrir tudo. O planeta vai ser como uma bola verde"⁴¹ (p. 5). É por esses debates, incluindo o ecofeminismo, que será aprofundado mais adiante, que as obras de Manuela Infante questionam as opressões como negativamente vinculadas dentro da sociedade:

⁴⁰ "(...) la urgencia de una política feminista socialista relacionada con la ciencia y con la tecnología".

⁴¹ As obras Juana e Estado Vegetal serão citadas nesta dissertação apresentando a tradução em anexo.

Penso que é fundamental desenvolver uma dramaturgia feminista. E uma dramaturgia feminista é uma dramaturgia não humanista. Não é, por certo, necessariamente uma dramaturgia sobre mulheres, que tematiza as mulheres, mas sim uma dramaturgia que começa por assumir a tarefa de como se transforma, estruturalmente, a forma dos contos que nos contamos. Trabalhamos improvisando com a Marcela, ela buscando e criando os personagens específicos, e eu estruturando a dramaturgia de maneira a explorar novas formas narrativas vegetais. Essa é uma dramaturgia vegetal, feminista e colaborativa⁴².

3.2.1. O termo Imagem

Uma de nossas propostas com esta dissertação é entender certa condição da arte como montagem. Para Didi-Huberman (2014), esse movimento representa o contrário de uma estabilização temporal, ou seja, representa um deslocamento entre um espaço e outro, o existir no entre, o movimento entre as temporalidades. A imagem, desta forma, é um ato político que possibilita a existência do múltiplo, de fazerem-se, assim, outras perspectivas da história e, portanto, da sociedade como fator histórico e político. A imagem é, também, a ferramenta necessária para que o passado possa se projetar no presente e, de alguma forma, tocar possibilidades de futuro.

Com essa visão, pretendemos estabelecer um contato entre o projeto de teatro não antropocêntrico da dramaturgia aqui estudada com como esse projeto impacta o mundo atual e seus contextos. Além do ciclo mais recente das produções de Infante, cujo eixo se desloca para fora da prevalência do humano dentro da cena, procuramos tensionar as histórias universais tidas como únicas. Deslocar o sujeito do centro, ou indagar o imaginário social comum, como por meio da conhecida história de Joana d'Arc, é, no fundo, articular, analiticamente, as imagens-montagens utilizadas nas obras.

As experiências relatadas por Infante nas peças *Juana* e *Estado Vegetal* também perpassam a conjuntura atual e documentada da América Latina. Em vista disso, serão apresentadas imagens que recobram os questionamentos da autora chilena. A postura deste estudo transita entre questionar conceitos já arraigados socialmente e, como consequência,

⁴² "Pienso que es fundamental desarrollar una dramaturgia feminista. Y una dramaturgia feminista es una dramaturgia no-humanista. No es, por cierto, necesariamente una dramaturgia sobre mujeres, que tematiza a las mujeres, sino una dramaturgia que empieza por asumir la tarea de cómo se transforma, estructuralmente, la forma de los cuentos que nos contamos. Con Marcela trabajamos improvisando, ella buscando y creando los personajes específicos y yo estructurando la dramaturgia de manera de explorar nuevas formas narrativas vegetales. Esta es una dramaturgia vegetal, feminista y colaborativa." Disponível em: <<https://www.diariolasamericas.com/la-dramaturgia-chilena-manuela-infante-presenta-miami-estado-vegetal-n4175806>>. Acesso em 12 de maio de 2021.

enxergar as imagens teatrais como um gesto político que se preocupa com o novo e as multiplicidades das histórias e vivências dramatizadas.

A montagem é vista, aqui, assim como para Didi-Huberman, como um ato político. Em *Diante do tempo*, conversando com as teorias de Walter Benjamin, Didi-Huberman (2015, p. 123) traz que o trabalho do historiador é viver "sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história". Dessa forma, a montagem revela a possibilidade de diálogos entre tempos e histórias, sendo, assim, vista como um pensamento não dogmático. Essa lógica não categórica refere-se facilmente aos conceitos de hibridismo propostos por Donna Haraway (2018) que, de forma consciente, atravessam as peças de Manuela Infante.

Ainda, é necessário pensar a respeito do caráter imagético presente nas dramaturgias de Infante e como eles podem causar certo impacto quando se chocam com o espectador de hoje, acostumado com os conteúdos de massa. Sua poética é filosófica e repleta de intertextos.

As peças *Juana e Estado Vegetal* carregam imagens que pertencem ao imaginário social mundial e chileno. Ambas são possíveis de se deslocar ao contexto brasileiro, precisamente por pertencerem a lutas e questões históricas parecidas desde a colonização europeia.

A imagem, portanto, cumpre um papel muito importante nessa luta pela preservação e conhecimento dos embates, costumes e identidades. É necessário ressaltar o fato de que, por meio da arte (como obras teatrais, cinema, literatura e música), o armazenamento de histórias e registros de costumes pré-colombianos pode chegar ao conhecimento público.

Walter Benjamin (BENJAMIN, 2006, p. 504) aponta que a imagem dialética tem uma função importante para esse movimento ocorrer:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega

no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.

Com o auxílio da análise das imagens que a arte evoca, pode-se e deve-se apoiar na procura por uma consciência do que esse processo colonizador e opressor significa. A América Latina é vasta, rica, multicultural, mas, hoje em dia, se criam fronteiras e barreiras que impedem de enxergar a necessidade de descolonizar o poder.

É importante dizer que, na atualidade, o corpo, tanto como espectador quanto como sujeito, está regularmente conectado ao campo visual. Portanto, as artes contemporâneas utilizam-se de uma nova ordem e novos discursos a fim de romper uma lógica linear das experiências dramáticas e/ou imagéticas. Esses novos discursos escrevem sua própria linguagem e assumem sua própria voz.

Como as temáticas que perpassam as obras de Manuela Infante aqui estudadas esbarram em fatos históricos, é preciso retomar a ideia de origem, que Didi-Huberman (2010) analisa debruçado sobre os estudos de Walter Benjamin. A origem, para eles, reverbera um caráter histórico, em que o pré e o pós desse contexto aparecem como um sintoma. Consideramos, para este estudo, que o sintoma pode ser revelado como algumas imagens, tendo em vista que

a origem surge diante de nós *como um sintoma*. Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela "restitui", faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de "novidade" sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens "em via de nascer", Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra. (DIDI-HUBERMAN, 2010. p. 171)

Podemos, desta maneira, compreender que, como *Juana* carrega o peso da personagem emblemática Joana d'Arc, a retomada de suas histórias reveladas na obra de Manuela Infante através de uma perspectiva feminina e latino-americana é um sintoma que se apresenta na dramaturgia da autora. A partir dessa visão, a desconstrução heroica e santificada de Joana d'Arc é o foco em questão. De forma um pouco distinta, *Estado Vegetal* explora novos territórios para o teatro e, ao criar narrativas que discutem o antropoceno. A partir do conceito

de dialética já mencionado, são criadas tensões entre as temporalidades, e também a possibilidade de enxergar de maneira crítica os movimentos políticos que transitam na história da América Latina.

As peças *Juana* e *Estado Vegetal* trazem à tona alguns pontos de encontro entre o passado e o presente, que se tornam imagens dentro do teatro — e fora dele, considerando o contato do público com as obras e seus conteúdos latentes e factuais. Com as peças de Infante, entendemos os rastros da trajetória social e política do Chile.. Uma "simples" anedota do dia a dia, como um acidente em um bairro, gerando controvérsias e vizinhos contando suas versões do fato, como acontece em *Estado Vegetal*, repercute em diversas teias que estão remetendo sempre à mesma imagem: a dominação, a supremacia do Humano como excepcional. Ou uma "comum" história contada mundialmente, como a de Joana d'Arc em *Juana*, pode ser contada outra vez, ressignificando ou dando voz a personagens caladas e/ou, até então, lidas de maneira parcial.

Como enfatiza Rojo (2016, p. 29), a estética dramatúrgica varia, entre outras coisas, de acordo com os contextos históricos que abarcam a obra. Por isso, a história e a arte manifestam certo choque, visto que podem revelar maneiras e movimentos estéticos que retomam a memória social ou a questionam e recontam. É a partir desse choque que estabelecemos um vínculo forte com a imagem política. As imagens podem ser potências que resgatam memórias, vozes, narrativas.

Ao resgatar satiricamente o maior herói naval e militar do Chile, a obra foi bastante criticada por parte da sociedade chilena, que assistiu a ela em 2002. Por outro lado, nas revoltas que tomaram o país em 2019, derrubaram a estátua desse mesmo militar em Temuco. São dois cursos, um a favor da preservação de uma história única, masculina e de dominação; outro a favor de mudanças e de um entendimento maior de movimentos históricos violentos, considerando a desatenção com relação às hierarquizações, que nos absorve como sociedade. Portanto, a arte e a história fazem parte de uma dialética onde são questionadas e podem assumir sentidos diferentes, de acordo a como foram abordadas e com a maneira que o público as recebe.

Estabelecer a temporalidade é essencial para entender a relação que as conjunturas históricas têm com as obras teatrais, inclusive como o passado ainda reverbera e se apresenta em diferentes facetas no presente, no "aqui e agora" que é o ato teatral. Por meio da poética de Infante em *Juana*, podemos resgatar o passado para entender o presente.

Com *Estado Vegetal*, conseguimos entender que as microviolências presentes nas sociedades, bem como as violências contra a mulher, seus direitos, suas vozes e até mesmo sua vida, partem do mesmo lugar: os dualismos sustentados pelo macropoder. Esse movimento é possível por apresentar imagens que perpassam os mundos da arte e do imaginário social tanto chileno quanto mundial e, portanto, tem "uma dupla condição", pois responde "a duas ordens diferentes" (ROJO, 2016, p. 33).

As imagens podem tocar o real — no caso, o público e seus afetos referentes à obra — e, então, escapes revolucionários se tornam possíveis. Elas podem ser mecanismos de resistência e de transformação. Nas palavras de Rojo, alguns movimentos produzem

imagens vaga-lumes, que tiveram ou ainda têm a potência da mudança, que tiveram o desejo de não ser levados pelo pessimismo e de se deixar afetar e ser afetados pela experiência do fazer teatral. (ROJO, 2016. p. 37)

As imagens são construídas por meio de debates que o próprio criador projeta para as obras, tanto no campo literário, quanto no espetacular (incluindo, então: som, imagem e movimento). Infante, em suas peças, retoma e transforma em potências imagéticas questões sociais latentes, bem como suas próprias indagações filosóficas com relação ao mundo contemporâneo.

Em *Juana*, vemos os restos da história e como ela está incorporada aos debates atuais, que reforçam a importância das visibilidades de narrativas e ressignificações de histórias oficiais, projetando, de alguma forma, o futuro — futuro este que se entrelaça com *Estado Vegetal*, dada a questões que perpassam o conceito do "não humano", além de suas indagações a respeito da modernidade e dos dualismos sustentadas por ela. A temporalidade das imagens entra, então, em tensão.

Ambas as obras, *Juana* e *Estado Vegetal*, representando o ciclo que trabalha a "desconstrução do heroico" e o ciclo do "giro do não humano como eixo literário", produzem imagens que descentralizam conceitos absolutos — alguns exemplos são a da mulher carregada de imposições sociais e estereótipos para sua vida social e a do ser humano como detentor do poder sobre outros seres considerados inferiores (sejam eles um outro humano pertencente a uma minoria social ou outros seres vivos habitantes do planeta, como as vegetações) — perante a sociedade construída com base no capitalismo e na modernidade. Assim, a produção de

Infante pode ser entendida como política, por questionar e trazer à tona debates imprescindíveis para combater injustiças sociais e violências naturalizadas e autorizadas.

"O teatro (tanto o texto dramático quanto o texto espetacular) já mostrou que pode criar configurações espaço-temporais que recuperam as utopias do passado (relidas, retomadas, ressignificadas) e construir com base nesse recurso desenhos de futuro" (ROJO, 2016, p. 36). Rojo ainda discorre a respeito da potência de resistência que carregam as imagens teatrais. O teatro tem a capacidade de tornar públicas, por meio do espectador e dos corpos que estão em movimento no ato e na produção desse ato, questões sociais, históricas e políticas.

3.2.2. O termo Ecofeminismo

Apesar de, em *Estado Vegetal*, a escrita de Infante não apresentar propriamente, como em *Juana*, uma temática com recorte explícito sobre as lutas femininas, de modo geral, ela engloba um caráter feminista. Ao expor questões que problematizam relações opressivas, a obra torna-se "cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsátil" (RICHARD, 2002, p. 133). A autora transpassa, em suas obras, suas próprias vivências e experiências dentro desse contexto feminino e pós-moderno.

Como outros estudos feministas, o ecofeminismo tem a intenção de reestruturar o movimento feminista em direção à ética ambiental. A partir de debates que surgem nas dramaturgias de Manuela Infante, é possível, agora, pensar em alguns elementos presentes nas obras sob o viés do ecofeminismo. O pensamento crítico dessa linha de pensamento inclui, no geral, entender que as estruturas de opressão não afetam só o sujeito, mas todas as formas de vida terrestre. A lógica de dominação que existe entre o humano e o não humano é evidente e também está ligada à opressão feminina.

De acordo com Bruno Latour (2004), a modernidade não existe, pois não somos capazes de afirmar, como sociedade, as demandas do capitalismo. O autor escreve que o sistema capitalista exige dos humanos um certo retorno de produtividade, o que acaba por não contemplar nossas necessidades sociais.

Somos seres híbridos, como pondera Haraway (2018), uma vez que utilizamos dessa modernidade e nos apropriamos dela. Porém, retomando Latour, as circunstâncias e as consequências de tais exigências nos levam a um outro movimento definido por Donna Haraway: separamos a Natureza da Cultura, mas vivemos como parte integrante das duas, indo de encontro a esse dualismo que impõe a modernidade e que a alimenta: a dominação do

humano perante outros seres. Entendemos, aqui, que esses dois conceitos (o de Latour e o de Haraway) se conectam porque se bem usufruirmos dos bens do capitalismo, este por sua vez nos exige uma troca. Essa troca pode ser visualizada a partir da nossa força de trabalho para o mercado e as consequências de estarmos inseridos neste sistema, bem como os benefícios que o mercado nos oferece enquanto sociedade capitalista. Precisamos nos estabelecer no mercado para sobreviver.

O ecofeminismo é um caminho viável, se pensarmos em uma reforma estrutural, mas muito pouco explorado e visibilizado. Felizmente, as discussões presentes na atualidade vêm avançando, ainda que estejam muito distantes da realização do ideal que o ecofeminismo propõe. Para isso, seria necessária uma drástica mudança estrutural, e a realidade é contrária: há um crescimento absurdo da política neoliberal.

Teorias ecosocialistas e também ecofeministas têm ganhado espaço e provado que, além da necessidade da preservação ambiental, há uma urgência de se adotar um olhar que não divida a natureza e a cultura em polos distantes, o qual possibilitaria formas de vida, inclusive, mais baratas, saudáveis e sustentáveis. Entretanto, essa é uma mudança muito radical aos olhos conservadores. Para eles, não é interessante qualquer forma de ameaça ao capitalismo, ainda que nem se apresentem, de fato, ameaças definitivas ou sólidas.

O que o termo "ecofeminismo" visa é justamente entender que todas as opressões estão vindo do mesmo lugar: dessa mesma estrutura de poder que se alimenta do contexto moderno, ou seja, do capitalismo que, o tempo todo, exige corpos produtivos. Segundo Puleo,

desde um ponto de vista filosófico, o ecofeminismo permite que nos compreendamos melhor como espécie, assim como que entendamos os motivos e as consequências negativas da clara divisão entre Natureza e Cultura. Portanto, já não se trata apenas de reivindicar, como oportunamente fazia Simone de Beauvoir em sua época, a pertença das mulheres à Cultura, mas sim nosso duplo pertencimento à Natureza e à Cultura, recordando ao coletivo masculino que ele também compartilha desse duplo pertencimento. Conseguiríamos, assim, uma definição do ser humano um pouco mais realista, mais modesta e igualitária e mais de acordo com a crise ecológica. Uma proposta ecofeminista me parece muito importante em tempos de anomia tão marcada, de indiferença, de falta de projetos históricos, políticos, vitais e sociais⁴³. (PULEO, 2011, p. 20)

⁴³ "desde un punto de vista filosófico, el ecofeminismo nos permite comprendernos mejor como especie, así como entender los motivos y las consecuencias negativas de la tajante división entre Naturaleza y Cultura. Por lo tanto, ya no se trata sólo de reivindicar, como oportunamente hacía Simone de Beauvoir en su época, la pertenencia de las mujeres a la Cultura, sino nuestra doble pertenencia a la Naturaleza y a la Cultura, recordando al colectivo

Alicia Puleo, teórica espanhola que escreveu o livro *Ecofeminismo para un otro mundo posible* (2011), argumenta que existe uma lógica de domínio que engloba esse sistema dual, que é alimentado por dois polos sempre, como é o caso de cultura (cultura como sociedade) *versus* natureza (neste caso, como ser dominado). A teórica afirma que essa lógica de domínio conserva a ideia e a necessidade de tornar o outro matável. O que ela propõe, em seu livro, é caminhar pelo outro caminho desse fundamento naturalizado e alcançar uma cultura ecológica, para que essa estrutura vá perdendo sua força aos poucos, na medida do possível.

Precisamente, a mesma autora acredita e aposta na ideia de entender que a opressão e as violências estão interligadas e que é necessário e urgente fazer uma revolução dentro do que é chamado sociedade:

é hora do ecofeminismo para que outro mundo seja possível, um mundo que não esteja baseado na exploração e na opressão. Essa sociedade do futuro se vislumbra já na luta contra todas as dominações, as antigas e as novas, as dos antigos patriarcados de coerção e as do patriarcado de consentimento, que impõem seus mandatos na desmesura neoliberal⁴⁴. (PULEO, 2011, p. 16)

Puleo aponta que o feminismo nos fez pensar como político o que nos parecia natural e que, agora, para além disso, precisamos entender que também somos vítimas de padrões institucionalizados. A autora afirma a ideia da urgência em entender que o ecossistema também tem muito a ver com todos esses problemas estruturais e autoritários.

Por isso, a obra dramaturgical de Infante, no geral, pode se relacionar com a proposta ecofeminista de pensadoras como Alicia Puleo. Talvez não pelo termo em específico, mas sim porque ela, em sua poética e estética — como texto, teoria e espetáculo —, denuncia as opressões e os dualismos vigentes.

Manuela Infante denuncia desde o sexismo até o naturismo, que é a discriminação e dominação do humano perante os outros seres terrestres, ou seja, os não humanos. Essas violências estão aliadas a outras violências sociopolíticas latino-americanas e até universais. É

masculino que también comparte esa doble pertenencia. Lograríamos así una definición del ser humano un poco más realista, más modesta e igualitaria y más acorde con la crisis ecológica. Una propuesta ecofeminista me parece muy importante en tiempos de anomia tan marcada, de indiferencia, de falta de proyectos históricos, políticos, vitales y sociales".

⁴⁴ "Es hora de ecofeminismo para que otro mundo sea posible, un mundo que no esté basado en la explotación y la opresión. Esta sociedad del futuro se vislumbra ya en la lucha contra todas las dominaciones, las antiguas y las nuevas, las de los antiguos patriarcados de coerción y las del patriarcado de consentimiento que impone sus mandatos en la desmesura neoliberal".

o caso de lutas como as de raça e classe. Essas discriminações fazem parte da estrutura do poder.

Ainda sob a perspectiva de Alicia Puleo, "não se trata de saber mais ou de desenvolver mais tecnologia, e sim de alcançar uma cultura do meio ambiente com uma apreciação do não humano diferente⁴⁵" (p. 78). O conceito dialoga diretamente com o "teatro não humano" de Infante.

Esse pensamento corrobora a importância de entender tanto que a modernidade traz e reverbera a ideia da separação entre Natureza e Cultura, como que há uma diferença entre ciência e a prática de alcançar uma imagem positiva, mas não idealizada, da natureza (p. 13); o que permitiria, portanto, a construção de uma "nova cultura com relação à Natureza⁴⁶" (p. 15).

Puleo afirma, ainda, que, de certa forma, algumas mulheres indígenas na América Latina (p. 20) seguem um modelo ecofeminista ideal e também engloba as pessoas ligadas ao ecossistema e ecofeminismo. É necessário apontar que, devido às questões políticas e econômicas latino-americanas, o ideal ecofeminista de Puleo se assemelha a um ideal utópico. Há muito por avançar para que uma política prática ecofeminista seja de fato possível em contextos latino-americanos.

Regina Célia Di Ciommo, em seu livro *Ecofeminismo e Educação Ambiental* (1999), debruça-se sobre uma mudança ecologista que una a possível "harmonização dos princípios feminino e masculino no pensamento, na cultura e na natureza, em um processo inverso ao que presidiu o domínio da ordem científica racional cartesiana" (p. 20). Para tal, retoma algumas pautas necessárias para que esse movimento possa ser consumado, como efetivamente integrar a mulher ao ambiente público, questionando o trabalho doméstico e educacional predominantemente direcionado para as mães.

Para a autora, o ecofeminismo reformula o espaço social da mulher e, ao mesmo tempo, aponta um olhar crítico sobre a natureza, ao enxergá-la "como sujeito frente à sociedade humana" (p. 55). É preciso reformular, então, a lógica que engloba tanto as mulheres (pensando em suas interseccionalidades) quanto a natureza como o "Outro", tornando-as parte integrante e atuante do sistema que as exclui.

⁴⁵ "no se trata de saber más o de desarrollar más tecnología, sino de alcanzar una cultura medioambiental con una apreciación de lo no humano diferente".

⁴⁶ "nueva cultura con respecto a la Naturaleza".

O olhar social e ecológico feminista propõe repensar desde um ato considerado mais simples para muitos, como a reciclagem, até medidas que possam incluir uma quantidade maior de pessoas, como pontua Di Ciommo:

no sentido de atuar diretamente na mudança de hábitos nas famílias, mas através das mulheres, chama a atenção a experiência de uma empresa construtora e de projetos urbanísticos que, a partir de 1995, promove cursos de educação ambiental no complexo turístico Riviera de São Lourenço, no município de São Sebastião (SP). Esses cursos são específicos para as esposas dos caseiros de propriedades locais que lá residem e oferecem diversos incentivos, dentro do que seria uma estratégia empresarial ambientalmente correta, através de aulas e cartilhas, sugerindo a separação do lixo e destacando a importância da colaboração das mulheres (DI CIOMMO, 1999, p. 21).

Dessa maneira, a autora pontua que o ecofeminismo compartilha um olhar com os ecologistas, reconsiderando a cultura antropocêntrica, mas construindo, junto disso, uma crítica ao androcentrismo. "É a diferença que se quer apagar — pela negação ou pela igualização, ou, ainda, pela transferência aos demais daquilo que a constitui" (p. 31). Di Ciommo ainda acrescenta o perigo de cultivar essa cultura que reconhece esse "Outro" e faz dele diferente ou negado. É necessário, dessarte, reverter a lógica de domínio e construir e divulgar novas linguagens.

Como *Juana*, obra de Infante, retoma a história de Joana d'Arc, sendo esta uma camponesa, podemos pensar em suas relações com o ambiente em que vive. Juana e a natureza mantêm uma relação de afeto e, por isso, de tensão. Para Di Ciommo,

a correlação entre mulher e natureza é alimentada constantemente por um processo em que vários aspectos da situação feminina, físicos, sociais e psicológicos, contribuem para que ela seja considerada como mais próxima da natureza, enquanto que as instituições lembram essa proximidade. (DI CIOMMO, 1999, p. 47)

É possível pensar, nesse caso, na ideia de transformar a natureza em sujeito. "A diversidade dentro da espécie humana, ou a diferença entre as mulheres, é uma questão crucial para o ecofeminismo" e "a natureza, quando revela a sua variada, interconectada teia, se torna ativa, criativa e participativa" (p. 53). A ideia da natureza como sujeito, ou seja, ativa, aparece em *Estado Vegetal*. Isso ocorre mais explicitamente quando ela, a natureza, (re)ocupa seu território, seja na casa da personagem que se enterra com as plantas, seja quando as folhas da

árvore alcançam a rede elétrica, ocasionando a tensão de território entre os sujeitos humanos na obra e os sujeitos vegetais: o ponto-chave para o enredo da obra.

E como, de fato, introduzir a natureza como sujeito na sociedade humana? Para a autora,

é preciso considerar que uma ciência que torna possível o acesso aos bens naturais através da destruição da natureza, ao mesmo tempo em que ameaça a existência da vida, desloca também para a vida social as razões de ser da subordinação de uns aos interesses dos outros. (DI CIOMMO, 1999, p. 56)

Ou seja, esse mundo ideal, ecofeminista, não cabe na concepção que a ciência tem da relação dos humanos com os demais elementos da natureza. É preciso entender que o lugar dos afetos, dos conhecimentos e das estruturas é igualmente alterado pelo fundamento dessa ciência humana como absoluta.

A partir do desenvolvimento desse campo teórico, o ecofeminismo consegue reorganizar, como potência, o que Judith Butler (2002) pondera a respeito dos corpos que importam ou não, tendo em vista a supremacia dos corpos bem-vistos e aceitos — que, na maioria das vezes, são os de um homem branco, heterossexual e de classe média ou alta — exercida mundialmente como sociedade. Para o ecofeminismo, o dualismo excludente que há tanto para o lado dos não humanos quanto para aqueles tidos como minorias sociais precisa ter fim: "a posição de que há importantes conexões de como se tratam as mulheres, pessoas não brancas e a subclasse, de um lado, e como se trata o ambiente natural não humano, de outro"⁴⁷.

Desse modo, nos interessa mencionar a importância da interseccionalidade⁴⁸ e interdisciplinaridade (que nada mais é que a ligação existente entre duas ou mais disciplinas, como a literatura e a filosofia), ambos conceitos presentes e importantes para este trabalho, tendo em mente os temas que perpassam as obras e aquilo a que elas podem aludir. O gênero, aqui e dentro das ponderações ecofeministas, faz parte do movimento ambiental, da mesma forma que a arte — neste caso, o teatro e as literaturas — integra e compõe os movimentos sociais, históricos e políticos.

⁴⁷ Disponível em <<https://www.modifica.com.br/ecofeminismo-novas-perspectivas-e-desafios/#.YC6ZZRMzbOQ>>. Acesso em 05 de novembro de 2020.

⁴⁸ "La interseccionalidad es una herramienta analítica para estudiar, entender y responder a las maneras en que el género se cruza con otras identidades y cómo estos cruces contribuyen a experiencias únicas de opresión y privilegios" Disponível em: <https://www.awid.org/sites/default/files/atoms/files/interseccionalidad_-_una_herramienta_para_la_justicia_de_genero_y_la_justicia_economica.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2021.

Estado Vegetal traz para a cena uma realidade bastante comum entre mães, especialmente mães latino-americanas. Perder filhas e filhos, como a mãe de Manuel na obra, é um quadro corriqueiro — a exemplo das mulheres periféricas, que vivem perdendo seus entes queridos para a repressão policial. Na obra, a morte de Manuel é ocasionada pelas violências de um macrossistema. De acordo com Joana Cabral (2020), no texto *Vegetar o pensamento: manifesto e hesitação*, "ao modo das plantas, há pressa em vegetar." (p. 11). No caso de Manuel, em *Estado Vegetal*, houve pressa em vegetar para reverter a produtividade em que vivia, que o sistema capitalista exigia dele: "vegetar é desacelerar esse andamento como condição para avançar reinícios de mundos. Haverá tempo no fim dos tempos?" (p. 12). Dessa forma, pensar como vegetal, para o teatro e para os corpos insertos na sociedade, é pensar a respeito dos sistemas institucionais e das condições agressivas que são impostas por eles.

Com isso em mente, é possível dizer que tanto a escrita quanto as práticas cênicas de Manuela Infante fazem parte de uma estrutura feminista dentro da arte. Não necessariamente são temas elaborados de maneira explícita em suas obras, mas é possível pensar que a experiência feminista de Infante passe pela estrutura, ou seja, a ideia de fazer um teatro não-humano. Ir para o outro lado da estrutura antropocêntrica é contrariar o sistema patriarcal, que coloca as mulheres, na maior parte das vezes, como não humanas. Assim como ocorre com os outros seres.

4. JUANA e ESTADO VEGETAL dentro do universo latino-americano

4.1. Aproximações à América Latina, especificamente ao Chile

O termo "América Latina" surgiu em meados do século XIX, após o denominado "descobrimento". O termo foi usado pelo imperador francês Napoleão III quando invadiu o México para incluir a França entre os países que tinham influência na América. Assim como o vocábulo, o território latino-americano passa por um processo de apagamento e exclusão de suas identidades, provindo da implementação dos costumes e estruturas ocidentais. A América Latina já havia perdido muito de sua autonomia de cultivar e preservar suas origens indígenas e saberes tradicionais; já era um continente influenciado por vários países, várias culturas. Isto é, o termo América Latina também é fruto da dominação resultante do processo de colonização.

O processo de invasão da Espanha no Chile começou no ano de 1540. Portugal ocupou o Brasil em 1500. Desde a chegada dos países ocidentais, o território latino-americano sofreu graves violências. No Chile, os mapuches e os espanhóis, por exemplo, mantiveram cerca de 300 anos de guerra. Os povos originários habitavam o território desde aproximadamente 12 mil anos antes da invasão dos europeus, e, desde antes da ocupação europeia, já existiam algumas guerras entre os indígenas. Há, na construção dos povos e de suas terras, uma vasta história de lutas. A colonização ocasionou um extermínio das populações indígenas e negras, que foram trasladadas do continente africano e escravizadas em alguns países da América.

A história do território latino-americano é caracterizada por fatos e relatos mediados pelo olhar do colonizador; no entanto, as identidades são construídas a partir do conjunto de todas as diversas etnias que aqui se estabeleceram. Os registros se perderam em grande escala, mas a oralidade pôde contribuir para que não sumissem totalmente.

Como discorre Diana Taylor em seu livro *O arquivo e o repertório* (2013), o repertório é considerado o sistema arquivado, e a performance pode participar efetivamente da transferência e continuidade de conhecimentos. É por meio de uma cultura oral que algumas práticas pré-colombianas seguem marcando posição e resistência. Com a falta de armazenamento documental, as tradições foram e seguem sendo passadas de boca a boca, seja pela literatura oral ou, até mesmo, por crenças, como a prática de rituais⁴⁹.

⁴⁹ "Ritual" significa uma ou mais práticas, atos, gestos, vinculados ou não a alguma religião, mas que apresentam algum valor simbólico a alguma comunidade e suas tradições.

Apesar de todos esses fatos históricos, desde a invasão do continente, existiram muitos processos revolucionários que formam parte da história do continente, das sociedades latino-americanas. Há a presença da luta, característica muito forte e muito presente em todas as situações históricas ou vivências dos povos latino-americanos. Pode-se associar o termo Revolução à ideia de mudança, mudança essa devido às circunstâncias contemporâneas que, dessarte, são efeitos de toda a história do território. Um marco importante foi o realizado pelos movimentos de independência, que ocorreram no ano de 1822 no Brasil e 1817 no Chile. São datas muito próximas aos dias atuais, o que indicam a influência colonial e estrutural na sociedade política dos países envolvidos.

A mudança é buscada em várias esferas — econômicas, sociais, políticas, religiosas, militares etc. As revoluções na América Latina foram e são bastante importantes para os movimentos históricos do continente. Ao longo da trajetória, surgiram nomes que ajudaram nos processos de independência política e social, nos quais era visada a importância da consciência de que América Latina é um continente específico. Simón Bolívar, Emiliano Zapata, Ernesto "Che" Guevara, Subcomandante Marcos, entre outros, são alguns dos importantes sujeitos que firmaram um processo de construção dos movimentos revolucionários, que coincidem com as lutas até hoje vigentes.

Para que exista uma revolução, é necessário que haja uma união de interesses — consequentes de processos históricos — com uma sede utópica e o propósito de combater alguma injustiça. Como existem vários tipos de processos e injustiças, existem vários tipos de revolução. Segundo o intelectual maia Daniel Matul:

Poderíamos afirmar que a sabedoria acumulada durante séculos no âmago do povo maia nos possibilitou perdurar no tempo e nos projetarmos ao infinito (...) A opressão que paira sobre nossa civilização nos obriga a permanecer na resistência. Temos semeado durante quinhentos anos e colheremos quando os deuses o disponham: é a reconquista do perdido⁵⁰ (MATUL, 1989, p. 148-157).

Assim, surge a conclusão de que existe ou pode chegar a existir, em sujeitos latino-americanos, uma pulsão de revolução, ou a pulsão de poder recontar algumas histórias tidas

⁵⁰ "Podríamos afirmar que la sabiduría acumulada durante siglos en el seno del pueblo maya nos ha posibilitado perdurar en el tiempo y proyectarnos al infinito...La opresión que se cierne sobre nuestra civilización nos ha obligado a permanecer en la resistencia. Hemos sembrado durante quinientos años y cosecharemos cuando los dioses lo dispongan: es la reconquista de lo perdido".

como oficiais. Freud (1992) define a pulsão como a representação dos estímulos do organismo que alcança a mente, exigindo, assim, um impulso de energia interna direcionado ao comportamento do indivíduo. A pulsão, para ele, é gerada por causas internas e inconscientes. Nesse caso, internas do continente.

Freud, no início de sua teoria, diferenciava várias pulsões. Depois, reduziu a duas: pulsão sexual de vida e pulsão agressiva, de morte. Porém, o que mais interessa neste contexto é o termo pulsão anárquica. Sara Rojo, em seu livro *Teatro e Pulsão Anárquica: Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina* (2011), enxerga esse sentimento como uma necessidade de vislumbrar a liberdade e que faz o indivíduo romper as ataduras. Rojo menciona exemplos de obras teatrais na América Latina que podem ser visualizadas como peças que contêm certas pulsões anárquicas. Nelas, podem ocorrer dois tipos de fenômenos artísticos: algumas obras refletem o tema da revolução, e há outras cujo tema não é diretamente esse, mas que o abordam implicitamente, por estarem contextualizadas e, de certo modo, expressarem um sentimento libertário. Entendendo esse movimento, a autora argumenta que,

por outro lado, uma vez aceita essa tese, posso considerar, como parte do universo do anarquismo, obras contaminadas pelos princípios anarquistas, ainda que não tenham sido criadas por libertários, ou mesmo aquelas cujos autores não tiveram a intenção de produzir uma arte anarquista. O que importa é se o que fizeram responde ao espírito de ruptura que caracteriza essa filosofia ou se o que produziram se constitui como uma pulsão anárquica. (ROJO, 2011, p. 16-17).

Também é importante ressaltar que, geográfica e historicamente, se estabelecem fronteiras sociais e políticas entre os países da América Latina. Apesar de apresentar pontos em comum dentro do contexto sócio-histórico, a América Latina não é unívoca (ROJO, 2012, p. 93). As lutas políticas, situações econômicas e enfrentamentos históricos apresentam suas características e momentos específicos dentro do tempo-espaço de cada território. Não obstante, pretendemos considerar que certas imagens teatrais latino-americanas englobam situações micro e macropolíticas que se cruzam.

O Brasil, por exemplo, é afastado do restante dos países por uma questão linguística, o que agrava a percepção de certa distância entre os territórios, mas também por questões históricas, dado que a expansão territorial do Brasil é continental, com cada uma de suas regiões tendo suas diversidades e características. O que acontece entre cada contexto de cada país latino-americano, desde os processos de colonização até os dias correntes, não é muito

diferente.

Consideramos que as situações políticas podem interferir explícita e implicitamente na arte. Por isso, resgatar o cenário de quando foram escritas e apresentadas as obras no Chile é indispensável. Nas últimas duas décadas a situação global se modificou, com a implementação de novas tecnologias e a dependência do sujeito quanto às mídias no geral, como as telas de computadores, televisão e redes sociais. Com isso, a arte também incorporou esses aspectos e questões provindas dessa relação.

O território do Chile, antes de chegar nos moldes atuais que já citamos bem (um mundo moderno, produtivo e, portanto, que visibiliza o mercado e as grandes empresas), passou por variados processos históricos: o período pré-colombiano foi marcado pela presença de diferentes etnias que ocupavam o local. Estavam ali aproximadamente desde o ano 14.800 a.C, e permaneceram até as explorações espanholas no continente americano, no ano de 1492. Algumas desapareceram, outras permanecem no território até hoje, como o caso dos mapuches.

A invasão dos territórios mapuches, principal etnia que o Estado chileno reconhece (entre outras, como a aimara, rapanui, quéchua, atacameño, coya, kawésqar, yagán e diaguita), provocou, desde o início, um grande empobrecimento e mudanças bruscas na sociedade desses povos originários. A estrutura social indígena precisou e ainda precisa ser moldada e transformada a partir da sociedade chilena, construída pelas influências colonialistas.

Apesar desse contexto violento quanto à ocupação de seus territórios, Juan Alonso Pacheco Rivas (2012) escreve que a sociedade mapuche se estabeleceu ao sul do país, independente da soberania espanhola; além do mais, "manteve relação com a sociedade crioula do Chile em um equilíbrio de forças militares e econômicas até a ocupação de seu território por parte do Estado chileno⁵¹" (p. 158). Os mapuches, de alguma maneira, mantiveram uma fonte histórica e memorialística muito forte, devido às lutas que cravam até a atualidade.

O nascimento da república implicou na expansão do Estado do Chile segundo a lógica de uma empresa de ocupação territorial, cuja finalidade era o controle

⁵¹ "Mantuvo relación con la sociedad criolla de Chile en un equilibrio de fuerzas militares y económicas hasta la ocupación de su territorio por parte del Estado chileno." Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n38/n38a11.pdf>>. Acesso em 03 de abril de 2021.

por meio da força militar e colonizadora para consolidar o poder econômico de uma oligarquia latifundiária, mineral e comercial⁵² (RIVAS, 2012, p. 158).

Durante o período da Conquista Espanhola, houve, devido às invasões, violências e genocídios por parte dos invasores espanhóis e resistência por parte dos ameríndios, que lutavam por seus territórios e suas sociedades construídas e firmadas até então. Durante os anos de 1536 e 1598, por exemplo, ocorreu a denominada Guerra de Arauco, em que os mapuches lutaram dura e diretamente contra os espanhóis. Contudo, o Império espanhol durou cerca de dois séculos, o que ocasionou a repressão e opressão das múltiplas culturas originárias do continente.

Os mapuches continuaram lutando por seus direitos. Devido à história de negação da comunidade indígena, as mulheres, por exemplo, foram e são porta-vozes da oralidade e da memória do povo originário. Os mapuches são uma sociedade viva, que mira para o futuro ao mesmo tempo que retoma o passado. No contexto de hoje, temos a existência de intelectuais mapuches que defendem seu lugar como urbanos, preservando, de alguma forma, as histórias de seu povo. Além de estarem ocupando as academias, ocupam também as artes. Paula González Seguel é um exemplo. Após serem vítimas do maior genocídio mundial, os indígenas estão, hoje, ocupando lugares da sociedade. Eles estão presentes nas comunidades, nas matas, nas cidades, nas favelas, nas universidades etc. Entretanto, constantemente, sofrem violências, racismo e ameaças aos territórios.

Os movimentos de Revolução e Independência do Chile começaram por volta do ano de 1808 e duraram até 1823. A luta do povo chileno era pela reivindicação do poder político. Na década de 1820, diversos movimentos independentistas ganharam força pelo continente latino-americano.

Com a implementação da República, a economia do país se concentrou ainda mais na pecuária, agricultura, mineração e indústria. Apesar de todo o esforço para uma maior autonomia política e de o país ter sido liberado da dominação espanhola, ele passou a ser controlado pelas oligarquias e pela Igreja Católica. A Guerra Civil de 1891 foi marcada pelo contexto de negação de certas leis por parte do Congresso Nacional, como a "Ley de Presupuesto" em relação aos gastos públicos, e também pela briga entre a nova classe que

⁵² "El nacimiento de la república implicó la expansión del Estado de Chile según la lógica de una empresa de ocupación territorial, cuya finalidad era el control por medio de la fuerza militar y colonizadora para consolidar el poder económico de una oligarquía terrateniente, minera y comercial."

surgiu pelo avanço da exploração mineral no país e os que ainda possuíam propriedades de terra. No dia 11 de fevereiro desse mesmo ano, foi decretado o fechamento do Congresso Nacional e declarada, oficialmente, a guerra civil, que durou seis meses e matou cerca de 4.000 chilenos. Além das mortes, a guerra ocasionou rupturas políticas, sociais e econômicas.

O início do século XX foi notado pela dependência do salitre. Movimentos de esquerda estavam se impondo, com a organização de partidos políticos como o Partido Comunista. É necessário também destacar o grande interesse das empresas estadunidenses para com as minas de cobre do Chile. Em 1970, Salvador Allende chega ao poder com o Partido Socialista. Antes desse momento, Allende já estava participando de uma coligação de esquerdas, a Unidade Popular (UP), que tinha projetos como a nacionalização dos recursos do minério. Allende foi o primeiro marxista eleito democraticamente, até o golpe de Estado de 1973.

O cenário atual chileno carrega muito de suas perdas históricas, mas, felizmente, também carrega a força e a luta da sociedade. Vemos traços de uma pequena elite que ainda é proprietária de terras, uma indústria mineira (majoritariamente composta por capital externo, mesmo que a maior — Codelco — seja mista) que explora as paisagens naturais e usa sem controle recursos como a água, gerando más condições sanitárias para a população. Tudo isso cria uma forte tensão entre políticos neoliberais e políticos que se empenham por reformas e combate a desigualdades sociais.

De acordo com Stelio Marras (2020), teórico que já citamos neste estudo, pensando de um modo mais universal, não há dúvidas de quanto o desmatamento das florestas tem a ver diretamente com a destruição da biodiversidade. A exploração mineral, que acontece tanto no Chile quanto no Brasil, é um exemplo vivo dos riscos socioambientais relacionados a essa lógica capitalista e moderna.

Mais especificamente sobre um tema que engloba muito desta pesquisa, a degradação e a violência para com os animais agrava o dano a vegetais da crosta terrestre. Da mesma forma, temos o uso de venenos que aumentam as doenças geradas por crises ambientais, como é o caso dos pesticidas. Essas substâncias químicas causam não só danos à saúde dos humanos, mas outros tipos de efeitos negativos para o ecossistema de maneira geral. O antropólogo aponta:

uma lição, talvez a primeira e tão urgente de se aprender, com o planeta em derrocada e as catástrofes a um só tempo ambientais e sociais, com o planeta

do Antropoceno devastado pela acumulação capitalista sem rédeas, desregulamentada e predadora, é a lição da profunda e sensível interdependência ecossistêmica de esferas tradicionais e teoricamente divididas como hidrosfera, atmosfera, geosfera e biosfera. Quando somos forçosamente conduzidos a pensar essas interdependências altamente complexas, a diferença e os fluxos entre local e global, até então mais ou menos estáveis, logo entram em causa — se não em colapso. Por assim dizer, não há muro ou fronteira qualquer que possa se erguer contra os efeitos das mudanças climáticas. O desmatamento continuado da Amazônia (que vem sendo promovido oficialmente pelo governo brasileiro) acarretará, inclusive para a agricultura monocultora e para o pasto, efeitos locais-globais dramáticos para muito além da Amazônia, e já há claros sinais disso, como os impactos sensíveis nos regimes de chuva no Brasil (e, portanto, na agricultura), já que o desmatamento altera os fluxos dos chamados "rios aéreos" e o deslocamento dessas massas de ar úmido da floresta para o continente. (MARRAS, 2020, p. 38)

De acordo com esse trecho, entendemos os pontos pelos quais nossa pesquisa passa. As inter-relações do humano com outras espécies, retomando Donna Haraway (2018), ou pontos de interação entre o não humano e o humano, como acredita Manuela Infante, fazem parte do que classificamos como uma erosão ecossistêmica, visto que a lógica de dominação capitalista enfatiza violências que acabam matando seres humanos e outras espécies, tanto vegetais como animais.

Como já discutido, o ecofeminismo, além de fazer parte do movimento feminista que entende que a mulher é colocada no lugar do "Outro" (e, então, um outro matável, ou um outro considerado uma coisa, ou seja, coisificado), entende a importância de reconhecermos as opressões impingidas às outras espécies. É necessário, como faz Manuela Infante, deslocar a temática do Humano como sujeito central, pois esse sujeito é violento, podendo ser ora um herói, ora um explorador de paisagens naturais.

Esse quadro de exploração, como Stelio Marras (2020) pontua, é regional, mas é igualmente global. Retomando o Chile, além da cultura de exploração mineral, outros pontos de extrema preocupação para o universo ambiental se agravam intensamente no cenário atual, como a situação do abacate e do salmão.

O abacate sempre foi considerado um grande alimento para a sociedade chilena, sendo comum em diversos pratos culinários. O Chile é o terceiro maior exportador de abacates do mundo, sendo Petorca, cidade localizada na região de Valparaíso, a maior exportadora do país. Essa exportação em Petorca, com grandes empresas envolvidas, obviamente acarreta diversos danos à população, como a falta do elemento mais básico e necessário para a sobrevivência do

ser humano, a água, que é utilizada para o cultivo massivo do alimento. Essa é uma consequência explícita das explorações ambientais que acabam por violentar as espécies do planeta, a natureza, os vegetais e aqueles seres humanos que são de alguma forma descartáveis para essa lógica consumista. Existe, inclusive, um documentário a respeito do tema: *¿Agua o aguacates? El conflicto por la palta, el "oro verde" de Chile*⁵³.

Ocorre algo parecido com o salmão. O investimento do mercado chileno na salmonicultura acontece desde a metade do século XIX. O autor Néstor Italo Carrera (2020) analisa, no artigo *Breve historia de la acuicultura y salmonicultura en el sur de Chile (1856-2000)*, os diversos investimentos realizados para o crescimento do mercado do salmão, como os cursos de Biologia Marinha, Oceanografia e Engenharia em Pesca (p. 41) implementados pelo Estado.

Entretanto, novas formas de produção e tecnologias foram desenvolvidas entre os anos 1971 e 2000, o que acabou facilitando a interlocução com o comércio internacional e gerando contextos diferentes para o ecossistema chileno. Como discorre Carrera (2020), "no sul do Chile, terra ancestral dos povos huilliche, chono e cunco, da qual os chilotes foram herdeiros, hoje se encontra difundida a indústria do salmão e da aquicultura"⁵⁴ (p. 37). Dado o território indígena, as contradições criadas têm a ver com a preservação dos espaços naturais. Os povos originários dessa região alimentam um sistema e um imaginário oposto ao que ocorre hoje, com empresas privadas se apropriando do local e explorando os seres que nele vivem: "Os anos 2007 e 2016, produto do vírus ISA e a maré vermelha, a indústria aquícola foi questionada pelas toneladas de peixes mortos arrojados ao mar e as nulas estratégias de abordagem do conflito"⁵⁵ (MARRAS, 2020, p. 38). Com base nas conjunturas e considerando as explorações ambientais e animais, as obras de Manuela Infante vieram à luz, questionando e referenciando muitas situações sociais, políticas, econômicas e históricas.

Certas mudanças ocorriam no Chile na época em que Manuela Infante começava a pôr em prática seu trabalho:

⁵³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhaiClpvNtg&t=447s>>. Acesso em 15 de maio de 2021.

⁵⁴ "En el sur de Chile, tierra ancestral de los pueblos huilliche, chono y cunco, de la cual han sido herederos los chilotes, hoy se encuentra desplegada la industria del salmón y de la acuicultura."

⁵⁵ "Los años 2007 y 2016, producto del virus ISA y la marea roja, la industria aquícola estuvo cuestionada producto de la toneladas de peces muertos arrojados al mar y las nulas estrategias de abordaje del conflicto."

- até o ano de 2004, data das primeiras obras de Infante publicadas e apresentadas, *Prat seguida de Juana* (2004), o divórcio não era legal, sendo o único país da América a continuar com essa situação. Em 2005, foram aprovadas uma série de reformas na Constituição do Chile⁵⁶. Foram mais de 58 mudanças, em uma das maiores alterações desde as reformas do ditador Pinochet. Dentre elas, estavam a redução do período presidencial (de seis para quatro anos) e benefícios para as Forças Armadas do Chile. Como a obra *Juana* estreou em 2004, é importante ressaltar esses contextos políticos, visto que os trabalhos de dramaturgas começavam a receber um pouco mais de visibilidade;
- a América Latina tem uma história marcada por devastações de seus ecossistemas, e não seria diferente no Chile, ainda mais pela forte exploração das riquezas minerais no país. Com o avanço da modernidade e das políticas neoliberais, avançaram, também, os graves problemas ecológicos, como a privatização da água⁵⁷, incêndios florestais e mudanças climáticas — fatores que interferem na vida social e na saúde de sua população. Por esses e outros motivos característicos da sociedade chilena, Manuela Infante produziu *Estado Vegetal*, obra que resgata e comenta degradações ambientais e suas catástrofes tanto para o humano quanto para outros seres.

Michelle Bachelet foi eleita presidenta do Chile e assumiu o cargo no dia 11 de março de 2006, o que representou um avanço nas lutas femininas. Foi a primeira mulher a assumir o cargo e a primeira socialista depois de Salvador Allende, porém, a situação não durou por muito tempo.

Em 2010, uma coligação de direita foi alçada ao poder, o que teve como consequência um desinteresse ainda maior por mudanças estruturais nas políticas ativas. Em 2010, Sebastián Piñera assumiu como presidente do país, acarretando a implementação, mais uma vez, de uma política neoliberal. Logo após sua chegada à presidência, o movimento estudantil começou a organizar-se com o objetivo de denunciar e lutar pelo fim dos lucros com a educação.

⁵⁶ A Constituição do Chile foi modificada inúmeras vezes, até outubro do ano de 2020. Antes desse ano, algumas regras eram implementadas, e outras, retiradas, porém, as leis seguiam o definido pelo governo ditatorial de Augusto Pinochet, no ano de 1980.

⁵⁷ Durante os anos 80, o Estado do Chile privatizou a água, sendo essa uma das medidas arbitrárias do governo ditatorial de Augusto Pinochet.

Os economistas Manuel R. Agosin e Alexis Montecinos (2011) tratam do problema da desatenção a políticas que estimulem o investimento em empresas menores ou que inovem dentro do mercado. Não diferente, a arte e a cultura também são colocadas de lado por uma lógica neoliberal.

4.2. Aproximação reflexiva sobre as obras

4.2.1. Juana

Figura 2 — Montagem de *Juana*



Fonte: Foto do site Teatro de Chile. 2005 Enero. Festival Internacional Teatro a Mil. Sala Galpón 7. Foto de Javier Chorbadjian⁵⁸.

A obra tem direção e dramaturgia de Manuela Infante; e elenco formado por Cristián Carvajal, Cristián Lagreze, Héctor Morales, María José Parga e Juan Peragallo. Desenho,

⁵⁸Disponível em: <<http://www.teatrodechile.cl/en/obras/juana/imagenes/>>. Acesso em 04 de novembro de 2020.

cenografia e iluminação por Fernando Briones; Nicole Senerman é a técnica de iluminação. A peça teve a duração de 1 hora e 40 minutos.

Na imagem, Juana e demais personagens compõem a cena da obra *Juana*. A jovem camponesa contradiz a história do homem como único ser passível de heroicidade e luta por si mesma, por seu país e por aqueles que, de modo afetivo, estão com ela. Na imagem, podemos perceber essa característica guerreira da personagem, que também é transpassada para a cena.

Infante, como diretora, é inovadora e costuma jogar com os sentidos e as imagens historicamente já construídas. Por isso, além de reverter a tendência social da dominação do masculino perante o feminino, costuma reverter os personagens durante as peças. Nessa lógica, o teatro cuja estrutura almeje imitar ou delimitar um sentido único para cada sujeito é negado pela diretora. Ademais, na imagem acima, há a noção de que o público se encontra bem perto do palco, aproximando o espectador da obra. É possível notar, também, a presença de um vestuário adequado à época em que Joana d'Arc viveu, fato que se relaciona diretamente com a forma coloquial empregada na dramaturgia.

Juana é a segunda obra de Manuela Infante e o segundo trabalho da *Compañía de Teatro de Chile*. Nela, a dramaturga não abre mão da fábula de Joana d'Arc, mas apresenta debates contemporâneos ao contá-la.

Sabemos que Joana d'Arc era camponesa, analfabeta, chefe militar durante a Guerra dos Cem Anos e que foi executada na fogueira como punição religiosa. É claro que a imagem de Joana d'Arc foi reconhecida após sua morte — após os tempos nos quais a Igreja matava deliberadamente aqueles que, como ela, não correspondiam aos conceitos e normas estabelecidos. Hoje, é tida como uma figura mítica por sua trajetória; ironicamente, considerada heroína da França e santa da Igreja Católica.

Em *Juana*, a figura de Joana d'Arc é construída por meio de seus contextos: primeiro, sua família; logo, os homens mais poderosos da França. Dentre esses âmbitos, a personagem desenvolveu suas "habilidades" e surgiram as "vozes" em sua cabeça. As imagens da peça são construídas com base nos marcos históricos, como o espírito nacionalista que rodeava os franceses e as batalhas enfrentadas por Juana, personagem fictício de Infante que questiona o limite entre a história entranhada socialmente e os indivíduos que, no presente, aparecem com novas indagações e nuances.

A construção do texto dramático em *Juana* é feita por meio de diálogos, em uma estrutura em que a linearidade não é uma preocupação e nem uma meta a ser alcançada. O

tempo e as ações se intercalam e não seguem um plano estruturado, outro elemento presente nesse resgate do passado para se "criar um novo mundo"⁵⁹ (INFANTE, 2004, p. 13) no contemporâneo, uma nova perspectiva de narrativa.

As rubricas aparecem com menos frequência que os diálogos, porém, compõem a estrutura e o sentido da dramaturgia. Na cena inicial da obra, aparecem crianças sem nomes, e a didascália marca a falta de especificidade: "(*Podría se repetir em todos os grupos de papéis*)⁶⁰" (p. 56), estabelecendo, pois, as inúmeras possibilidades a partir de cada contexto.

O sobrenatural é tratado na obra de Infante de uma maneira ligada a perspectivas próprias, ou seja, a maneira como um indivíduo, ou uma sociedade, vê o mundo: "JOANA / Céus, Duque!, quem disse que eram vozes...? Isso soa algo aterrorizante. / D'ALECON / Tu me disseste. / JOANA / Eu disse a voz, D'alecon, a voz." (INFANTE, 2004, p. 93-94).

O arquétipo heroico de Joana d'Arc é desarticulado por meio de elementos como o caráter infantil da personagem Juana, "o que reduz ao mínimo os acontecimentos do juízo e da pena da heroína"⁶¹; ou monólogo e a lucidez final ante a própria morte. A personagem é fiel às suas vozes, o que provocou certa desavença com as instituições políticas e eclesiásticas.

Em detrimento do contexto que abarca a obra, os conflitos entre "passado e presente" e "história e ficção" aparecem por entre os discursos. Por isso, o cerne de nossa pesquisa, com relação a *Juana*, é a busca por compreender quais são as imagens expostas na peça e como podem se tornar potências que atingem a memória coletiva e individual. O objetivo é questionar como uma personagem universal e pertencente à cultura ocidental é resgatada a partir da perspectiva chilena e feminista de Infante.

Em vista disso, outro ponto crucial da pesquisa é analisar como a produção, com certo caráter subjetivo de Infante, alcança as questões impostas e normalizadas socialmente por meio das estruturas de poder. A produção tem a possibilidade de criar micropolíticas que pretendem, ao menos, desestabilizar o cenário "padrão" imposto, em uma alternativa macro. Rancièrre (2005, p. 2) argumenta, com relação a esse tema:

A arte não é política, antes de tudo pelas mensagens que ela transmite, nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou

⁵⁹ Termo utilizado pela própria autora como subtítulo na dramaturgia de *Prat*.

⁶⁰ "(*Podría repetirse en todos los grupos de roles*)" (INFANTE, 2004, p. 56)..

⁶¹ "o que reduce al mínimo los acontecimientos del juicio y condena de la heroína". Disponível em: <<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/9035>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política, antes de mais nada, pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa esse espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão.

Rancière também salienta que "as imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível" (2012, p. 100). Sendo assim, o que interessa aqui é discutir como as imagens, em *Juana*, atravessam o real, vinculadas ao contexto histórico. Durante o processo de desenvolvimento da Monografia, debruçamo-nos sobre *Prat*, sobre as imagens relacionadas à composição da "imagem da mulher" e da "desconstrução do herói", ambas também essenciais para o estudo de *Juana*.

Durante a monografia, entendemos que a trajetória heroica é marcada pela compaixão, fidelidade e justiça (HUIZINGA, 2010), atreladas a um ideal social burguês. Ao partir de uma perspectiva do teatro contemporâneo, tornando os personagens sujeitos e, portanto, contraditórios, como Juana que contradiz seus "superiores", Infante rompe a trajetória heroica de Joana d'Arc.

Manuela Infante consegue questionar o poder arraigado e naturalizado institucionalmente. Percebe-se, com *Juana*, a urgência de fazer com que o plano artístico toque o real. A autora, de fato, já o faz, ao dar vida a uma personagem histórica bastante conhecida como uma crítica aos elementos naturalizados socialmente. A obra, mesmo datada de 2004, contorna normas que permeiam a sociedade e seguem refletidas de uma maneira cíclica hoje, em 2021, e tocando, de maneira distinta, *Estado Vegetal*, de 2017.

A partir de reflexões a respeito da inserção do "real" no campo ficcional, especificamente o representativo, pretende-se analisar como o personagem histórico em *Juana* ganha novos atributos e debates. O que interessa é entender, ou procurar entender, como se estabelecem "as fronteiras entre o real e o ficcional" (MORENA, 2019, p. 113) e como elas ocorrem no teatro de Infante:

o cruzamento entre os dois regimes — o real e o ficcional — se volta, assim, às arenas relacionais, exigindo do espectador e das obras novos acordos,

outras decodificações e, por isso, (re)posicionamentos diante da cena e da vida (MORENA, 2019, p. 113-114).

Em *Estado Vegetal* observamos o cruzamento entre os dois regimes porque XX, exigindo uma nova convenção entre espectador e artista.

Juana já revela a presente pulsão pelo "desconhecido" e seus possíveis contornos dentro da arte, que saem à luz de forma mais decidida em *Estado Vegetal*. Nesta, a subjetividade da dramaturga é evidenciada pela irrupção de elementos da natureza, sempre em confronto com a modernidade vinculada à visão humana sobre outros seres não humanos. Considerando o percurso de transitoriedade entre o "real-ficcional", assim como o convite para questionar as estruturas de poder, tanto históricas como socialmente impostas, as peças de Infante se apresentam como novas possibilidades representativas.

Ao contrário de *Estado Vegetal*, que apresenta vários sujeitos e seus discursos fragmentários, *Juana* constitui a voz e a presença de um discurso histórico, colocando em questão a memória e a ficção enquanto verdades incondicionais.

4.2.2. *Estado Vegetal*

Figura 3 — Montagem de "Estado Vegetal"



Fonte: Foto retirada do site *Fundación Teatro a Mil*⁶².

Estado Vegetal (2017) tem a duração de 80 minutos. Direção de Manuela Infante; dramaturgia por Manuela Infante e Marcela Salinas; atuação de Marcela Salinas. Direção de arte, Rocío Hernández; operador de som, Daniel Marabolí; cenotécnica, Magdalena Mejía. Produção de Carmina Infante; coprodução: Fundação Teatro a Mil e Centro Nave; diretores de produção: Ricardo Frayha e Ricardo Muniz Fernandes.

A imagem acima faz parte do ato cênico da obra *Estado Vegetal*. Nela, a atriz Marcela Salinas se transforma em um ser híbrido, posta exatamente na mesma condição das plantas. Como Salinas interpreta vários personagens na peça, esse momento se refere a Nora, uma senhora que, convivendo com muitas plantas em sua casa, acaba por escutar uma contestação das mesmas, que querem recuperar seu território. Por isso, enterra-se com elas, defendendo e resgatando, com isso, além do espaço territorial da vegetação, o quanto somos todos parte da natureza e quanto o ser humano tem de similar às plantas.

Nessa imagem, percebemos a disposição de *Estado Vegetal*: apenas uma atriz no palco;

⁶²Disponível em: <<https://www.fundacionteatroamil.cl/que-hacemos/circulacion-nacional-e-internacional/catalogo/estao-vegetal/>>. Acesso em 02 de maio de 2021.

as plantas que fazem parte do cenário e também do elenco; a iluminação e as sombras projetadas a partir dela; os microfones que fornecem arquivos midiáticos, como áudios dos personagens e sons provindos da vegetação; e apenas uma cadeira e uma mesa para a composição do palco.

A organização da obra não parte de uma ideia central, como a maioria das literaturas. *Estado Vegetal* apresenta uma ideia ramificada, onde se trata do reino vegetal, porém não necessariamente das plantas e de como elas se reinventam. A trama, de fato, é o último que aparece, por meio de intercâmbios dos personagens.

Estado Vegetal projeta a ideia de que uma planta, ao contrário de como nós, humanos, pensamos, nunca é única, pois representa uma multidão. Cada folha ou ramo tem a função de que necessita de maneira autônoma. Dessa forma, o fogo também simboliza transformação e independência: "Não existem quatro elementos, existem três: água, ar e terra. O fogo não é elemento, o fogo é a força que transforma um em outro." (INFANTE, 2017, p. 9).

Hoje, em 2021, em decorrência da pandemia do coronavírus, percebemos o quanto somos sensíveis ao toque. Para o Teatro a Mil, Infante afirma a necessidade de sentir os sons e a luz, o quanto esses elementos se aproximam de nós pelo tato e o quanto essa percepção de sentidos fez parte da construção da peça de 2017.

A obra contorna um fato ocorrido na quadra de uma comuna do Chile, a morte de Manuel. Infante uniu suas ideias e reflexões a encontros e investigações com seus parceiros e, dessa forma, criou o texto espetacular que deu à luz a obra dramática. Marcela Salinas dá voz a diversos personagens — em uma espécie de interrogatório, investigam o acontecimento, cedendo espaço para tais reflexões entre o mundo vegetal e o mundo animal-humano. Foi considerada a melhor obra do ano de 2017 pelo Circuito de Críticos de Arte de Chile.

A autora pensa na ideia do fazer teatral como uma dança coreografada ou como uma espécie de filosofia musical. Podemos pensar, então, que o teatro de Manuela Infante é uma dança que tematiza certos eixos, assuntos, perguntas. Para ela, a dramaturgia é como um esquema derivado de toda essa coreografia.

A narrativa da diretora-dramaturga só faz sentido em conjunto ao ato teatral. Na obra, Infante e Salinas combinam os diversos elementos que compõem a cena para construir o sentido, mesmo que um sentido fragmentado e, de certa forma, ramificado.

À medida que o texto é apresentado, um espaço de crítica à linguagem humana entra em acordo com as particularidades do texto como roteiro⁶³:

Isso de seres tu mesmo, isso de ser o mesmo que um, só um acontecimento temporal. Tentaram nos dizer tudo isso, cobrir o mundo inteiro com suas palavras variadas, mas só diziam: folha. Sempre a mesma folha. Não é possível sair das plantas com medidas de plantas, nem sair dos humanos com medidas humanas.⁶⁴ (INFANTE, 2017, p. 10).

No trecho acima, é perceptível a indagação a respeito da linguagem universal: a humana. Da mesma forma, tendo por base o avanço da modernidade, a natureza surge como conflito e, ao mesmo tempo, solução na sociedade, ao passo que o contexto político acaba por invisibilizar a importância do reconhecimento e da preservação do espaço natural.

Na obra, há uma construção de um certo jogo entre reinos. O "reino animal" e o "reino vegetal" dialogam por meio das inúmeras vozes-personagens que a atriz interpreta. Entre os humanos interpretados por Salinas, ecoa uma visível dominação perante a natureza. Em um primeiro momento, o público se depara com a seguinte situação: o acidente de um garoto que, pilotando sua moto, chocou contra a árvore e morreu.

Pela atuação de Salinas, diversas versões do ocorrido são contadas, da mesma forma que múltiplas visões a respeito da natureza são apresentadas pelas personagens. A opinião geral dos vizinhos tende a incriminar a árvore como culpada do acidente. Contudo, a trama ganha novas dimensões e saídas, criando certa temporalidade à natureza que, por não ser linear, (re)ocupa seu espaço, assim como os corpos imersos nessa história.

A atriz trabalha a corporeidade e os diferentes tons de voz para vivificar os múltiplos personagens-histórias e suas respectivas relações com as plantas. A própria vegetação consta como outro personagem na obra. Para tanto, há a necessidade de adicionar características específicas da vegetação ao espetáculo, como a sensibilidade e a comunicação por meio dos sons gravados. Esse fato fez com que o teatro fosse o ponto de encontro entre o "misterioso" e a arte.

⁶³ Utilizo o vocábulo "roteiro" para indicar a preocupação de Infante com o ato cênico, não precisamente com o texto dramaturgico e sua publicação, especificamente sobre a obra *Estado Vegetal* (2017).

⁶⁴ "Eso de ser uno mismo, eso de ser lo mismo que uno, solo un acontecimiento temporal. Intentaron decirnos todo esto, cubrir el mundo entero con sus palabras variadas, pero solo decían: hoja. Siempre la misma hoja. No se sale de las plantas con medios de plantas, ni se sale de los humanos con medios humanos."

Estado Vegetal transita entre a imagem do sujeito e a natureza, suas possibilidades e limitações. Para isso, os recursos cênicos são pontuais e importantes para a construção da história, sempre vinculados à ideia de deslocamento. A iluminação aparece como um recurso significativo: a atriz se posiciona procurando o feixe de luz, como fazem as plantas. A luz não demarca a centralidade do ser humano no teatro, quem a procura é a atriz. Os sons, gravados, completam a atmosfera intimista e, obviamente, vegetal, trazendo melodias que as próprias plantas produzem.

A mãe, em uma busca incessante por respostas, acaba por concluir que, durante a escuridão, a árvore matou o seu filho e o trocou de reino. Não obstante, a obra propõe soluções e comunicações possíveis entre os dois universos. Seja por meio de suas diferenças ressaltadas — "porque uma árvore não se modera; seguem a luz sem parar, em todas as direções e ao mesmo tempo! Igualzinho às cidades, para estabelecer algum tipo de comparação para que me compreenda."⁶⁵ (INFANTE, 2017, p. 1) — ou de comparações explícitas — "Uma árvore se move tão lenta que parece quieta. Por quê? O que acontece? Uma árvore vive... quanto? Mais de cem anos! Então, claro, imagine a sua vida, a mesma, sua, do senhor, estirada em mais de cem anos... LENTA."⁶⁶ (p. 1).

A linguagem, como já referido, ocupa um espaço importante. Uma das personagens de Salinas é uma menina com "capacidade diferente", cuja versão sobre o acidente permeia a comunicação existente entre ela e a árvore em questão. A menina chega a afirmar que "as árvores dormem" e que, quando confrontada a respeito do momento do acidente, viu que "a árvore gritou"⁶⁷ (p. 3). A personagem, definida como "diferente" ao olhar humano, não pode estabelecer uma comunicação com os humanos: "difícil chegar a algum lugar com a comunicação"⁶⁸ (p. 2), relatou a personagem Raul; entretanto, se comunica com as plantas.

O movimento da obra tende a cumprir o proposto por Infante: descentralizar o sujeito. Nas versões apresentadas do fato (a morte da personagem), o que resta é sempre a indagação quanto a uma eterna busca do humano como ser dominante, mesmo que de um mistério que nem ele saiba compreender.

⁶⁵ "Porque un árbol no se modera; siguen la luz sin parar en todas direcciones y al mismo tiempo! Igualito a las ciudades, por establecer algún tipo de parangón para que me comprenda."

⁶⁶ "Un árbol se mueve tan lento que parece quieto. Por qué? qué pasa? Un árbol vive...¿cuánto? Cientos de años! Entonces claro, imagínese su vida, la misma, suya, de usted, estirada en cientos de años... LENTA."

⁶⁷ "El árbol gritó."

⁶⁸ "Difícil llegar a puerto con la comunicación."

Estado Vegetal possibilita o resgate de uma nova maneira de viver social e politicamente. Estando o humano imerso na modernidade que o domina e agride outras esferas de vida, recobramos o conceito de que todo corpo é político e que, como para Foucault (1987), conseqüentemente, estabelece relações econômicas, de poder e de dominação. O sujeito, então, se torna objeto de saber, de conhecimento e experiência.

Os corpos são duplamente questionados na obra. Por um lado, aparecem como opressores e dominantes; por outro, como manifestação, como forma de resistência às regras impostas histórica e socialmente. A linguagem é ponto desse jogo duplo de interrogações, sendo apresentada como impositiva e, ao mesmo tempo, como exercício de uma nova prática.

Estado Vegetal questiona os embates e confrontos entre a alteridade e o distanciamento existentes no comportamento humano diante da natureza. A pergunta que perpassa toda a obra é: qual é o estado vegetal do corpo? A invisibilidade aparece como uma das possíveis respostas. O corpo humano confronta o espaço da natureza, sendo o opressor dela; mas, ao mesmo tempo, ambos são colocados como seres pertencentes ao sistema que acaba por invisibilizá-los.

O garoto, na peça, bateu a moto contra a árvore porque ela invadiu os fios elétricos e causou um apagão: "as ramas da ÁRVORE finalmente tocaram os cabos da rede elétrica, a faísca se armou, e, como corria o vento, a árvore ardeu em chamas" (INFANTE, 2017, p. 4). A partir de então, a obra questiona a emergência de uma natureza em crise que mudou a condição de um ser humano, o transformou em estado vegetal, em alguém sem movimento.

O trabalho de Infante questiona a sociedade atual, extremamente capitalista e, portanto, moderna. Questionando a ideia de movimento vinculada a uma crítica às estruturas de poder, a cidade representa a modernidade e o tempo presente, de acordo com uma dominação constante.

Na obra, a mãe de Manuel relata que "não, o Manuel é um bom menino. A questão da velocidade é uma questão de todos os meninos hoje em dia. Eles têm essa questão de querer estar sempre em outro lugar. Eu diria que é mais um problema de RAIZ" (p. 7). A fala indica a relação entre vida e movimento, assim como entre juventude e movimento. Ao afirmar que "o Manuel sempre foi bom para a velocidade" (p. 6), ao mesmo tempo que questiona, "por que tanto andar de lá para cá?" (p. 12), é possível associar a relação existente entre velocidade e a vida humana capitalista. A resposta à pergunta da mãe, na obra, aparece da seguinte maneira: "é assim que se trabalha hoje, senhora" (p. 12).

A ideia de estaticidade é apresentada como sobrevivência de acordo com o mundo moderno e capitalista:

sabem por que a árvore pôde matar o Manuel, e não o Manuel, a árvore?... porque a árvore estava quieta! Simples assim! Porque sabia qual era seu lugar e não se moveu dali. Quanto mais quieto está algo, mais sobrevive. (INFANTE, 2017, p. 12).

Uma vez que as plantas se tornam um personagem a mais na peça, reclamam seu espaço. Logo, ao passo que as personagens contam seus correspondentes pontos de vista em relação ao ocorrido e, de certa forma, sobre a natureza em geral, constata-se que "a árvore estava aí desde antes que se instalara a iluminação pública" (p. 1). O deslocamento é o ponto-chave para o mundo capitalista. O texto retoma sempre a frase "não posso me mover" — ou "não se pode mover", quando Salinas dá voz à mãe do jovem.

Nora, outro personagem da peça que, assim como a menina "deficiente", se comunica melhor com o mundo vegetal, apresenta para o público a possibilidade de comunicação entre o sujeito e o mundo vegetal. Salinas encena Nora com diversas plantas no palco, conversando e envolvendo-as em extremos laços.

Primeiramente, existe o distanciamento: "como que você pretende que eu levante o piso para te enterrar?" (p. 7), pergunta Nora para uma das plantas. A existência da indagação reitera o ponto de que, em *Estado Vegetal*, a natureza restringida reivindica seu território. O personagem aparentemente concorda com as plantas e, além de obedecer ao pedido, se enterra também. Nas palavras do personagem de Joselino:

as raízes das plantas levantaram todos os pisos de toda a quadra, avançaram até armar uma estrutura com as raízes da árvore em questão. Mais de vinte anos já. Esse dia, a senhora me disse com a voz assim, bem fininha: "Joselino, dizem que querem recuperar o território". (INFANTE, 2017, p. 8).

As dramaturgias latino-americanas, geralmente, são respostas a uma realidade utilizando da "ficção" e fazem emergir debates, que nada mais são que o surgimento de novas dúvidas. O teatro, portanto, se torna um lugar de ressignificação e de novos diálogos. Manuela Infante, ao ressignificar uma figura feminina presente no imaginário universal em *Juana*, e ao

criar, em *Estado Vegetal*, uma nova estética teatral cujo nome se baseia em seus próprios questionamentos, alude a essa afirmação.

Estado Vegetal é uma obra que brinca com dois sentidos possíveis a esse estado vegetativo. O primeiro, e mais comum, é a frase cotidiana que utilizamos quando há dúvida entre a vida e a morte do sujeito; o segundo é a estrutura política do poder, sendo este, para Infante, ramificado, multiplicado, disperso e, portanto, vegetal. A vida vegetal nunca é individual, como estamos acostumados.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: Reescrever o passado e reverter conceitos absolutos por meio da cena e da escrita de Infante

Com obras⁶⁹ que ganharam repercussão dentro do Chile, a dramaturga teatraliza conceitos novos: o teatro não humano, já mencionado, que revela a intenção de mudar o olhar ocidental do humano perante a natureza, ou seja, a ideia de que a natureza é "colaboradora" e, por isso, dominada. Infante apresenta um movimento reverso ao antropocentrismo para responder a seus próprios questionamentos.

Para a diretora, a possibilidade de representar forças não humanas no ato cênico é de extrema importância. Sua proposta é a de um teatro que não pense no sujeito como base central, pondo em dúvida, dessa forma, o sujeito na modernidade e as ações humanas perante a natureza.

A autora aposta em novas linguagens e métodos de apresentar o até então desconhecido. Essa prática dramatúrgica se associa aos pensamentos de Haraway, teórica em que Manuela Infante aposta: "a política dos ciborgues é a luta pela linguagem e contra a comunicação perfeita, contra o código que traduz à perfeição todos os significados, o dogma central do falocentrismo⁷⁰" (p. 70). O procedimento do espetáculo e como ele se estabelece, para Infante, nos interessa para pensarmos sobre esse "novo fazer teatral" da autora:

eu entendo o trabalho do teatro como um trabalho com essas forças. Um artesanato, também, daquilo que nos escapa. Fazer teatro é a prática de ceder controle, mais que ganhá-lo. Isso é o que sabe qualquer um que tenha tentado fazê-lo. Quando escrevemos textos, na realidade, desenhamos páginas cheias de buracos que ficam entre as palavras para que se cole esse... esse inumano. Sabemos que quando algo se desdobra, outra coisa se dobra, que essa dança é o que chamamos ritmo, e que é tecendo ritmos que constituímos diretoras. Ainda que não pareça, a arte do palco é a arte da escuta, não a arte da declamação. É a arte de nos deixarmos conter pelo desconhecido, não de produzir conteúdos⁷¹.

⁶⁹ *Narciso* (2005), *Rey Planta* (2006), *It's never the last supper* (2007), *Cristo* (2008), *Prat, Juana, Ernesto, Multicancha* (2010), *Zoo* (2013), *Xuarez* (2015), *El corazón del Gigante Egoísta* (2016), *Realismo* (2016), *Ayudándole a Sentir* (2017), *Idomeneo* (2018).

⁷⁰ "la política de los cyborgs es la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falocentrismo".

⁷¹ "Yo entiendo el trabajo del teatro como un trabajo con esas fuerzas. Una artesanía, también, de lo que se nos escapa. Hacer teatro es la práctica de ceder control, más que ganarlo. Eso lo sabe cualquiera que ha intentado

Em acordo com Donna Haraway (2018) e Bruno Latour (1994), em sua obra *Estado Vegetal* (2017), a dramaturga transpassa o corpo do sujeito como foco cênico e aposta em forças não humanas para também compor a cena teatral e a vida em sociedade. Considerando a dramaturgia de Infante, contextualizar o espaço político, social e histórico em que ela se insere é imprescindível. A dramaturgia no Chile, assim como toda a estética cênica que se desenvolve paralelamente por toda a América Latina, adquire um caráter político. O teatro responde, então, a questões sociais, refletindo sobre o espaço cênico e criticando as condições históricas a partir de sua perspectiva.

A estética dramaturgical de Infante toca o território do subjetivo⁷² ao confrontar a estrutura hegemônica na qual se apresenta: Joana d'Arc, desde uma visão contemporânea e latino-americana; o confronto da inserção do "real" e do "ficcional"; o olhar considerado universal, humano e moderno *versus* o reino vegetal, o qual é exposto também por uma visão humana; o feminismo ou, melhor, os debates sobre os feminismos propostos pelas teóricas estudadas se ressignificam através da poética da autora e, conseqüentemente, de todo o processo que compõe a cena.

À face do exposto, vale ressaltar que o teatro responde a dois mundos: o da arte e o do imaginário social. Em *Juana*, fatos históricos são colocados em uma posição argumentadora, manifestando um corpo feminino que altera as perspectivas e os focos narrativos com relação à fábula de Joana d'Arc e sua vida social. Já em *Estado Vegetal*, os corpos se estabelecem conforme as indagações que a dramaturga exhibe: como cerne, o dualismo presente entre Natureza e Cultura, humanidade e mundo natural, e como eles reverberam na sociedade atual, considerada moderna.

Vemos que os ciclos dramaturgical de Infante se mesclam e conversam. Assim, o que pode ser apresentado por meio da desmistificação de figuras consideradas heroicas em peças como *Prat* e *Juana* é resgatado de forma sutil ou interconectada a outros contextos mais explícitos em seu fazer teatral que considera o "não humano". Do mesmo modo ocorre com as questões provindas de *Estado Vegetal*, que também integram focos discursivos de algumas de

hacerlo. Cuando escribimos textos en realidad dibujamos páginas llenas de hoyos que quedan entre las palabras para que se cuele eso... eso in-humano. Sabemos que cuando algo se despliega otra cosa se repliega, que ese baile es lo que llamamos ritmo, y que es tejiendo ritmos que devenimos directoras. Aunque no lo parezca, el arte del escenario es el arte de la escucha, no el arte de la declamación. Es el arte de dejarnos contener por lo desconocido, no de producir contenidos". Disponível em: <<https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-por-streaming-y-el-derecho-a-la-opacidad/>>. Acesso em 13 de abril de 2021.

⁷² Ou seja, aquilo que cada um, particularmente, absorve e interpreta.

suas obras anteriores e posteriores. Pelas entrelinhas dessa peça, encontramos indagações a respeito de histórias oficiais, hegemônicas e naturalizadas entre os poderes.

A aproximação da literatura de Manuela Infante a linhas de pensamento ecofeministas, a caráter de exemplo, foi possível porque ambas veiculam o quanto as violências são hierarquizadas com base na indiferença em relação ao Outro, sendo este o sujeito não padronizado. Percebemos esses pontos de diálogo, seja por meio do prisma histórico que carrega *Juana*, denotando como os corpos femininos foram, desde sempre, encarregados de certas funções e apartados de outros espaços sociais; ou mediante questões ambientais explícitas e implícitas. Podemos compreender que a estética dramatúrgica de Infante é, justamente, a pulsão de organizar outros moldes para que possam existir espaços para os vários "Outros", de várias ou novas possibilidades cênicas.

Acompanhar o caminho de Infante, desde o seu primeiro ciclo, com *Juana*, até o ciclo atual, com *Estado Vegetal*, é fazer parte de suas complexidades e desafios como artista. As obras analisadas perpassam temáticas opostas — *Juana*, com sua construção do ser humano e de seu olhar para a vida; *Estado Vegetal*, com suas manobras sobre o não humano; porém, há caminhos que se entrelaçam: é o caso das estruturas feministas e que deslocam o poder hegemônico. A autora afirma: "me interessa fazer magia onde alguém não espera magia"⁷³, alinhada à ideia da troca de sentido das coisas.

A obra *Estado Vegetal* começa com uma anedota simples do cotidiano e acaba perpassando frases e expressões muito comuns para o imaginário social e cultural chileno. Durante a entrevista *Lo no antropocéntrico*⁷⁴, Infante comenta que as apresentações da obra no Chile causam risadas imediatas, pelo menos nos primeiros 30 minutos de peça. O que provoca as risadas, provavelmente, são as ligações entre a maneira informal em que conversam as personagens, ademais de os espectadores se identificarem com a linguagem, as gírias, a forma com que se expressam "o senhor encarregado das áreas verdes" da vizinhança ou a vizinha fofoqueira. Esses são alguns dos elementos que constroem a idiosincrasia.

Traduzir a dramaturgia de uma peça como *Estado Vegetal*, que requer uma visualidade dos elementos cênicos, é entender que a montagem tem absolutamente muito trabalho a enfrentar. Há coisas que o texto não é capaz de captar e que, portanto, dependem do teatro.

⁷³ me interesa hacer magia donde uno no espera magia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sZARjC9SJgw>>. Acesso em 02 de maio de 2021.

⁷⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8yLyUXE_KEA>. Acesso em 02 de maio de 2021.

Afinal, buscar entender temas que contornam o não humano é também ter que encarar o fato de eles serem parte do misterioso, parte do que não podemos compreender. E o teatro também requer dispositivos que apenas a dramaturgia não é capaz de suprir, ainda mais tendo em conta um texto como o de *Estado Vegetal*, que funciona em conjunto à prática cênica.

A obra *Estado Vegetal*, por si só, extrapola os sentidos comuns do que é o universo vegetal para nós, humanos. Em uma tentativa de compreender mais a fundo as interrogativas que vêm à tona a partir da peça, tentamos aliar os estudos a outros conceitos que extrapolam a versão do humano como centro, já que a obra faz parte do giro não antropocêntrico.

Traduzir as obras *Juana* e *Estado Vegetal* foi um desafio. A princípio, pelo caráter filosófico de Manuela Infante, assim como pela maneira do seu fazer teatral, sempre atrelado à cena. Ainda, como as duas obras fazem parte de momentos diferentes dentro da direção e da autoria de Infante, então, cada uma teve suas particularidades e estímulos.

Em *Juana*, obra que contorna a vida da personagem de Joana d'Arc, a linguagem formal foi objeto de preocupação. O uso do "tu" e do "vós", traduzido para o português brasileiro, foi necessário para que permanecesse a distância existente dentro da própria obra original. Em *Estado Vegetal*, pensando no "espanhol chileno" contemporâneo utilizado, há essa diferença com relação ao uso formal da Língua Espanhola utilizada em *Juana*, não usual para o cotidiano social do Chile.

O campo histórico também foi de extrema preocupação, já que Infante apropria-se de personagens emblemáticos: Joana d'Arc, a famosa francesa conhecida por defender sua pátria, que agora se envolve em um contexto latino-americano por perpassar a escrita de uma autora chilena, e com características peculiares, como a teimosia e a valentia de uma menina que luta por seus próprios ideais, suas próprias vozes e desejos. Por isso, também, ocorreu a mudança do nome de Juana para Joana, uma vez que a popular personagem é conhecida no Brasil como Joana d'Arc — no idioma espanhol, como Juana de Arco.

Manuela Infante é dramaturga e diretora, logo, seus textos, além de literatura, são pensados para o palco e para a cena teatral. Esse foi outro ponto crucial e fundamental para se levar em consideração durante o processo da tradução, sendo necessário adotar um olhar analítico a partir dos elementos paratextuais presentes na dramaturgia, como a discussão inicial presente no livro *Teatro e Tradução de Teatro* (2017, p. 8) apresenta:

[...] é impossível pensar funcionalmente a tradução teatral sem contextualizá-la e, tal como exorta Patrice Pavis (2008), admitimos que o tradutor de teatro

é também um dramaturgo que olha a peça a ser traduzida em sua totalidade artística: traços específicos e discursivos das personagens, o espaço cênico, tempo e ritmo da encenação, ponto de vista ideológico, analogias possíveis à época do autor e estranhamentos necessários para o enquadramento e provocação do espectador.

Dessa forma a tradução tem como objetivo reunir o contexto original e o contexto receptor e, assim, relacionar os referentes em comum e os referentes que divergem entre si. Como se trata de América Latina, onde problemas sociopolíticos são constantes e históricos e interferem na vida diária da população, as imagens que se produzem, seja na tradução ou na cena, são páreas e de comum entendimento. Grande parte das imagens, assim como o processo tradutório no que se refere à linguagem e, por conseguinte, à cultura, pertencem ao mesmo mundo tanto no Chile como no Brasil, por mais que sejam diferentes em alguns aspectos. De acordo com Curràs (2017), o "enfrentamento cultural" também faz parte da tradução. Nas palavras da autora:

começam a conceber a tradução como uma confrontação, já que as traduções não só projetam imagens da obra que se traduz e do mundo ao que pertence a obra, mas também protegem seu próprio mundo contra aquelas imagens que são radicalmente diferentes, bem adaptando-as ou atenuando-as. A consideração de como os aspectos macrotextuais incidem nesse enfrentamento intercultural o leva a utilizar o termo *rewriting* ou "reescrita" (LEFEVERE, 1992b, p.4) para referir-se ao processo resultante da tradução, já que se supõe uma adaptação e manipulação do texto original para ajustá-lo às correntes ideológicas e poéticas da época. Entre os fatores que incidem nessa manipulação, está o poder. Esses são os que "reescrevem" a literatura e ordenam seu consumo por parte do público⁷⁵. (CURRÀS. p. 238, 2017.)¹

A escolha da tradução dessas obras foi pautada, também, pela questão política, por acreditarmos nos diálogos entre o Chile e o Brasil — assim como em uma possível integração da América Latina, pensando em maneiras artísticas de debater as conjunturas sócio-históricas

⁷⁵"Se empieza a concebir la traducción como una confrontación, ya que las traducciones no solo proyectan imágenes de la obra que se traduce y del mundo al que pertenece la obra, sino también protegen su propio mundo contra aquellas imágenes que son radicalmente diferentes, bien adaptándolas o atenuándolas. La consideración de cómo los aspectos macrotextuales inciden en este enfrentamiento intercultural le lleva a utilizar el término *rewriting* o "reescritura" (Lefevere, 1992b, p. 4) para referirse al proceso resultante de la traducción, ya que supone una adaptación y manipulación del texto original para ajustarlo a las corrientes ideológicas y poéticas de la época. Entre los factores que inciden en esta manipulación están el poder, la ideología y la manipulación, así como los agentes en puestos de poder. Éstos son los que "reescriben" la literatura y ordenan su consumo por parte del público."

e considerando o ponto de encontro que o teatro oferece: o público e o social, a possibilidade de trazer ao contexto brasileiro peças como *Juana e Estado Vegetal*, fomentando os referenciais comuns e, paralelamente, as divergências.

Por um lado, os referentes comuns ajudaram no processo da tradução; por outro, os que entram em divergência trouxeram obstáculos, como esperado. A coloquialidade presente na linguagem escolhida por Infante em *Estado Vegetal*, em que o universo íntimo e cotidiano chileno está exposto, trouxe uma certa dificuldade, mas nada que não pudesse ser transposto a outras palavras, de acordo com o contexto. Aparecem expressões coloquiais, como a frase informal e considerada gramaticalmente incorreta, pelo uso do singular: "com tudo isso, já chegou os bombeiro. Mas os bombeiro teve que se encarregar da menina que se empoleirou na árvore (...)", que, no texto original, é: "A todo esto ya llegó bomberos. Pero bomberos se tuvo que hacer cargo de la niña que se encaramó en el árbol (...)" (INFANTE, 2017, p. 5). Igualmente, a importância da cena e das imagens teatrais é marcada por frases como: "Na me mavaaaaar!!!", "pro lado", que, originalmente, é "Na ma pada mavaaaaar!!!" e "pa'l la'o" (INFANTE, 2017, p. 3). As escolhas foram pautadas na oralidade de como seriam pronunciadas as frases de acordo com o português informal e brasileiro.

Os nomes dos personagens, obviamente, não foram mudados, as cidades também não, já que as obras fazem parte do imaginário tanto Chileno quanto universal, e mudar esses fatos históricos e cruciais não foi uma escolha porque geraria uma perda de sentido. O uso do pronome "vós", em *Juana*, é feito em decorrência do contexto, mas, também, da separação entre o idioma francês e o original da obra, o espanhol. No prólogo da peça, Infante afirma, de uma maneira poética: "Os galhos, diferente do costume, como porta-vozes de uma notícia que cruzava seu idioma e o nosso, cantaram naquele dia, o dia do seu nascimento" (INFANTE, 2004, p. 53).

Como essa peça infelizmente não chegou ao Brasil, a análise de como funcionou a dramaturgia no palco foi influenciada pela estrutura da escrita da obra. Portanto, o jogo entre as personagens não foi tão perceptível, como elemento quase fundamental para a estética da autora. Em *Juana*, percebemos esse jogo entre os atores na seguinte passagem: "(*Podría repetirse en todos los grupos de roles*)" (INFANTE, 2004, p. 56), o que, na tradução, ficou: "(*Poderia se repetir em todos os grupos de papéis*)". Em *Estado Vegetal*, a necessidade de uma conversa entre o texto e a cena aparece em alguns momentos. É o que ocorre no trecho a seguir, que requer de elementos corporais para que entendamos o tom de voz e a expressão física da atriz:

Y lloraba y pateaba porque tiene algún tipo de "deficiencia intelectual" o "capacidad diferente" si se quiere decir de un modo más contemporáneo, más actual; entonces se hace bastante dificultoso hablar con ella. Inicialmente yo le preguntaba: "Ma Soledad" — Ma Soledad se llama la niña — "¿tú te das cuenta que con tus jugarretas estás obstaculizando el operativo Municipal?" A lo que ella me contesta... si usted me permite y con todo respeto: "Sí".

Na versão traduzida:

E chorava e chutava, porque ela tem algum tipo de "deficiência intelectual", ou "capacidade diferente", se quiser dizer de uma forma mais contemporânea, mais atual; então, se torna bastante dificultoso falar com ela. Inicialmente, eu lhe perguntava: "Ma Soledad" — Ma Soledad é como se chama a menina — "você se dá conta de que, com suas brincadeiras, está obstaculizando o operativo Municipal?" O que ela me responde... se o senhor me permite, com todo respeito: "Sim".

Ainda sobre a tradução de *Estado Vegetal*, como a montagem veio até o Brasil em 2018, houve uma maior aproximação com os elementos cênicos. Isso também foi importante para entender o contato entre a obra, agora como texto, e o público. Os sons das plantas e a atuação de Marcela Salinas, interpretando vários personagens, inclusive a própria vegetação, fizeram com que o texto-roteiro de análise fosse mais completo.

Decidimos manter os elementos de marcação presentes no texto. A escolha foi pautada na escolha de Manuela Infante, que decidiu não publicar a dramaturgia e reforçar a importância dos ensaios e dos processos cênicos para que *Estado Vegetal* saísse à luz. O acesso ao texto só foi possível porque a autora o enviou a nós, sabendo que ele seria utilizado para os fins acadêmicos de tradução e análise apresentados nesta dissertação. Então, a estrutura foi mantida, a fim de respeitar as escolhas da autora e por entendermos que o universo vegetal, como foi abordado na obra, necessita de elementos e dispositivos teatrais para fazer sentido. Um exemplo disso é a polifonia, as diversas vozes interpretadas por Salinas. As marcações com destaques em diversas cores são mantidas justamente por essa decisão.

Apesar de permanecer o grosso da estrutura, algumas edições foram feitas. Preservamos certas expressões, outras não — é o caso da alternância entre palavras que pertencem ao universo informal, como gírias e até mesmo palavrões usados em *Estado Vegetal*. Na obra, a frase "ni cagando" foi transposta para o contexto brasileiro como: "nem fodendo".

A forma com que as autoras, Infante e Salinas, incorporaram as outras personagens interpretadas por Marcela Salinas durante a peça *Estado Vegetal* foi de extrema importância para o entendimento da narrativa dramática. Elas utilizaram elementos textuais como o uso de "negrito" e marcadores de texto para destacar qual personagem de fato está em cena.

Este trabalho adquire sentido dentro de um pensamento crítico a respeito de como circulam as obras teatrais femininas dentro do continente latino-americano. É necessário acreditar e fomentar o acesso a diálogos fluidos com outras realidades entre os países da América Latina, sendo possível imaginar as obras da chilena Infante cobrarem sentido no contexto brasileiro, e a oportunidade de fazê-lo é, também, uma posição política de denúncia. Trazer a possibilidade cênica de textos como *Juana* e *Estado Vegetal* ainda tem como consequência a difusão de pensamentos fundamentais ao contemporâneo (que carece de novos debates), como o deslocamento de histórias oficiais, agressões naturalizadas e colapsos ambientais provocados por todo esse discurso colonialista e capitalista defendido e propagado pelos sistemas de governo.

Decidimos traduzir *Juana* por acreditarmos no decorrer do tempo e em seus poderes de reinversão, reinsertão, ou seja, no poder da reescrita de narrativas; já o trabalho com *Estado Vegetal* foi feito por desejar bastante que o mundo a conheça e, quem sabe, criar em alguns sujeitos-sementes do que debatemos nesta dissertação, como as interligações e intercomunicações entre as temáticas abordadas na obra, no campo artístico, e aqui neste estudo, no campo teórico. Acreditamos no poder da compreensão para que paradigmas se movimentem como o rio e seus turbilhões, metáfora utilizada por Didi-Huberman (1998).

Enquanto, em suas subjetividades, Manuela Infante se aproxima da filosofia, o que reflete em sua poética, nos aproximamos de sua escrita com um intento de relacionar pontos de encontro e de choque entre o Chile e o Brasil. Uma cordilheira como espaço físico e a língua como aspecto simbólico nos separam, mas circunstâncias históricas e políticas nos aproximam.

Hoje, o latente desejo de aprofundarmo-nos nas teorias e práticas cênicas e narrativas que englobam todas as obras de Infante e nas possíveis questões que as atravessam existe ainda mais forte. É possível dizer que restam mais dúvidas que respostas. Por isso, com obras como as de Infante, entendemos que os sujeitos, vistos como heróis antes, são contraditórios. Hoje, os personagens podem, cada vez mais, ser pessoas, com suas nuances cinzas.

Esta pesquisa se ergueu e tomou forma por esse motivo, mas também por outros, que perpassam as formas de acreditar, fomentar e produzir pensamentos críticos a respeito da arte,

da posição da arte dentro da vida política e social e do poder de discutir e desestabilizar conceitos e padrões de comportamento civilizatório. Precisamos ler e alimentar-nos de arte que questione o comportamento humano. Um comportamento que mata e fere não só a nós, sujeitos, mas toda a biosfera — o ambiente em que vivemos, também, como seres humanos. A partir dessa premissa, o estudo se deteve em eixos de pesquisa: o ecofeminismo; as imagens teatrais; os conceitos do teatro não humano para a autora Manuela Infante, os desdobramentos e consequências narrativas por detrás desse modo de fazer teatro; e um panorama histórico, social e político do Chile, país da autora das obras analisadas, por estas conterem muitos rastros de seu contexto.

Tendo em vista os temas abordados e relacionados entre si, novos caminhos se traçam ou, pelo menos, se tornam possíveis. No ano de 2020, Manuela Infante deu à luz a sua próxima obra, *Cómo convertirse en piedra*. Por meio de elementos presentes já em seu ciclo "não humano", em que *Estado Vegetal* se encaixa, a diretora aposta em uma obra, agora, mineral. Ou em uma obra que pensa a partir de conceitos minerais. A peça ainda não teve a oportunidade de chegar aos palcos, devido ao contexto pandêmico, porém, foi apresentada em salas on-line.

A pandemia do coronavírus é outro ponto que perpassou a escrita e o processo de pesquisa e de entendimento de certas catástrofes a que, como planeta, estamos expostos durante este século e os próximos. Não foi fácil transitar entre tais espaços de conhecimento (teorias como o ecofeminismo, os dualismos entre natureza e cultura etc.) enquanto um genocídio era provocado por posições políticas dentro do Brasil. Ainda que possa ser considerado um sentimento subjetivo, muitos sujeitos estão vivendo com o medo da mortalidade atravessado em suas vidas, o que provoca muitas mudanças internas e, obviamente, externas, como sociedade.

Não foi fácil abranger tais temas em plena pandemia do coronavírus, com um país, Brasil, desestruturado e desamparado governamental e socialmente. Entretanto, a pesquisa se manteve por fazer parte de um movimento que tende a quebrar, ainda que aos poucos, o ideal imposto a nós, que operamos e vivemos à mercê dos pequenos postos de poder.

É possível enxergar que, como Bruno Latour (2012) e Donna Haraway (2018, 2019) pontuaram, o que apontamos no Capítulo 2 desta pesquisa, a Covid-19 é uma das possíveis catástrofes provocadas pela perpetuação desse pensamento que, para o ecofeminismo de Alicia Puleo (2011), embasa a lógica de domínio do mundo capitalista e, portanto, moderno. Um caos maior para o terrível medo que assombra as vidas da população humana diante do vírus, hoje,

é imaginar que talvez este seja apenas o começo. Desastres naturais provindos dos desmatamentos das florestas, como a Amazônia, o superaquecimento global e crimes como os da Vale — em Bento Rodrigues, município de Mariana (MG) e, dois anos depois, em Brumadinho (MG) — são efeitos do que a exploração da natureza pelo ser humano é capaz de provocar.

É por isso, também, que o interesse na poética de Manuela Infante segue prevalecendo. Agora, com seu novo projeto, *Cómo convertirse en piedra*, é praticável uma aproximação com esses crimes cometidos pelo universo da exploração mineral, tanto aqui como no Chile. Nesta dissertação, tocamos em pontos específicos desse contexto industrial-mineral, porém, ainda há muito a ser explorado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGOSIN, Manuel R; MONTECINOS, Alexis. *Chile en los años 2000: evolución macroeconómica y financiera*. ITF, 2011. Disponível em: <<http://www.itf.org.ar/pdf/documentos/76-2011.pdf>>. Acesso em 21 de maio de 2021.

¿AGUA O AGUACATES? El conflicto por la palta, el "oro verde" de Chile. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhaiClpvNtg&t=447s>>. Acesso em 21 de maio de 2021.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo horizonte: UFMG, 2003.

BAHAMONDES, Pedro. *Las dramaturgas chilenas en su más larga primavera*. 2018. Disponível em: <<https://www.latercera.com/culto/2018/09/08/las-dramaturgas-chilenas-mas-larga-primavera/>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro; PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria. *Teatro e tradução de teatro: estudos v.1*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

BARRUCHO, Luis. 'Manaus virou capital mundial da covid-19 e lockdown é única alternativa', diz pesquisador. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55681527?at_custom2=twitter&at_campaign=64&at_custom4=8D88E710-59A6-11EB-89D3-B1510EDC252D&at_custom1=%5Bpost+type%5D&at_custom3=BBC+Brasil&at_medium=custom7>. Acesso em 22 de maio de 2021.

BELO HORIZONTE. Câmara Municipal de Belo Horizonte. *Projeto de Lei N° 816/19, de 12 de julho de 2019*. Disponível em: <<https://gabinetona.org/culturaviva/projeto-de-lei.PDF>>. Acesso em 21 de maio de 2021.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Cariño Malo*. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96218.html>> Acesso em 18 de maio de 2021.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *El Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile*. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3611.html>>. Acesso 22 de abril de 2021.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Grupo de dramaturgas*. Disponível em:

<<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96233.html>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Mujeres en el teatro (1950-2010): actrices, directoras y dramaturgas*. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-100705.html>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas De Gênero. Feminismo E Subversão Da Identidade*. Trad. R. Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003.

CABRAL, Joana de Oliveira. Agricultura contra o Estado. In: *Vozes Vegetais: Diversidade, resistências e histórias da floresta*. (Org. CABRAL, Joana; AMOROSO, Marta; DE LIMA, Ana Gabriela Morim; SHIRATORI, Karen; MARRAS, Stelio; EMPERAIRE, Laure. CEStA, LAPOB, BBM, IEB, CPEI, PALOC. 2020.

CARRERA, Néstor Italo. *Breve historia de la acuicultura y salmonicultura en el sur de Chile (1856-2000)*. Revista Territorios y Regionalismos. N°3, 2020.

CASIMIRO, Isabel Maria. *Partilhando experiências e alternativas feministas entre academia, Estado e sociedade civil em Moçambique*. In: *Narrativas, mulheres e resistências / Orgs. Cíntia Maria Teixeira, Luciana Kind*. São Paulo: Letra e Voz, 2020.

CANIHUANTE, Natalia Zañartu; REYES, Andrea Aravena; FERNÁNDEZ, Pamela Grandón; DELGADO, Fabiola Sáez e CANIHUANTE, Carola Zañartu. *Identidad étnica, discriminación percibida y procesos afectivos en jóvenes mapuches urbanos*. Universidad de Concepción, Chile. Disponível em: <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/cuhs0/v27n2/0719-2789-cuhs0-27-02-00229.pdf>>.

CASTELLANOS, Rosario. *La mujer que sabe latín*. México: Fondo de cultura económica. 1973.

COLERATO, Marina. *Ecofeminismo, Novas Perspectivas e Desafios Para o Feminismo Animalista*. Disponível em: <<https://www.modifica.com.br/ecofeminismo-novas-perspectivas-e-desafios/#.YC6ZZRMzbOQ>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

CURRÀS, Rosa. *Los Parámetros contextuales: Teatro e tradução de Teatro*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

DA REDAÇÃO. *Estudo relaciona mortes por Covid-19 a pobreza no Amazonas*. 2020. Disponível em: <<https://amazonasatual.com.br/estudo-relaciona-mortes-por-covid-19-a-pobreza-no-amazonas/>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

DI CIOMMO, Regina Célia. *Ecofeminismo e Educação Ambiental*. São Paulo: Editorial Cone

Sul, Editora UNIUBE, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou O Gaio saber inquieto. O Olho da história III*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBLÉ, Eduardo Thomas. *Intertextos y memoria en Juana de Manuela Infante*. Revista Chilena de Literatura. Número 77, 2010.

ESCOBAR, Herton. *Desmatamento da Amazônia dispara de novo em 2020*. 2020. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/ciencias/desmatamento-da-amazonia-dispara-de-novo-em-2020/>>. Acesso 22 de maio de 2021.

EQUIPO HIEDRA. *Teatro por streaming y el derecho a la opacidad*. 2020. Disponível em: <<https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-por-streaming-y-el-derecho-a-la-opacidad/>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso dado no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. *Pulsiones e destinos del pulsión*. In S. Freud. Obras completas. Vol. 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.

GONZÁLEZ, Gabriela. *Ser mujer y escribir desde el margen*. 2018. Disponível em: <<https://radio.uchile.cl/2018/10/22/ser-mujer-y-escribir-teatro-narrar-desde-el-margen/>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

GONZÁLEZ, Daniela. *#DíaNacionaldelTeatro: cuatro creadoras reflexionan sobre dirección y género*. 2018. Disponível em: <<http://fundacionteatroamil.cl/noticia/diadelteatro-directoras/>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

GRUPO DE DRAMATURGAS. *Las nuevas dramaturgas*. El Sabado. 2004. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96233.html>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

HARAWAY, Donna. *MANIFIESTO PARA CYBORGS: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Argentina: Letra Sudaca Ediciones, 2018.

HARAWAY, Donna. *Cuando las especies se encuentran: introducciones*. Tabula Rasa. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.25058/20112742.n31.02>>. Acesso em 21 de abril de 2021.

HERNÁNDEZ, Wilma. *La dramaturga chilena Manuela Infante presenta en Miami "Estado Vegetal"*. 2019. Disponível em: <<https://www.diariolasamericas.com/la-dramaturga-chilena-manuela-infante-presenta-miami-estado-vegetal-n4175806>>.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

INFANTE, Manuela. *Estado Vegetal*. Texto fornecido pela autora. Enviado em 18 de dezembro de 2017.

INFANTE, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Chile: Ciertopez, 2004.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LATOURE, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do AtorRede*. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA, 2012.

LA VIDA ES PURO TEATRO: Capítulo 3. Disponível em: <<https://www.teatroamil.tv/videos/la-vida-es-puro-teatro-capitulo-3>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

LO NO ANTROPOCÉNTRICO - MANUELA INFANTE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8yLyUXE_KEA>. Acesso em 18 de maio de 2021.

MARRAS, Stelio. *O vozerio da pós-verdade e suas ameaças civilizacionais*. In: Vozes Vegetais: Diversidade, resistências e histórias da floresta. (Org. CABRAL, Joana; AMOROSO, Marta; DE LIMA, Ana Gabriela Morim; SHIRATORI, Karen; MARRAS, Stelio; EMPERAIRE, Laure. CEStA, LAPOB, BBM, IEB, CPEI, PALOC, 2020.

MANUELA INFANTE Y SU INNOVADOR TEATRO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sZARjC9SJgw>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

MATUL, Daniel Eduardo. *Estamos vivos; reafirmación de la cultura maya*. Caracas: Nueva Sociedad N° 99, 1989.

MORENA, Julia Costa. *Dramaturgias e inserções do real: o duplo pacto representativo*. Orgs. In: DRAMATURGIAS & PULSÕES ANÁRQUICAS. DE MEDEIROS, Elen; ROJO, Sara. Belo Horizonte: Javali, 2019.

PEARSE, Rebecca. CONNELL, Raewyn. *Gênero: Uma Perspectiva Global*. Disponível em: <<https://www.modifica.com.br/ecofeminismo-novas-perspectivas-e-desafios/#.YC6ZZRMzbOQ>>. Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género

y la justicia económica. *Derechos de las mujeres y cambio económico*. Número 9, 2004.

PULEO, Alicia H. *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da Arte*. In: *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2005.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RICHARD, Nelly. *Feminismo, experiencia y representación*. Santiago: Revista Iberoamericana. Vol. LXII, Niums. 176-177. 1996.

RIVAS, Juan Alonso Pacheco. *Estructuración y cambio social en sociedades indígenas de Latinoamérica. El caso de la relación entre la sociedad mapuche y el Estado de Chile*. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n38/n38a11.pdf>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

ROSENDO, Daniela. *Ecofeminismo(s): Por Que Mulheres, Animais e Natureza Sob o Mesmo Olhar?*. 2016. Disponível em: <<https://www.modifica.com.br/ecofeminismos-por-que-mulheres-animais-e-natureza-sob-o-mesmo-olhar/#.XGBobC3Oru4>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

ROJO, Sara. *Teatro e Pulsão Anárquica: Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Grínor. ROJO; Sara; RAVETTI, Graciela. *Para uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

SCHMIDT, Steffanie. *Amazonas caminha para terceira onda de covid-19, com avanço de variantes e negacionismo da vacina e do 'lockdown'*. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2021-03-06/amazonas-caminha-para-terceira-onda-de-covid-19-com-proliferao-de-variantes-e-o-negacionismo-da-vacina-e-do-lockdown.html>>. Acesso em 18 de maio de 2021.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TEATRO A MIL. *Entrevista com Manuela Infante*. Disponível em:
<<https://www.teatroamil.tv/videos/clase-completa-manuela-infante>>.

VIDRIALES, Ruth C. *Françoise d'Eaubonne, la vía de la ecología, el feminismo, y la vida*. Disponível em: <<https://www.diagonalperiodico.net/francoise-deaubonne-la-via-la-ecologia-feminismo-y-la-vida.html>>. Acesso em 08 de janeiro de 2021.

ANEXO: TRADUÇÃO DE *JUANA E ESTADO VEGETAL*

Joana

Guia para a criação de um mundo

PRÓLOGO

Os galos, diferente do costume, como porta-vozes de uma notícia que cruzava o seu idioma e o nosso, cantaram naquele dia, o dia do seu nascimento, muito antes da alvorada, alguns explicaram o acontecimento dizendo que, como os camponeses festejaram o dia de reis e alvoroçaram durante toda a noite, os galos, acordados por causa dos ruídos, juntaram ao murmúrio humano o cacarejar agudo de suas vozes. Afortunadamente, nada disso exclui que os galos, diferente do costume, como porta-vozes de uma notícia que cruzava seu idioma e o nosso, cantaram naquele dia, o dia do seu nascimento, muito antes do que de costume.

Isso é o que temos.

Podemos continuar.

A SEQUÊNCIA DOS QUE OBSERVAM

(Poderia se repetir em todos os grupos de papéis)

MENINO 1

Por que está aí?

MENINO 2

Eu a conheço.

MENINO 3

Com quem ela fala?

MENINO 4
Só Deus sabe.

MENINO 2
E Deus, quem é?

MENINO 4
Só Deus sabe.

A CENA DOS PRESSÁGIOS

PAI
Sonhei contigo na noite passada, filha.

JOANA
Que sonhaste... comigo...? o que foi?

PAI
Algo cheira a queimado...

JOANA
Oh, Deus, esqueci de desligar o forno.

PAI
Por que acendeste o forno, Joana? Sabes que tens proibido brincar com fogo.

FILHO 1
Pai, a cozinha está cheia de fumaça!

FILHO 2
Joana, o que fizeste!

JOANA

Sentia frio.

PAI

Filho, vai ao poço.

FILHO 1

Que vá ela, ela acendeu, por que eu tenho que apagar?

PAI

Tu não fazes perguntas, tu me obedeces.

JOANA

Sentia frio.

PAI

Não é justificativa.

JOANA

Como?

PAI

Que não se justifica, Joana!, que tenhas frio não justifica que incendeies a cozinha.

JOANA

Por que não?

PAI

Porque nada justifica que me desobedeças.

FILHO 1

Pai! Não posso sozinho com isso!

FILHO 2

Joana, vá tocar os animais para longe da casa.

PAI

Não, ela não vai a lugar algum, se não pode evitar incendiar a cozinha, pode menos ainda cuidar do meu rebanho... filhos, saiam da casa, agora... Joana, tu ficas aqui, sentada, isto é, agora não sentes frio, certo? Assume as consequências dos teus atos, filha, e pede a Deus que o fogo se apague...

(Os três saem, Joana reza, chove, o fogo se apaga, aqui, Joana escuta as vozes pela primeira vez.)

Enquanto isso, lá fora

PAI

Vamos, terminemos de apagar o fogo... sonhei, sonhei que Joana... era a prostituta do Exército... se isso chega a acontecer, sufoca-a... Pierre? Escutaste?

PIERRE

Sim, Pai.

ESTADO DE COISAS NA CORTE

BISPO

Por que fala nesse tom com o senhor La Tremouille, Vossa Majestade?

DELFÍN

Porque ele acaba com a minha paciência.

BISPO

Paciência...? Desculpe-me, Vossa Majestade, mas qual...? O senhor não está tendo uma posição muito razoável, Alteza.

DELFIN

Eu sei.

BISPO

Nenhuma de suas campanhas teria sido possível sem o dinheiro que o senhor La Tremouille emprestou.

DELFIN

E por que o senhor La Tremouille nos oferece dinheiro, senhor Bispo?

BISPO

Pois... porque... o senhor La Tremouille é um... verdadeiro... amante da sua pátria...

DELFIN

Vos rogo que vos dirijais diretamente a mim, ou terei que pedir-vos que me escuteis em confissão, pois meus pensamentos sobre a vossa pessoa não são doces, imagem e semelhança do Senhor... e por que insistis tanto em que eu me entregue aos ingleses?, não entendo, não brinqueis, vos advirto.

BISPO

Porque, se não se entrega, acabará sendo o rei de um cemitério, Vossa Majestade.

DELFIN

Ainda tenho soldados, quero defender meu reino... digo... quero que eles o defendam e que me deixem tranquilo de uma vez por todas. Não é isso o que os reis fazem! Meu Deus...! Além disso, com a metade da França nas mãos dos ingleses, o que mais posso perder?

BISPO

A outra metade...! Vossa Majestade, me parece que está obcecado com... com...

DELFÍN

Quê? Ah? Quê? Não estou para seguir vossas ordens, não sois meu pai, e parece que o anterior rei também não era.

BISPO

Falarei com sua mãe... ela saberá dizer-lhe o que eu quero dizer-lhe.

DELFÍN

Não acreditais que não entendo o que me dizeis...

BISPO

Não acredito.

DELFÍN

Não acreditais em mim?

BISPO

Sim.

DELFÍN

Sim, sim o quê?

BISPO

Sim, acredito.

DELFÍN

Em quê?

BISPO

Em que...? No que me falas para acreditar.

DELFÍN

Em mim, quero, necessito que acrediteis em mim.

BISPO

...

DELFÍN

...

BISPO

Acredito em Deus, Vossa Majestade...

DELFÍN

Isso há de bastar...

BISPO

E com o dinheiro do senhor La Tremouille...

DELFÍN

(Ao criado) Diz que entre, está atrás da porta...

(Entra o senhor La Tremouille)

LA TREMOUILLE

Só volto à presença de Vossa Majestade porque é o senhor, pois, Vossa Majestade.

DELFÍN

Eu sei... tem algo que devo decidir e não sei como fazer.

LA TREMOUILLE

Eu devo saber?

DELFÍN

Não...

LA TREMOUILLE

Se deseja, podemos reunir o conselho.

DELFÍN

Não preciso de conselhos, a única coisa que tenho são conselhos, o que eu desejo é que exista uma verdade — e que eu possa descobri-la...

LA TREMOUILLE

Pois temo, senhor, que...

DELFÍN

Já sei, não é uma decisão que devo tomar, pois não são duas coisas entre as quais devo escolher a correta, mas sim algo muito mais horrível, devo fazer de uma a correta mediante a minha escolha... La Tremouille, eu posso me equivocar?

LA TREMOUILLE

Não, senhor.

DELFÍN

Então, não importa o que eu escolha.

LA TREMOUILLE

Não, senhor, justamente para isso está o dinheiro que lhe dei todos estes anos...

DELFÍN

Para que eu seja um pequeno deus...

LA TREMOUILLE

Se quer definir assim...

DELFÍN

Conheceste o meu pai?

LA TREMOUILLE

Perdão?

DELFÍN

Meu pai, o conheceste?

LA TREMOUILLE

De vista...

DELFÍN

Eu pareço com o meu pai?

LA TREMOUILLE

De vista?

DELFÍN

Sim...

LA TREMOUILLE

Não muito, senhor.

DELFÍN

Não? (*Silêncio*)

LA TREMOUILLE

Desculpe-me, o que diz?

DELFÍN

Que mandes chamar a minha mãe, o Bispo, La Hire e a Gilles de Rais e que me prepares um bom montante para fazer, desta minha próxima decisão, uma decisão digna de um governador escolhido por Deus.

LA TREMOUILLE

Não há mais dinheiro, senhor, estou quebrado...

(O Delfín se transforma em uma criança)

DELFIN

Então, chama só a minha mãe...

Mais tarde

CRIADO

Sua mãe está tomando um banho de banheira, senhor.

DELFIN

Vem aqui... qual é teu nome?

CRIADO

Miguel, senhor.

DELFIN

Miguel, segura minha cabeça, que vou vomitar.

CRIADO

Assim?

DELFIN

Com mais força, de modo que eu não tenha que sustentá-la... isso, assim (*Delfín só vomita lágrimas pelos olhos, o criado se cansa, Delfín não para de chorar, o criado se cansa mais, chora de cansaço porque não pode soltar a cabeça, Delfín se dá conta de que o criado chora*).

DELFIN

Miguel? Por que choras?

MIGUEL

Não sei, Vossa Majestade.

DELFIN

Não vomitei.

MIGUEL

O senhor se sente melhor?

DELFIN

Não sei, Miguel... Miguel...? como o arcanjo?

MIGUEL

Não, senhor. Miguel como meu pai.

DELFIN

Deixa-me sozinho, Miguel como seu pai, que tenho que... pensar.

OS PRETENDENTES DE JOANA

PAI

Filha, tem um jovem que quer conversar contigo.

JOANA

Sobre o quê?

PAI

Sobre o que quiser.

JOANA

Não quero conversar.

PAI

É muito amável, veio em uma carroça.

JOANA

Não me parece amável vir em uma carroça.

PAI

Não disse isso...

JOANA

É presunção da parte dele vir em uma carroça... quem disse que eu iria aceitar passear com ele?

PAI

E quem disse que te ofereceria um passeio?

JOANA

Por que não veio a cavalo, então?

PAI

Joana...

JOANA

Pai, não quero.

JOANA

Bom dia, jovem, é meio-dia e algo, não? Me impressiona muito tua carroça, me perguntava agora mesmo se será tua, a carroça... não, melhor que não tente responder, se é tua, me parece muito triste que um jovem de tua idade se transporte em uma carroça, e, se não é tua, me parece muito triste que acredite que seja atrativo que um jovem de tua idade se transporte em uma carroça. Meu pai, pelo visto, acha, sim, atrativo, talvez aceite passear contigo... pai...! o jovem aqui presente quer te convidar a dar uma volta na carroça.

PAI

Que a desculpes... ela não...

O JOVEM

O senhor me desculpe.

PAI

Não queria que te sentisses rechaçado.

O JOVEM

Não pense que não quero levá-lo.

PAI

Não, por favor, eu entendo que tu.

O JOVEM

Não pense que me dá...

PAI

De toda forma, não quero passear...

O JOVEM

Digo... porque sua filha disse que o senhor...

PAI

Desculpa a minha filha, é que, às vezes...

O JOVEM

Não, sou eu quem deve pedir uma desculpa.

PAI

Por favor, não me peças desculpas.

O JOVEM

Pois posso levá-lo para dar uma volta, se assim deseja.

PAI

Não, por favor, não te incomodes.

O JOVEM

Não é nenhum incômodo.

PAI

Certeza...? porque eu posso perfeitamente...

O JOVEM

Não tem problema, sobe.

Joana e outro pretendente

PRETENDENTE

Joana, eu não te amo, mas posso fazê-lo.

JOANA

Não quero.

PRETENDENTE

Pois posso não fazê-lo também.

JOANA

Não quero casar contigo.

PRETENDENTE

Nem mesmo se eu te amasse?

JOANA

Não.

PRETENDENTE

Então, o que queres?

JOANA

Tu, o que queres?

PRETENDENTE

Casar-me contigo, Joana.

JOANA

Por que queres casar-te comigo, se não me amas?

PRETENDENTE

Não sei...

JOANA

Então, prefiro não querer do que querer e não saber por quê. É por isso que não me caso contigo.

O ROUBO

Os piratas militares saquearam e queimaram quase todas as casas de Domremy.

JOANA

Quem fez isso, pai?

JAQUES

Uns soldados.

JOANA

Soldados?

JAQUES

Os soldados sentem muita fome, filha.

JOANA

E por que queimaram a igreja, se sentiam fome?

JAQUES

Porque não sabem a diferença entre uma igreja e uma casa.

JOANA

E como Deus permitiu que esses homens queimassem sua casa?

JAQUES

Assim como eu permiti que queimassem a nossa.

JOANA

...

JAQUES

...

JOANA

Catalina, a ovelha, se salvou, pai... está viva!

JAQUES

Muito bem, ao menos hoje temos jantar.

JOANA

Mas pai, tu mesmo disseste que as ovelhas não se comem, que são um investimento, que apenas delas se tira a sua lã...

JAQUES

Bom, desde hoje digo que se comem, porque não temos mais nada, Joana!

JOANA

Mas tem nome, não podemos matar algo que tem nome!

JAQUES

Como se chama a senhora que cuida da igreja? Ah!

JOANA

Margarita.

JAQUES

Bom, a mataram e tem nome, logo, eu também vou matar coisas com nome, porque essa parece ser a nova lei.

JOANA

Mas... poderiam nos matar, se essa é a nova lei.

JAQUES

Então, teremos que saber nos defender... onde estão os teus irmãos?

JOANA

Foram ver o que encontravam nas casas queimadas.

JAQUES

Então, vai tu, encontra esse animal e limpa-o para o jantar.

JOANA

Mas, pai, por favor...!

JAQUES

Mas, Joana, por favor... não é momento para lamentos... isso te acontece por andar colocando nome nas coisas.

O JANTAR

JOANA

Não posso comer, estou de jejum...

JAQUES

Silêncio!

IRMÃO MAIOR

Silêncio.

JAQUES

(Ao irmão maior) Silêncio! (come)

JOANA

Pai, é preciso agradecer...

JAQUES

Agradecer?! Por quê?! Ah?! Por que é preciso agradecer? Pelo quê? A algum de vocês ocorre algo por que agradecer? Ah?

(Silêncio. Comem Catalina, a ovelha, com má vontade. Fora da casa, Joana vomita e chora, pede perdão para Catalina, a ovelha, e ela lhe responde que é hora de partir em busca do Delfín)

PAI, TENHO QUE IR

JOANA

Pai, tenho que ir de teu lado.

JAQUES

O que estás dizendo?

JOANA

Se tenho uma vida, é para algo, e tu, que me deste a vida, deves compreender melhor que ninguém.

JAQUES

Pois agora me arrependo de tê-la dado.

JOANA

O arrependimento é um sentimento bom, pois só confirma uma decisão, já verás quando te arrependas do que me acabas de dizer... Preciso de um cavalo.

JAQUES

Filha, não sabes montar a cavalo.

JOANA

Eu sei, isso não muda o fato de que preciso... poderias me ceder um de teus cavalos?, sim ou não?

JAQUES

Joana, filha... por favor... volta para tuas tarefas.

JOANA

Pai, eu já não sou Joana, a filha de Jaques, e sim Joana, a filha de Deus (*vai*).

IRMÃO MAIOR

Tranquilo, pai, estará bem, vai passar, terá um marido, dará a ele um par de filhos. Acalme-se, o Senhor sempre tem uma boa razão para o que faz.

JAQUES

Sim, filho, é justamente isso que temo.

ROBERTO DE BRADRICOURT
EM VAUCOULERS

JOANA

Senhor, tens que confiar em mim, senão minhas vozes nunca vão me deixar tranquila.

BRADRICOURT

Vozes? E falam contigo como estou falando agora?

JOANA

Não, é muito diferente. Não deves me perguntar nada sobre minhas vozes.

BRADRICOURT

Mas...

JOANA

Escuto vozes que me dizem o que fazer. Vêm de Deus.

BRADRICOURT

Vêm de tua imaginação.

JOANA

Claro, é como as ordens de Deus chegam ao nosso conhecimento.

SOLDADO 1

Eu nasci com tendinite.

SOLDADO 2

Não se nasce com tendinite, tendinite é quando os tendões vencem.

SOLDADO 1

Bom, eu nasci com os tendões vencidos.

SOLDADO 2

Terias que ter vindo em outra vida.

SOLDADO 1

Não, porque, em outra vida, eu não teria o mesmo corpo.

SOLDADO 2

Então, insisto que não podes ter nascido com tendinite.

SOLDADO 1

Bom, como queiras, o negócio é que ofereci a ela a mão para descer do cavalo, e desde então não me dói nada.

SOLDADO 2

Não acredito.

SOLDADO 1

Quê? O milagre, não acredita nele?

SOLDADO 2

Milagre? Essas coisas já não acontecem hoje em dia.

SOLDADO 1

Eu pensava assim, mas já não estou tão seguro.

JOANA

Por que tenho que ser o que sou quando justamente o que não sou é o que pode nos livrar deste costume barbárico? Os soldados jamais vão liberar a França dos ingleses, precisamente porque são soldados. O que mais posso vos dizer para que possais entender? Não é tempo do correto, nem do preciso, não é lugar para estratégias, pois cem anos de estratégias e soluções diplomáticas nos mantêm no lugar. Sinto saudade de algo que nunca conheci e, por muito que o negue, sustento que isso é possível, porque se não fosse possível teríamos que aceitar que somos uma só coisa, e eu vos posso jurar que imagino coisas que não são eu e que, em minha mente, falo com vozes que não são a minha. Dai-me ouvidos, dai-me fé, pois, no mesmo fato de que o que eu digo é impossível, está a confirmação de sua absoluta possibilidade.

Não sou ninguém e quero que nada seja como é, nem eu.

SOLDADO 3

Capitão, tem algo nessa menina.

BRADRICOURT

Algo...? o que é algo?

SOLDADO 3

Vê os soldados.

BRADRICOURT

Mmm... entendo... algo...

SOLDADO 3

Algo que, seja o que for, poderia ser a última carta que nos resta na mão...

BRADRICOURT

E mais vale jogá-la...

SOLDADO 3

...que dar o jogo por perdido, exatamente, senhor.

BRADRICOURT

De todo modo, não estamos para desprezar nenhum meio.

SOLDADO 3

Exatamente, senhor.

CARTA DO BRADRICOURT CHEGA À CORTE

CRIADO

A menina faz milagres?

BISPO

Nós fazemos da menina um milagre, entendes...?

CRIADO

Então, o milagre viria a ser a própria menina.

BISPO

O milagre é a própria menina.

CRIADO

Mas... e se não fosse realmente enviada por Deus?

BISPO

Isso não tem importância...

CRIADO

Não tem importância? Desculpe-me, vossa Ilustríssima, mas não entendo.

BISPO

É que não estás tão acostumado aos milagres como eu, sabe, isso faz parte da minha profissão... um milagre é algo que gera fé. Esse é o propósito e a índole dos milagres. Podem parecer muito maravilhosos aos que o presenciam, mas são muito simples para os que o fazem, isso não importa, com tal que confirmem ou acreditem fé, são verdadeiros milagres.

CRIADO

Mesmo que sejam mentiras?

BISPO

Mentiras?! As mentiras enganam. Mas um acontecimento que provoque fé não engana; por isso, não é mentira, é milagre.

CRIADO

O senhor que entende dessas matérias, imagino que estará certo. Eu não entendo dessas coisas...

BISPO

Vamos ver... te parece que Delfín poderia conseguir que o povo pague seus impostos, ou que os soldados sacrifiquem suas vidas, se soubessem o que realmente acontece?

CRIADO

Meu Deus! Não! Não é bom que todos estejam cientes de tudo.

BISPO

Não seria fácilimo dizer a eles a verdade?

CRIADO

Não acreditariam.

BISPO

Perfeitamente, pois a Igreja tem que governar para o povo, pelo bem de suas almas, da mesma forma que o Delfín governa pelo bem de seus corpos, entendes?

CRIADO

Bem... sim... tenho que ocupar o posto de Sua Majestade para que a donzela pense que eu sou sua Majestade, mas tenho que fazê-lo mal, para que a donzela saiba que eu não sou Sua Majestade... tudo isso, obviamente, pelo bem das almas do povo. Algo assim?

BISPO

Algo assim.

CRIADO

E não vamos dizer à Sua Majestade?

BISPO

Meu Deus! Não! Não é bom que todos estejam cientes de tudo.

CRIADO

Mas, senhor, eu não posso mentir à Sua Majestade.

BISPO

O que te disse sobre as mentiras, homem?!

CRIADO

Que são... milagres?

BISPO

Em alguns casos, filho, sempre que nosso Senhor aprove.

CRIADO

E nosso Senhor...?

BISPO

Obviamente aprova!

JOANA RECONHECE O DELFÍN

JOANA

Alguém tem que levantar desse estar de pé que não é nada além de dormir. Não estamos vivos, ou vocês acreditam que alguém estar vivo não é nada mais que não estar inteiramente morto...

À BEIRA DO RIO, SOLDADOS ESPERAM A CHEGADA DE JOANA

DUNOIS

O que será que está acontecendo no mundo, em outros países que não são o nosso?

D'ALECON

O nosso não é um país, é uma vergonha.

DUNOIS

Faz frio, esta noite.

GILLES

Esta e a anterior.

DUNOIS

Gil, tu acreditas em Deus?

GILLES

Não se pode não acreditar em Deus.

DUNOIS

Eu não acredito em Deus.

GILLES

Qual foi a última palavra que falaste?

DUNOIS

Deus, eu disse Deus.

GILLES

Pois me parece que acreditas, sim.

DUNOIS

Tu acreditas que a menina é enviada por Deus?

GILLES

Tu, em que acreditas?

DUNOIS

Eu acredito que sim, mas não acredito em Deus.

GILLES

Eu também acredito.

JOANA

Bom, onde estão os ingleses?

DUNOIS

Em todas as partes, senhorita...

LA HIRE

Onde está a comida?

JOANA

Bem... muito bem...

LA HIRE

Não te enviaram com comida?

DUNOIS

Silêncio, La Hire, não vê que está pensando.

LA HIRE

Não está pensando.

JOANA

Não estou pensando. Quem manda aqui?

GILLES

Dunois, senhorita.

JOANA

E tu, quem és?

GILLES

Gilles de Rais, senhorita, a tuas ordens.

JOANA

Quem disseste que mandava aqui?

GILLES

Dunois...?

JOANA

Dunois?

DUNOIS

Aqui.

JOANA

Por que levantaste acampamento neste lado do rio?

DUNOIS

Porque não pudemos cruzar o rio, senhorita donzela.

JOANA

E por que não puderam cruzar o rio, Dunois?

DUNOIS

Porque o vento não muda de direção, senhorita donzela.

JOANA

E por que não muda de direção?

DUNOIS

Eh... senhorita donzela?

LA HIRE

Como quer que saibamos por que temos o vento ao contrário?

JOANA

Qual é o teu nome?

DUNOIS

La Hire.

JOANA

Senhor La Hire, nós não temos nada ao contrário...! Dunois, reúna os soldados, quero falar com eles (*Dunois leva os soldados*)

JOANA

O que quereis fazer? O que quereis? Por que estais aqui? Por que não morrestes ainda? Por que vós? O que quereis de tudo isso? O que quereis? O que acreditais que devamos fazer? O que acreditais? O que acreditais? Em que acreditais? Quando dizeis o que quereis? Quem de vós não tem medo? Por que seguis aqui se tendes medo? O que quereis? Por que seguis aqui? Por quê? Quereis sobreviver? Para quê? Hein? Para quê? Por quê? Alguém vai responder? Não? Por quê? Por que me deixais falar? Vós, o que quereis fazer? Como saímos daqui? Como? Ocorre a alguém? Alguém sabe como resolver esse assunto? Por que me escutais? O que esperais de mim? O que esperais? O que quereis? O que quereis? Como quereis sair vivos desta? Como quereis viver depois, se sairmos vivos desta? Como quereis viver? Quereis viver? Por quê? Por quê? Por que quereis viver? Como quereis viver? Por quê? Para quê? O que quereis fazer? O que quereis?, o que quereis...?

LA HIRE

Não sabemos responder.

JOANA

Bom, então direi que luteis por mim, simples, e, entre nós, saberemos que eu não sou nada além de uma maneira de não dizer o que ainda não sabemos ou não queremos dizer. Lutamos em nome da Donzela, vós direis, e isso bastará, assim como eu digo...

DUNOIS

Senhorita...? desculpe... o vento... o vento está mudando de direção.

JOANA

Bendito seja...

A Campanha

GILLES

Como o fizeste?

JOANA

Não sei... suponho que tinha que fazê-lo, quero dizer, é evidente que esse pobre jovem não era o Delfín, e a expressão do Bispo era, não sei, um pouco risonha, e o Delfín estava muito escondido, quero dizer...

GILLES

Como é isso?

JOANA

Que nenhum membro da Corte fique parado atrás de uma pilastra em um momento tão crucial como esse...

GILLES

Não, Joana, sobre a expressão do Bispo...

JOANA

Ah, nada, imaginei que seria de outra maneira...

GILLES

Como "de outra maneira"?

JOANA

Queres que falemos do Bispo ou de como reconheci o Delfín?

GILLES

Do Bispo, quero que falemos do Bispo.

JOANA

Então por que me perguntas sobre uma coisa que não queres saber.

GILLES

Mas sobre o Delfín é obvio, Joana, tu escutas as vozes dos anjos, que te disseram quem realmente era o Delfín, tu obedeceste, deixando estupefatos todos os membros da Corte e conseguindo que o Delfín te colocasse a mando do Exército da França para liberar a nação de cem anos de opressão inglesa, sabendo que uma camponesa como tu não poderia saber nada de batalhas, um milagre, Joana, é isso... como era a expressão do Bispo?

JOANA

Como queiras, Gil, para mim isso continua parecendo bastante impressionante.

Redação da carta aos ingleses

GILLES

Não vou escrever uma palavra mais.

JOANA

Por quê?

GILLES

Porque quero dormir.

JOANA

Depois dormes.

GILLES

Joana?

JOANA

Quê?

GILLES

Quer que eu te ensine a escrever?

JOANA

Céus, Gilles, podes dormir se queres.

GILLES

Dizias?

JOANA

Rei da Inglaterra, renda conta ao rei dos céus de vosso sangue real. Devolve as chaves de todas as boas cidades em que moraste para a Donzela. Ela foi enviada por Deus para vingar o sangue real e está inteiramente disposta a firmar a paz, se dás satisfação a ela; isto é, deves restabelecer a justiça e pagar e devolver tudo o que tomaste.

Rei da Inglaterra, se não fazes essas coisas, eu sou a comandante do Exército; e em qualquer lugar que encontre os teus homens na França, os farei sair do país, querendo ou não; e se não obedecerem, a Donzela os fará matar. Ela vem enviada pelo Rei do céu, tu os tiras da França, corpo a corpo, e a Donzela promete e certifica que se não abandonam a França, ela e suas tropas levantarão um estrondo que há mil anos nunca se escutou falar na França. E acredites que o Rei do céu deu a ela tanto poder, que não poderão feri-la, nem ao seu exército.

A vós, arqueiros, nobres companheiros em armas, e todo o povo que está ante Orleans, eu digo, em nome de Deus, voltei a casa em vosso país; e se não o fazeis, tende cuidado com a Donzela e os danos que sofrereis. Não tenteis permanecer aqui, pois não tendes nenhum direito sobre a França outorgado por Deus, o Rei dos céus e filho da virgem Maria. O herdeiro por direito é o Carlos, a quem Deus deu a França, que entrará logo em Paris em grande companhia. Se não acreditais na notícia escrita de Deus e a Donzela, então, em qualquer lugar em que nos encontremos, veremos quem tem maior direito, Deus ou vós.

William de la Pole, conde de Suffolk, Sir John Talboot, tenentes do Duque de Bedford, que chama a si mesmo de regente do rei da França para o rei da Inglaterra, enviai resposta se desejais fazer a paz na cidade de Orleans, se não o desejais, então lembrareis sempre dos danos que estarão por vir a vós.

Duque de Bedford, que chamas regente da França em nome do rei da Inglaterra, a Donzela te pede que não a obrigues a te destruir. Se não rendes por tua própria satisfação, ela e os franceses levarão a cabo a maior acusação jamais feita em nome da cristandade.

OS SOLDADOS SE CONFESSAM PARA IR PARA A GUERRA

JOANA

Não haverá mais blasfêmia. Não haverá mais mulheres no acampamento. Não haverá mais álcool no acampamento. Não haverá mais jogos de azar no acampamento, e, antes de cada batalha, todos os soldados que pretendem levantar armas contra os ingleses terão que confessar, pois este já não é o Exército da França, e sim o Exército de Deus.

LA HIRE

Mas, pelos mil demônios coroados... digo, pela santíssima Virgem e todos os anjos benditos, eu não nasci no céu (com sorte, irei quando morrer), eu nasci na França, por que tenho que lutar por um exército que não me corresponde.

JOANA

La Hire...

D'ALECON

Esqueça, senhorita, ele não tem remédio...

JOANA

La Hire, suponho que sejas o primeiro a querer confessar...

LA HIRE

Que me parta um demônio, digo, um anjo caído...

GILLES

Sim, eu também acredito que La Hire deseje confessar.

DUNOIS

Faz quanto tempo que tu não confessas, La Hire...? Isso pode demorar alguns dias, senhorita.

LA HIRE

(Se ajoelha com má vontade) Deus, confesso ter feito tudo o que os homens da guerra costumam fazer.

JOANA

Isso é tudo?

GILLES

Não é pouco.

JOANA

Bem, queres fazer algum pedido?

LA HIRE

Não.

DUNOIS

Vamos, homem, nunca é demais.

LA HIRE

Bem... te rogo, Senhor, que faças por La Hire o mesmo que desejarias que La Hire fizesse por ti, se fosse Deus, e tu, La Hire... Pronto.

JOANA

Bem, quem segue?

(Vão confessando um por um)

Tomada de Orleans

JOANA

Meu Deus, pensei que a vitória seria bonita.

D'ALECON

Joana? Como são as vozes?

JOANA

Céus, Duque!, quem disse que eram vozes...? Isso soa algo aterrorizante.

D'ALECON

Tu me disseste.

JOANA

Eu disse a voz, D'alecon, *a* voz.

D'ALECON

E por que parece aterrorizante se são duas...? Joana, é aterrorizante de todo jeito.

JOANA

É a minha voz... a minha voz te dá medo?

D'ALECON

Escutas a tua própria voz?

JOANA

Sim.

D'ALECON

Deus, Joana, eu também escuto minha própria voz, a todo momento, isso se chama pensar.

JOANA

Sim, mas eu não digo à minha voz o que ela tem que dizer, é a minha voz que me diz o que tenho que fazer.

D'ALECON

...

JOANA

...

D'ALECON

Isso não é pensar.

JOANA

...

D'ALECON

Tu não pensas, Joana?

JOANA

Acho que não.

D'ALECON

E no silêncio, o que fazes?

JOANA

Vejo.

D'ALECON

E com os olhos fechados?

JOANA

Escuto.

D'ALECON

E se não escutas nada?

JOANA

Então, não faço nada.

D'ALECON

E quando tens que escolher entre uma coisa e outra?

JOANA

Escolho.

D'ALECON

E te arrependes?

JOANA

Já está escolhido.

D'ALECON

E o que estás me dizendo agora?

JOANA

Estou dizendo a ti. Para que vou pensar, se estou te dizendo?

D’ALECON

Mas existem coisas que temos que pensar antes de dizer.

JOANA

Ah, sim, quais?

D’ALECON

Bem, as que não se devem dizer.

JOANA

Existem coisas que não se devem dizer?

D’ALECON

Não tens medo de que a voz seja só *tua* voz?

JOANA

Não, amigo, não temo, *sei* que é só *minha* voz.

Outra conquista
O aniversário de Joana

DUNOIS

Quantos são, Joana?

GILLES

Dezoito.

DUNOIS

Nunca tinha conhecido um general do Exército tão jovem...

GILLES

É porque é impossível.

DUNOIS

Pois aqui temos, hoje festejamos o aniversário do impossível...

LA HIRE

Te equivocas, porque ela não nasceu impossível, ela fez coisas impossíveis...

GILLES

Então, como saberemos quantos anos festeja o impossível?

LA HIRE

Quando foi a primeira vez que fez algo impossível, senhorita?

JOANA

Nunca fiz algo impossível.

DUNOIS

Ah, a humildade do impossível...

LA HIRE

Acho que se o impossível se coloca na posição de humilde, nunca vamos saber quantos anos festejamos...

GILLES

Neste caso, talvez tenhamos que festejar simplesmente o aniversário da Joana...

JOANA

Seria melhor, o aniversário do impossível, podeis festejar outro dia, sem mim.

LA HIRE

Queres pão! Eh...? Com sopa?!

JOANA

(Sempre desde outro lugar) Não.

LA HIRE

Queres... eh... aveia!, aveia, queres?

JOANA

Não, La Hire.

LA HIRE

Não queres comer?

JOANA

Não, La Hire.

LA HIRE

Ah.. bom, vou comer, ok?

JOANA

O que vais comer?

LA HIRE

Acho que... aveia, por quê? Queres?

JOANA

Não.

LA HIRE

Que horas vamos amanhã? Joana? Que horas vamos a...? Carne?! E de onde isso saiu... Joana?!
(*Sai. Desde outro lugar*) Merda! (*Volta, coloca algo muito rápido, sai*).

Outra conquista

No meio da batalha, Joana tenta tirar a armadura dela mesma, Dunois não permite.

JOANA

Cansei, senhor capitão.

DUNOIS

E o que queres que faça?

JOANA

Nada, senhor.

DUNOIS

Queres abandonar o Exército?

JOANA

Não, senhor.

DUNOIS

Queres ocupar um posto no acampamento?

JOANA

Não, senhor.

DUNOIS

Queres continuar com teus trabalhos no campo de batalha?

JOANA

Sim, senhor.

DUNOIS

Pois temo que terás que estudar as leis de um campo de batalha.

JOANA

Um campo tem leis...?

DUNOIS

Tem mais leis que um reino e uma igreja juntos.

JOANA

Devo conhecê-las então.

DUNOIS

Uma delas é que não podes prescindir de tua armadura mesmo que canses, porque Deus não existe tanto, Joana.

JOANA

Compreendo... *(coloca sua armadura e recebe uma flechada no ombro)*.

JOANA ESTÁ INCONSCIENTE HÁ TRÊS DIAS

Durante esses dias...

JOANA

(Dormindo) Meu coração mantém o meu corpo, meu corpo mantém o estandarte, que, por sua vez, mantém os soldados, os soldados mantêm a batalha, e os que morrem mantêm as vitórias... isso é bom, acho... o que não pude entender é o que mantém o meu coração, que mantém o meu corpo para que este mantenha o estandarte, que, por sua vez, mantém os soldados, que mantêm a batalha que se diz ganha, porque fazem milhares de mortos que, se não descobro o que mantém o meu coração, vou ter que dizer que morreram por minha causa... por minha causa, por minha grande causa.

LA HIRE

Senhorita? Precisa de algo? *(Joana acorda)*

JOANA

Por que não dormes, La Hire?

LA HIRE

Mas...

GILLES

Dunois!

DUNOIS

Diga...! quê, o que aconteceu?

GILLES

Tem um barulho.

DUNOIS

Que barulho? O único barulho que temos é o que sai de tua boca, homem.

LA HIRE

Sh... a Donzela está dormindo.

GILLES

Que novidade.

DUNOIS

Sorte a tua.

LA HIRE

Se não saís agora, juro que partirei tua cabeça com a pedra que tenho na mão.

GILLES

Estou me penteando.

LA HIRE

Desde quando?

GILLES

Desde hoje... quero ser um lindo cadáver.

LA HIRE

Por quê? Quando serás um cadáver? Não confias nela...? Achas que é uma impostora? Eu também acho, às vezes... não entendo suas ordens, cada dia há mais mortos, já não é como antes, isso é certo, um dia destes, a morte chega para nós em seu nome, eu não quero morrer pelo nome de ninguém... quando achas que morres? Hoje?

GILLES

Quando tu me mates com a pedra, La Hire.

LA HIRE

...ah, sim, claro.

GILLES

Não confias nela?

LA HIRE

Sim, sim, confio.

DUNOIS

O que se come?

LA HIRE

Cebola pura.

DUNOIS

Não digas, a pureza chegou a tal ponto neste acampamento.

GILES

A pobreza, diria eu.

D'ALECON

A pobreza faz parte da pureza.

LA HIRE

Já está me enchendo o saco, o assuntinho da pureza.

GILLES

Já está me enchendo o saco, o assuntinho da castidade.

LA HIRE

Sim, a mim, também.

DUNOIS

Sim, claro, estás velho para continuar sendo virgem.

GILLES

Poderíamos te ajudar... poderíamos vestir-nos todos de damas... porque isso, sim, está permitido, né?

D’ALECON

Cuide de tuas palavras, Gil de Raiz.

LA HIRE

Por acaso tem ouvidos agora, é onipresente como Deus?

D’ALECON

Não, mas, se Deus pode escutá-la, e suas vozes vêm do céu, não é muito grande o caminho entre seus ouvidos e tuas grosserias.

JOANA

(Recém-acordada) Boa noite... alguém pode me servir um prato?

LA HIRE

Sim, senhorita.

JOANA

Tu não; de ti, tenho nojo.

Coroação

Preparando-se para a cerimônia da coroação. A Corte opta pela diplomacia.

BISPO

Vossa Majestade, acho que o senhor La Tremouille foi perfeitamente claro. Por favor, sejamos civilizados, uma trégua parece razoável, o que precisamos hoje é de paz, devemos lutar pela paz e pela reconstrução; além disso, essa menina já fez o suficiente por vós e pela França, não podemos continuar financiando esse espetáculo.

DELFÍN

Nunca conseguirei convencê-la a abandonar o campo de batalha... já ofereci tudo a ela, títulos de nobreza, territórios, dinheiro... tudo.

BISPO

Então, que continue batalhando.

DELFÍN

Mas seu Exército é tão pequeno...

LA TREMOUILLE

Então, a sua fé terá que ser maior...

BISPO

...ou seu inimigo, mais certo...

D'ALECON

Às vezes, acho que tudo isso é um capricho teu.

JOANA

E se fosse?

D'ALECON

Houve muitos mortos...

JOANA

O que isso quer dizer?

D’ALECON

Não podem os homens estar morrendo gratuitamente.

JOANA

Todos morreremos gratuitamente.

D’ALECON

Que Deus não permita.

JOANA

Deus te escutará...

D’ALECON

Joana, tu acreditas em Deus?

JOANA

Não basta tudo que fiz em Seu nome?

D’ALECON

E em teu nome?

JOANA

O que dizes?

D’ALECON

Nada... como segue o que faremos, o que faremos hoje, depois desta festa, e amanhã, amanhã o quê...?

JOANA

Não sei.

D’ALECON

Como?

JOANA

Quê?

D’ALECON

Não tens um plano?

JOANA

Nunca existiu um plano.

D’ALECON

Como, a ponte e a entrada em Orleans, e a ribeira sul do rio...?

JOANA

Essas são ordens.

D’ALECON

Eu sei, por isso que levei a cabo.

JOANA

E como foram os resultados?

D’ALECON

Pois... impressionantes.

JOANA

Bom, com isso, basta.

D'ALECON

Estás me dizendo que isso é tudo isso, um tumulto de casualidades favoráveis?

JOANA

Sim.

D'ALECON

Mas...

JOANA

Pensas que poderia ser de outra forma... o importante é que são favoráveis, não que são causais...

D'ALECON

Cuida-nos, Joana, te rogo... quero ter uma família quase mais do que quero ter um país.

JOANA

Capitão, compreenda que apenas sem cuidado eu pude fazer tudo o que fiz...

D'ALECON

Meu Deus...

O Rei foi coroado, o povo grita "Viva o Rei!". O grito se transforma em "Viva Joana!". O rei chama La Tremouille:

REI

Assinarei...

A TRÉGUA

Joana recebe uma carta que lhe informa que Delfín assinou uma trégua. Gilles de Rais a lê. Joana se concentra para tentar escutar suas vozes, mas não obtém resposta.

JOANA

Queime isso...! Amanhã, tomamos Paris!

DUNOIS

Os soldados estão muito cansados, senhorita, dormiram pouco estes dias, tem alguns feridos, penso que seria bom se ficássemos aqui por algumas horas, ao menos até que o dia amanheça e recuperemos energia... o que opinas?

JOANA

Eu não opino, Dunois, deixo isso a Deus... amanhã, tomaremos Paris...

DUNOIS

É suficiente, Joana. Vais terminar morta.

JOANA

O que fiz até agora que me livra de ter que seguir adiante?!

CHEGADA DO PIERRE

Pierre vem cumprir a ordem do seu pai.

CRIADO

O senhor Pierre D'Arc, Sua Majestade, deseja vê-lo.

DELFÍN

Não me vês? Te parece que estou disponível para ver... quem?

CRIADO

O senhor Pierre D'Arc, suponho que será parente da Donzela, Sua Majestade.

DELFÍN

...

CRIADO

Sua Majestade?

DELFÍN

...

CRIADO

Sua Majestade? Digo a ele que...?

DELFÍN

...

CRIADO

Sua Majestade? Digo a ele que não pode vê-lo?

DELFÍN

...

CRIADO

Sua Majestade? Digo a ele que não pode vê-lo e que é melhor que fale com o senhor Bispo?

DELFÍN

...

CRIADO

Muito bem, direi, Sua Majestade.

PIERRE

Sou Pierre D'Arc. Estou aqui por ordem do meu pai.

BISPO

(Zombando) Segues ordens de teu pai, filho...? Quantos anos tens?

PIERRE

Uma ordem muito antiga.

PREPARATIVOS PARA PARIS

DUNOIS

Eu não vou continuar, me nego a tentar tomar Paris com duzentos homens... é ridículo.

LA HIRE

Sempre foi ridículo.

GILLES

O que conquistamos até agora, em meses, é melhor do que conquistamos em cem anos de guerra.

DUNOIS

O que conquistamos é fruto de cem anos de trabalho.

LA HIRE

O que conquistamos?

GILLES

Conseguimos a conquista de coroar o Rei a quem correspondia governar o reino da França.

LA HIRE

E o que tem? Agora que o coroamos, o que ele faz por nós, nós que o fizemos Rei?

GILLES

...

LA HIRE

Eu ainda não vi um miserável pedaço de carne! Não vi nascer um maldito filho meu! Não me apaixonei por nenhuma mulher, meu Deus...! é ridículo, foi ridículo... sempre será ridículo...

DUNOIS

Eu pensei que a Donzela...

LA HIRE

Eu também pensei, mas não... nada mudou, talvez nunca nada mude, isso é o que temos, esqueça de uma vez por todas.

JOANA

Já está tudo disposto, só falta que se deem as ordens específicas, Dunois?

DUNOIS

Sim, senhorita...

JOANA

O carregamento da viagem?

LA HIRE

Tudo em ordem, senhorita.

JOANA

Bom, muito bom, rapazes... alguma pergunta?

DUNOIS

Não, senhorita.

JOANA

Amanhã, às cinco, então.

DUNOIS

Sim, senhorita.

CHEGADA DO PIERRE AO ACAMPAMENTO

JOANA

Pierre...?!

PIERRE

Sou eu.

JOANA

Meu Deus, és um homem.

PIERRE

Sou um soldado, Joana, e estou à tua disposição.

JOANA

Um...? Não, Pierre, não és um soldado, és meu irmão, estou muito bem, céus! O que menos preciso é de mais soldados, quem te enviou aqui?, por que está aqui...?

PIERRE

Não minta, Joana... em todas partes falam sobre...

JOANA

Quê? Sobre o quê...?

PIERRRE

Quero te ajudar.

JOANA

Não preciso de ajuda, quando precisei de ajuda?

PIERRE

Nunca.

JOANA

Vamos, Pierre, Paris é muito simples, tenho homens suficientes, volta para casa... ninguém me falou de ti... como está o papai?

PIERRE

Bem.

JOANA

...

PIERRE

...

JOANA

...pois bem.

PIERRE

...

JOANA

Por que vens? *(Joana chora, seu irmão a abraça)*

JOANA

Quero que sejas o último dos soldados e que fiques do outro lado da ponte.

PIERRE

...ok.

A CAPTURA DE JOANA

Batalha. Um soldado inglês se inclina ante Joana. Nesse momento, Joana é levada como prisioneira.

JOANA

Não pude matar um homem... não pude matá-lo mesmo que tenha me olhado, foi como se dividisse O INIMIGO em milhares de soldados, e eu não soube... como eu ia saber, se todos eram meus inimigos, eu aborreço o Exército, mas não sei se posso aborrecer os seis mil soldados que o compõem... eu amei esse soldado inglês porque ele me olhou, e há tanto tempo alguém não me olhava, e não me olhou com humildade, nem com medo, me olhou com soberba, me bateu ao me olhar, e não soube se estava me atacando ou me seduzindo, e não soube se é possível matar alguém que está te seduzindo... se o inimigo não deseja o inimigo, podemos lutar contra ele? Se eles fossem ingleses, nós seríamos franceses? Também dependemos deles...? Duvidei de que fosse meu inimigo, duvidei da palavra "inimigo", duvidei de mim, duvidei da minha palavra, da minha pátria, das fronteiras, dos soldados... não sei... não pude matar um homem hoje, porque não soube se queria matá-lo, e isso não é ter dúvidas sobre ele, e sim sobre mim.

O JUÍZO

Temas do juízo

- Juramento sobre dizer a verdade.
- Vestimenta de homem.
- Natureza das vozes, aparência física.
- Árvore das Fadas e todo tipo de manifestações pagãs.
- Reconhecimento do Delfín.
- Leitura das cartas da Joana.

- A espada escondida.
- O presságio da sua própria ferida.
- Seu estandarte como um amuleto.
- O uso de roupa cara e luxuosa.
- Adoração do povo, supostos milagres, ressurreição de uma criança morta, gente que a beijava e tocava para ter boa sorte.
- Dinheiro recebido do Rei.
- Virgindade?
- Sair de casa sem dizer nada.
- Fuga da prisão, tentativa de suicídio? Como sobreviveu?
- Tentativas de fazer com que ela se submeta ao juízo da igreja militante, ela se coloca antes da Igreja em relação à recepção das mensagens de Deus.
- Tortura.

JOANA

Não matei nenhum homem... oh, Deus, não quis fazê-lo... sinto um desejo enorme de tomar-me em braços e deixar-me chorar até que durma... sinto um desejo horrível de dizer-me que basta... quero deixar de acreditar para não sentir a obrigação de seguir adiante... quero vomitar... alguém poderia segurar minha cabeça... Dunois?... quero vomitar... tenho um medo horrível de vomitar, nunca vomitei, não quero vomitar sozinha, não sei fazê-lo... papai?

(Vomite, chora, se toma em braços, se permite chorar até adormecer)

JOANA

Sinto o meu corpo como simplesmente o meu corpo, quanto peso, sei quanta força tenho, sei quanta dor sou capaz de suportar, porque hoje descobri que antes eu não sabia, porque hoje descobri que antes eu não sabia nada... sei o que estão fazendo comigo... e deixarei que façam.

Telão.

Estado Vegetal

Raúl

Sim. Como? Sim. Onde? Aqui? Não! Não tenho problema com gravação, grave, sem problemas. Sim, mas, antes de responder à sua pergunta, quero agradecer a oportunidade dessa ocasião, já que me permite poder... digamos, esclarecer a responsabilidade propriamente, tal como me compete, OU NÃO me compete, nos fatos.

Bom, efetivamente, nós já havíamos recebido várias reclamações por causa do assunto da árvore, quando aconteceu esse acontecimento de lamentáveis consequências que todos já recebemos notícias.

Sem ir mais longe, essa senhora da associação do bairro, não, centro de mulheres, centro comunitário, que não é a mesma coisa, mas é similar... Qual era o nome da senhora?... Nesse momento, me lembro do seu nome, digamos, levemente, para não dizer pouco. Olha, me perdi, mas, quando voltar, vou comentá-lo. Bom, efetivamente, ela já tinha apresentado várias reclamações para a minha pessoa, porque, efetivamente, eu sou o encarregado municipal das áreas verdes deste lindo e emblemático bairro, do qual sou oriundo... sim, por parte de mãe e por parte de avó...

Olha, onde quero chegar com isso? Porque, claro, você vai me dizer: seu Raúl, o senhor está indo pelas ramas, mas acontece que... Claro, estamos falando de um crescimento, como dizer?, DESMODERADO da árvore, "que não se modera"... me entende? Porque uma árvore não se modera; seguem a luz sem parar, em todas as direções e ao mesmo tempo! Igualzinho às cidades, para estabelecer algum tipo de comparação para que me compreenda. São... como dizer?, EXCESSIVAS.

Agora, que a rama ia tomar a *fiação* elétrica, claramente podemos dizer que "dava para sentir vindo". Isso eu sei, isso não precisa me dizer. Claro! Que a rama ia pousar diretamente na teia elétrica... teia que está — por que não dizer? — EM TEIA. Exatamente como ficou, se o senhor me permite, e com todo o respeito, o jovem motociclista vítima do acontecimento: como POSTE no asfalto. Então, claro... o senhor pode me falar que era o caso de ter olhado para cima para ter advertido, mas olha, o senhor, para uma árvore, não a vê mover-se, por quê? O que acontece? Uma árvore se move tão lenta que parece quieta. Por quê? O que acontece? Uma árvore vive... quanto? Mais de cem anos! Então, claro, imagine a sua vida, a mesma, sua, do senhor, estirada em mais de cem anos... LENTA.

Então, bom, claro! Olha... o senhor pode me dizer "mas dava para sentir vindo, seu Raúl", "mas se aproximava a tormenta, seu Raúl", mas eu teria que responder: "sim, policial, mas NÃO SE VIA". Esse é o tema-raiz, matriz, central de tudo isso: Esse é um VIR que NÃO SE VÊ.

Olha, e onde quero chegar com isso? Porque, claro, o senhor vai me dizer: seu Raúl, o senhor está indo pelas ramas, mas acontece que... Claro, escuta, a árvore estava aí desde antes que se instalara a iluminação pública. Inclusive, eu me atreveria a dizer que todas as pessoas que estamos vivendo aqui no bairro viemos... digamos, depois da árvore. Isso é necessário entender para compreender. Deus, primeiro, fez as plantas, os bosques, as algas; depois, separou os mares e fez a luz, e depois colocou o homem, como "a cereja da torta", e depois,

desse homem, tirou a mulher. Como "a cereja da cereja", se quiser compreender de um modo mais contemporâneo, mais atual. E a mulher comeu o fruto proibido da árvore do jardim do Éden. Comeu levemente para não dizer pouco, mas comeu e logo depois de comer tiveram uma vergonha tão grande que, o que fizeram ambos?... se tamparam com uma FOLHA. As cerejas se tamparam com a torta. Eva!... Eva se chama a senhora da associação do bairro, não, centro de mulheres, centro comunitário, que não é o mesmo, mas é similar. Participativa, a senhora, mas poxa, que insistente! O senhor já escutou esse ditado, "a vizinha atormenta"? Bom, quando as pessoas querem fazer palhaçadas e dizer, digamos, inversamente, "se aproxima a tormenta", bom, essa não é inversamente nada, porque essa vizinha, realmente... poxa, que tormenta! Tanta tormenta armou, que finalmente nos deram a luz verde, não do semáforo, mas do projeto propriamente dito. E o que o Município tem que fazer? Cortar a árvore, nada mais. Aplicar uma "poda severa", que chama, que é deixá-la como uma espécie de "tronco", para estabelecer algum tipo de comparação, para que me compreenda. Mas não podíamos nunca levar a cabo o Operativo Municipal, porque sempre acontecia de "a menina" estar empoleirada; porque existe uma menina que vive em toda a casa esquina, junto à árvore, em todo o quarteirão em questão. Então, claro! Tiveram que descê-la da árvore em reiteradas ocasiões. E chorava e chutava, porque ela tem algum tipo de "deficiência intelectual", ou "capacidade diferente", se quiser dizer de uma forma mais contemporânea, mais atual; então, se torna bastante dificultoso falar com ela. Inicialmente, eu lhe perguntava: "Ma Soledad" — Ma Soledad é como se chama a menina — "você se dá conta de que, com suas brincadeiras, está obstaculizando o operativo Municipal?" O que ela me responde... se o senhor me permite, com todo respeito: "Sim".

Difícil chegar a algum lugar com a comunicação. Sem ir mais longe, durante a noite do acontecimento de lamentáveis consequências, do qual ela se converte em uma testemunha-chave, segundo o meu parecer, eu, pessoalmente, tentei novamente estabelecer algum diálogo e perguntei a ela, diretamente, variadas interrogantes:

- Você viu algo?
- Sim?
- Como?
- Ok, mas quem?

Menina.

Você viu algo?

Sim.

Sim?

Sim. Ficou adormecida.

Como?

Sim. Dormindo. Sim! Estava dormindo.

Quem?

O motociclista, não. A árvore.

Você viu algo?

Estava dormindo.

Sim?

Sim, a árvore ficou adormecida.

Como?

As árvores dormem.

Quem?

O motociclista, não sei. Mas a árvore estava dormindo, sim.

Você viu algo?

Sim, o teto. Folhas pretas.

Sim?

Não, não verdes. Pretas. Se moviam.

Como?

Assim.

Quem?

O vento.

Você viu algo?

A árvore gritou.

Sim?

Sim. Fala. Grita.

Como?

Como um estádio. Assim.

Haaaaa, haaaa.

A árvore não é uma, é muitas. A árvore fala com todas as suas vozes, assim como um público, como um estádio, assim:

"haaa, haaa!"

"*Outra!*" "*Gaviota!*" "*De oro!*"⁷⁶"

"Não vamos nem fodendo!, não vamos nem fodendo!"

"*Não vai, não vai!*"

"*Quem não pula é viado, quem não pula é fascista, quem não pula é fascista, quem não pula é fascista!*"

Onde estão suas pernas?

Não posso me mover. Não posso me mover. Não posso me mover.

Eva

"Na po me mavaaaaar!!!", gritava e gritava essa menina, empoleirada em cima da árvore, enquanto os bombeiros se ocupavam em descê-la. O que está dizendo, essa menina? "Napomemaxar!" Com essa boca estranha, que coloca, assim, pro lado. Claro que, de menina, não tem nada, é uma mulherona, já! Quantos anos deve ter? Uns quarenta?! Muito mais que eu! E eu tratava de me concentrar para explicar aos policiais, porque, como fui a primeira a chegar... E aí eu disse, claro: Olha, oficial, eu estava o mais estendida possível em minha cama tipo às 3:15 da manhã — é que eu tenho algumas dificuldades para dormir — quando, de repente, acabou a luz. E eu fiquei plop! Não consegui colocar as pantufas, quando, de repente: pum!, uma bomba, porque souo como uma verdadeira bomba. E eu me apavorei! Sim, cheguei a pular.

Então, eu saio do meu quarto e começo a bater na porta ao lado: "Carlos, por favor! Carlos, por favor!" — Carlos é meu ex-marido, mas ainda vivemos juntos — "Carlos, por favor!" E ele me olha e diz: "por favor?, você". Ah! Não entende nada! Saí, sem mais. Abro a porta, saio para a rua e estava tudo escuro, mas senti um cheiro — é que eu sou supersensível

⁷⁶ "*Gaviota de oro*" representa o prêmio entregue durante o Festival Internacional da Canção de Viña del Mar, no Chile.

com as cavidades nasais — e comecei a seguir o cheiro.

Quando dobro a esquina, ali da Avenida Doble Oriente com Romeral, aí eu abro o campo de visão e vejo, a metros de distância, o corpo do jovem estendido na metade do asfalto. "Por Deus! Por Deus!", eu falava sozinha, clamava.

Quando cheguei ao lado do jovem, pensei: "Olha, mas aqui ficou pura quebradeira! "Onde estão as suas pernas?!" e o jovem apenas balbuciava: "não posso me mover, não posso me mover".

Olha, uma vez me disseram: "Eva, se, alguma vez, você vir alguém acidentado, tem que prestar atenção aos sapatos, se o acidentado tem os dois sapatos, é porque está com vida, se saíram voando os dois sapatos, é porque o cara passou pro outro lado", mas esse jovem estava com um sapato calçado, então pensei: "Está lutando! Está lutando pela sua vida!". Tô nesse pensamento quando eu abro o campo de visão e vejo em diagonal, a metros de distância, o tronco da árvore. Uf! As folhas já não eram verdes, eram prata! Claro! As ramas da ÁRVORE finalmente tocaram os cabos da rede elétrica, a faísca se armou, e, como corria o vento, a árvore ardeu em chamas — para mim, essa imagem é tão bíblica —, e aí entendi! Claro! Esse jovem vinha na moto, acabou a luz, e pum!, bateu contra a árvore.

Claro que me dei conta de que esse jovem era o Manuel. Claro, se eu conheço ele, é porque vive por aqui, vive por aqui com a mãe, uma senhora super do bem, super, eu disse, super-reservada, puta gente supernormal!

Essa moto, ele comprou faz pouco tempo, reformou ela e tudo. Andava com a namorada pra cima e pra baixo. Claro! Ia mais rápido com essa moto. Eu digo, "Poxa! Nenhuma mãe quer que o filho compre uma moto". Olha, você conhece esse ditado que diz que alguém tem que ter, primeiro, uma planta; depois, um animal; e, depois, um filho? Eu não tenho nenhum problema com as plantas, assim, tenho minhas árvores-da-borracha, meus hibiscos. Eu adoro plantas! Com os animais, nenhum problema, tenho ali meus dois gatos e meus dois cachorros, mas, quando o assunto são filhos! Ih!... é uma das razões pelas quais eu e Carlos, meu EX, começamos a nos desencontrar.

O tema é A ÁRVORE. Eu te falo, essa árvore era um assunto, mas é que, eu te falo, é que todos os dias... é que... Ahhhh! Reclamei! Reclamei até cansar! Te juro! Com o seu Raúl, essa pessoa que é o "encarregado das áreas verdes", supõe-se! Eu te digo, eu tenho uma guerra generalizada com ele. DAVA PRA VER QUE IA CHEGAR NISSO!

Essa árvore é um problema, é uma árvore gigante. Os galhos tinham crescido de maneira monstruosa. Mas te juro que era um tronco gigante, estava comendo o espaço do passeio. Foco de infecção, fedendo a urina! Porque, te juro, cada vez que eu passava por aí, tinha que ver a bunda de algum bobão que estava fazendo xixi. Uma coisa hedionda, mas é que, te juro, é batata. Porque... os homens! meu Deus, olha! Os homens podem ter um poste, um muro, banheiro, é claro, mas escolhem a árvore. Olha! Homo sapiens! Não está na selva!

Diário Mural, grande vulgaridade! Estava todo forrado de questões, que eu preciso disso, que eu vendo esse outro, que o professor de música, que o professor de matemática, que fotos de cachorros, de gatos. Eu te falo, eu sou amante dos animais, mas olha... Se você perdeu um animal, perdeu, nada mais! Se perdeu, quis ir, não sei... atropelaram ele, basta!

Audio: Eu falo, cortemos essa árvore, deixemos de palhaçadas, não, e eu te falo que se esse jovem, o Manuel, passa pro outro lado — que Deus não permita — ali mesmo colocam uma cruz! Pintam ela de branco, as flores plásticas, e não! A única coisa que falta é que, um dia, a árvore saia caminhando.

Então, eu te falo, o assunto da árvore, seu Raúl, encarregado das áreas verdes, por favor, se encarregue das áreas verdes. Tire essa árvore daí, passe uma serra elétrica.

Ou seja, a história da árvore é uma coisa, não só isso, a casa-fantasma, assim chamam, é uma propriedade que, há mais de vinte anos, está em uma situação deplorável. Você vai me dizer o que o seu Raúl tem a ver com isso. É o encarregado das áreas verdes. E essa casa, te juro, te asseguro, era, é que era... era... uma selva! As plantas comeram ela. É o que eu te falo, é que... Assim eu imagino que vá acabar o ser humano... Não, não imagino, vi na televisão, quando o ser humano sumir da face da terra, as plantas vão demorar três meses pra cobrir tudo. O planeta vai ser como uma bola verde.

PAUSA.

Com tudo isso, já chegou os bombeiro. Mas os bombeiro teve que se encarregar da menina que se empoleirou na árvore, que gritava, mas, te juro, uma gritaria, como se fosse um porco que está morrendo por um machado sem fio.

Claro! Me perguntaram se era parte da família, como fui das primeiras a chegar. "O que acontece é que sou superatenta, aqui não se move uma folha sem que eu saiba. E aí me dei conta: olha, mas é claro! se esse menino tem uma mãe, e a mãe não está aqui! Eu me aproximei e disse a ele: "sabe, policial, não sei por quê, mas me parece que a mãe desse menino nem soube, e deve estar dormindo como tronco em sua casa". Então, parti pra lá! Chego à sua casa, toco a campainha. Dali saiu a vizinha.

Digo a ela... digo a ela. E ela me diz... me diz. E eu digo a ela... digo a ela. E ela me diz... "a comissaria", me diz, e parti pra lá!

Não chego a colocar um pé na comissaria e com quem esbarro? Com SEU RAÚL! Não me saiu uma só palavra, a única coisa que eu disse a ele: "Seu Raúl... 'a árvore'", seus olhos se encheram de lágrimas. Deixei ele ir, disse "solta, Eva, solta. Não é da sua conta". Entrei na comissaria, tudo tranquilo, pouco movimento. De repente, sai o Prefeito Soto — um cara bem-apresentado —, sai do escritório, e vi que ali estava a mãe! Estava dentro do escritório, sentada, como em uma espécie de interrogatório, eu imagino. Olha, me chamou tanto a atenção porque a vi, é que a vi tão impávida, tão imóvel, tão ali, plantada. Olha, eu não tenho filhos, sabe, eu não posso dizer o que se sente quando se está a ponto de perder um filho, mas eu acredito que a pessoa chora! Ou não? Não sei! Você se desespera! Mas ela não, estava ali tão... dos mais... ali.

Mãe

Não.⁷⁷

Sim.

Mas não o vejo muito, por causa da questão do estudo e a questão da namorada e com a questão do trabalho. Por todas essas questões, já não o...

Como?

Ele me disse: "a moto é pelo tempo, mãe" "porque não tenho tempo, mãe" Sempre ia contra o tempo, o Manuel. Até que ele se voltou contra uma árvore.

⁷⁷As cores permaneceram porque fazem parte do roteiro original de Manuela Infante e Marcela Salinas. A atriz, Salinas, se guia pelas marcações para interpretar as diversas personagens.

Nenhuma mãe quer que um filho compre uma moto.

Não, eu não quero a moto, para que vou querer...

Me deram um espelho que os policiais recolheram. Esse que serve para olhar para trás. Para que vou querer olhar para trás.

Ele estava contente com a moto. "Reformou" ela. Ele dizia que a "reformou". O Manuel sempre foi bom para a velocidade, não podia ficar tranquilo em nenhuma parte.

Desde que era criança, eu sentia que ele tinha muita energia, que precisava mover-se. Foi assim que o inscrevi em vários cursos que o município oferecia.

Esteve no basquete, natação, karatê, cozinha, até de uma oficina de teatro participou.

Uma vez, ficou supercomplicado, porque haviam dado a ele um personagem que não podia mover-se. Imaginem.

Tinha uns 6 ou 7 anos.

Ele chorava: "Não dá pra atuar isso, mãe, não posso me mover." "Não posso me mover!" Ensaíávamos juntos. Porque lhe custava. Até fizemos juntos o disfarce.

No princípio, se movia muito, me lembro que eu dizia a ele: "mais quieto, Manuel" "é que corre o vento, mãe! corre muito vento!"

Todas as outras crianças faziam pessoas e entravam e saíam. Diziam coisas. Alguns até cantavam. O Manuel ali, parado, quieto, vestido de... ÁRVORE.

Vê planta

Desculpe. O senhor estava perguntando a mim... sim, inclusive, isso mesmo de ser bombeiro era pela questão da velocidade, já disse ao senhor que o Manuel é bombeiro?... Claro, então, todos os dias se esquecia de algo, de tanto ir para lá e para cá. Todos os dias, a carteira, as chaves, o despertador, todos os dias eu acabava acordando ele, porque ele dormia como um TRONCO...

Planta.

Não, o Manuel é um bom menino. A questão da velocidade é uma questão de todos os meninos hoje em dia. Eles têm essa questão de querer estar sempre em outro lugar. Eu diria que é mais um problema de RAIZ.

Como? Não. Desculpe, mas tenho que sair.

Planta. Traz plantas que estão do lado de fora.

Coreografia da mãe com plantas.

Nora

Você, meu amor, está muito grande, é que está tomando muita água. Olha! E você está cada vez mais loira! Mas você está em seu melhor momento, coração. Você está muito pálido, tá faltando uma luz a você, meu amorzinho, vou colocar você aqui. Se sente melhor aí? Que bom. Sabe, eu vou ter que te trocar de vaso. Esse vaso está muito pequeno para você. Vou ter que dizer ao Joselino que me ajude a trocar você de vaso. Joselino!! Ah, não, que horas são, verdade que Joselino chega depois das três. Olha, suas costeletas estão aparecendo e...

Não! claro, um vaso maior, isso é o que te dizia... Como? Não! Não estou arrancando. Claro, coração, se quer que eu chegue perto... me diz... Como? Olha, você está me ameaçando? Como que não estou me dando conta do seu problema?... de espaço! Claro, isso é o que eu digo também. Não! Não fale comigo tão forte, coração, olha que eu tenho o aparelho ligado.

Agora o quê, meu amor...? Mas a todas?... No piso? Como? Sim, fofinho, mas debaixo do piso está a terra... Como levantar? O piso? Como pretende que eu levante o piso para enterrar você? Me desculpe que eu ria, meu amor, mas é que me parece "a cereja do bolo". Mas por que você vai querer que eu destroce o piso da minha casa? Como que não é minha casa? Como que vocês estavam aqui antes de mim?

O que é esse cheiro?... crianças, o que é esse cheiro?

Ok, então, mãos à obra, mas eu não sei se posso fazer sozinha. A quem? Ao Joselino? Sim, sim, o cara que vem me ajudar com vocês. Mas é que ele não chega até mais tarde. **ISTO CORTA.**

Quê?... uma folha e um lápis? Claro que devo ter uma folha e um lápis, coração. Quem? Eu? Mas é claro que sei escrever, meu amor. **E a quem tenho que entregar esta carta...? Ok, me calo.**

Estou indo o mais rápido que posso. Ai, não me falem mais rabiscos, por favor. Crianças, quem vai me ditar primeiro?

Como? Que imagem mais linda, me parece uma imagem tão bíblica... Como? Ok, me calo.

Joselino

Audio: "Joselino! Joselino!", escutava dizer, apenas assim, a... quando... eu vinha entrando na casa e ali estava a senhora, "Joselino! Joselino!". Tinha a voz gastadinha, um fiozinho de voz, talvez quanto, quanto tempo estive aí com a... gritaria... dá pra sentir quando as palavras cansam.

Tava a senhora assim... Como lhe explico, tava assim porque ficou, literalmente... como te digo... literalmente, estava assim, plantada, a senhora. Tinha as pernas metidas na terra, assim, até a altura da coxa, mais ou menos. Tava assim, enterrada, assim... na terra, senhor! Tinha levantado todas as tábuas do piso, assim... tinha pegado todas as plantas de toda a casa, e tô falando qualquer quantidade de planta, senhor!

Eu me lembro que, na sala de dentro, ela tinha levantado o piso e enterrou as plantas na mesma terra do andar de baixo. Tirou elas de todos os vasos, que eram... Ops! estava a torre de vasos, amontoados. Me lembro bem que pensei que as plantas haviam se revoltado contra os vasos. Não vê que... se sente... os vasos foram uma invenção dos humanos pra fazer seu desejo e mover... como diria, o imóvel; se é por algo que... por algo as plantas criam raízes, se sente. Não me entrava na cabeça como diachos a senhora havia levantado o piso sozinha!?, se tinha mais de oitenta anos.

Tinha toda a roupa assim, estava destroçada, estava rasgada. Tinha... todas as... suas partes, aí, ao ar. Me dava nervoso, porque eu era jovem, ela, nessa época, era como... como minha mãe. Eu me aproximei e quis segurar ela assim... Tinha as mãos, onde tinha, pra poder arrancar o... tinha as mãos com as unhas jogadas assim, pra trás, da força que tinha... Tinha os joelhos todos ralados, quando vieram os bombeiros e tiveram que desenraizar, se podia ver até os ossinhos dela, porque tinha a pele magrinha.

O cabelo todo amontoado. Chorava, parecia... Chorava, assim como um animalzinho, chorava, a senhora.

Não voltei nunca mais pra essa casa... não me atrevo a estar preparado, me dá medo. É que... se sente algo aí. O terreno está aí. Ninguém nunca reformou essa casa. As plantas comeram a casa, tá tudo apertado. As enredadeiras taparam as portas, já não se pode entrar, nem sair. Quase nem se vê a casa. Parece o jardim do Éden, essa questão... **As raízes das plantas levantaram todos os pisos de toda a quadra, avançaram até armar uma estrutura com as raízes da árvore em questão.** Mais de vinte anos já. Esse dia, a senhora me disse com a voz assim, bem fininha: "Joselino, dizem que querem recuperar o território". Lembro claramente que me pedia para tirar uma folha que tinha em sua mão, toda amassada, a folha, toda ensanguentada! Uma carta, um sei lá o quê, depois eu interpretei como um poema... bom, segurei essa folha e guardei.

Quando soube do acidente desse menino — o bombeiro que foi com moto e tudo contra a árvore —, olha, estive em tanto incêndio salvando tantas árvores, pra chegar e bater com uma. Olha, eu sei que não tenho nada a ver com isso tudo, mas eu quis trazer a folha porque acredito que pode lhe servir. O senhor está interrogando algumas pessoas equivocadas. Olha, DAVA PRA VER ISSO CHEGAR, meu jovem, mas esse é um vir tão lento, que não se vê, me entende? Algo estão tramando. Talvez em 500 anos, ou mais, o mundo não vai ser mais que uma bola verde, de pura vegetação, assim como a casa da senhora, como voltar ao jardim do Éden!, essa questão... me entende?

Isso está escrito no poema que deixou a senhora, trouxe a folha para que o senhor possa entender.

Bom... a folha não era essa, mas, mesmo assim, vou ler ela.

Manuel Incêndio

Sinto muito. Sinto muito. Valha-me Deus, quanto sinto. São muitas as vezes em que tento me conformar com isso. Me ofendem as vezes pelas quais abro os olhos e esta paisagem se apresenta a mim. Sou animal. Criatura novata nisto de habitar, nisto de sobreviver. Vós estáveis aqui antes de mim; mesmo assim, aqui sobrevivo com um entendimento limitado, como culpado reverso de um mistério absoluto, que vós conhecíeis, ainda assim, melhor que eu. Porque é como se vivêsseis no tempo, não contra ele.

Sou animal. Minha resposta ao mundo foi arrancar, minha pena, então, o movimento. Onde vocês ficam, eu avanço. Sou animal. Seguro a cabeça pelas duas mãos porque nela se sacode a pergunta que faço a mim, por mim mesmo. Tenho a vontade dividida em absurda hierarquia da anatomia animal, onde o cérebro toma decisões pelas mãos, o cérebro pelos pés, o cérebro pelo rim.

Oh, nobre dispersão vegetal! Nobre e maravilhosa democracia ramificada. A Deus, peço: Absolve-me das formas do reino animal! Dá-me algo que é deles! Que meus pulmões

batam! Que as pontas dos meus dedos respirem, que meu estômago pense! Que minha pele seja a que se alimenta, para que comer seja mais parecido com tocar do que com engolir. Que as formas mutáveis do meu corpo sejam meu único idioma, para que não tenha como mentir. Que morrer seja algo que acontece ao meu peito, enquanto minhas costas nascem, e assim nunca exista a absurda ideia de que vamos para frente. Que o passo do tempo não seja mais que um novo anel em meu tronco, cada recordação, capa da crosta completa que me cobre, para assim poder tocar minha áspera memória.

Ensina-me hoje, agora, aqui, com o que fica de vós e o que fica de mim, a falar em químicos. Abri para mim o seu recitar químico. Instruí-me para falar em combinações de bromo e água, e não em agudos e baixos. Quero usar significantes com sabor a iodo. Signos que, com o tato, se cifram. Frases que, se colocadas ao sol, refletem em gamas minerais de azuis e verdes. Quero ditar conferências de veneno. Recitemos poesias cujas frases só rimam seus níveis de acidez.

Como seria crescer sem voltar para o centro, sem nunca reagrupar, jogando para fora sempre? Nunca poder se fechar sobre você próprio, nunca um ciclo completo, "este sou eu". Ser, crescer, sempre, mais para fora. De modo que isso que chamam de "eu" seja só uma recordação de semente. Isso de seres tu mesmo, isso de ser o mesmo que um, só um acontecimento temporal. Tentaram nos dizer tudo isso, cobrir o mundo inteiro com suas palavras variadas, mas só diziam: folha. Sempre a mesma folha. Não é possível sair das plantas com medidas de plantas, nem sair dos humanos com medidas humanas.

Sou o último animal. Sentado na última catástrofe.

Este bosque era o inferno, senhores, ainda antes das chamas. Este era um bosque só de pinheiros. Imaginai uma cidade só de sapateiros. Só de padeiros, só de enfermeiras. Todos os pinheiros que estavam plantados neste bosque tinham a mesma idade — porque os homens entenderam que era mais eficiente plantar desse jeito. Imaginai uma cidade só de crianças. De crianças sozinhas. É como se um jardim infantil tivesse sido queimado aqui, senhores. "Corre vento, corre muito vento, mãe". O vento é beleza no bosque até que exista faísca. Até que a terra se seque tanto que a fricção dos vértices das folhas, que assobiava suave, logo já não assobia, mas grita, em uma voz que não é a sua, e sim a voz do fogo.

Não existem quatro elementos, existem três: água, ar e terra. O fogo não é elemento, o fogo é a força que transforma um em outro. Transforma a água em vapor e a madeira em cinza. Se é pelo fogo, todos podemos ser outros.

Atende-me, Zeus, eu sei que podemos ser outros. Quão outros podemos ser? É necessário queimar-se para saber? A Deus, peço, existe algo em mim que possa se transformar neles? Se existe verde em meus olhos, talvez? Se, quando falo, eu uso sempre as mesmas palavras, como se as palavras fossem folhas, as palavras como citações de outras folhas, minhas palavras como folhagem de alternadas repetições, talvez?

E se essas palavras fossem apenas sabores? Não um acúmulo de signos que representam ideias... E se a memória, dessa maneira, fosse só corpo que se adiciona ao corpo, não um acúmulo de imagens que representam acontecimentos... poderíamos argumentar: Não à representação! Que nada represente a nada. Que ninguém fale por ninguém.

A mão pensa por ela mesma, respira por ela mesma, cada extremidade tem seu próprio cérebro, seu próprio pulmão, seus próprios olhos, suas próprias ambições, suas próprias deidades. Autonomia. Não se representa a mão com ideias do cérebro, nem com as necessidades dos olhos. Não! Apenas de fisiologias políticas animais puderam surgir os tiranos ou a democracia representativa, que é igual. Não avancemos mais pela rota imatura do animal.

Que o mundo volte a ser uma bola verde. Um estado soberano vegetal. Que sejam paisagistas todos os que, em algum futuro próximo, o queiram pintar.

Sou o último animal. Vinde. Deixai-me fazer o que os animais fazem e as plantas não: Deixai-me morrer.

Plantas aplaudem. Pedem outra.

"*Outra, outra, outra.*"

"Não vamos nem fodendo. Não vamos nem fodendo."

Menina cumprimenta. Tira roupa de bombeiro, fica vestida de árvore. Balé.

Menina: Quando brota uma folha, como fazem para não chorar? Quando chove, como fazem para não puxar a língua?

Quando o sol está queimando, como fazem para não se mover?

Raúl: Quando estão trocando de posição, como fazem para que "não se veja"?

Eva: Quando lhes faço perguntas, como fazem para não responder? Quando vão responder? Algo?

Nora: Fofinhos, e vocês se lembram quais nomes colocaram em seus filhos este ano?

Joselino: Sabem quantos filhos tiveram este ano? E quantos perderam?

Eva: Por que vocês sabem que nós somos de carne e comemos carne? Vocês... o quê? Gostariam de provar uma salada?

Menina: Onde têm o coração?

Raul: Se tivéssemos que cantar a canção nacional, onde colocariam sua mão?

Menina: E onde está o cérebro?

Raul: Se fosse o caso de decapitar, onde faríamos o corte?

Nora: Porque vocês sabem, fofinhos, que, para nós, tudo o que vive, eventualmente, tem que morrer?

Mãe: E se vocês não morrem nunca, como poderíamos dizer que estão vivas, então?

- **Não foi possível chegar a nenhum culpado.**

- Como, não existe nenhum culpado?

- **A juíza, os juízes determinaram que ninguém é culpado...**

- Como? Não vão existir culpados?

- **Senhora... por favor...**

- É que não podem me dizer que não existem culpados...

- **Chocou-se contra uma árvore...**

- Mas e os que fizeram a moto?... hein?

- **A moto estava funcionando perfeitamente.**

- E as pessoas da Prefeitura? Os encarregados de...
- **Não são culpados.**
- Por que tanto andar de lá para cá?
- **É assim que se trabalha hoje, senhora.**
- É assim que se trabalha?
- **As coisas estão, um pouco, por todas partes...**
- Não, cada coisa tem seu lugar.
- **Sim, mas os seres humanos, digo, podem se mover por diferentes lugares, e isso é bom...**
- Bom? Para quem?
- **Não sei, para suas carreiras...**
- Para qual carreira? A carreira contra a árvore? Sabem por que a árvore pôde matar o Manuel, e não o Manuel, a árvore?... porque a árvore estava quieta! Simples assim! Porque sabia qual era seu lugar e não se moveu dali. Quanto mais quieto está algo, mais sobrevive.
- **Senhora, tem que assinar a resolução, pode fazê-lo quando quiser.**
- Vou demorar dois mil anos para assinar essa resolução.
- **Quando quiser.**
- Vou assinar com meus galhos.
- **Assine-a com o que quiser.**
- Mas vocês se dão conta de que eu agora tenho um filho em estado... em "estado vegetal"?
- **Sim.**
- E o que faço com um filho em estado vegetal? Rego? O que faço? Porque não pode se mover, não pode se mover. Como vive algo que não pode se mover?
A culpada é a árvore.
- **Sim.**
- Cortou a luz e, nesse momento, meu filho se tornou vegetal.
- **Sim.**
- A árvore o levou ao seu reino.
- **Sim.**
- Nesse momento, na escuridão, trocaram meu filho de reino.
- **Sim.**
- Isso tramam. Alguém tinha que se colocar no lugar do outro. Entendo.

