



O corpo ausente e a memória para a construção de um “mais-que-presente” na dramaturgia de *Jacy*¹

The absent body and the memory for the construction of a “more-than-present” in *Jacy*'s dramaturgy

Elen de Medeiros²
Maria Luísa Cabaleiro Saldanha³

Resumo

A proposta contida neste artigo é partir dos conceitos de Jean-Pierre Sarrazac (2017) inerentes à concepção do “drama-da-vida” e das ideias de Henri Bergson presentes em seu livro *Matéria e memória* (1999) – a relação de corpo, espírito e memória –, e de narrativa em Paul Ricoeur (2010), para indagar como a memória é instrumento para a construção da dramaturgia da peça *Jacy* (2013), do Grupo Carmin (RN). O resultado é a observação de uma criação em cena de um “mais-que-presente” que, ao fundir elementos do passado com situações do presente, almeja provocar uma mudança futura.

Palavras-chave: *Jacy*. Drama-da-vida. Teatro contemporâneo. Teatro brasileiro. Memória.

Abstract

This article aims to examine how Grupo Carmin (RN), a Brazilian theatre group, uses the memory as an instrument to build the dramaturgy of the play *Jacy* (2013). The concept of “drama-of-life” developed by Jean-Pierre Sarrazac (2017), the ideas presented by Henri Bergson in the book *Matter and Memory* (1999) – the relationship between body, spirit and memory – and the concept of narrative in Paul Ricoeur (2010) served as starting point in this research. As a conclusion, it was observed the creation inside the scene of a “more-than-present”, which merges elements from the past with present situations in order to promote a future change.

Keywords: *Jacy*. Drama-of-life. Contemporary theatre. Brazilian drama. Memory.

¹ Este artigo é resultado da Iniciação Científica intitulada “O uso da memória na construção cênica do Grupo Carmin (Natal/RN)”, desenvolvida na FALE/UFMG, e da pesquisa de pós-doutorado “Memória, ipseidade e mimese na dramaturgia brasileira contemporânea”, em desenvolvimento junto ao PPGT/UEDESC.

² Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp. Coordenadora do NED – Núcleo Experimental de Dramaturgia (UFMG) e vice-líder do Letra e Ato – Grupo de Estudos em Dramaturgia (Unicamp). E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

³ Aluna de graduação do curso de Letras – Licenciatura Inglês da UFMG. E-mail: malucabaleiro@hotmail.com.

Arcabouços: da teoria à prática cênica

Se observarmos de forma ampla as práticas teatrais contemporâneas, em grande medida podemos notar que a escrita dramaturgica partindo de fatos mesclados com elementos ficcionais é uma estratégia recorrente, seja nos espetáculos que se alinham ao performático, seja naquele que é compreendido como teatro documental. Em relação a este último, que nos toca em particular, é uma vertente concebida por Erwin Piscator na Alemanha no contexto pós-Primeira Guerra Mundial, ainda que traços da dramaturgia documental já estivessem presentes nos dramas históricos do século XIX, como apontado por Soler (2013). Segundo Pavis, em seu *Dicionário de teatro* (1999), teatro documental (ou teatro documentário) é aquele que se vale de documentos e fontes autênticas que, assim como em um videodocumentário, são editados e montados de forma a transmitir a perspectiva pretendida pelo autor: “Ele [o teatro documentário] se opõe a um teatro de pura ficção, considerado demasiado idealista e apolítico, e se insurge contra a manipulação dos fatos, manipulando também ele os documentos para fins partidários” (PAVIS, 1999, p. 387).

No entanto, em virtude das formas mais contemporâneas de produção desse tipo teatral, é possível notar uma atualização de sua definição, não mais como opositora à ficção, mas agora utilizando-se justamente das articulações entre o ficcional e o real para destacar a perspectiva política de sua ação: “O teatro do real e o teatro do documento conhecem [...] uma renovação de interesse. Eles inventam um teatro que reata o real e a política”, observa o mesmo Patrice Pavis (2017, p. 319), em seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Agora, “a obsessão do documentário de mostrar apenas o verdadeiro tornou-se suspeita” (PAVIS, 2017, p. 321) e o teatro documentário torna-se “mais poderoso se misturado a outros meios, sobretudo o poder de atração de uma história bem contada com personagens às quais o espectador pode se identificar” (PAVIS, 2017, p. 321).

Para nos atentarmos à produção teatral brasileira, o Grupo Carmin, que iniciou seus trabalhos em janeiro de 2007 em Natal (RN), tem ganhado cada vez mais visibilidade no cenário teatral contemporâneo, atuando – segundo o argumento dos próprios integrantes⁴ – com uma linguagem marcadamente documentária. Atualmente o grupo conta com um

⁴ Os integrantes em 2007 eram Henrique Fontes, Quitéria Kelly, Titina Medeiros. Atualmente, o Grupo conta com: Quitéria Kelly, Henrique Fontes, Pablo Capistrano, Pedro Fiuza, Mariana Hardi, Daniel Torres, Robson Medeiros e Mateus Cardoso.

repertório de cinco peças – *Pobres de Marré* (2007), *Jacy* (2013), *Por que Paris?* (2015), *A invenção do Nordeste* (2017) e *Gente de classe* (ainda em processo). Durante a pandemia de 2020, o grupo também lançou uma web série documental com versões audiovisuais das peças: *Por que Paris?*, *Jacy*, *A invenção do Nordeste* e *Gente de classe*. Na versão antiga do site de apresentação⁵, o grupo relata que o projeto inicial era trabalhar temas urbanos, provocando ao mesmo tempo o riso e a reflexão, o que levou a um trabalho de investigação de pessoas em situação de rua e visitas a postos de saúde, culminando no primeiro espetáculo, *Pobres de Marré*.

O Grupo Carmin se apresentava como uma trupe “que trabalha com Teatro, Memória e História através de documentos de vidas”⁶. Chama atenção a escolha pelo termo “documentos de vidas”, ou seja, abordam a história não somente através de documentos e registros tradicionais, mas também por narrativas e memórias, tanto pessoais quanto históricas, o que garante um novo olhar, uma nova maneira de contar o passado, articulando-os às narrativas pessoais. O teatro documentário, ainda que apresente a impressão de autenticidade – assim como os filmes documentários – garantida pela apresentação de documentos e registros, não deixa de ser uma enunciação, uma perspectiva adotada pelo dramaturgo, diretor, grupo, para representar um fato (cf. SOLER, 2013). Nesse sentido, poderíamos embasar inclusive esses pontos de vista narrativos a partir do que Ricoeur (2010) observa como a sua *tríplice mimesis*. Segundo a hermenêutica de Ricoeur, tendo como referência um conjunto de elementos simbólicos (*mimesis* I), as narrativas são elaboradas a partir da composição da intriga em função mediadora (*mimesis* II) e, por fim, recebidas na pós-compreensão (*mimesis* III). Nesse sentido, os elementos simbólicos (no caso, os documentos) podem ser articulados em diferentes narrativas conforme o sujeito narrativo – daí que, para Ricoeur, toda formulação precisa respeitar pressupostos éticos.

Em 2013, o grupo estreia *Jacy*, que obteve sucesso e percorreu o país no Palco Giratório em 2016. O processo de pesquisa teve início em 2010: a partir da descoberta de uma frasqueira, que seria de uma senhora chamada Jacy, o grupo leva à cena a questão

⁵ Página de apresentação do site <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019. Atualmente, o site apresenta a seguinte versão: “O Grupo Carmin desenvolve desde 2007 pesquisas em dramaturgia original a partir de uma escuta social aberta. Foi assim em *Pobres de Marré* (2007), quando a condição de mulheres em situação de rua nos bairros da Ribeira e Cidade Alta, em Natal, RN, capturou nossa atenção.”

⁶ Página de apresentação do site <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019.

“do abandono dos idosos, as crises políticas e o crescimento desenfreado das cidades”⁷. A frasqueira encontrada pelo ator Henrique no meio da rua carrega em si várias possíveis memórias, potencializando o desdobramento narrativo da peça, em que os atores – Quitéria e Henrique, que usam seus nomes próprios no espetáculo – vão se embrenhando. A manutenção dos nomes reais dos atores contribui para a impressão de autenticidade do teatro documentário, a história e memória dos atores se emaranham na biografia ficcionalizada de Jacy, além da apresentação/inserção de dados históricos, documentos e imagens retiradas da realidade. Dividido em dezessete movimentos, o espetáculo se inicia com os atores narrando o encontro da frasqueira e a decisão de “criar uma ficção com cara de realidade” (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 37).

Para compreender os meandros dessas memórias na estrutura dramaturgica da peça, vamos nos embasar na formulação “drama-da-vida”, de Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 42), que busca representar não um acontecimento, mas o drama “da vida inteira”, caracterizado, segundo o teórico, por uma mudança de *medida*: “uma modificação profunda no ritmo interno do drama”, mas também por um “alargamento considerável da extensão, da amplitude diegética do drama” (SARRAZAC, 2017, p. 43). É a partir de alguns desses pontos fundamentais, na articulação entre dramaturgia, memória e história, que nos voltamos agora a compreender as camadas narrativas e das memórias em *Jacy*.

As memórias da frasqueira

A narrativa do espetáculo conta a história de Jacy, uma mulher que nasceu em 1920 na cidade de Ceará-Mirim e depois se mudou para Natal, onde se formou em Psicologia e conheceu um capitão americano, Harry, por quem se apaixonou. Jacy mudou-se para o Rio de Janeiro no início dos anos 50 e tornou-se funcionária pública. No Rio, Jacy vivencia o golpe militar de 1964, torna a escrever cartas para Harry, que volta para o Brasil, e acabam por se casar. O relacionamento acaba, Jacy se aposenta e volta para Natal em 1988. Na Cidade do Sol, ela passa a morar em uma rua movimentada, auxiliada por sua cuidadora Sara e o enfermeiro Marcos, mantendo contato com seu irmão Luiz até o dia em que ele faleceu. Em 2010 Jacy falece, mas nenhum familiar compareceu a seu enterro, apenas um casal de vizinhos, Sara e sua família.

⁷ Página de apresentação do site <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019.

Em um primeiro momento, a fábula assim sintetizada parece linear e simples. No entanto, o que vemos na elaboração da peça é a justaposição dos relatos pessoais, dos fatos históricos, das cartas escritas por Jacy e dos objetos encontrados na frasqueira, que evocam diferentes tipos de memória e auxiliam na construção de três níveis narrativos: a história imediata, com o fato de o grupo encontrar a frasqueira e dar início ao seu processo criativo; a própria história pessoal de Jacy, acima resumida, que perpassa toda sua vida; e, por fim, o contexto histórico brasileiro, tido como pano de fundo da narrativa principal mas que ganha também ares contemporâneos ao dialogar com o momento de produção da peça: as passeatas de junho de 2013.

A dramaturgia de Henrique Fontes e Pablo Capistrano pode ser lida sob a perspectiva do conceito de secundarização do drama moderno, conforme a reflexão proposta por Sarrazac em *Poética do drama moderno* (2017), conceito que se define em oposição ao caráter primário do drama convencional, descrito por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*. Ou seja, a secundarização se opõe à ilusão de que a ação dramática ocorre no momento da representação. Em *Jacy*, o drama-objeto representa a história de Jacy, pertencente a um passado já encerrado, enquanto Henrique e Quitéria seriam aquilo que Sarrazac denomina de “operadores do drama”, revelando a história de Jacy ao mesmo tempo que intervêm com suas experiências e memórias próprias.

Diferentemente do drama convencional, a peça não representa a história de maneira contínua: a história de Jacy não é representada no palco, mas sim narrada e entrelaçada a relatos, a memórias, a projeções, mesclando-se à primeira camada narrativa, composta pela história da criação da peça. Os atores voltam no tempo para narrar o processo criativo a partir do encontro com a frasqueira e, após decidir contar a história de Jacy, narram todo o processo de investigação sobre quem era a dona da frasqueira. A partir do “Movimento 6: A origem de Jacy”, a peça se divide em fragmentos que relatam sua vida. Dessa forma, dentre as possíveis variações que o drama-da-vida ganha e que são propostas por Sarrazac – romance dramático, cena sem fim, drama em estações, crônica épica, fim de jogo e jogo de sonho – a dramaturgia do grupo potiguar se aproximaria da *crônica épica*, a crônica de uma vida inteira, que relata fatos do cotidiano da vida do protagonista, como se pode perceber pelos próprios títulos dos movimentos nos quais a peça é dividida: “Juventude = Guerra + Amor”, “Jacy muda de ares”, “A decepção amorosa e a volta para Natal”, “Jacy morre” etc. Entretanto, ao contrário do que acontece

em *Mãe Coragem*, de Brecht, exemplo utilizado por Sarrazac para ilustrar como o drama moderno parte de um grande acontecimento histórico para abordar o “pequeno mundo”, em Jacy percebe-se um procedimento inverso: a história íntima de Jacy, que acompanha sua trajetória de uma vida inteira, abre-se para os grandes eventos da história do Brasil e, em especial, do Golpe Militar, estabelecendo ao longo da peça um jogo entre a memória privada e a memória histórica.

Em outro momento de sua *Poética*, Sarrazac identifica o paralelismo entre o romance policial, que emergiu no final do século XIX, e os metadramas modernos, uma vez que ambos envolvem um processo investigatório: confissões, testemunhos, argumentações. Segundo o autor, nas obras de Pirandello (*Seis personagens à procura de um autor* e *Vestir os nus*), ou ainda em *A casa queimada*, de Strindberg, as personagens assumem o papel de investigadores e detetives. Sob outra faceta, mas não tão distante, o processo investigativo também está presente no teatro documental, conforme aponta Soler (2013, p. 138):

O ato de documentar, já com Piscator, adquire uma conotação investigativa, pois pressupõe que o documentarista tenha um olhar, compreendido aqui como ponto de vista, tentando perceber na realidade dados que em si são metáforas para entendê-la de maneira mais ampla.

Na peça, Quitéria e Henrique assumem esse papel de investigadores justamente para poder descobrir quais são as memórias da frasqueira que levariam à sua dona: a partir do cartão do motorista de táxi, conhecem Paulinho, o motorista que levava Jacy para a imobiliária, para o dentista e para o sacolão, e a descreve como “magrinha, branca, bem arrumada. Um pouquinho problemática, mas sempre muito correta” (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 40). Decidem então refazer o trajeto percorrido por Jacy e, no sacolão, conhecem Luiz, o embalador. Luiz apresenta-lhes Braga, que também ajudava Jacy e que fornece o contato de Sara, a cuidadora de Jacy. Dessa forma, os depoimentos acerca da imagem de Jacy que Paulinho, Luiz, Braga e Sara fornecem auxiliam na construção da personagem protagonista. Como se vê, aos poucos vai-se criando um mosaico de impressões e memórias.

A metateatralidade da peça assume seu ápice quando os atores evidenciam em cena o jogo entre realidade e ficção, quando colocam em destaque depoimentos e memórias pessoais, articulando um vaivém entre o que pode ser verdade ou o que pode ser ficção

que cria um emaranhado narrativo em que não importa mais o que é, neste caso, inventado ou não. O próprio grupo afirma em seu site que não há hierarquia entre ficção e realidade na construção de uma narrativa historiográfica:⁸

Mov. 4: Procurando Jacy

[...]

Henrique: Mas marcou um dia e uma hora para nos receber. Só que aí tem um problema: Sara nos contaria a história de Jacy ou a história que ela queria ou podia contar de Jacy?

Fiúza: Sara contaria a versão editada da história. Porque ninguém conta história nenhuma sem um pouquinho de edição.

Quitéria: Tipo no cinema.

Fiúza: Exato, porque aí entram fatos reais e um toque de ficção. (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 41)

Na cena seguinte, os atores narram como foi o encontro com Sara e encenam como se estivessem em um *set* de cinema, refazendo a cena algumas vezes e editando conforme o interesse do diretor: Henrique diz que Sara os recebeu com suco de goiaba, o que Quitéria – diretora da cena – contesta, ele muda para vitamina de banana, que também é refutado, por fim optando por suco de caju, o que Quitéria aprova por ser algo “regional”. Fica claro como detalhes podem ser editados de acordo com a intenção pretendida pelo autor ou diretor, que ocorre no espetáculo tanto na recepção da história de Jacy quanto no próprio formato adotado de documentário.

Assim como a fábula, o jogo com a memória é composto por camadas que estão presentes em toda a formulação dramaturgica. Os atores comentam os acontecimentos trazendo elementos pessoais de sua vida e, dessa forma, mesclam dois níveis narrativos: a história de Quitéria e Henrique na concepção da peça com a própria história da vida de Jacy. Logo no início, os atores narram lembranças próprias trazidas pelos objetos encontrados na frasqueira: o lenço faz Henrique se recordar de suas avós, enquanto a prótese dentária evoca um episódio com sua irmã mais nova. Já o pó compacto faz com que Quitéria se lembre de quando era criança e brincava com as roupas e maquiagem da sua mãe. Além disso, quando contam que Jacy volta para Natal no final de sua vida, Henrique se mostra indignado com a escolha, pois Natal não é uma cidade com muitos atrativos, o que Quitéria contesta, pois ele mesmo já fora embora de Natal duas vezes e decidiu voltar. Novamente seguindo as reflexões de Ricoeur (2010), nós nos constituímos

⁸ Página sobre a trajetória do grupo: https://www.grupocarmin.com.br/?page_id=77. Acesso em: 23 maio 2021.

enquanto sujeitos a partir da memória, e uma memória que nunca se compõe isoladamente, mas sempre na relação com o outro. Para tanto, a necessidade da narrativa, que se torna responsável por articular o si ao outro⁹. Aqui essa relação se articula entre as histórias do íntimo dos atores-personagens, a presença daqueles objetivos para a retomada da presença-ausente de Jacy e, por fim, a reconstituição dos fatos de um período histórico nacional.

Além das memórias pessoais (reais ou ficcionais, não se sabe) dos atores-personagens, o contexto histórico que acompanha a trajetória de Jacy irá compor o terceiro nível narrativo, na medida em que fatos e acontecimentos são trazidos à composição da fábula da peça. Essas memórias históricas servem tanto para conceder a impressão de autenticidade, pois relatam fatos que realmente ocorreram e que o espectador reconhece, como também muitas vezes estão expostas de forma irônica e mostram a perspectiva política do grupo:

Movimento 6: A origem de Jacy

Henrique: Naquele tempo Natal era uma fazenda iluminada. Cidade grande mesmo era Ceará-Mirim, Caicó, Mossoró. Cidades ricas que cresceram com o gado, o algodão e o açúcar. Natal era só aquela cidadezinha espremida entre o rio e as dunas. Como uma grande fazenda, o Rio Grande do Norte era um estado governado pelos coronéis: os de gado e algodão do sertão e os dos engenhos de açúcar do agreste. Era esse povo quem mandava e desmandava no estado. Ainda bem que mudou, né? (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 43)

Segundo Bergson (1999), em estudo realizado sobre a memória, nosso corpo percebe apenas aquilo que de alguma forma se mostra útil e as sensações provocadas pelas imagens que nos circundam provocam ações voltadas para o futuro. Acrescenta o filósofo que a lembrança deixa de ser latente e vem ao encontro da percepção presente, de maneira a fortalecê-la e estimulando reação futura. Assim sendo, o autor conclui que o papel do corpo é o de ligar presente ao passado visando uma ação futura:

No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazê-la à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista de uma ação final. (BERGSON, 1999, p. 209)

⁹ Tese defendida por Paul Ricoeur em *O si-mesmo como outro* (2014).

Ou seja, tomando isso como propulsor de alguma reflexão sobre a memória como instrumento de elaboração da dramaturgia, seria um modo de articular, em cena, as camadas temporais justamente por meio da memória e da evocação da presença física, registrada ali pelos atores-personagens, para refletir sobre o presente e projetar um futuro.

Com referência à relação entre passado, presente e futuro, Sarrazac, ao analisar o drama em estações, concebe o termo “mais-que-presente”, que seria fruto do que chama de “a grande conversão do teatro moderno”: a reversão do que seria o tempo linear “com o objetivo de criar um novo presente dramático, uma espécie de mais-que-presente que seja uma mescla, uma liga de presente, passado e futuro” (SARRAZAC, 2017, p. 114). Na dramaturgia do grupo Carmin aqui analisada, fica clara essa inversão: regride-se ao passado de Jacy com o intuito de criticar o presente e de algum jeito modificar o futuro, rompendo esse ciclo que se repete:

Mov. 13: Reencontrando o amor-capitão

[...]

Henrique: O clima era de medo. Tudo que fosse falado, cantado, expresso abertamente por qualquer um contra o governo, gerava uma reação de perseguição e aquele que se expressava tinha seu nome inserido na lista das *personae non gratae*. Ainda bem que mudou, né? (FONTES; CAPISTRANO, 2017, p. 50)

A frase “Ainda bem que mudou, né?”, repetida em momentos-chave da peça, é um recurso frequentemente utilizado tanto no texto como em forma de projeção em cena para acentuar a ironia e enfatizar que os aspectos do passado continuam os mesmos. Outra passagem que funde o contexto político do passado com o presente é o momento em que Henrique segura cartazes representando as manifestações da época da ditadura e um deles está escrito “O gigante acordou”, frase repetida durante as manifestações de junho de 2013 no Brasil contra o governo da então presidente Dilma Rousseff.

É intrigante observar que, embora Bergson defina o corpo como o responsável por esse elo entre presente, passado e futuro, a protagonista, Jacy, se faz presente apenas pela memória, e temos portanto uma presença-ausente – ou um corpo ausente. As únicas presenças físicas são dos atores-personagens: Henrique, Quitéria e Fiuza (responsável pelas projeções). Com exceção da cena em que conversa com seu irmão ao telefone, a personagem principal é representada apenas de maneira indireta: por meio de leituras de cartas, do seu diário ou por meio de projeções e áudios nos quais Quitéria, saindo de seu

estado atriz-personagem, representa cenicamente a personagem de Jacy. Assim, a rememoração da vida da personagem, a construção do mais-que-presente, é de certa maneira terceirizada: Quitéria e Henrique, enquanto operadores do drama, intercalam-se em monólogos narrativos, o que Sarrazac identifica como outra forte característica do drama moderno e contemporâneo.

No que tange ao texto cênico, a projeção se mostra fundamental para ilustrar a cena e trazer memórias do passado: fotos da cidade de Natal antigas são projetadas enquanto os atores descrevem como era a cidade, bem como os objetos encontrados na frasqueira e elementos que auxiliam na caracterização dos personagens: o ray-ban estilo Reginaldo Rossi e fotos de figuras públicas, como de Tony Ramos, ilustrando a cara do embalador Braga, compõem um jogo de brincadeira entre realidade e ficção. Ao final da peça (Movimento 17) os atores fazem um círculo com o ventilador e simulam a tempestade do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, analisado por Walter Benjamin, citado no mesmo movimento: os papéis que seriam as cartas escritas por Jacy se esvoaçam, representando como a memória também pode se perder e esvoaçar-se.

Dramas das vidas documentadas

Quais são os vestígios da memória? O que pode uma frasqueira conter de memória? Como articular essa memória em narração? *Jacy* dialoga com questões bastante contemporâneas, mas um tempo hodierno que não se esquiva do seu passado jamais. Aqui, ao articular todos os fatos recolhidos em fragmentos narrativos, em uma projeção palimpséstica, ao mesmo tempo que o grupo assume uma postura crítica e bem marcada em relação aos fatos históricos, na composição da narrativa histórica, apontam conscientemente para o quanto esses discursos podem e são manipulados costumeiramente. Haja vista todas as situações contemporâneas de ponderações de fatos históricos passados, recorremos a Ricoeur para lembrar e salientar a necessidade de que, ao formular narrativas, os sujeitos narrativos estejam conscientes de sua postura ética no costurar dos elementos simbólicos.

A partir da análise realizada, é possível identificar em *Jacy* o uso da memória na dramaturgia como elemento de construção do mais-que-presente, na intenção de ligar o futuro ao passado, promovendo de alguma forma uma reação – ainda que seja a reflexão

provocada no espectador – que seja consoante com a perspectiva crítica adotada pelo dramaturgo do teatro documentário. O grupo, com seu espetáculo, chama seu espectador à ciência do que já aconteceu e que se espera não se repetir, fazendo-o não de forma desarticulada da ficção e do jogo ficcional que ocorre na cena, mas justamente busca compreender o espetáculo a partir da junção entre o que deve ser lido como realidade factual da história do país e o que pode ser ficcionalizado no âmbito privado e poético do cotidiano simples de uma jovem sonhadora.

Nesse sentido, a partir de um simples objeto, uma frasqueira, a peça coloca em cena dois dramas concomitantes: o drama-da-vida de Jacy, que se passou de forma mais ou menos comum, mas nem por isso menos lírica; e o drama da história política recente do Brasil, que já vivenciou e tem vivenciado tantos impérios, em movimentos atuais que se assemelham ao de *Angelus Novus*: um olhar assustado para a catástrofe de seu passado (e presente). De todo modo, a exemplo do quadro de Paul Klee, reconhecemos na peça um tanto de realidade e um pouco de abstração.

Por fim, mas não menos importante, o grupo aqui dialoga com o teatro documentário porque retoma a vida dessa protagonista ausente por meio de uma investigação que recolhe relatos, documentos e cartas, os quais auxiliam na construção do contexto político da época de Jacy e que, conforme ressaltado de maneira irônica ao longo do texto, em muitos aspectos permanece o mesmo, ainda que tenham se passado em torno de 80 anos. Ao se levar em consideração que a peça estreou em 2013, antecedendo ano eleitoral, é possível especular que a intenção do grupo era provocar a crítica à sociedade brasileira e lançar os espectadores a uma postura consciente diante das eleições. Curioso que, a despeito desses objetivos assumidos pelos sujeitos narradores/atores-personagens, a peça continua a provocar a atualização do debate acerca de nossas experiências memorialísticas (pessoa, histórica ou coletiva).

Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FONTES, Henrique; CAPISTRANO, Pablo. Jacy. In: FONTES, Henrique et al. **Década Carmin**. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.

GRUPO CARMIM. **Grupo Carmim**. O grupo/História. Disponível em: <http://www.grupocarmin.com/o-grupo#/historia/>. Acesso em: 25 set. 2019.

GRUPO CARMIM. **Grupo Carmim**. O Carmin/Trajetoária. Disponível em: https://www.grupocarmin.com.br/?page_id=77. Acesso em: 23 maio 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de performance e do teatro contemporâneo**. Trad. J. Guinsburg; Marcio Honorio de Godoy; Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Tomo 1. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 130-143, 15 dez. 2013.

Submetido em: 25 maio 2021

Aprovado em: 05 jul. 2021