

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

ASSIS BENEVENUTO VIDIGAL

**América Latina:**  
tradução pelo palco de *A terrível opressão dos gestos magnânicos, Escola e Ñuke*

Belo Horizonte

2024

ASSIS BENEVENUTO VIDIGAL

**América Latina:**

**tradução pelo palco de *A terrível opressão dos gestos magnânimos, Escola e Ñuke***

Tese 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 Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas.

**Linha de pesquisa:** Literatura, Outras Artes e Mídias.

**Orientadora:** Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte

2024

V653a Vidigal, Assis Benevenuto.  
América Latina [manuscrito] : tradução pelo palco de *A terrível opressão dos gestos magnânimos, Escola e Ñuke* / Assis Benevenuto Vidigal. – 2024.  
1 recurso online (370 f.: il., fots., color.) : pdf.  
Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa.  
Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.  
Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 358-370.

1. Veronese, Daniel, 1955- – Terrible opresión de los gestos magnânimos – Crítica e interpretação – Teses. 2. Calderón, Guillermo, 1971- – Escuela – Crítica e interpretação – Teses. 3. Arancibia Urzúa, David – Ñuke – Crítica e interpretação – Teses. 4. Quatroloscinco Teatro do Comum (Grupo de Teatro) – Teses. 5. Orendive Teatro Intercultural (Grupo de Teatro) – Teses. 6. Teatro latino-americano – História e crítica – Teses. 7 Teatro (Literatura) – Técnica – Teses. 8. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 9. Performance (Arte) – Teses. 10. Tradução e interpretação – Teses. 11. Teatro latino-americano – Traduções para o português – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 801.952



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

**ATA DA DEFESA DE TESE DE ASSIS BENEVENUTO VIDIGAL**

Número de registro: 2021706677. Às 13 horas do dia 29 (vinte e nove) do mês de abril de 2024, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 02/04/2024, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *América Latina: tradução pelo palco de "A terrível opressão dos gestos magnânimos", "Escola" e "Nuke"*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli - EBA/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Julia Guimarães Mendes - UNB - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa - UFBA - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 29 de abril de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 30/04/2024, às 08:54, 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 **Júlia Morena Silva da Costa, Usuário Externo**, em 30/04/2024, às 10:10, 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 **Julia Guimarães Mendes, Usuário Externo**, em 30/04/2024, às 11:02, 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 **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 30/04/2024, às 14:47, 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 **Fernando Antonio Mencarelli, Pró-reitor(a)**, em 02/05/2024, às 10:01, 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\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_externo=0), informando o código verificador **3208967** e o código CRC **D3A263C2**.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio de sempre e pela possibilidade de construirmos um vínculo onde exercitamos os afetos, o respeito e as liberdades de sermos quem somos.

Ao Fábio Gruppi, por estar ao meu lado e por todo apoio afetivo.

Ao meu grupo, o Quatroloscinco Teatro do Comum, que é um espaço onde recriamos os mundos, coletivizamos o sentido do trabalho, da arte, da vida, das alegrias e tristezas, onde também expurgamos nossas falhas e nos colocamos em um aprendizado sem fim. Ao Marcos Coletta, à Maria Mourão, ao Ítalo Laureano e à Rejane Faria, em nome da história que construí com cada um de vocês.

À Marina Viana, artista que tanto admiro e que caminha sempre perto.

Ao Grupo Espanca! pelo convite feito ao Quatroloscinco para integrar o “Encontro Tátil”, em 2011, e a mim para traduzir o texto de Veronese.

A todos os coletivos e grupos de teatro em que trabalhei, que conheci ao longo dessa trajetória de vinte anos de teatro. A todas, todos e todes profissionais de teatro que cruzaram esse caminho, e aos que ainda irão cruzar.

Ao Vitor Carvalho, pela parceria imprescindível na trajetória de publicar livros de teatro.

Ao Artur Kon, integrante da Cia. de Teatro Acidental (SP), que se prontificou a emprestar um texto que necessitei em um momento de urgência desta pesquisa.

Ao Hernán Statuto pelas trocas sobre a história do teatro argentino.

Ao Felipe Cordeiro, artista e pesquisador dos teatros e literaturas, que fez uma revisão atenciosa e interessada desta tese.

A todas as pessoas que movem a maquinaria do teatro, que trabalham na parte técnica, viva e afetiva que muitas vezes o público desconhece: na faxina, na cozinha, na pintura, na marcenaria, na roupagem do teatro, na iluminação de cada obra e na manutenção do edifício teatral, na bilheteria, na curadoria, na produção, na gestão, na administração, na direção desses espaços, na segurança, na fotografia, na filmagem, na comunicação, no design, na assessoria de imprensa, aos motoristas, a quem abre, fecha e guarda as chaves do teatro. Este, que pode ser de rua, de palco, itinerante, de circo e tantas outras formas, não existe sem todas essas pessoas e os artistas da cena que dedicam sua vida à arte de reinventar o ser humano. Como bem afirmou Jorge Dubatti, retomando a “ideia marxista da arte como trabalho humano: o teatro é um acontecimento do trabalho humano”.

Ao autor David Arancibia Urzúa pela generosidade em ceder o texto dramático *Ñuke* para esta pesquisa, pelo diálogo estabelecido e por seu trabalho como artista e pensador de teatro.

À Paula González Seguel e ao Teatro KIMVN, por tanta competência.

À dra. Sara Rojo, por vários motivos. Pelo exemplo de pensadora e artista latino-americana, por sua trajetória construída na UFMG; pelos espetáculos aos quais assisti do Grupo Mayombe, os solos de Marina Viana e as obras do Grupo Mulheres Míticas, todos sob sua direção; aos livros publicados, artigos, mediações, comunicações e todos os compartilhamentos de sua extensa dedicação a pensar e fazer teatro; à sua disponibilidade para o diálogo e franqueza crítica e afetiva; por sulear esta pesquisa, fruto de uma vivência que perpassa toda essa trajetória citada, iniciada há mais de uma década.

À dra. Graciela Chamorro (UFGD), pessoa fundamental que está conectada em tantos aspectos desta pesquisa. Desde os ensinamentos da língua e culturas guarani e kaiowá, aos contatos de pessoas tão especiais em Dourados e aldeias da região do Mato Grosso do Sul. Agradeço pela possibilidade de concretizar o *Dicionário Kaiowá-Português* (2022 e 2023) pela Editora Javali.

À dra. Júnia Pereira (UFDG), Rossandra Cabreira, Jadi Ribeiro, Odulio Gonçalves, Guilherme Godoy, Maria Serafim e Renato Kaiowá e Karla Neves, que realizaram a leitura dramática da tradução de *Ñuke*; Ao Grupo Orendive Teatro Intercultural por receber a proposta da leitura com tanto afeto e interesse.

À professora Dra. Ana Utsch (UFMG) que possibilitou tanto conhecimento na área editorial, pela sua competência e generosidade nas trocas.

A todos os professores e professoras da Letras que trabalham com o teatro. Evoé!

A todas as pessoas que fazem parte da história da Editora Javali, essa tese é atravessada por essa experiência.

À CAPES pela bolsa concedida durante parte da trajetória do doutorado, fundamental à minha dedicação a esta pesquisa.

À Universidade Federal de Minas Gerais, por toda sua história.

À banca avaliadora, profissionais que tanto admiro: dra. Julia Guimarães (UnB); dra. Júlia Morena da Costa (UFBA); dr. Marcos Alexandre (UFMG), dr. Fernando Mencarelli (UFMG); à banca suplente: dra. Carla Dameane (UFBA) e dr. Paulo Bio Toledo (UFMG).

*Por algum tempo, a Crítica acompanha a Obra, depois a Crítica se desvanece e são os leitores que a acompanham. A viagem pode ser comprida ou curta. Depois os leitores morrem um a um, e a Obra segue sozinha, muito embora outra Crítica e outros Leitores pouco a pouco se ajustem à sua singradura. Depois a Crítica morre outra vez, os Leitores morrem outra vez, e sobre esse rastro de ossos a Obra segue sua viagem rumo à solidão. Aproximar-se dela, navegar em sua esteira é um sinal inequívoco de morte segura, mas outra Crítica e outros Leitores dela se aproximam, incansáveis e implacáveis, e o tempo e a velocidade os devoram. Finalmente a Obra viaja irremediavelmente sozinha na imensidão. E um dia a Obra morre, como morrem todas as coisas, como se extinguirá o Sol e a Terra, o Sistema Solar e a Galáxia, e a mais recôndita memória dos homens. Tudo que começa como comédia acaba como tragédia.*

## RESUMO

Esta tese dedica-se à pesquisa em tradução de dramaturgias latino-americanas a partir do processo da experimentação cênica dos textos, elaborados junto aos demais agentes do e no acontecimento teatral, como uma metodologia possível para se traduzir o gênero dramático. Considerando que o texto dramático, quando encenado, passa por uma territorialização no tempo e espaço histórico que o transforma, a nossa hipótese é de que a sua tradução também merece atravessar experiência semelhante ao processo de criação espetacular, em um conceito de pacto teatral, para que, a partir das novas territorialidades produzidas, o tradutor possa elaborar um texto de chegada validado teatralmente. Analisamos os processos de tradutórios de três obras *La terrible opresión de los gestos magnânicos* (1995), do argentino Daniel Veronese, *Escuela* (2012) e *Ñuke* (2013), dos chilenos Guillermo Calderón e David Arancibia Urzúa, respectivamente, junto aos grupos Quatroloscinco Teatro do Comum, de Belo Horizonte, Minas Gerais, e Orendive Teatro Intercultural, de Dourados, Mato Grosso do Sul. Nesta tese traçamos uma trajetória do teatro argentino e chileno, desde o século XIX até os dias de hoje, em paralelo com aspectos do contexto brasileiro e belo-horizontino. Também propomos um panorama de publicações e traduções de textos teatrais latino-americanos nas últimas décadas na capital mineira, bem como elaboramos proposições editoriais das dramaturgias aqui traduzidas a partir dos processos de tradução experimentados. Dessa forma, buscamos demonstrar como o nosso trabalho insere-se em uma perspectiva política de promoção da produção teatral, crítica, literária e editorial latino-americana.

**Palavras-chave:** História latino-americana; traductologia; dramaturgia; pacto teatral; estudos editoriais.

## ABSTRACT

This dissertation is dedicated to research into the translation of Latin American dramas based on the process of scenic experimentation of texts, created together with other agents of and in the theatrical event, as a possible methodology for translating the dramatic genre. Considering that the dramatic text, when staged, goes through a territorialization in historical time and space that transforms it, our hypothesis is that its translation also deserves to go through an experience similar to the process of spectacular creation so that, in a concept of theatrical pact, from the new territorialities produced, the translator can prepare a theatrically validated target text. We analyzed the translation processes of three works *La terrible opresión de los gestures magnánimos* (1995), by the Argentinean Daniel Veronese, *Escuela* (2012) and *Ñuke* (2013), by the Chileans Guillermo Calderón and David Arancibia Urzúa, respectively, together with the groups Quatroloscinco Teatro do Comum, from Belo Horizonte, Minas Gerais, and Orendive Teatro Intercultural, from Dourados, Mato Grosso do Sul. In this dissertation we trace a trajectory of Argentine and Chilean theater, from the 19th century to the present day, in parallel with aspects from the Brazilian and Belo Horizonte context. We also propose an overview of publications and translations of Latin American theatrical texts in recent decades in the capital of Minas Gerais, as well as preparing editorial proposals for the dramaturgies translated here based on the translation processes experienced. In this way, we seek to demonstrate how our work fits into a political perspective of promoting Latin American theatrical, critical, literary and editorial production.

**Key-words:** Latin American history; traductology; dramaturgy; theatrical pact; editorial studies.

## RESUMEN

Esta tesis está dedicada a la investigación sobre la traducción de dramaturgias latinoamericanas a partir del proceso de experimentación escénica de textos, creados junto con otros agentes de y en el hecho teatral, como posible metodología de traducción del género dramático. Considerando que el texto dramático, al ser escenificado, pasa por una territorialización en el tiempo y el espacio histórico que lo transforma, nuestra hipótesis es que su traducción merece también pasar por una experiencia similar al proceso de creación espectacular, en un concepto de pacto teatral, para que, a partir de las nuevas territorialidades producidas, el traductor pueda preparar un texto de destino validado teatralmente. Analizamos los procesos de traducción de tres obras *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995), del argentino Daniel Veronese, *Escuela* (2012) y *Ñuke* (2013), de los chilenos Guillermo Calderón y David Arancibia Urzúa, respectivamente, junto a los grupos Quatroloscinco Teatro do Comum, de Belo Horizonte, Minas Gerais, y Orendive Teatro Intercultural, de Dourados, Mato Grosso do Sul. En esta tesis trazamos una trayectoria del teatro argentino y chileno, desde el siglo XIX hasta la actualidad, en paralelo con aspectos del contexto brasileño y de Belo Horizonte. Proponemos también un panorama de las publicaciones y traducciones de textos teatrales latinoamericanos de las últimas décadas en la capital de Minas Gerais, así como elaborar propuestas editoriales para las dramaturgias aquí traducidas a partir de los procesos de traducción vividos. De esta manera, buscamos demostrar cómo nuestro trabajo encaja en una perspectiva política de promoción de la producción teatral, crítica, literaria y editorial latinoamericana.

**Palabras-clave:** Historia latinoamericana; traductología; dramaturgia; pacto teatral; estudios editoriales.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	14
<b>1 CAPÍTULO - ASPECTOS TEÓRICOS</b>	20
1.1 <i>Panorama</i>	20
1.1.1 Na América Latina	26
1.1.2 Na capital mineira	33
1.1.3 A tradução de dramaturgias em coletivos de Belo Horizonte	38
1.2 <i>Teatro como acontecimento</i>	40
1.3 <i>A condição de texto</i>	46
1.4 <i>Publicação de “teatro” — do palco à página</i>	51
1.5 <i>Sobre tradução</i>	58
1.5.1 Nosso processo de tradução	70
1.6 <i>Imagens críticas</i>	75
1.7 <i>Territorializando o texto na página</i>	79
1.7.1 Publicações contemporâneas de teatro	79
<b>2 CAPÍTULO - LA TERRIBLE OPRESIÓN DE LOS GESTOS MAGNÁNIMOS / A TERRÍVEL OPRESSÃO DOS GESTOS MAGNÂNIMOS</b>	97
2.1 <i>Contextos</i>	97
2.1.1 O autor	97
2.1.2 Trajetória dramaturgica	102
2.1.3 Aspectos do teatro argentino — séc. XIX, XX e XXI	109
2.1.4 A geração de Daniel Veronese	125
2.2 <i>O texto dramático</i>	129
2.2.1 <i>A terrível opressão dos gestos magnânicos</i>	129
2.3 <i>A tradução</i>	135
2.3.1 Processo	135
2.3.2 Aspectos	137
2.4 <i>Imagens críticas</i>	148

2.4.1 Forma e conteúdo	148
2.5 <i>Proposta editorial – reterritorializando a experiência do livro</i>	155
2.5.1 Proposta de reedição	159
<b>3 ESCUELA / ESCOLA</b>	165
3.1 <i>Contextos</i>	165
3.1.1 O autor	165
3.1.2 Trajetória dramática	167
3.1.3 Aspectos do teatro chileno — séc. XIX, XX e XXI	175
3.1.4 A geração de Guillermo Calderón	184
3.2 <i>O texto dramático</i>	196
3.2.1 <i>Escola</i>	196
3.2.2 Nosso encontro com <i>Escola</i>	199
3.3 <i>A tradução</i>	208
3.3.1 Processo	208
3.3.2 Aspectos	217
3.4 <i>Imagens críticas</i>	232
3.4.1 Jogo ator x personagem	232
3.4.2 Comicidade	235
3.4.3 Balaclava	236
3.5 <i>Proposta editorial – reterritorializando a experiência</i>	240
3.5.1 Aspectos da primeira edição de <i>Escola</i>	240
3.5.2 Proposta de reedição	244
<b>4 ÑUKE / HA'I</b>	251
4.1 <i>Contextos</i>	251
4.1.1 O autor	251
4.1.2 Trajetória dramática do autor	252
4.1.3 A geração de David Arancibia	254
4.2 <i>O texto dramático</i>	257
4.2.1 Estrutura dramática	259

4.2.2 A montagem de <i>Ñuke</i> pelo Grupo KIMVN	261
4.3 <i>A tradução</i>	263
4.3.1 Processo	263
4.3.2 Aspectos	268
4.4 <i>Imagens críticas</i>	317
4.4.1 O espaço cênico	318
4.4.2 Sobre a leitura	320
4.5 <i>Proposta editorial – reterritorializando a experiência do livro</i>	324
4.5.1 Proposta de reedição	329
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	335
5.1 <i>Desvios a se considerar</i>	339
5.2 <i>A parte do sonho</i>	348
<b>6 REFERÊNCIAS</b>	351

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é fruto da interseção de estudos e trabalhos que vêm sendo realizados nas áreas acadêmica (graduação e mestrado); artística (atuação, dramaturgia e direção teatral); editorial (Editora Javali); e pedagógica (oficinas e ateliês de dramaturgia), nas quais o texto teatral é, no processo de escrita, na encenação ou leitura, um eixo estruturante. Acrescenta-se outro fator fundamental, o desejo. O desejo de conhecer, entender criticamente e nos<sup>1</sup> posicionar dentro e frente à América Latina como um território composto por muitos territórios. Tal posicionamento se apresenta nesta tese através do procedimento da tradução, análise crítica e edição de dramaturgias latino-americanas — argentinas e chilenas. Entendendo esses processos, pelos seus meios e fins, como a possibilidade de materializar pontes por onde circulam temporalidades, histórias, afetos, identidades, línguas, teatros e oportunidades de reconfigurar política e poeticamente tais instâncias.

Desde meados dos anos 2000, a tradução de obras de teatro contemporâneo despontou como, mais do que um interesse, uma necessidade nossa. Fosse por pura apreciação estética por meio da leitura, ou para serem estudadas durante processos formativos em escolas de teatro, oficinas, ou nos coletivos teatrais belo-horizontinos dos quais participamos. Naquela época, o acesso a textos estrangeiros e suas traduções era escasso, principalmente de textos da América Latina.<sup>2</sup> Hoje esse acesso melhorou com a globalização do uso da internet, mas ainda merece atenção por parte de entidades políticas, artísticas e pedagógicas. Temos acompanhado e participado de edições do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte — FIT-BH,<sup>3</sup> desde 2002, nutriu ainda mais nosso desejo de conhecimento e troca com o teatro mundial, principalmente do nosso continente. Por meio desses festivais, assistimos a obras de países

---

<sup>1</sup> A maior parte desta pesquisa foi escrita em terceira pessoa do plural. Tomei essa decisão por algumas razões: evocar muitas vozes para costurar este texto; trabalhar coletivamente com minha orientadora e com meu grupo de teatro; também por ter descoberto várias facetas deste eu-artista-pesquisador nessas diversas atividades que aqui se interseccionam.

<sup>2</sup> Vale ressaltar a importância que o Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) teve em nossa formação, através da difusão de textos dramáticos e críticos latino-americanos. Criado em 1975 em Caracas, Venezuela, e sediado desde algumas décadas em Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://www.celcit.org.ar/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

<sup>3</sup> Na edição de 2024, integramos a equipe curatorial do festival, junto a Soraya Martins e Tina Dias.

como Argentina, Bolívia, Chile, Peru, Equador, Colômbia, México, Venezuela, Nicarágua etc. E nosso interesse pelas identidades e os teatros latino-americanos impulsionaram intercâmbios artísticos, pesquisas acadêmicas e traduções. Em 2009, realizamos uma oficina em Lima, no Peru, com os grupos Yuyachkani<sup>4</sup> e o Grupo Malayerba<sup>5</sup>, do Equador. Foi uma experiência muito especial, tanto pelo encontro com dois coletivos de grande referência, quanto pela estadia no país. A partir daquele ano começamos a traduzir algumas obras, desde então foram: *La escala humana* (2001), dos argentinos Alejandro Tantanian, Javier Daulte e Rafael Spregelburd; *La terrible opresión de los gestos magnânimos* (1995), do argentino Daniel Veronese; *Escuela* (2013), do chileno Guillermo Calderón — tradução em coautoria com Sara Rojo —; *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (2010), do coletivo chileno La Re-Sentida; *Mátame, por favor* (2012), do boliviano Eduardo Calla; *Adiós Rohejata* (2015), da dramaturga paraguaia Natalia Santos Vega; *Littoral* (1998), do franco-libanês Wajdi Mouawad, e *Ñuke* (2012), do chileno-mapuche David Arancibia. As traduções<sup>6</sup> *Escola* (2018) e *Litoral* (2019) foram publicadas pela Editora Javali.

O ponto em comum dessas traduções está no “modo de traduzir”, que considera imprescindível no processo tradutório a experiência teatral do texto, o acontecimento teatral. Em geral, as traduções estiveram relacionadas a pesquisas e criações cênicas do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum. Tais experimentos proporcionaram que a sala de ensaio se tornasse o espaço de trabalho e ampliaram o espectro da tarefa do tradutor, incluindo aí a relação com o corpo, a voz, o trabalho de atuação, direção e, principalmente, a expectativa.

devemos falar da expectativa como uma ação que excede e supera ao espectador identificado com uma determinada pessoa, ação que circula na zona do acontecimento como uma dinâmica coletiva de existência liminar. [...] A expectativa é uma ação ou uma função que, na zona do acontecimento teatral, pode ser levada adiante por qualquer agente: o ator, o técnico-artista e/ou o espectador (Dubatti, 2022, p. 77).<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Grupo independente fundado em 1971, em Lima, no Peru. Na língua originária quéchua *yuyachkani* significa “estou pensando, estou recordando”. Disponível em: <https://yuyachkani.org> Acesso em: 1 mai. 2024.

<sup>5</sup> Grupo independente fundado em 1979, em Quito, no Equador. Disponível em: <http://teatromalayerba.com> Acesso em: 1 de mai. 2024.

<sup>6</sup> Ambas as traduções integraram a curadoria de textos indicados no processo seletivo — prova prática do curso de Teatro — de uma das principais escolas de artes dramáticas do país, a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, no edital 39º–2022. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/sites/default/files/inline-files/2022%20Edital%202022%202023.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2022.

<sup>7</sup> “*debemos hablar de la expectación como una acción que excede y supera al espectador identificado con una determinada persona, acción que circula en la zona de acontecimiento como una dinámica colectiva de existencia liminal. [...] La expectación es una acción o una función que, en la zona del acontecimiento teatral, puede ser llevada adelante por cualquier agente: el actor, el técnico-artista y/o el espectador.*” Sempre que o trecho original for sinalizado em nota de rodapé, a tradução será de nossa autoria.

A tradução do texto *Litoral*<sup>8</sup> chegou a ser montada com a turma de formandos do curso técnico profissionalizante em teatro do Cefart, no ano de 2016, realizando 16 apresentações na sala João Ceschiatti, no Palácio das Artes. *Mata-me por favor* foi apresentada como leitura dramática pelo Quatroloscinco na Mostra Dramaturgia Latino-americana Contemporânea (2016),<sup>9</sup> em São Paulo, e na 4ª edição da Janela de Dramaturgia (2015),<sup>10</sup> em Belo Horizonte, com participação da atriz Renata Correa. Nessa mesma edição foi apresentada a leitura de *Adeus Rohejata*<sup>11</sup>, lida por Assis Benevenuto e Vinícius de Souza. A tradução dessa última obra contou também com a contribuição dos artistas Sara Pinheiro e Pablo Lamar. O recorte de textos dramáticos traduzidos que fizemos para esta pesquisa não inclui as obras de Calla, Vega, Tantanian, Daulte, Spregelburd e Mouawad.

A partir de todos esses processos, identificamos uma característica importante que foi levada em conta no percurso de elaboração deste trabalho: a instabilidade daquilo que denominamos texto teatral. Ou, melhor dizendo, os diferentes estados em que o texto pode se apresentar: desde sua organização no papel, ou arquivo digital, até às suas respectivas montagens teatrais. No nosso caso, partimos de dramaturgias publicadas e/ou inéditas em formato impresso ou digital; investigamos o texto e sua tradução em sala de ensaio e apresentações; depois retornamos o texto para o “papel”, fixando, ou territorializando, a nossa experiência de tradução nesse tipo de plataforma. Desde a primeira etapa, nosso contato com as dramaturgias estrangeiras publicadas, há algo sobre o qual devemos nos atentar. Aquilo que tomamos, muitas vezes, pelo original, pela obra do autor, é resultado de um processo de “tradução”, transcrição ou transposição, que se configura como um estado do texto teatral. No caso de dramaturgias que foram desenvolvidas durante processos de criação teatral e publicadas posteriormente — como em *Escola* e *Ñuke* —, entendemo-las como possíveis frutos da experiência da perda do acontecimento teatral (Dubatti, 2020). Ou seja, algumas características e informações contidas no texto publicado podem ter sido elaboradas, ou mesmo alteradas do original do texto dramático original, a partir do processo de encenação. São como rastros dessa experiência que chegam aos leitores.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.quatroloscinco.com/p/litoral.html>. Acesso em: 11 mai. 2022.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.quatroloscinco.com/2016/03/leituras-dramaticas-em-sp.html>. Acesso em: 11 mai. 2022.

<sup>10</sup> Esta leitura teve participação da atriz Renata Correa. Disponível em: <https://www.facebook.com/116068261918671/photos/pb.100048791479259.-2207520000..450032481855579/?type=3>. Acesso em: 11 mai. 2022.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/116068261918671/photos/pb.100048791479259.-2207520000..451074208418073/?type=3>. Acesso em: 11 mai. 2022.

Existem textualidades presentes e essenciais à encenação que não são levadas em consideração no processo de publicação, por diversos motivos. Observamos que algumas diferenças entre o texto dramático e o texto espetacular por vezes são consideradas quando são os próprios autores os responsáveis pela edição das dramaturgias. No caso da publicação de textos inéditos no teatro, entendemos que esse tipo de dramaturgia também carece de elementos do acontecimento teatral, justamente porque ainda não foram testados como teatro. O que, em tese, daria total liberdade para a edição do texto. Em ambos os casos, sempre haverá, por parte da edição, ações que são capazes de alterar o estado material do texto — previamente materializado pelo autor ou responsável —, que aportam camadas de sentido no texto. Veremos mais detalhadamente como todas essas etapas constroem e alteram importantes componentes da recepção. O caráter que nos interessa aqui é que esse arquivo textual primeiro, do qual partimos, é teatro em potência.

Partindo da premissa da não fixidez do texto — suas distintas materializações entre palco<sup>12</sup> e página — que utilizamos para a tradução, e somando isso à nossa prática transdisciplinar entre o teatro e os estudos literários, nosso interesse voltou-se mais para a experiência teatral que a tradução pode nos proporcionar, suas relações com o texto final e impactos em nossa trajetória artística, crítica, editorial. Poderíamos, sim, ter realizado as traduções somente por meio das operações linguísticas, de um papel a outro, ou seja, do texto estrangeiro que tínhamos em mãos para o texto da língua de chegada. Fato é que toda vez que um texto teatral é (re)encenado, é possível verificar seu caráter mutável. Até uma mesma peça de teatro, quando apresentada mais de uma vez, apresenta variações nesse aspecto. Aliás, basta que um mesmo texto seja oralizado, por distintas pessoas, para observarmos esse traço do sentido impermanente das palavras. Isso nos direciona a um outro ponto que é um aspecto político da tradução e do teatro como experiência coletiva de territorialização. Nossa análise crítica das peças traduzidas é resultado do entrelaçamento da proposição dramática dos autores em uma perspectiva corporizada por nós de tal poética.

A hipótese que desenvolvemos nesta pesquisa é de que a tradução de dramaturgias é um trabalho que deve ser realizado em uma relação direta com o fazer teatral — o que denominamos genericamente por palco —, pois, assim, podemos estabelecer uma ponte entre as materialidades textual e cênica, que é capaz de fornecer ao tradutor e aos demais agentes envolvidos uma melhor apropriação do texto estrangeiro. Dito de outra forma, nossa hipótese

---

<sup>12</sup> Nesta tese a palavra palco refere-se a qualquer espaço em que o acontecimento teatral possa ser realizado. Dessa forma, ampliamos a perspectiva que toma por palco o espaço delimitado por tablado de madeira no teatro de caixa italiana, frontal, por exemplo.

considera que é o acontecimento teatral que deve validar, no seu tempo, um texto de teatro a ser traduzido, seja ele contemporâneo ou não. Lembremos que o texto dramático<sup>13</sup> e o texto espetacular estão relacionados, mas guardam diferenças significativas. A ação de uma dramaturgia que encontramos proposta no papel, quando é territorializada<sup>14</sup> no corpo e voz dos atores, no espaço real, na oralidade do teatro, pode ganhar contornos muito diferentes, até mesmo contraditórios, dependendo de cada encenação. Defendemos que o processo tradutório através da elaboração do acontecimento teatral possibilita experimentar o texto em aspectos como o de sua origem, a teatral. Esses aspectos são o que justamente “faltam” no registro do texto original. Para tanto, traduzir um texto de teatro requer um conhecimento para além do linguístico e cultural, requer um conhecimento e trabalho em teatro.

A partir de nossa hipótese, também propomos pensar sobre o processo de registro desse texto, ou seja, a sua edição e publicação nessa mesma perspectiva, a de materializá-lo novamente no papel de uma forma territorializada, a partir da experiência de tradução pelo processo teatral. Defendemos que, desde a seleção do texto original à metodologia e formas de disponibilizá-lo ao público, é um processo que está vinculado ao contexto de quem traduz. Ou seja, não existe uma tradução que seja neutra, ela será sempre feita a partir de uma perspectiva. Nesta tese, demonstraremos as características que motivaram todo o processo e como a tradução buscou se relacionar com o contexto de chegada. Também mostraremos como essas particularidades foram importantes a ponto de criarem reverberações em nossa trajetória teatral e dramaturgical autorial. Enxergamos no teatro um ponto crucial para analisar histórica, política e culturalmente o nosso continente, pois essa arte é um ponto de convergência de muitas disciplinas.

Para tanto, especificaremos alguns desses prismas que sustentam a nossa pesquisa: a tradução por meio do palco de três obras latino-americanas como uma metodologia que permita produzir uma tradução territorializada, que dialoga com o seu contexto. Além disso, nosso

---

<sup>13</sup> Apesar de podermos identificar de maneira mais clássica o desenvolvimento da ação dramática dos personagens nos textos traduzidos e analisados nesta tese, não utilizamos nem delimitamos a noção de texto dramático, assim como a de literatura dramática, à concepção aristotélica do drama. Nos referimos às características dramático e dramática no sentido amplo das possíveis construções do texto teatral, podendo este ser pós-dramático, clássico, medieval, experimental, uma performance, de improvisação etc. Interessa-nos a relação que pode ser estabelecida entre o que é possível ou não de ser registrado textualmente e o próprio acontecimento teatral que opera com outras textualidades que extrapolam à linguagem das palavras, ou seja, a relação entre o texto dramático e o espetacular.

<sup>14</sup> Utilizaremos o conceito de territorialização em abordagens distintas, mas que podem ser relacionadas. Uma delas refere-se a um conceito cultural que é determinado por aspectos geográficos, históricos e políticos; já a outra, refere-se a uma ideia de dar corpo, de materializar o texto, por exemplo, em propostas editoriais, ou encenações teatrais, entre outros.

estudo propõe uma análise crítica sobre teatro, tradução, dramaturgia, imagem, publicação e política na América Latina.

A seguir, faremos um breve panorama histórico que demarca algumas características da publicação de traduções de obras dramáticas no Brasil, desde o século XIX, e experiências contemporâneas no campo da publicação teatral na capital mineira onde estamos situados. Abordaremos conceitos que vão desde os estudos da Sociologia do Texto à história do livro e da leitura; também a ideia do texto na qualidade de entidade *versus* materialização; a história do texto dramático em relação à publicação no período moderno (a partir do século XVI); a história da literatura; a filosofia dos estudos da linguagem; o teatro como acontecimento; a tradução; bem como conceitos sobre imagem de Didi-Huberman e Jacques Rancière, que nos servirão para as análises de certas imagens propostas nas obras dramáticas. Nesses tópicos, que se atravessam, buscamos relacioná-los histórica e politicamente com a América Latina, principalmente os países Argentina, Brasil e Chile. Ao longo do percurso, dedicamo-nos a elaborar essa ideia do “palco”, entre o teatro e a edição, enquanto *topos* possível para se desenvolver uma atividade crítica-literária-teatral capaz de criar pontes a partir da tradução de obras dramáticas.

Dedicaremos os capítulos 2, 3 e 4 à apresentação e abordagem de análises referentes a cada texto dramático: *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, *Escola* e *Ñuke*.<sup>15</sup> Em cada capítulo, faremos uma contextualização de aspectos históricos, políticos e culturais dos países Argentina e Chile, dada sua importância para a construção das dramaturgias. Apresentaremos uma análise crítica das obras, a partir da seleção de algumas imagens propostas em cada texto. Abordaremos também aspectos relacionados à tradução e ao seu processo. Esperamos nessa construção promover pontes com o contexto brasileiro. Essas traduções foram realizadas em períodos distintos, entre 2011 e 2023. Nossa proposta, ao abordar esses três processos, é demonstrar nesta tese que há um acúmulo e um desenvolvimento de conhecimento que se apresenta empiricamente desde a primeira tradução e que resulta em um procedimento verticalizado, teorizado e experimentado na última tradução.

Finalmente, nas “Considerações” traçaremos nossas observações a partir do percurso proposto pela tese, apontando problematizações e confirmações sobre nossa hipótese.

---

<sup>15</sup> As versões dos textos com as quais trabalhamos nesta tese correspondem a diferentes suportes. A versão de *A terrível opressão dos gestos magnânimos* publicada na Argentina e os arquivos *Portable Document Format* (PDF) cedidos pelos autores de *Escola* e *Ñuke* são exemplos disso. Essa variedade de formatos justifica a forma como cada trabalho será citado ao longo desta pesquisa. Nos capítulos dedicados a cada uma das obras, abordaremos essas questões com maior detalhamento.

## 1 CAPÍTULO – ASPECTOS TEÓRICOS

### *Panorama*

Para entender como o tema da tradução e os textos traduzidos que compõem nosso corpus são territorializados no contexto belo-horizontino e brasileiro, bem como suas características e relevância, fez-se necessário um breve panorama sobre a publicação de tradução e dramaturgias autorais no Brasil, principalmente na capital mineira. Consultamos algumas obras de referência como: *Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira antologia* (2017); *Uma Biblioteca Teatral Brasileira: publicação, circulação e políticas para edições de teatro (1917-1948)*, do historiador Henrique Vertchenko; registros dos cursos técnicos de teatro Cefart e T.U.; arquivos da SBAT, Funarte, sites de grupos latino-americanos, entre outros.

É após o ano de 1940 que surgem, de forma mais representativa, algumas iniciativas teatrais em Belo Horizonte. Até meados dos anos 1960, as encenações teatrais mineiras estavam circunscritas aos clássicos da literatura dramática universal. A montagem de obras estrangeiras, e conseqüentemente suas traduções, era, até meados dos anos de 1950/60, uma tônica do teatro mineiro, à exceção de remontagens de comédias de costumes do início do mesmo século, e do anterior, principalmente produzidas nas capitais Rio de Janeiro e São Paulo. Já o cenário editorial de teatro, compreendido na primeira metade do século XX, principalmente o entre guerras, apresenta-se diferente. Segundo o historiador Dr. Henrique Vertchenko (2022, p. 411-442), entre 1917 e 1948, dos 897 títulos de teatro publicados no Brasil, apenas 84 referiam-se a traduções, em comparação aos 813 títulos de teatro nacional. Essa relação se alterará se levarmos em consideração que o pesquisador não diferenciou os autores portugueses dos brasileiros, inserindo-os nesta última classificação. Tal aspecto da análise teria se mostrado inviável, já que havia naquela época uma grande contingência de autores nascidos em Portugal que viviam e produziam em solo brasileiro. Fato é que o número de obras nacionais publicadas ainda, sim, seria bem superior às estrangeiras. Isso pode ser justificado, por exemplo, pelo período político e econômico marcado pelas guerras mundiais; pelo incentivo de políticas públicas voltadas à criação de uma identidade teatral nacional, também observada em países como Argentina e Chile; e pela atuação mais incisiva de órgãos reguladores dos direitos autorais. Contudo, podemos perceber uma maior influência e articulação da vida dos textos

estrangeiros publicados no Brasil do que dos nacionais, por exemplo, nas duas escolas técnicas de teatro mais antigas de Belo Horizonte, o Teatro Universitário e o Cefarte.

Antigamente, a principal forma de conhecimento dos repertórios dramaturgicos de teatro, internacional ou nacional, era através da circulação das montagens dos textos e de suas adaptações. E ainda hoje, mesmo que a publicação de uma dramaturgia potencialmente possa ser lida por muito mais pessoas ao longo da vida útil de um livro, se comparada à capacidade (variável) de público que uma apresentação cênica possa ter, não podemos esquecer que a alfabetização em massa, no Brasil, foi tardia, precária e seletiva. É inegável que, para além do teatro em si, suportes como a imprensa, a rádio, a televisão, a internet têm um papel crucial na difusão do teatro. No século XIX e XX, houve uma difusão mais intensa de textos teatrais por meio de revistas e periódicos, como *Fon-Fon*, *Para todos*, *Revista da Semana*, *Leitura para todos*, *Ilustração Brasileira*, conforme aponta Vertchenko (2022, p. 196-197). Essas publicações foram influenciadas pelo modo de difusão de textos teatrais na Europa, como a revista *Petite Illustration Théâtrale* (1913), grande responsável pela divulgação de textos teatrais franceses no Brasil no período compreendido entre a 1ª e a 2ª Guerra Mundial. Já no pós-guerra, em 1956, entra em cena o primeiro número, de um total de 178, da destacável revista *Cadernos de Teatro*,<sup>16</sup> editado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais — SBAT.<sup>17</sup> Atualmente, é possível acessar os cadernos em formato digital. No entanto, esses são menos encontrados nas bibliotecas do que os livros editados com as traduções do teatro europeu e norte-americano. Uma busca no acervo do Sistema de Bibliotecas da UFMG<sup>18</sup> pode confirmar a afirmativa anterior.

As diversas formas de disseminação do teatro, impressas ou não, colaboram em diversos fins, como o pedagógico, artístico, formação de público, linguístico, político, econômico e jurídico. Essas “produções” interferiram diretamente no mecanismo de controle das obras, tanto pelos órgãos de censura, quanto pelo recolhimento de direitos autorais; e também na difusão das ideias originais reconhecidas em adaptações, cópias, fraudes, entre outros. Atuaram na própria dinâmica do fazer teatral, por exemplo, quando, em certo momento da história, os atores recebiam apenas o texto de suas falas e passaram, com as edições, à possibilidade de conhecerem a obra por completo antes mesmo de a encenarem. Entre avanços

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.otablado.com.br/Cadernos> Acesso em: 15 ago. 2022.

<sup>17</sup> Criada, em 1917, por Viriato Correa, Raul Pederneiras e Chiquinha Gonzaga, a SBAT seguiu os moldes da Sociedade francesa do século XIX. Disponível em: <https://sbat.com.br/historia/> Acesso em 15 ago. 2022.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://catalogobiblioteca.ufmg.br/pergamum/biblioteca/index.php> Acesso em: 16 ago. 2022.

e retrocessos, podemos identificar na história brasileira ações que desejaram ampliar o alcance do teatro no país.

No dia 21 de dezembro do ano de 1937, o presidente Getúlio Vargas, em seu primeiro governo (1930-1945), decreta a Lei nº 92 que, por reconhecer o teatro como uma das expressões da cultura nacional, cria o Serviço Nacional do Teatro (SNT), cujo objetivo seria animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro. O SNT substituiu a Comissão de Teatro Nacional, criada em 1936, e vigorou dentro do Ministério da Educação e Saúde. Dentre as suas especificações encontram-se:

Art. 3º Compete ao Serviço Nacional de Teatro: a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país; b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros; d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas; e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro; f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros; g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes; h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro (DOM, 1937, grifo nosso).<sup>19</sup>

Ressaltamos as duas últimas letras que abordam o campo da publicação do teatro, sendo a “g” relacionada às obras nacionais e a “h” às traduções, pois são os pontos que possuem uma grande influência na produção, amplamente reconhecida e documentada, do Teatro Nacional nas décadas seguintes, sobretudo as montagens de textos traduzidos. Na contracorrente dessa tônica, veremos, adiante, projetos privados que privilegiaram a dramaturgia nacional.

Após o término do Estado Novo, com a deposição do Presidente Getúlio Vargas (1945), o SNT sofre diversas alterações em decorrência dos câmbios políticos e alterações da esfera administrativa. Quando Getúlio retorna ao poder, em 1953, a pasta da Educação e Saúde é fracionada, dando espaço para a criação do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Isso, de alguma forma, trouxe um valor simbólico para a cultura no âmbito da política pública — segundo a pesquisadora Angélica Ricci Camargo (2017), tal prerrogativa não se concretizou devido às instabilidades políticas e mudanças de gestores. Apenas durante o curto governo de

---

<sup>19</sup> Referente ao Diário Oficial da União. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 ago. 2022.

Jânio Quadros (janeiro a agosto de 1961) é que um projeto no campo da cultura consegue ser elaborado: o Conselho Nacional de Cultura. Porém, é justamente nesse período, final dos anos 1950 e início dos 60, que pulula no país a “iminência” de uma guerra civil e grandes jogadas políticas que culminam no Golpe da Ditadura Militar, entre março e abril de 1964. A depender da perspectiva, a guerra aconteceu, pois muitos camponeses foram assassinados lutando pela terra.

Foi ainda durante a Comissão de Teatro Nacional que nasceu um projeto de publicação intitulado Coleção Brasileira de Teatro, que veio a ser parcialmente concretizado após a criação do SNT (1937), com o objetivo de publicar tanto obras brasileiras quanto traduções, em uma série de obras estrangeiras. Segundo Vertchenko, tal série mereceu uma atenção especial por parte da curadoria ao definir que, inicialmente, seriam traduzidas e publicadas no Brasil vinte obras reconhecidas e merecedoras de tal feito. O então Ministro Capanema faz circular entre os principais intelectuais do país o informe:

Com o objetivo de estimular a formação de um ambiente propício ao desenvolvimento da arte dramática no Brasil, a Comissão de Teatro Nacional, entre outras iniciativas, resolveu promover esta de tornar conhecidas do grande público as melhores obras de teatro que já se escreveram. Foi, assim, julgado conveniente fazer, desde logo, a tradução, em língua portuguesa, das obras que possam constituir a base de uma biblioteca brasileira de teatro universal.

Para a escolha dessas obras, opina a Comissão Nacional de Teatro, que nenhum processo será mais adequado e seguro do que organizar-se um inquérito entre os nossos intelectuais mais autorizados para falar sobre o assunto.

Com tal intuito, foi redigida a presente circular que tenho o prazer de remeter a V. Excia., pedindo-lhe a sua resposta, que, estou certo, representará uma contribuição significativa para a preparação da projetada coleção (O Governo e o Teatro, 1937 *apud* Vertchenko, 2019, p. 151-152).

Dos mais de cem intelectuais que receberam o ofício, responderam 29, todos homens. Segundo o historiador:

A apuração do inquérito elegeu 23 obras, listadas aqui em ordem decrescente de votos: *O Cid*, de Corneille (19 votos); *Hamlet*, de Shakespeare (18 votos); *Fausto*, de Goethe (15 votos); *Tartufo*, de Molière (14 votos); *Atalia*, de Racine (12 votos); *Fedra*, também de Racine (11 votos); *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (10 votos); *O Misanthropo*, de Molière (10 votos); *Seis Personagens à procura de um autor*, de Pirandello (10 votos); *Antígona*, de Sófocles (9 votos); *Otelo*, de Shakespeare (9 votos); *Macbeth*, de Shakespeare (9 votos); *Édipo Rei*, de Sófocles (9 votos); *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (8 votos); *A Gioconda*, de D’Annunzio (8 votos); *Rei Lear*, de Shakespeare (8

votos); *Os Espectros*, de Ibsen (8 votos); *Knock*, de Jules Romain (7 votos); *Santa Joana*, de Bernard Shaw (7 votos); *O Avarento*, de Molière (7 votos); *Henrique IV*, de Pirandello (7 votos); *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca (7 votos) e *O Doente Imaginário*, de Molière (7 votos). Receberam ainda de três a seis votos: *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand; *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais; *Guilherme Tell*, de Schiller; *Solness, o construtor*, de Ibsen; *Hernani*, de Victor Hugo; *Andromaca*, de Racine; *Júlio Cesar*, de Shakespeare; *Hedda Gabler*, de Ibsen; *As Nuvens*, de Aristófanes; *Casa de Bonecas*, de Ibsen; *Peer Gynt*, também de Ibsen; *Eumênides*, de Ésquilo; *A Anunciação*, de Claudel; *A cidade morta*, de D'Annunzio; *O mercador de Veneza*, de Shakespeare; *O burlador de Sevilha*, de Tirso de Molina; *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill; *O estranho entremez*, também de O'Neill; *O burguês gentilhomem*, de Molière; *O pássaro azul*, de Maurice Maëterlinck; *Pelléas e Melisande*, também de Maëterlinck; *Crime e Castigo*, de Gaston Baty; *Wallenstein*, de Schiller; e *Ifigênia em Áulide*, de Eurípides (Vertchenko, 2019, p. 152-153).

Da lista acima, apenas *Romeu e Julieta* chegou a ser publicado, em 1940, ainda que não tenha sido o mais votado, com tradução do poeta simbolista Onestaldo de Pennafort, em edição produzida pelo, à época ainda aglutinado, Ministério da Educação e Saúde. Quase um terço da publicação de 217 páginas consiste em paratextos<sup>20</sup> editoriais (introdução, notas, vinhetas etc.). Apesar do fracasso da Coleção Brasileira de Teatro, a única edição do projeto tornou-se um marco no campo da tradução teatral no Brasil. Principalmente no que se refere aos paratextos, que elucidam o trabalho do tradutor, além de aportarem características estéticas e culturais da obra original, do autor, entre outros aspectos. Para Vertchenko (*Ibid.*, p. 160):

Se nas décadas anteriores era patente no Brasil o anonimato e a invisibilidade da tradução e do tradutor teatral (Rabetti), acreditamos que, a partir da década de 1940, seja possível vislumbrar um novo capítulo na história da tradução teatral no Brasil, ao menos no que se refere à [sic] políticas de publicação e projetos editoriais. [...] Essa nova dimensão se dá, certamente, pelos impulsos modernizadores existentes no período, incluindo-se aí a intervenção estatal baseada em um projeto político-pedagógico, a reivindicação de associações de classe, o delineamento de políticas culturais, a atuação de grupos amadores, novas injunções sociais, além, é claro, de um impulsionamento do mercado editorial verificável desde a década de 1920.

Algumas iniciativas governamentais do século passado foram importantes para a tradução e publicação de literatura dramática no país, como as publicações da Funarte. No entanto, destacam-se as iniciativas privadas, como, o já citado, Cadernos de Teatro da SBAT, a coleção de obras completas de Bertolt Brecht, pela editora Paz e Terra da Civilização

---

<sup>20</sup> Sobre o conceito de paratextos ver: Genette, 2009.

Brasileira, na década de 1990; a Coleção Teatro Vivo, da Editora Abril Cultural, sob coordenação de Sábato Magaldi, publicada durante a Ditadura Militar, entre 1976–1977. Essa coleção compreendeu 36 volumes, sendo apenas dois deles de dramaturgia nacional: as obras *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. O primeiro volume, intitulado *Introdução e história*, trazia um texto de apresentação sobre a história mundial do teatro, passando pela Tragédia Grega, Comédia, Teatro Medieval, Renascença, Teatro Elisabetano, Classicismo Francês e Teatro Contemporâneo. Os demais 33 títulos foram as traduções: *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee; *Hamlet*, de William Shakespeare; *Esperando Godot*, de Samuel Beckett; *Édipo Rei*, de Sófocles; *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen; *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki; *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand; *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams; *A vida de Galileu*, de Bertold Brecht; *Marat/Sade*, de Peter Weiss; *A dança da morte*, de August Strindberg; *Estado de sítio*, de Albert Camus; *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O’Neill; *A profissão da Senhora Warren*, de Bernard Shaw; *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol; *Fausto*, de Goethe; *A visita da velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt; *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca; *Nossa cidade*, de Thornton Wilder; *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller; *Lisístrata / As Nuvens*, de Aristófanes; *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco; *Volta ao Lar*, de Harold Pinter; *Tartufo*, de Molière; *As Três Irmãs*, de Anton Tchekov; *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel; *A morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller; *Medeia / As Bacantes*, de Eurípides; *Arlequim, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni; *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal; *O Balcão*, de Jean Genet; *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre; e *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello.

Esse conjunto de obras, de capa dura vermelha com letras douradas, em formato 12x18cm, tornou-se grande referência para artistas e interessados em teatro no Brasil. Durante o período que cursamos a formação técnica em teatro pela Fundação Clóvis Salgado (2004–2006), esses livros formavam a base das ementas das disciplinas de História e Teoria do Teatro. Atravessamos os três anos de formação em teatro sem ler nenhum texto de outro país da América Latina, que não fosse as peças de Nelson Rodrigues e *O rei da vela*, de Oswald Andrade. Projetos de publicação como esse, talvez um dos mais importantes do cenário de tradução teatral no país, também demonstram que, *grosso modo*, a “elite” cultural brasileira, bem como os projetos (estatais ou particulares) de desenvolvimento da arte dramática no Brasil, não consideravam os demais países latino-americanos em suas produções teatrais, muito menos o continente africano e grande parte do continente asiático. Dessa forma, a exclusão de obras do continente americano, por exemplo, pode ser vista como uma postura política, colonialista,

da elite cultural, pois essa internacionalização do teatro, que é de suma importância, aconteceu primordialmente no sentido de fora para dentro. Mais à frente, nos capítulos 1, 2 e 3, veremos alguns aspectos também comuns ao contexto argentino e chileno.

### 1.1.1 Na América Latina

Uma expressiva relação entre artistas latino-americanos deu-se, na segunda metade do século passado, em consequência da solidariedade no enfrentamento das ditaduras militares que assolaram vários países do nosso continente. As perseguições, os exílios e a busca pelo direito à vida, à arte e a uma outra política geraram marcos para a história do teatro em nosso continente. Grupos se formaram nesse contexto e, principalmente, uma importante rede passa a ser estabelecida. Podemos citar exemplos como: o Grupo Malayerba (Equador, 1979), formado por artistas exilados que “reúne atores de diversos históricos e nacionalidades, investindo na exploração da rica diversidade cultural e da complexa História do Equador, assim como questões de migração, exílio, violência política e individual e memória coletiva”;<sup>21</sup> o Teatro La Candelaria (Colômbia, 1966), que surge a partir do encontro de artistas egressos da Universidad Nacional de Colômbia, uma referência do teatro político latino-americano, e segue sua produção até os dias de hoje sob fundamentos que se encontram desde seu nascimento:

Uma constante preocupação do grupo, graças à tenacidade do mestre fundador Santiago García e à permanência de seus integrantes, é o trabalho de investigação e a criação de obras próprias de dramaturgia nacional, bem como a metodologia da Criação Coletiva. La Candelaria não é apenas um grupo criador de obras de teatro, mas um grupo de investigação sistemática do teatro e do contexto social (La Candelaria, 2024).<sup>22</sup>

O Chile, segundo a pesquisadora Sara Rojo (2016, p. 111), “desde o nascimento dos teatros experimentais das universidades na década de 1940 até 1973, estava em franca

<sup>21</sup>Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/118-malayerba.html>. Acesso em: 17 ago. 2022.

<sup>22</sup> “Una constante preocupación de este grupo, gracias a la tenacidad del maestro fundador Santiago García y a la permanencia de sus integrantes, es el trabajo de investigación y la creación de obras propias de dramaturgia nacional, así como a la metodología de la Creación Colectiva. La Candelaria no es sólo un grupo creador de obras de teatro, sino también un grupo de investigación sistemática del teatro y del contexto social.”

ebulição”. É preciso lembrar que antes da Ditadura de Pinochet (1973–1990), Salvador Allende (1970–1973) esteve no poder através da Unidad Popular, governo socialista eleito democraticamente. Rojo ainda aponta que:

Alguns dos coletivos que estiveram presentes desde os primeiros anos da ditadura foram: Ictus (1955–) [...]; La FERIA (1976–2007), uma cisão do Ictus; TIT (1976–1980), dirigido por Raúl Osorio; e Imagen (1974–), dirigido por Gustavo Meza que até hoje funciona como escola. Todos eles se converteram em espaços de encontro para testemunhar e denunciar o autoritarismo, o abuso de poder e a economia neoliberal. Outros grupos profissionais nasceram a partir da década de 1980 e se uniram a esse movimento que tinha resistido aos embates ditatoriais: El Telón (1980–1994), o grupo que monta as primeiras peças de Juan Radrigán; o Teatro Fin de Siglo (1983–1987), cuja sede era no galpão dos ex-motoristas e trabalhadores dos antigos bondes de Santiago; El Trolley, dirigido pelo dramaturgo Ramón Griffiero; e, no final do período ditatorial, o Gran Circo Teatro (1988), dirigido, até sua morte, por Andrés Pérez e, posteriormente, assumido por Rosa Ramírez. Em 2013, o Gran Circo Teatro celebrou 25 anos de sua obra mais exitosa, *La negra Ester* (1988), escrita pelo conhecido folclorista Roberto Parra (*Ibid.*, p. 115).

Na Argentina, em 1981, em meio à ditadura, aconteceu um dos eventos mais icônicos do teatro latino-americano, o *Teatro Abierto*. Foi um movimento levado por diversos artistas de teatro na cidade de Buenos Aires, cujo objetivo era o de reafirmar a existência da dramaturgia argentina, que vinha sendo abolida das salas de teatro e nas escolas do país devido à censura. Ao final dos anos 1980, um grupo de artistas de teatro propôs que o teatro argentino autoral fosse exposto ao público, em uma forma intensiva, de modo que 21 obras foram apresentadas durante oito semanas ininterruptas, sendo três espetáculos realizados por dia. O *Teatro Abierto* foi inaugurado no Teatro del Picadero – atualmente conhecido como El Picadero –, no dia 28 de julho de 1981.

Uma semana depois de inaugurado, um comando ligado à ditadura (foi dito que pertencia à Marinha) incendiou as instalações do teatro. Da mesma forma que o público, os militares advertiram que estavam ali por um fenômeno mais político do que teatral. O atentado provocou a indignação de todo o meio cultural. Quase vinte donos de salas, incluindo até as mais comerciais, se ofereceram para assegurar a continuidade do ciclo (Fundación Somigliana, 1997).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> “Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura (se dijo que pertenecía a la Marina) incendió las instalaciones de la sala. Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral. El atentado provocó la indignación de todo el medio cultural. Casi veinte dueños de salas, incluidas las más comerciales, se ofrecieron para asegurar la continuidad del ciclo”. Disponível em: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/index.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/index.htm). Acesso em: 22 ago. 2022.

As três primeiras edições aconteceram em forma de resistência ao regime militar. As duas últimas, já em democracia, serviram para se pensar o teatro argentino naquele novo tempo. A edição de 1984 ocorreu sob o emblema “Teatro Abierto opina sobre a liberdade”, e no ano seguinte: “Novos autores, novos diretores”. O dramaturgo, diretor e professor Mauricio Kartun, referência do teatro argentino, conta que após a primeira edição “todos queriam estar lá. Decidiu-se então por um concurso de peças breves, de até uma hora de duração, e mais de quatrocentos originais apareceram como que do nada. Não é que havia autores no país? (Kartun *In: Picadero, s.d., n.p.*).<sup>24</sup> Além da luta política, o *Teatro Abierto* desencadeou muitos desdobramentos, sendo um dos principais a valorização da dramaturgia e dos artistas de teatro em geral no país.

Estes e demais movimentos teatrais ocorridos na América Latina, na segunda metade do século XX, convergiram esforços e ações para um maior diálogo da produção teatral latino-americana, o que, em algum grau, afetou a relação teatral entre o Brasil e o continente. Havia proposta de integração maior entre os países latino-americanos na primeira metade do século XX, que foi reprimida pelas ditaduras. Com o fim destas, há uma retomada dessa força com a criação de diversos centros de estudos latino-americanos. Para se ter uma ideia, em 1988, a Funarte publica o livro *Cadernos do teatro latino-americano*,<sup>25</sup> onde se lê na quarta capa:

Este primeiro volume reúne expressivas informações críticas sobre o teatro contemporâneo em países como Cuba, Argentina, Colômbia, Peru e Venezuela. Mostra as instigantes propostas cênicas de novos realizadores e introduz o público brasileiro na discussão da integração latino-americana pelo teatro. A publicação apresenta farto material escrito e iconográfico sobre o que estão fazendo os realizadores da América Latina e do Caribe. Destaque para o texto da crítica e pesquisadora teatral cubana Magaly Muguercia, diretora da revista Conjunto, publicação pioneira na tentativa de integração latino-americana (Muguercia, 1988, grifo nosso).

É visível que a conexão latino-americana era posta como novidade naquele momento, pelo menos no que diz respeito às ações da Funarte e, provavelmente, a outras instituições governamentais. Além da diferença dos idiomas predominantes, espanhol e português,

---

<sup>24</sup> “Todos querían estar allí. Se decidió entonces por un concurso de piezas breves, de hasta una hora de duración, y más de cuatrocientos originales aparecieron como de la nada. ¿No es que no había autores en el país?” Disponível em: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/kartun001.htm](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/kartun001.htm). Acesso em: 22 ago. 2022.

<sup>25</sup> Ver página 30 do catálogo. Disponível em: [https://www.funarte.gov.br/wpcontent/uploads/2018/05/FUNARTE\\_Catalogo17\\_P11.pdf](https://www.funarte.gov.br/wpcontent/uploads/2018/05/FUNARTE_Catalogo17_P11.pdf). Acesso em: 16 ago. 2022.

acreditamos que se analisarmos criticamente a história do país e de todo o continente será possível compreender outros motivos que promoveram esse cenário de “desconexão” intercultural. Talvez o principal ponto em comum seja o processo de colonização e formação dessas nações “independentes”. Por outro lado, são os mesmos motivos que nos fazem acreditar que um país do nosso porte e um continente como o nosso tinha a obrigação de promover uma integração cultural, crítica e política de forma ampla e igualitária. Para tanto, um projeto de tradução, publicação e distribuição de obras latino-americanas seria fundamental. É sabido também que projetos dessa envergadura são insuficientes não por uma questão de escassez de financiamento, mas de interesse por parte da organização política. Aliás, foram questões políticas que sustentaram muitos processos de elaboração e censura de iniciativas de tradução e publicação teatral em países latino-americanos e no Brasil.

No governo de Michel Temer, que ocupou o cargo após o golpe parlamentar que levou a Presidenta Dilma Rousseff ao *impeachment* (2016), o Ministério da Cultura chegou a ser extinto e retornou após protestos em todo Brasil. No primeiro dia do governo Bolsonaro (2019–2022), vimos acontecer de fato a extinção do Ministério da Cultura (MinC) por meio da medida provisória 870,<sup>26</sup> assim como também foram extintos os ministérios do Esporte e do Desenvolvimento Social. As políticas que vinham possibilitando a criação de projetos culturais e estabelecendo intercâmbios<sup>27</sup> latino-americanos, como importantes festivais, desapareceram. E já eram insuficientes se considerada a extensão territorial e demográfica do continente. O governo Bolsonaro fez o Brasil regredir em muitos aspectos, fragilizando vidas, vozes, discursos, produções culturais, saúde, educação, tudo isso enquanto “passavam a boiada” do agronegócio, da destruição das florestas, do genocídio das populações não brancas, da aprovação do uso de agrotóxicos inaceitáveis em grande parte do mundo.

Por um lado, concordamos com Dubatti (2020, p. 139) quando diz:

Em direção contrária à crescente homogeneização globalizante dos mercados, à ilusão de uma suposta planetarização, no teatro é de grande valor as poéticas elaboradas em coordenadas singulares, irrepetíveis, únicas, automodélicas, de traços distintos, que não correspondem aos estandartes prefixados nem aos moldes do mercado, ou seja, as micropoéticas. Internacionaliza-se — outra

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.congressonacional.leg.br/materias/medidas-provisorias/-/mpv/135064>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<sup>27</sup> Através da única edição do edital de apoio à tradução da Funarte, lançado em 2015, o Grupo Quatroloscinco traduziu o texto da peça *É só uma formalidade* (2009) e participou do Festival Aúra de Teatro em La Plata, Argentina, em 2016.

vez paradoxalmente — o regional e o local, a singularidade dos territórios, nas formas de produção, nos imaginários, nos procedimentos.<sup>28</sup>

Por outro, entendemos que o problema se dá quando se considera somente algumas vertentes artísticas, geralmente coloniais, nos projetos de internacionalização, principalmente os geridos de forma tradicional e conservadora, que operam quase sempre numa mesma direção colonizadora. Em nossa dissertação de mestrado compartilhamos o depoimento de uma atriz da etnia kaiowá, que conhecemos durante uma residência artística na cidade e nas aldeias indígenas de Dourados (MS), entre fevereiro e março de 2020. Jadi Ribeiro<sup>29</sup>, aluna do curso de Artes Cênicas da UFGD, afirmou ter “dificuldades de estudar teatro na universidade porque em grande parte dos textos dramáticos e teorias que lia não estava o seu ‘mundo’ compreendido” (Ribeiro, J., *apud* Benevenuto, 2021, p. 17). Essa condição opressora limita muitos artistas e pessoas dissidentes de uma norma branca estabelecida e sustentada ao longo dos séculos. Mas, na contracorrente, temos exemplos de artistas que fundaram movimentos definidores na história do teatro brasileiro, como Abdias Nascimento, com a criação do Teatro Experimental do Negro (1944), que reivindicou o espaço dos/as negros/as no teatro e na sociedade. Nascimento, além de dramaturgo, foi parlamentar, poeta, diretor de teatro, professor, jornalista e uma importante referência da militância negra no mundo. Para a pesquisadora e artista Soraya Martins (2021, p. 21), “foi, acima de tudo, um *griot* que defendeu a cultura africana e afro-brasileira”. E ao fundar o TEN, continua Martins, Abdias se propõe a “colocar em cena a cor da pele negra em sua plenitude e de estabelecer novos paradigmas para a massa de negras/os estigmatizadas/os pela perversa hegemonia da lógica branca reinante na sociedade e nos palcos” (p. 22). Nascimento, em sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, publicado primeiramente no ano de 1977, retrata que:

O tratamento dramático do descendente africano — estereotipado e brochado de preto — não constituiu um fenômeno isolado, restrito ao teatro. Muito pelo contrário, trata-se de apenas um fator entre as facetas refletidas pelo contexto geral da sociedade brasileira dominante, da qual o afro-brasileiro não participava e não participa com igualdade de condições e de oportunidades em relação aos demais grupos de diferentes origens étnicas ou raciais. Se o mundo

<sup>28</sup> “En dirección contraria a la creciente homogeneización globalizadora de los mercados, y a la ilusión de una supuesta planetarización, en el teatro cobran auge las poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas, automodélicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados ni a moldes de mercado, es decir, las micropoéticas. Se internacionaliza - otra vez paradójicamente - lo regional y local, la singularidad de los territorios, en formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos.”

<sup>29</sup> No ano de 2022, Jade Ribeiro criou na aldeia em que vive o grupo de teatro independente *Ñande Ñe’ẽ*, que em kaiowá significa “nossa voz”. Disponível em: [https://instagram.com/nhande\\_nhee?igshid=Zjc2ZTc4Nzk=](https://instagram.com/nhande_nhee?igshid=Zjc2ZTc4Nzk=). Acesso em: 12 jan. 2023.

do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção. Ele reflete o monopólio da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural (educação, imprensa, comunicação de massa), tudo tão zelosamente seguro nas mãos das classes dirigentes de origem branco-europeia (Nascimento, 2016, p. 196).

Devemos enxergar o contexto descrito acima ampliando-o para os demais países latino-americanos, incluindo a grande diversidade de povos originários desses territórios em relação aos processos culturais oficiais de tais nações. Cada localidade seguramente aportará características singulares nessa história, sempre em confronto a um projeto similar de colonização. Desde o território belo-horizontino podemos citar pensadores, criadores, coletivos e iniciativas teatrais diversas que reverberam a (re)existência político-poética do TEN, como: Teatro Negro e Atitude, Maurício Tizumba, Júlia Tizumba, Grupo dos Dez, Mostra Benjamin de Oliveira, Festival de Arte Negra, Marcos Antônio Alexandre, Leda Maria Martins, Soraya Martins, SegundaPRETA, Coletivo Negras Autoras, Anderson Feliciano, Teatro Espanca!, Tambor Mineiro, Festival de Teatro Negro da UFMG, ZAP 18, Lucas Costa, Cia. Espaço Preto, Cia. SeráQuê?, entre muitas outras. Em âmbito nacional não foi diferente, aponta Júlia Tizumba. A partir do TEN vieram outros Teatros Negros, com aspectos dissidentes ou não, como: o “Grupo dos Novos (1949), criado por Haroldo Costa, mais tarde transformado em Teatro Folclórico Brasileiro, depois no Balé Brasileira e o Teatro Popular Brasileiro, fundado em 1950, encabeçado pelo poeta negro pernambucano Solano Trindade” (Tizumba, 2021, p. 28). Ações como o TEN, que impulsionaram, formaram e revelaram artistas e ativistas negros no Brasil, mostram que o confronto não se dá apenas no campo estético-cultural, mas ético, político, histórico e social, sendo assim uma problemática de toda a sociedade.

Outro momento brasileiro que floresce de forma significativa uma geração de autores de teatro, e que marca a cena teatral nacional através da dramaturgia, direção, encenação e atuação, é um contexto de grande tensão política — período anterior, contemporâneo e posterior à Ditadura Militar de 1964–1985.<sup>30</sup> Podemos identificar no teatro nacional nomes como: Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Hilda Hilst, Chico Buarque, Nelson Xavier, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Augusto Boal, Zé Celso Martinez Corrêa, Amir Haddad, João das Neves, Consuelo de Castro, entre tantos outros que transformaram a cena teatral brasileira

---

<sup>30</sup> Muitos artistas foram exilados nesse período, incluindo Abdias Nascimento, após a promulgação do AI-5, que proibia oficialmente qualquer militância negra antirracista.

sob uma perspectiva política contra a ditadura. Sobre estes dois grandes nomes da história brasileira, o professor Dr. Paulo Bio Toledo (UFMG) afirma:

De todo modo, os debates sobre teatro e sociedade derivados da vida teatral de José Celso e Augusto Boal são (ou deveria ser) decisivos para um pensamento crítico sobre o lugar da arte nos dias atuais. Ao mesmo tempo, também os impasses e as mistificações culturais que envolvem seu trabalho e sua retórica reflexiva se transformaram numa espécie de norma social. Parafrazeando Roberto Schwarz, quando ele enfim publicou em livro seu ensaio *Cultura e política*: “o leitor verá que o tempo passou e não passou” (Toledo, 2018, p. 14).

Muitos artistas de teatro que foram importantes durante os períodos ditatoriais da América Latina deixaram grandes legados com suas obras e pensamentos. Além daqueles citados anteriormente, certamente existem muitos outros nomes que mereceriam esse reconhecimento. Nunca foi fácil atravessar as fronteiras geográficas, econômicas e culturais do nosso extenso país. Talvez o maior expoente dessa façanha tenha sido Boal, que durante seu período de exílio da ditadura, desenvolveu por onde passou, sobretudo em nosso continente, suas técnicas teatrais. O artista é o único representante que foi inserido nas principais publicações estrangeiras sobre o teatro brasileiro dessa época, como na *Antología de teatro latinoamericano – Bolívia y Brasil: 1950–2007*, tomo 2 (2016), organizada por Lola Proaño Gómez; e no repositório de dramaturgias do Celcit, site com o maior número de obras latino-americanas disponibilizadas gratuitamente. Conhecer, um pouco mais que seja, dessa história dos países latino-americanos através do teatro e da dramaturgia é uma busca por compreender nossa atual situação para projetarmos um futuro de forma consciente.

### 1.1.2 Na capital mineira

A encenação de textos da literatura dramática internacional — principalmente a europeia e norte-americana — nunca deixou de existir, ocorrendo nas últimas décadas com menor frequência em relação à primeira metade do século XX. A montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, pelo Grupo Galpão (1982), utilizou a tradução Onestaldo de Pennafort, publicada em 1940, e foi um importante marco da história do coletivo, que influenciou a cultura teatral mineira e brasileira — talvez menos pelo viés estético e mais no

sentido utópico de um projeto de coletivo de teatro. O Grupo Galpão,<sup>31</sup> ao longo de seus 40 anos, festejados em 2022, é um exemplo de companhia que produziu muitas obras a partir de textos de teatro traduzidos, dentre eles peças de: Carlo Goldoni, Nikolai Gogol, Molière, Bertold Brecht, Anton Tchekhov, Luigi Pirandello, Shakespeare, entre outros que também serviram como base para criações de textos autorais. Na publicação de *Um Molière imaginário* (2007), estreado pelo Galpão em 1997, o diretor Eduardo Moreira compartilha com os leitores que a fixação do texto em livro é fruto de um longo processo que perpassa as mais de 250 apresentações em mais de 150 cidades no Brasil e no exterior. A base da construção dramática do espetáculo foi a obra *Le malade imaginaire*, de Molière, traduzida por Edla Van Steen, “acrescida dos entreatos escritos por Cacá Brandão e modificada pelo trabalho de criação dos atores e por *gags* e palavras criadas” (Galpão, 2007, p. 15) ao longo da carreira de dez anos.

A tradução de textos dramáticos também é importante para a formação pedagógica e dramática nos espaços de estudo em artes cênicas e literárias. No fim do século passado, as montagens de textos estrangeiros de maior relevância na capital mineira tiveram como forte característica a adaptação da tradução. Isso envolveu um processo dramático de criação de outros textos que possibilitaram uma melhor territorialização (conceito que abordaremos mais adiante). Em sua dissertação de mestrado, a diretora e figura política Maria Aparecida Vilhena Falabella Rocha (Cida Falabella) aponta dois processos teatrais da Cia. Sonho e Drama, cuja trajetória está ligada à ZAP 18, provenientes de tradução e adaptação. Os referidos trabalhos foram realizados entre as décadas de 1970 e 80.

Depois de *O Processo*, uma empreitada mal-sucedida, com o grupo reduzido a dois atores em cena (um deles convidado), pois os outros estavam em trabalhos paralelos e eu grávida do primeiro filho [...], o grupo se dedica a montar um texto teatral, do qual só conservou o miolo. *Esperando Godot*, de Beckett, se transformou em *Dois pra lá, dois pra cá*. Em cena, Paulo Lisboa (1961–1996) e o hoje respeitado videomaker Éder Santos se revezavam nos papéis dos dois mendigos, Didi e Gogô, e da dupla Pozzo e Luck. Esperavam Fortuna, novo nome de Godot (Rocha, 2004, p. 25).

Além desses, identificamos na trajetória da Sonho e Drama a montagem feita a partir de *Antígona*, de Brecht, que teve seu texto enxugado ao máximo e retrabalhado em cena com influências de “Kafka, Beckett, Guimarães Rosa, Brecht, carnaval, batucada, tragédia”

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.grupogalpao.com.br/repertorio>. Acesso em: 11 ago. 2022.

(Amâncio *apud Rocha*, p. 36). Características que, como conta Cida Falabella, não agradaram muito aos que se consideravam herdeiros de Brecht daquela época no Brasil. Essa antropofagia teatral é uma característica que (re)ascende no cenário teatral brasileiro e esteve muito ligada ao período da ditadura brasileira, em resposta às influências colonizadoras do teatro mundial que podem ser identificadas como marcos importantes para a cena dramática e teatral autoral que vinha se consolidando. É um momento crucial para a dramaturgia autoral de Belo Horizonte,

influenciada pelas ações de um dos maiores projetos do teatro de pesquisa na cidade: a criação do Galpão Cine Horto.<sup>32</sup> O centro cultural do Grupo Galpão passou a fomentar, a partir de seus projetos (Festival de Cenas Curtas, Cena 3x4, Oficínio, Pé na Rua) dramaturgias originais e produzidas a partir de processos colaborativos. [...] A criação do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, em 1999, amplificou e aprofundou a criação e a crítica em dramaturgia na cidade, não só por se tornar um espaço de convivência e interlocução entre futuros autores, mas por formar artistas comprometidos com o pensamento teatral e pesquisadores voltados para a produção local (Benevenuto; Souza, 2017, p. 19-20).

Se analisarmos as trajetórias de encenações dos dois cursos profissionalizantes mais antigos da capital mineira — o Teatro Universitário (1952) e o Centro de Formação Artística Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado —, notaremos que as traduções de obras dramáticas compõem mais de cinquenta por cento das montagens, isso sem levarmos em conta todos os trabalhos desenvolvidos ao longo dos três anos de duração de cada curso.

Em consulta aos arquivos<sup>33</sup> do T.U., encontramos um mapeamento realizado com base nas fichas técnicas e nos materiais virtuais de divulgação dos espetáculos realizados na instituição. De suas 88 encenações, 41 foram feitas a partir de textos brasileiros, em sua maioria dramáticos, como Nelson Rodrigues, Oswald de Andrade, Fernando Limoeiro, Jorge Andrade, Martins Pena, Paulo Gonçalves, Maria Clara Machado, Gianfrancesco Guarnieri etc., abrangendo também romances, contos e cultura popular. Outros 44 espetáculos foram baseados em textos estrangeiros, dramáticos ou não, de autores como Shakespeare, Pirandello, Jean Genet, Samuel Beckett, Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano etc.; e dois espetáculos

<sup>32</sup> Criado em 1998. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/institucional/historia/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>33</sup> Relação de montagens realizadas pelo Teatro Universitário (UFMG). Pesquisa e Organização: Analu Diniz (T.U. Produção e Memória). Coordenação: Jefferson Góes e Tereza Bruzzi. Arquivo digital cedido gentilmente por Analu Diniz. Acesso em: 30 ago. 2022.

tiveram dramaturgias autorais que mesclaram obras de autores nacionais e internacionais — sendo que destes, na peça *Minha Querida* (2014), sob direção de Rogério Lopes, encontramos a informação de que trechos de obras da dramaturgia latino-americana Griselda Gambaro faziam parte do espetáculo, que também trazia fragmentos da obra do dramaturgo russo Tchekhov. Das 88 montagens, só encontramos uma referência ao teatro latino-americano. E apenas em uma das obras, *Os dois galos* (1956), sob direção de Jean Bercy, não foi possível encontrar registros referentes ao texto utilizado na montagem. Supomos que talvez tenha sido uma encenação a partir da fábula *Les deux coqs*, de Jean de La Fontaine (1621–1695), o que aumentaria para 45 a relação de textos estrangeiros. Aliás, no documento cedido pela Pesquisa e Memória do T.U., não constam informações que referenciem a autoria do trabalho da dramaturgia, tradução ou adaptação de nenhuma montagem, o que seria um dado muito importante para a história da dramaturgia mineira. Nossa busca por essas informações deu-se por meio de arquivos digitais de imprensa, teses e dissertações, a partir dos nomes das obras, datas e nome da direção teatral. Sobre esse aspecto de catalogação e memória do Teatro Universitário, as pesquisadoras Denise Pedron e Tereza Bruzzi de Carvalho afirmam:

A partir de 1952 o T.U. já possuía alguma documentação de seus espetáculos em seu acervo, embora esparsa. Em 1952, ocorreram os seguintes espetáculos: *O jogador e a morte*, *A patente* e *Sinfonia do mar e do vento*. Porém, em razão da realidade da experiência teatral, que é, em sua natureza efêmera, só aparecem os nomes dos espetáculos, sem ficha técnica e fotografias. A primeira documentação de maneira um pouco mais organizada é de 1956, relativa aos espetáculos: *Campbell de Kilmor*, *O pedido de casamento* e *Os dois galos*. Apenas em 1957 é que os espetáculos passariam a ser mais documentados, coincidindo com a iniciativa da Universidade de investir na infraestrutura do T.U. (Carvalho; Pedron, 2019, p. 77).

O livro *Cefart Teatro: 30 anos em cena*, publicado pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART), registra as 53 montagens de formatura, desde a criação do curso, em 1986, até o ano de 2015. Dentre as quais: 24 são encenações de dramaturgia nacional, de autores como Nelson Rodrigues, Artur Azevedo, Jorge Andrade, Murilo Rubião, Adriana Falcão etc., e dramaturgias autorais elaboradas durante os processos de montagem. Os demais espetáculos foram produções desenvolvidas a partir de textos (dramáticos, contos e romance) estrangeiros, portanto, também de suas traduções — obras como as de Bertolt Brecht, Aristófanos, Jean Genet, Beckett, Juan Rulfo, José Saramago, Maeterlinck, García Lorca, Eurípedes etc.

A partir do ano 2016 até 2022, período que o livro já não abarca, temos: nove montagens a partir de textos nacionais e seis estrangeiras. Totalizam assim, desde a primeira montagem

(1989): 33 dramaturgias brasileiras e 35 provenientes de traduções. A segunda montagem do ano de 2016 teve direção do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum, com a encenação do texto *Litoral*, do franco-libanês Wajdi Mouawad, traduzido por Assis Benevenuto.

Figura 1 - Montagem de *Litoral*<sup>34</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

Vale ressaltar que no Cefart, até 2022, apenas três montagens de formatura estabeleceram declaradamente pontes com textos de outros países latino-americanos: *Pedro Páramo* (2001), dirigida por João das Neves; *Delírio em terra quente*, dirigida pelo Grupo Espanca! (2010); e *Manual Dx Guerrilheirx Urbanx* (2017), dirigido por Marina Viana — artista integrante do Grupo 171, do Mayombe, fundadora do grupo Primeira Campainha e que tem criações junto ao Mulheres Míticas, entre outros. A primeira teatralizou a grande obra do mexicano Juan Rulfo; a segunda elaborou uma dramaturgia autoral a partir de textos do colombiano Gabriel García Márquez, dos argentinos Júlio Cortázar e Antonio di Benedetto; a terceira, apesar de se basear no livro escrito por Carlos Marighella, foi desenvolvida:

[...] como uma resposta a algumas dessas ações iniciais e a um pequeno trecho retirado do texto *Neva*, de Guillermo Calderón, “Querem fazer uma peça de teatro”? Sim, eles respondem, mas, assim como para o autor chileno,

<sup>34</sup> Em cena: Michele Bernardino, Camila Botelho, Lui Rodrigues, Clara Brandão, Erika Rohlf, Priscilla Monteiro, Isabella Assis, Phill Nascimento, Matheus Soriedem, Hugo Bitencourt, Alessandra Salomão, Régelles Queiroz, Gabriela Fernandes e Marcelle Primo. Disponível em: <http://www.quatroloscinco.com/p/litoral.html>. Acesso em: 10 ago. 2022.

brevemente citado no prólogo do espetáculo mineiro, para esse grupo de artistas, “Teatro é campo de guerra!” (Lagoeiro, 2019).

Sabemos que o levantamento das referências textuais das montagens nessas duas escolas não permite a obtenção de dados exatos, uma vez que muitas dramaturgias autorais partem de múltiplas referências da literatura e do teatro mundial. Focalizamos, assim, as informações que explicitavam as referências sobre a dramaturgia. A partir da análise é possível identificar que nas últimas duas décadas houve um interesse maior pela criação de textos durante os processos de formatura.

A partir de meados de 2010, Belo Horizonte se afirma como um importante polo de produção teatral e dramaturgical autoral, possibilitado pela resistência artística, por políticas públicas de incentivo à cultura e políticas de continuidade de espaços de pesquisa, como o Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia do Galpão Cine Horto; as escolas técnicas de teatro (T.U. e Cefarte); o curso de graduação e pós-graduação da UFMG; festivais como o FAN,<sup>35</sup> o FIT-BH<sup>36</sup>; bem como pela criação de novos projetos, como a Janela de Dramaturgia,<sup>37</sup> a Segunda Preta,<sup>38</sup> as oficinas e cursos ministrados, como os Ateliês e o Núcleo de Dramaturgia; a criação da Editora Javali,<sup>39</sup> a Mostra Benjamin de Oliveira<sup>40</sup> etc.

Todo esse desenvolvimento no campo da dramaturgia autoral na capital mineira fez com que alguns grupos contemporâneos alcançassem relevância no âmbito nacional e internacional da cena teatral, como o Grupo dos Dez; o espetáculo *Violento*, de Preto Amparo; os Grupos Quatroloscinco Teatro do Comum, Grupo Espanca!, Cia. Luna Lunera, Cia. Burlatins, Teatro Negro e Atitude, Grupo Teatro Andante, Grupo Armatrix etc. Mas esse “novo” cenário não deve ser analisado em um contexto de abandono da influência do teatro e dramaturgia internacional e seus contextos de tradução. Em menos produções, se comparadas ao cenário teatral da capital mineira no século passado, a tradução de obras teatrais continua sendo um dos pilares para a formação de artistas e produção da cena teatral da cidade, seja por sua leitura e estudo em processos de aprendizado ou pela referência que oferece aos espectadores. Em um

---

<sup>35</sup> Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/festivais/fan>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/festivais/fit>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/people/Janela-de-Dramaturgia/100048791479259/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>38</sup> Disponível em: <http://segundapreta.com/quem-somos2/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.editorajavali.com/sobre>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://napele.com.br/portfolio/mostra-benjamin-de-oliveira/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

contexto de globalização do trânsito e da comunicação humana, o teatro internacional, bem como a sua tradução, é ferramenta fundamental de uma política da arte teatral e de um entendimento das políticas humanas mais aprofundado e territorializado.

### 1.1.3 A tradução de dramaturgias em coletivos de Belo Horizonte

Essa relação com a tradução também pode se dar de outras formas. Por exemplo, o Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum, que tem a dramaturgia autoral como um eixo central, realizou leituras dramáticas abertas ao público dos textos traduzidos de autores que compõem nosso objeto de pesquisa.

Além de montagens de textos estrangeiros produzidas por grupos como o Galpão, ou produções pontuais de artistas da cidade, podemos citar outros três coletivos de pesquisa teatral cuja trajetória se estrutura significativamente em diálogo com o trabalho de tradução. O primeiro é o Grupo Mayombe de Teatro (1995), criado a partir de dois cursos de teatro ministrados pela Dra. Sara Rojo no Curso de Letras da UFMG. Segundo sua fundadora:

O grupo não foi o que pensei (um grupo acadêmico que constrísse uma ponte entre as terras chilenas, que estava deixando em 1993, e o Brasil, que começava a conhecer), mas talvez seja mais do que pensei (um grupo profissional que atua como uma rede disseminadora de um conceito, de uma forma de entendimento da América Latina por meio de sua prática cênica) (Rojo *In*: Rodrigues; Alexandre, 2018, p. 18).

Através do Mayombe, textos como *Por um reino*, da argentina Patricia Zangaro, *El continente negro*, de Marco Antonio de la Parra, entre outros, foram traduzidos e levados ao público por meio de montagens, exercícios, leituras, publicações de livros e artigos acadêmicos. Mesmo as criações de textos autorais que o grupo encenou traziam fortes referências e trechos de obras com traduções de textos latino-americanos.

O segundo coletivo, que assume a tradução em um âmbito mais do teatro grego clássico, é a *Trupersa*<sup>41</sup> — Trupe de tradução e encenação de teatro antigo —, coordenado pela professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG), que surge em 2006, também no contexto acadêmico, na busca de uma metodologia de tradução. Os primeiros trabalhos foram os

---

<sup>41</sup> Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/trupersa/>. Acesso em: 11 ago. 2022.

prólogos de *Eumênides* e d’*Os Persas*, ambos os textos de Ésquilo. Depois vieram as traduções de *Electra*, *Medeia*, *Hécuba* e *Orestes*, de Eurípedes; cantos da *Ilíada*, de Homero, além de criações autorais recentes, como *Amanheci minha aurora*, uma dramaturgia tecida com fios de autores clássicos e contemporâneos. A Trupersa é composta por pesquisadores (discentes e docentes) de áreas como a letras, o teatro e a música, e essa transdisciplinaridade é uma das responsáveis pela metodologia de tradução desenvolvida por eles, sob direção de Barbosa. As diversas obras já traduzidas pelo coletivo resultaram em publicações de livros e artigos, apresentações cênicas, criações audiovisuais, *podcasts* etc. Em entrevista ao site da UFMG, na ocasião do lançamento do mais recente livro *Hécuba* (2022), publicado pela Relicário, a diretora de tradução comenta que a tarefa de traduzir, nessa metodologia, trabalha numa perspectiva coletiva, oralizada e dramática da tradução, e afirma:

A tradução que aqui se apresenta não se pretende facilitada nem popular, mas brasileira em seus requintes, sofisticções e, simultaneamente, simplicidades. Procuramos, acima de tudo, observar a chegada da palavra dita nos ouvidos do espectador, leitor e ouvinte. [...] Agora, não há mais como fugir. No meu ponto de vista, não faz mais sentido traduzir teatro sem fazer dramaturgia nesse processo (Barbosa, 2022).<sup>42</sup>

Aliado à Trupersa está o Grupo de Pesquisa de Teatro e Tradução de Teatro<sup>43</sup> (UFMG/CNPq), que realiza o Colóquio de Tradução de Teatro (GTT), evento referência na área e que reúne pesquisadores, tradutores e artistas de várias partes do Brasil e do mundo — do qual participamos na edição de 2021, com uma comunicação sobre a tradução de *Ñuke*. Segundo o Grupo: “A situação das traduções brasileiras continua grave: é descorporificada, acadêmica, desespecializada em demasia”.<sup>44</sup> Essa é uma das justificativas que sustentam a existência e o trabalho realizado pelo coletivo. Barbosa (*et al.*, 2017, p. 9) também afirma que: “Nossa proposta é sintonizar as pesquisas brasileiras ao quadro teórico mundial, procurando reverter, no Brasil, um panorama relatado por vários pesquisadores”.

O terceiro exemplo é o Grupo Mulheres Míticas,<sup>45</sup> fundado no ano de 2014, que, ainda que mais jovem do que os coletivos anteriores, já nasce com o objetivo de criar e se posicionar numa perspectiva de diálogo latino-americano. Além da diretora Sara Rojo, uma das

<sup>42</sup> Entrevista. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/grupo-da-ufmg-lanca-nova-traducao-de-hecuba-tragedia-euripides>. Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>43</sup> Disponível em: [www.letras.ufmg.br/gtt](http://www.letras.ufmg.br/gtt). Acesso em: 11 ago. 2022.

<sup>44</sup> Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/gtt/>. Acesso em: 3 set. 2022.

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/mulheresmiticasteatro>. Acesso em: 11 ago. 2022.

fundadoras, compõem o núcleo central do agrupamento artistas com trajetórias acadêmicas, como Felipe Cordeiro, Ibi Monte, Jéssica Ribas e Luísa Lagoeiro. Algumas das montagens do grupo são fruto de estudos e traduções de autores latino-americanos realizados pelos próprios integrantes. Como: *Hilda Penha* (2021) e *Classe* (2019), dos chilenos Isidora Stevenson e Guillermo Calderón; e *O Deszerto* (2016), dramaturgia autoral de Felipe Cordeiro e Ibi Monte a partir da obra *El desierto*, do chileno Carlos Franz; *A Mulher Porca* (2022), do argentino Santiago Loza; *Balada para sofrer con gusto* (2023), dramaturgia de Éder Rodrigues, Ibi Monte e Marina Viana a partir da obra do dramaturgo argentino Copi e da imagem de Eva Perón. Esses e outros trabalhos do Mulheres Míticas vieram a público por meio de montagens, leituras dramáticas, artigos, vídeo-peça etc.

Através desse breve panorama sobre o cenário de publicação de tradução no Brasil desde início do século passado, e especificamente em Belo Horizonte, percebemos que a relação do mercado editorial e das iniciativas governamentais para a tradução e publicação de dramaturgia latino-americana ainda é incipiente. Além disso, observamos que a maior parte das traduções de textos de teatro utilizadas nos meios teatrais e literários, no século XX, foi realizada por uma metodologia tradicional, sem a experimentação prévia do texto por meio de um pacto teatral.

## 1.2 Teatro como acontecimento

Muitas definições de teatro foram elaboradas ao longo da história. Do teatro ritualístico de tempos remotos ao teatro digital, que vimos despontar, como uma válvula de escape para tantos artistas, durante a pandemia de Covid-19. Transladado inteiramente a uma outra espacialidade, a digital, a pergunta ontológica “o que é o teatro?” fez-se necessária mais uma vez. O teatro desde sempre vem acompanhando as transformações da humanidade, ampliando o seu aporte tecnológico, e, contradizendo alguns, ainda não está morto. A pesquisadora e diretora Mariana de Lima Muniz (UFMG), em seu artigo “O teatro possível”, demonstra como os desenvolvimentos tecnológicos sempre fizeram parte das correntes estéticas, políticas e conceituais do teatro.

No teatro grego antigo (século V a.C.), houve a criação de um espaço cênico (orchestra e skene) que possibilitava a visualização e a escuta da cena por milhares de espectadores. Além disso, havia uma série de plataformas giratórias, alçapões e outros dispositivos que contribuíam para o desenvolvimento de tragédias e comédias. As máscaras dos atores, de escala maior que a cabeça humana, possuíam um tubo na boca que servia como um megafone que projetava suas vozes. Os atores também vestiam coturnos com grandes plataformas, o que os tornava maiores, mais visíveis para o público, e que contribuíam para a ideia grega de herói trágico, ou seja, a de um ser humano melhor que a maioria e que, mesmo assim, incorre em uma falha trágica que o arremessa rumo a seu destino funesto (Muniz, 2021, p. 7).

Também compõem o arsenal de inovações que alimentaram as possibilidades teatrais o *Deus ex machina* (Deus surgido da máquina), criado como uma solução dramaturgicamente nas tragédias de Eurípides, nas quais um ator que representava um deus era transportado do palco à orquestra por meio de uma grua; o teatro de sombras, surgido durante o império chinês de Wu-Ti, pertencente à dinastia Han, por volta de 141–87 a.C.; o uso da luz artificial através da eletricidade nas peças de teatro, contribuindo não apenas com o desenvolvimento da poética da iluminação teatral, mas possibilitando apresentações em horários noturnos, o que posteriormente se tornou mais habitual. O mecanismo de iluminação na história do teatro passa pela energia solar, fogo, velas, lampiões, vitrais, gás, energia elétrica, fibra ótica etc. Além dessas invenções, Muniz acrescenta ainda o impacto que a criação do cinema exerceu sobre o teatro, abrindo os caminhos deste para uma representação não necessariamente realista.

Tantas outras tecnologias — até anteriores, como a própria linguagem e o conceito mesmo de humanidade — vão determinando as acepções ontológicas do teatro ao longo do tempo. Escolhemos adotar a perspectiva do filósofo argentino Jorge Dubatti, desenvolvida na disciplina Filosofia do Teatro, pois a entendemos como um campo mais diverso e crítico. Nela, busca-se identificar a natureza, os limites mesmo do que é o teatro, em sua extensão histórica e pluralidade estética. Levando em consideração o mundo contemporâneo, Dubatti traça cinco perspectivas sobre o teatro, às quais ele refuta para desenhar o ponto de partida de sua ontologia do teatro.

A primeira seria uma visão reducionista que afirma haver apenas uma vertente estética do teatro que seria, de fato, teatro. Algo que nós, artistas da cena teatral, vivenciamos a todo instante em nosso próprio meio: o desentendimento por parte de outros artistas, por vezes até de órgãos públicos e editais, da concepção de teatro por conta de sua diversidade estética. A segunda, fatalista, de que o Teatro já estaria morto. Esta estaria aliada às antigas práticas de representação, ou mesmo às ameaças que os avanços tecnológicos — o cinema, a TV, a internet — e as vanguardas da arte exerceriam sobre o teatro. A terceira, ao contrário da primeira, afirma

que “tudo é teatro”. Tal premissa pode ser observada, por exemplo, na apropriação que diversos agentes públicos (políticos, representantes religiosos, pessoas da mídia etc.) têm feito de dispositivos teatrais em suas performances profissionais/públicas, como na construção de seus próprios personagens e representação de si no mundo. A professora Dra. Júlia Morena<sup>46</sup> (UFBA) tem, nesse sentido, desenvolvido uma pesquisa contundente, analisando o *modus operandi* de figuras políticas, aliadas às extremas direitas no Brasil e no mundo, a partir do mecanismo de *entertainer*, que utiliza aspectos do teatro e da performance na relação com o seu público através das mídias e redes sociais. A quarta perspectiva, uma posição subjetivista, afirmando que tudo no teatro é subjetivo. E, por fim, a posição relativista, em que tudo no teatro seria relativo. Segundo Dubatti, o teatro vem passando por um processo de “desdelimitação” de seu campo desde seu surgimento, principalmente pelas vanguardas do século passado, e também uma “transteatralização”, o que o leva para muitos lugares, além dos palcos, na sociedade contemporânea, dificultando, por um lado, a (re)definição ontológica do Teatro.

Quando observamos o teatro contemporâneo, por exemplo, o teatro em Buenos Aires: cerca de 2.000 estreias por ano e fenômenos desafiadores de combinação e problematização (desdelimitação, transteatralização, liminalidade, disseminação, ampliação etc.) que faz perguntarmo-nos: isso é teatro?, advertimos que, através da pergunta epistemológica, regressamos à pergunta ontológica. O que há no teatro que existe em tanto teatro? O que é o teatro, que está no teatro? Como pensamos esse existir do teatro no mundo. Questão filosófica ineludível (Dubatti, 2020, p. 28).<sup>47</sup>

Para o pesquisador, o teatro é uma experiência da perda, pois é algo que acontece a partir da relação entre corpos viventes em reunião (convívio) em um mesmo tempo e espaço delimitado. Onde há corpos que geram ação e corpos que a expectam — por vezes intercambiando seus papéis, na chamada “zona teatral”. E é nessa relação que ocorre a elaboração, por ambas as partes, da *poiesis*. O que se testemunha em um acontecimento teatral é o próprio teatro, sua criação e desaparecimento, sua própria ontologia. O que se pode levar, objetiva e subjetivamente, de uma experiência teatral seria o produto de sua própria perda: a

<sup>46</sup> Para mais informações, acessar o vídeo do Congresso Olhares sobre a Política Brasileira Contemporânea a partir dos Saberes do Teatro e da Performance, realizado pela UFBA no dia 21 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ozYzTjyDIv4>. Acesso em: 21 dez. 2021.

<sup>47</sup> “Cuando observamos el teatro contemporáneo, por ejemplo, el teatro de Buenos Aires: alrededor de 2.000 estrenos por año y fenómenos desafiantes de mezcla y problematicidad (desdelimitación, transteatralización, liminalidad, diseminación, ampliación, etcétera) que nos hacen preguntarnos: ¿es esto teatro?, advertimos que, a través de la pregunta epistemológica, regresamos a la pregunta ontológica. ¿Qué hay en el teatro, qué existe en tanto teatro? ¿Qué es el teatro, qué está en el teatro? ¿Cómo pensamos ese existir del teatro en el mundo? Cuestión filosófica ineludible.”

elaboração de memórias, as narrativas dos espectadores, o registro fotográfico, videográfico, a publicação em livro etc. Isso não significa que elementos da teatralidade não possam estar ou ocorrer fora do acontecimento teatral, como num livro. Aliás, como nos lembra o filósofo argentino, é o teatro que pertence à teatralidade, cujo fundamento é um atributo antropológico, base da humanidade (*Homo Theatralis*).

A teatralidade excede ao teatro e o antecede; a teatralidade não é atributo exclusivo do teatro, nem sequer sua invenção. Em consequência, há teatralidade teatral (a poética-corporal) e teatralidade não-teatral (integrada por todas as teatralidades sociais não-poéticas e pelas teatralidades poéticas não-corporais (*Ibid.*, p. 45).

A teatralidade faz parte de uma política e poética da mirada — do visível — e também de afetos. Seu surgimento teria sido quando, pela primeira vez na humanidade, duas pessoas se perceberam e, conscientemente, agiram de forma a afetar e guiar a sensibilidade do outro, organizando-a por meio da ação daquele/daquilo que é visto. Essa característica está presente em todas as faces das relações humanas: íntimas, familiares, sociais, políticas etc. Porém, o teatro opera a teatralidade em circunstâncias específicas (territorialidade, convívio, *poiesis*, presença), que é o próprio modo como o teatro “teatra”.

Tal condição, a ação do verbo “teatrar”, é uma sabedoria exclusiva do teatro, assim como tudo no mundo possui a sua singularidade de agir, de ser, de produzir algum conhecimento a partir de sua perspectiva de existência. O conceito, amplamente comentado por Mauricio Kartun, diretor e dramaturgo argentino, e Dubatti, surge das propostas do físico brasilo-estadunidense David Bohm, que a partir do uso de um novo modo verbal “reomodo” (*rheo* = fluir) propõe reconstruir a linguagem e a forma de conceber (o mundo) como uma totalidade fluente.

Um modo onde o movimento se considere primário em nosso pensamento, e que esta noção se incorpore na estrutura da linguagem para que seja o verbo, antes que o nome, que atue como papel principal. Que onde a linguagem tradicional que nos obriga a ver o mundo como estruturas rígidas e estáticas, seja capaz de captar o fluir dos processos, sua interconexão. Assim: que seja capaz de fazermos compreender que uma árvore *arvora*. [...] Nenhuma singularidade seria capaz de dar conta do fato metafísico, maravilhoso e bohminiano que pode nos expressar o seu reomodo: porque o que o teatro faz

há séculos no seu bastardo elo entre o profano e o mítico é nada mais, nada menos, que teatrar (Kartun, 2015, p. 136-137, grifo do autor).<sup>48</sup>

Quem é artista de teatro já experimentou algo dessa sabedoria, por vezes maravilhosa, por vezes muito desconfortável: acontece de passarmos horas, dias, meses de ensaio buscando “algo” (uma virada de chave na cena, atuação, dramaturgia etc.) que quando, de fato, acontece toda a equipe se dá conta, respira fundo e diz: “agora sim, chegamos”, ou “funcionou”, “é isso”. Quantas vezes apresentamos um espetáculo, “o mesmo”, durante uma temporada e em alguns dias ele “acontece” para todos, público e artistas, mas em outros parece não funcionar. Uma máxima da sala de ensaio de teatro é: “não fale, faça”. Ou seja, prove que o que está dizendo funciona, pois não bastam *insights* geniais que resolvam os problemas apenas teoricamente. Esses são alguns exemplos do “teatro em ação”, do *teatrar*, que confirmará ou não se a cena “funciona” como teatro. É preciso admitir, então, que existe uma sabedoria específica do teatro, da árvore, do cinema, do rio, de todas as formas no mundo que as diferencia. Para Dubatti, a Filosofia do Teatro deve estudar a fundo o *teatrar* do teatro como modo que se conserva e se desenvolve desde os tempos mais antigos, passando por tantas transformações estéticas, éticas, políticas e chegando aos dias de hoje com toda sua diversidade. Por exemplo, nos lembra o filósofo, o teatro como acontecimento não pode ser fixado (*in vitro*) como o cinema ou a literatura, pois pertence a uma cultura “vivente”, intrinsecamente ligada à experiência da perda.

Sobre essa acepção, queremos pontuar a sua importância para nosso trabalho. Ao longo deste capítulo, desejamos demonstrar como a história da literatura dramática lidou e lida com essa “perda”, o que também foi fundamental para a própria construção da literatura e dos livros no início da era moderna ocidental europeia. Mostrar como nossa vivência no campo da edição de livros de teatro reflete essa relação entre palco e página. Também como se deu e tem se dado a relação histórica e cultural latino-americana através de uma cartografia teatral, por exemplo; ou mesmo como ela afeta (e é afetada) pela tarefa da tradução de obras teatrais através da literatura dramática no Brasil, principalmente em Belo Horizonte, nosso território. Fato é que

---

<sup>48</sup> “Un modo en el que el movimiento se considere primario en nuestro pensamiento, y en el que esta noción se incorpore a la estructura del lenguaje para que sea el verbo, antes que el nombre, el que juegue el papel principal. Que allí donde el lenguaje tradicional nos obliga a ver el mundo como estructuras rígidas y estáticas sea capaz de captar el fluir de los procesos, su interconexión. A ver: que sea capaz de comprender que un árbol arborea. [...] Ninguna singularidad sería capaz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohmiano que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que teatrar”.

essa “perda” se materializa, e é sobre tais materialidades que a edição, a história, a memória, a tradução e, novamente, o teatro, irá erguer seu campo de trabalho.

Retomando a concepção do teatro pela ótica da Filosofia do Teatro, em suma:

O teatro propõe então um uso singular da mirada, enquanto acontecimento que exige: reunião, *poiesis* corporal e expectativa. A filosofia do Teatro define esse uso como um acontecimento onde artistas, técnicos e espectadores se reúnem de corpo presente — o convívio — para esperar a aparição e configuração de uma construção de natureza metafórica, ficcional ou puramente formal, com suas regras específicas no/desde o corpo dos atores. A partir da aparição da *poiesis*, as teatralidades podem ser divididas em poéticas e não poéticas (Dubatti, 2020, p. 42-43).<sup>49</sup>

O conceito é importante, pois também (re)afirma que o teatro é um acontecimento territorializado. Ou seja, além de reunir fisicamente materialidades concretas e subjetivas num mesmo tempo-espaço, gera alguma verdade através do acontecimento — possível pelo encontro entre ator e espectador — irrepetível. Para uma completa História do Teatro haveríamos de levar em consideração a experiência de cada espectador. Se isso um dia será possível não sabemos, pois certo é que o número de espectadores supera exponencialmente as obras teatrais. Retornamos assim ao sentido do teatro como experiência da perda. No entanto, justo esse problema há de ser a preciosidade disso que denominamos por teatros, no plural. Em um mundo cada vez mais digital, onde as relações (afetivas, de trabalho, micro e macropolíticas do viver) estão se estabelecendo, obrigatoriamente, pela subtração dos corpos físicos em um mesmo tempo-espaço (ou pelo menos mediados pelo tecnovívio), no teatro ainda é possível guardar/realizar/testemunhar/retomar o acontecimento em uma dimensão humana ancestral de grande potência política. Dubatti, enfatizando essa perspectiva, recorre ao encenador polonês Tadeusz Kantor (1915–1990) e ao seu *Teatro da Morte*, escrito na ocasião de seu espetáculo *A Classe Morta*, na cidade de Varsóvia, em 1975. Para ele, o que funda o “teatro”, apartando-o de outras teatralidades humanas existentes, estaria ligado a uma postura e ação de rebeldia, uma política.

Do círculo comum dos costumes e dos ritos religiosos, das cerimônias e das atividades lúdicas, saiu alguém que tomou a decisão temerária de se destacar

---

<sup>49</sup> “El teatro propone, entonces, un uso singular de la organización de la mirada, en tanto es un acontecimiento que exige: reunión, *poiesis* corporal y expectativa. La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente — el convivio — para esperar la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, ficcional o puramente formal, con sus reglas específicas, en/desde el cuerpo de los actores. A partir de la aparición de la *poiesis*, las teatralidades pueden dividirse en poéticas y no-poéticas”.

da comunidade cultural. Seus motivos não eram nem o orgulho (como em Craig) nem o desejo de atrair para si a atenção de todos, solução simplista em excesso. Eu o vejo mais como um rebelde, um opositor, um herege, livre e trágico por ousar ficar só com sua sorte e seu destino. E se acrescentarmos “com seu Papel”, teremos diante de nós o Ator. A revolta aconteceu no terreno da arte. Esse acontecimento ou essa manifestação provavelmente causaram grande comoção nos espíritos e suscitaram opiniões contraditórias. Certamente julgou-se esse Ato uma traição às tradições antigas e às práticas do culto; viu-se aí uma manifestação de orgulho profano, de ateísmo, de perigosas tendências subversivas; bradou-se contra o escândalo, a imoralidade, a indecência; considerou-se o homem um bufão, um cabotino, um exibicionista, um depravado. O próprio ator, relegado a uma posição exterior à sociedade, terá conquistado não apenas inimigos cruéis, mas também admiradores fanáticos. Opróbrio e glória conjugados (Kantor, 2022, p. 93-94).

É sempre em relação a algum(uns) contexto(s) que o teatro se coloca. Veremos, nos capítulos 2, 3 e 4, quais panoramas são propostos nas peças *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, *Escola* e *Ñuke*, e como, através da tradução, eles se conectam com o Brasil. E, principalmente, como esses processos de tradução incidem nos territórios da edição e recepção, na história e na produção de mais um grupo latino-americano, o Quatroloscinco Teatro do Comum. Todas essas relações são possíveis nessa perspectiva de se traduzir o texto por meio do conceito de denominamos por pacto teatral, territorializando a experiência da tradução no acontecimento teatral para a produção do texto final, ou de chegada.

### 1.3 A condição do texto

Nossa pesquisa parte, em uma primeira instância, do contato com textos publicados, em formato impresso e digital — de Daniel Veronese e David Arancibia, respectivamente —, e até mesmo de um original em formato digital Word cedido pelo autor Guillermo Calderón. Em um segundo momento, tais textos foram levados à sala de ensaio, ao palco, onde o processo de tradução é permeado pela elaboração teatral, por meio do trabalho com atores. Nesse trânsito, experimentamos o texto dramático em plataformas diferentes. Muitos são os artifícios da cena que podem ampliar exponencialmente o sentido da palavra escrita: a voz, o corpo, a expressão, a trilha etc. Durante os experimentos teatrais com a tradução, percebemos que esta é uma instância que aciona uma dialética do texto, ou seja, aciona a polivalência de sentidos que ele pode ter. Trazendo sempre o questionamento sobre a Verdade do texto, do autor, da obra.

O pesquisador D. F. Mckenzie sublinha, na obra *Bibliografia e Sociologia dos Textos*, que a origem da palavra “texto” fornece indícios que ampliam o sentido — imediato de impressos e manuscritos — para outras acepções. Confirmando o processo de “transição metafórica” na linguagem, que ocorre tanto no latim quanto no grego, em que o verbo “tecer” ganha sentido no verbo “escrever”.

Ela deriva, claro, do latim *texere*, “tecer”, e refere-se, conseqüentemente, não a um material específico, mas sim a seu estado “tecido”, a trama ou textura dos materiais. Não era restrito, na verdade, à tecelagem têxtil, e poderia ser aplicado igualmente ao entrelaçamento ou enlaçamento de qualquer material. O dicionário Oxford de latim sugere que seja cognato com o védico “tãsti”, “moldar por carpintaria”, e conseqüentemente com o grego τέκτων e τέχνη (Mckenzie, 2018, p. 27).

Segundo o bibliógrafo, nos casos acima, “o sentido primário é aquele que define um processo de construção material. Ele cria um objeto, mas não é peculiar a uma única substância ou única forma” (*Ibid.*), portanto, a materialidade por onde se expressa um texto seria o seu sentido secundário. Para Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*, o conceito mesmo da escrita, do ato de escrever, está determinado por um pensamento de uma ligação comunitária. Portanto, a escrita é um ato político porque é um conceito de uma ação que opera necessariamente em uma dialética de desdobramento e disjunção.

Escrever é um ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma (Rancière, 1998, p. 7).

Segundo o filósofo, nas sociedades escolarizadas é possível observar uma atenção fascinada ao processo de aprendizado da escrita, que visa inicialmente menos ao conteúdo e mais à postura certa do corpo que escreve e à própria estética da letra. Isso transparece um valor primordial dado à escrita, que é uma forma que essas sociedades têm de realizar o sensível, ao mesmo tempo que dão sentido a tal ocupação. A essência política da escrita é algo que ultrapassa ela ter se tornado um instrumento de poder ou o meio mais valorizado do saber dessas sociedades. Mas, sim, “porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição” (*Ibid.*). Isso se entendemos essa

constituição estética como o conceito de partilha do sensível (*Idem*, 2009b, 2018), definida pelo sentido duplo que a palavra possui: separação e comunidade.

Os aspectos apontados pelos dois pesquisadores nos direcionam a pensar sobre essas possíveis condições políticas e materializações dos textos no campo da história, da edição, da literatura, da dramaturgia e do teatro. Principalmente quando nos propomos a traduzir um “texto de teatro”. Antes de tratarmos de tal especificidade, ressaltamos ainda que todo texto carrega consigo, ainda que paire um certo esquecimento da tradição ocidental da literatura, condições específicas — históricas, sociais, técnicas — que o materializam, o tornam possível. Não devemos conceber um texto, nos alerta Roger Chartier (2006, p. 11-12), por um viés de abstração textual:

Existem várias razões que explicam essa dissociação. A permanência da oposição entre a pureza ideal da ideia e a sua corrupção pela matéria; a definição de *copyright* que estabelece a propriedade do autor sobre um texto considerado sempre idêntico a si mesmo, seja qual for a forma de sua publicação; ou, até o triunfo de uma estética que julga as obras independentemente da materialidade do seu suporte.<sup>50</sup>

O historiador sublinha ainda que existem muitas intervenções no processo de produção de um texto, e de um livro, para além do gesto da escritura. Nesse sentido, seria frágil seguir sustentando um caráter de substância essencial, algo como, por ele definido, uma “identidade permanente” de uma obra. Sobre esse conceito, Chartier cita o pensamento de David Scott Kastan — em *Shakespeare e o livro* (2001) — que qualifica de “platônica” a perspectiva cuja obra transcende toda encarnação material; e o contrário seria a “pragmática”, que afirma a impossibilidade de existir qualquer texto isento das materialidades que tornam possível sua leitura ou escuta.

Naquela direção “platônica”, Rancière (1995) desenvolve críticas ao pensamento do filósofo norte-americano John Searle, em *Sens et expression* (1982), que manifesta “o simples desejo de ficar livre da perturbação literária” ao “fixar uma relação estável entre o enunciador e aquele que recebe sua mensagem, uma relação que fixe a maneira como a mensagem deve ser recebida” (Rancière, 1998, p. 37). Segundo o filósofo francês:

---

<sup>50</sup> “Existen varias razones que explican esa disociación: la permanencia de la oposición entre la pureza ideal de la idea y su inevitable corrupción por la materia; la definición del *copyright*, que establece la propiedad del autor sobre un texto siempre considerado idéntico a sí mismo, sea cual fuere la forma de su publicación; o, incluso, el triunfo de una estética que juzga las obras independientemente de la materialidad de su soporte.”

O próprio da literatura é a ausência de regra, fixando uma dupla relação: a relação entre o enunciador e seu enunciado, a relação entre o enunciado e aquele que o recebe. É isto o que significa a aventura da letra sem corpo e que é ainda conjurado pela legislação filosófica do poema (*Ibid.*, p. 37-38).

No entanto, pelo viés de Chartier, seria necessário rever a ideia de “letra sem corpo”, uma vez que, mesmo o canto do poema épico, antes mesmo da sua fixação em livro, possui um corpo, como bem assinala o próprio Rancière (2017, p. 42) — “o poema épico leva a voz que o leva”. O corpo da letra, antes da página impressa, pode ser a própria voz e o corpo físico que a porta — ainda que a ideia do que seja um “corpo” escape de conceitos totalizantes; corpo pode ser também o território que o sustenta, toda uma comunidade que o constitui. Se adentrarmos nas cosmogonias de muitos povos originários, por exemplo, veremos que uma montanha, um rio, uma árvore, tem corpo e fala.

Adiante, no capítulo “O corpo e a letra - da inteligibilidade do literário”, Rancière assertivamente combate outro posicionamento de Searle, que visa afastar da literatura a sua própria inquietação literária. Este encontra no teatro uma suposta situação em que todos os papéis — enunciador, enunciado, recepção — ocupariam lugares estáveis, verdadeiros, como se assim solucionasse o problema posto por Platão, que enxergava o teatro como o lugar onde se exerce a mentira absoluta da mimese, trazendo a perturbação da identificação doentia para o espectador. Searle lê — um certo — “teatro” numa outra perspectiva, na qual não haveria mentira platônica porque o autor não estaria em cena, mas “há um corpo, o do comediante, que dá consistência à ficção num lugar próprio, segundo regras específicas” (*Ibid.* p. 39) dadas justamente pelo autor. Rancière vê, nessa utopia de uma boa situação de fala regulada no teatro, um exemplo — óbvio e magistral — para tecer sua crítica: “Basta que a própria fala se deixe esquecer para que a utopia venha se encarnar no corpo do ator, tomando nele a realidade da ficção como materialização unicamente da ‘convenção’” (*Ibid.*). Ou seja, a palavra — o texto ou a literatura —, na condição de um corpo que a emite, não logra de uma estabilidade como essência do texto, uma verdade acima de tudo. Mas torna-se, em ato, uma verdade possível, atravessada por muitos outros textos, sendo um deles o próprio corpo vivo que a emite e a transforma.

Interessa-nos, tanto em Chartier quanto em Rancière, essa direção que nos leva a entender o texto, a literatura, a edição, o livro, a comunicação, o teatro, a recepção etc. como lugares e processos de instabilidade, de performatividade, que são definidos por um contexto. O “texto” pode assumir diferentes estados, ser materializado de formas diferentes, e cada uma delas interferirá na sua existência, em seus sentidos. Hoje, pressionados pela era digital,

vivemos um momento em que o debate sobre o senso comunitário se aplica também à história da leitura, da literatura e dos livros em geral. Tomando como exemplo os primeiros anos da pandemia de Covid-19 (de março de 2020 até meados de 2022), a partir da imposição do isolamento, ocorreu um drástico fechamento de bibliotecas, salas de aula, eventos culturais presenciais etc.; em contrapartida, o uso do universo digital para leitura, aulas, reuniões tornou-se imprescindível. Tivemos, durante o percurso desta pesquisa, acesso a dezenas de textos digitalizados — houve uma verticalização da produção e recepção de textos nessa “materialidade”. Mesmo com a retomada das atividades presenciais, é cada vez mais forte a presença do “livro” digital em nossa sociedade. A possibilidade de se produzir novos textos a partir de outros já existentes, alterando-os, profanando-os, até mesmo pirateando-os, nunca ocorreu de forma (produção e recepção) tão ágil na história humana. Torna-se cada vez mais necessária a confirmação imediata da veracidade de um texto eletrônico, como as *fake news* que colocam à prova, muito mais do que o texto em si, uma política e ética da palavra, de uma sociedade inteira. Em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, Roger Chartier alerta:

Está levantada a suspeita que nasce com as sociedades contemporâneas: será que elas vão dissolver o espaço público, não somente àquela da cidade antiga, em que se proferiam e escutavam os discursos, mas também os espaços onde podiam articular-se as formas da intimidade e do privado com as formas do intercâmbio e da comunicação? (Chartier, 1998, p. 144).

Na passagem, o autor ainda ressalta que o estado material do texto é fundamental em diversos aspectos para além da própria recepção, como o que ele pode representar e provocar socialmente. E, ao desenvolvermos uma pesquisa a partir de textos de teatro, devemos levar em conta algumas singularidades do teatro, como visto em Dubatti, e da literatura dramática. O texto de teatro é apenas um dos componentes da obra teatral, podendo ser um eixo principal da construção teatral como elemento primário ou não, inclusive ser inexistente. Neste caso, uma publicação se encarregaria das textualidades da cena, e não da dramaturgia enquanto palavra dita. Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro* (2008), define as tais diferenças a partir dos conceitos de texto dramático e espetacular. O primeiro refere-se a todo texto passível de ser teatralizado, não ficando limitado às questões da estrutura dramática clássica, como diálogo, ação, personagens, conflito etc.

Quanto à distinção entre texto dramático literário e linguagem comum, ela se choca com uma dificuldade metodológica: todo texto “comum” pode se tomar dramático a partir do momento em que é posto em cena, de maneira que o

critério de distinção não é textual e, sim, pragmático: a partir do momento em que é emitido em cena, o texto é lido num “quadro” que lhe confere um critério de ficcionalidade e o diferencia dos textos “comuns” que pretendem descrever o mundo “real” (Pavis, 2008, p. 405).

Já o segundo, o espetacular, refere-se ao conjunto de textualidades que compõem a encenação em si, em que todos os sistemas significantes (texto, espaço, figurino, cenário, luz, cores, imagens, atores, movimentação, ritmo, voz, timbre, trilhas, entre outros) estabelecem alguma relação durante a realização da obra. Muitas peças de teatro consideram essa rede de textualidades para elaborar o seu texto final — organizado para a leitura ou publicação em livro, digital, ou mesmo como registro de memória. Por vezes é na didascália, ou rubrica, que mais identificamos essas informações, mas também podem vir através da própria diagramação do texto.

#### 1.4 *Publicação de “teatro” - do palco à página*

A representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, principalmente como um efeito das práticas do mercado livreiro que simultaneamente explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicou as edições corrompidas que deviam ser recusadas por seus autores e permitiu que os leitores reconhecessem os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela indisciplina dos espectadores (Chartier, 2002. p. 14).

Novamente, por meio dos estudos da história e da sociologia material dos livros, recorreremos a Chartier e Mackenzie para nos inteirar sobre aspectos fundamentais exercidos pela publicação de textos de teatro no início da era moderna europeia (XVI–XVII), marcada por uma transformação intimamente relacionada ao papel da imprensa de Gutenberg na reestruturação dos conceitos de literatura, língua como identidade nacional, cultura impressa etc. É a partir dessas transformações que o projeto colonial editorial (no nosso caso, as dramaturgias) também se fortaleceu.

Não são apenas os ditos “entendidos” contemporâneos de alguma linha teatral, ou mesmo o público que resistem a certos experimentos cênicos que “atualizam” textos dramáticos antigos. A história dos livros deixou bem registrado o temor de grandes autores de teatro em

relação ao futuro que poderiam ter os registros de suas obras em livros; também como a oralidade presente no acontecimento teatral impôs exigências ao processo de criação literária, e influenciou os modos de se publicar e ler teatro (em voz alta).

Na Antiguidade as tragédias e comédias passaram a ser reconhecidas e avaliadas através das estruturas de seus textos, cedendo a atenção — desde o caráter sagrado das performances — às regras de imitação daquela arte, como aponta Aristóteles, em *Poética*. Já no início da Idade Moderna europeia, observa-se enfaticamente uma alteração do estatuto de tais regras que dividiam os que enxergavam na realização do espetáculo os efeitos principais da obra, como faziam diversos autores/dramaturgos/diretores, e os que seguiam considerando a excelência de uma obra teatral pelas “regras” do texto.

*O Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega o mostra claramente. Neste texto, apresentado em 1609 aos membros de uma academia privada reunida pelo conde de Saldana, as normas que deviam governar a composição das peças não fazem nenhuma alusão às regras e unidades prescritas pelos comentadores de Aristóteles desde a publicação, em 1549, de *La Retórica e Poética di Aristotile* de Agnolo Segni. A poética de Lope não seguia estes princípios; ela era definida de acordo com as exigências da performance (*Ibid.*, p. 82).

Essa alteração interferirá não apenas na construção poética do teatro e em sua recepção, mas nos aspectos relativos à publicação de tais obras. Já o mercado editorial interferiu no estatuto da autoria teatral, que antes chegou a ser concebida no universo do coletivo. Obras de teatro de Shakespeare chegaram a ser publicadas no século XVI com denominação de autoria coletiva; só depois, nas reedições, é que ocorreu a separação entre o texto do autor/dramaturgo e o texto da cena teatral coletiva, moldando a imagem do autor.

No entanto, ironicamente, estudos, referentes àquele período, evidenciam também que o processo de produção de uma obra impressa é resultado de interferências, em diferentes aspectos e estágios da produção, o que a “torna”, de certo modo, um produto de autoria coletiva. Contrastando aquela ideia de que o registro de uma obra em um livro, por exemplo, conteria puramente as ideias do autor.

Naquele período, uma mesma obra podia ser publicada com características distintas, devido aos recursos humanos e técnicos disponíveis em cada ocasião. A depender se um original chegava às mãos de um editor por meio do próprio autor, que o havia escrito à pena, ou ditado a um terceiro (o que já introduz um atravessador da inscrição do texto); ou por intermédio de uma companhia de teatro, que o registrava colaborativamente; ou mediante uma

publicação anterior, neste caso uma reedição editorial; ou mesmo através de um registro realizado de memória. Esta forma facilitada por técnicas como a estenografia, logografia e taquigrafia, na Inglaterra do século XVI, ou por “ladrões” de texto que assistiam inúmeras vezes às encenações e depois, de memória, reconstituíam o texto. A historiografia comprova casos como este. Chartier afirma que, segundo a pesquisadora Adele Davidson, é plausível que a edição de *Rei Lear* (1608), de Shakespeare, fez uso de um texto estenografado. Haja vista muitas anomalias textuais presentes na publicação que estão de acordo com regras estabelecidas pelo manual *A arte da estenografia*, de Jhon William, de 1602.

“Cópias roubadas” foram publicadas por editores que não possuíam o direito da obra, o que se constituía como contrabando de obras literárias. Essa prática acirrou o jogo comercial entre editores de livros no século XVI e XVII, bem como corroborou o desenvolvimento das leis de proteção e *copyright*. Há também o famoso caso do texto de Molière, *Les Precieuses* (1660), em que o próprio autor, para antecipar qualquer possibilidade de pirataria, o fez imprimir através de um *privilège* (autorização oficial para publicação). Molière (1622–1673) foi vítima desse tipo de corrupção também no texto *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, publicado indevidamente por Jean Ribou (livreiro e impressor). Mesmo após a publicação autorizada a outros impressores franceses pelo autor, em janeiro de 1660, Ribou conseguiu um novo *privilège* e publicou a obra. Mas não se tem certezas sobre a real origem do manuscrito. O fato é que naquela época edições textuais muito diferentes de uma “mesma” obra circulavam nas mãos de livreiros e leitores. E certamente se desdobraram pelos tempos.

Às imprecisões dos originais podemos somar o fato de que muitas vezes em um único processo de publicação havia diferentes tipógrafos trabalhando, o que possivelmente acarretaria alterações materiais no texto. Chartier chama a atenção para o fato de que publicações de livros eram — e ainda são — obras coletivas que devem ser entendidas como negociações com o mundo real. Naqueles tempos, séculos XVI, XVII, XVIII, até antes da informatização, os contextos sociais e de produção passaram por momentos distintos. E ainda passam, mesmo em um sistema informatizado. Além do que, não podemos concluir que há uma mesma disponibilidade tecnológica, financeira, educacional e cultural para o mundo inteiro.

Importante assinalar também o papel que toda a cadeia editorial exerceu na sistematização das línguas vernaculares (ortográfica, gráfica, de pontuação) a partir dos processos de publicação de tais textos dramáticos dos séculos XVI e XVII, principalmente através dos agentes da revisão, preparação do manuscrito, de composição dos tipógrafos, edição. Esses “atores” foram mais determinantes do que “as proposições de reforma ortográfica

feitas por certos escritores que queriam impor uma ‘escritura oral’, completamente governada pela pronúncia” (*Ibid.* p. 30).

Não somente a oralidade presente nas obras teatrais, mas todo seu caráter performático de convívio com os espectadores, fez com que grandes autores de teatro se posicionassem contra a prática editorial de seus textos, ainda que concedendo e colhendo os frutos de suas publicações. A resistência desses autores já explicitava ao mundo editorial, e ao público leitor em formação, uma consciência sobre as radicais formas de se representar um “mesmo” texto, ou seja, a instabilidade de um texto e sua possível problemática relação com a autoria, a depender de sua leitura. Chartier, com estas aspas, sublinha a querela filosófica e literária, já discorrida anteriormente, que entende o texto como substância onde o sentido está posto, por um lado e, por outro, como materialidade cujo sentido é sempre passível de transformação. Autores como Molière ampliaram a noção da natureza de um texto teatral, para além das palavras ditas em cena, entendendo-o como acontecimento teatral repleto de textualidades, em que nem sempre todas são passíveis de publicação. Pelo menos quando pensamos numa transposição idêntica entre todos os elementos presentes, inclusive considerando a recepção do público, na cena e no papel. Assim, Molière adverte os leitores de *L’amour médecin* (encenada em 1665), em texto que abre a edição:

É desnecessário adverti-los de que existem neste texto muitas passagens que dependem da atuação. É sabido que as peças só são feitas para serem representadas, e eu só aconselho a leitura desta às pessoas que têm olhos para descobrir, pela leitura, todo o jogo teatral (Molière, 1666 *apud* Chartier, 2002, p. 53-54).<sup>51</sup>

O dramaturgo inglês John Marston (1576–1634), no prólogo de *The malcontent* (1604), também fez considerações sobre a publicação de seu texto teatral: “Comédias são escritas para serem declamadas, e não lidas. Lembre-se que a vida destas coisas depende da representação” (Marston *apud* Chartier, 2002, p. 70).<sup>52</sup> Segundo Chartier, a resistência do autor se dava por dois motivos: o primeiro era que o processo de publicação, por vezes, era um verdadeiro abandono do texto nas mãos de pessoas que acabavam por alterar e inserir muitos erros

---

<sup>51</sup> “*Il n’est pas nécessaire de vous avertir qu’il y a beaucoup de choses qui dépendent de l’action: on sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu’aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre.*”

<sup>52</sup> “*Comedies are writ to be spoken, not read: Remember the life of these things consists in action.*”

ortográficos, de pontuação, cortes etc. nas obras; e o segundo por uma “incompatibilidade estética” entre palco e página, que terminava por subtrair a “vida” da obra.

O historiador francês nos lembra que as edições impressas dos textos teatrais começaram a fazer uso de dispositivos que tentavam minimizar as distâncias entre palco e página, como as figuras presentes nos frontispícios das edições, que mostravam aos leitores aspectos do espaço cênico, de ação, figurinos, gestos, ideais de representação da montagem e outros. Tais informações presentes nas gravuras também buscavam assegurar o sentido de algumas passagens da encenação do texto. Assim, os leitores estariam amparados em um certo direcionamento para uma leitura “ideal” da literatura dramática, do “teatro”. Se essa fosse uma estratégia que assegurasse ao leitor uma transposição exata do palco à página, fixando a potência dos sentidos “originários” daquilo que se lia em livro, obviamente, seria necessária uma produção e inserção de dezenas, centenas, milhares de imagens nas edições. Essas “distâncias”, que podemos chamar de materialização da obra teatral em texto, também eram visíveis nas próprias remontagens das peças. Isso ainda hoje é muito comum acontecer: quando uma excelente recepção de uma obra teatral, seja pela crítica especializada e/ou pelo público, não aprova uma remontagem de tal texto realizada em outro contexto, que pode suceder em condição espaço-temporal pouco ou muito similar da original. É o que confirma a artista Cida Falabella, em sua dissertação de mestrado (2004), sobre a recepção da montagem de um texto de Brecht pela Cia. Sonho e Drama.

A historiografia nos conta que os próprios autores daquela primeira modernidade europeia começaram a aprovar ou desaprovar remontagens a partir de aspectos da encenação original. Essas, entre outras características, contribuem cada vez mais para o deslocamento da noção de autoria no teatro, que antes era entendida de forma coletiva e, então, passa para as mãos do escritor. Outra vez Molière atenta seu público leitor, em ocasião das representações de *L'amour médecin* ocorridas na Corte francesa e no Théâtre Bourbon em Paris:

Seria de se desejar que estes tipos de obras pudessem sempre vos ser mostrados com os ornamentos que as acompanham no palácio real. Vós as veríeis num estado muito mais tolerável, e as melodias e as sinfonias do incomparável senhor Lully, mescladas à beleza das vozes e à destreza dos dançarinos, lhes dão, sem dúvida, graças das quais eles se privam com grande embaraço. (*Ibid.*, p. 55).<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> “C’est qu’il serait à souhaiter que ces sortes d’ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi. Vous les veniez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l’incomparable M. Lully, mêlés à la beauté des voix et à l’adresse des danseurs, leurs donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer.”

Toda (re)encenação de uma obra cênica vai traçando sua própria historiografia teatral. Quanto ao posicionamento de Molière, poderíamos criticá-lo, tal como Rancière faz em relação a Searle e à literatura, como uma pretensão de substancialidade totalizante da obra. Como se possível fosse cada remontagem retomar, sem nenhum desvio, a aura da representação original. No entanto, os aspectos do acontecimento teatral nos transportam ao conceito de territorialidade do acontecimento teatral (Dubatti, 2020).

Desde épocas remotas surgiam, a partir dos impasses dos processos publicação e recepção das obras teatrais, elementos de um pensamento filosófico, editorial, teatral e literário que se desdobram até os dias de hoje. Há nesse confronto uma construção conceitual entre os princípios do teatro e da literatura como acontecimentos distintos.

Antes de finalizar esta seção do Capítulo I, gostaríamos de trazer uma provocação realizada pela Feria Volumen - Escena Editada<sup>54</sup> às diversas editoras latino-americanas e europeias e aos espectadores/leitores de livros de teatro e das cenas performáticas em geral. Volumen foi uma feira de publicações realizada por três anos consecutivos (2017, 2018, 2019) no Teatro Cervantes, em Buenos Aires, Argentina. Nós tivemos a oportunidade de participar de todas as feiras representando a Editora Javali. Em sua última edição, o evento propôs como mote a reflexão “O corpo é um livro que resiste em ser publicado”,<sup>55</sup> impressa em dezenas de cartazes e de forma virtual. Tal frase foi reconfigurada a partir de um comentário que o autor e teatrista alemão, Heiner Müller, teceu sobre o trabalho da bailarina germânica e ícone da dança-teatro, Pina Bausch. Müller afirmava que, no trabalho da artista, os corpos produziam textos que resistiam a serem publicados.

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/volumen-escena-editada-2/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

<sup>55</sup> “*El cuerpo es un texto que se resiste a la publicación.*”

Figura 2 - Feria Volumen - Buenos Aires<sup>56</sup>

Fonte: Arquivo pessoal

A Feria Volumen foi criada por Gabriela Halac, coordenadora e editora da Ediciones DocumentA/Escénicas,<sup>57</sup> da cidade de Córdoba, e Ariel Farace, dramaturgo, coordenador e editor da Libros Drama,<sup>58</sup> da capital argentina. Dois profissionais intimamente ligados ao mundo do teatro, da literatura, dramaturgia e edição. Sobre o *slogan*-provocação, propomos pensar também sobre a relação corpo-texto e texto-corpo na tradução de dramaturgias. Como a tradução trabalha com as resistências de textos e corpos? Ou como a tradução de um texto pode ser resistente ao trabalho de cena no teatro? Como a tradução pelo palco busca resolver tais resistências? O *slogan*-provocação também nos leva a imaginar como as resistências do teatro foram parar ou não nas páginas que tomamos como matéria para o processo de tradução. Patrice Pavis (2008, p. 407), em seu *Diccionario do Teatro*, sobre esse tema, e retomando de alguma forma o que nos disse Chartier, afirma que em relação à posição logocentrista do texto:

A evolução histórica entre o texto e a cena só faz ilustrar a dialética desses dois componentes da representação. Das duas uma: ou a cena procura dar e redizer o texto; ou cava um fosso entre ela e ele, o critica ou relativiza por uma visualização que não o redobra.

<sup>56</sup> Vanesa Cánepa, representante da Salvadora Editora (Uruguai), e Assis Benevenuto, da Editora Javali (Brasil). Feria Volumen, 2019. Arquivo pessoal.

<sup>57</sup> Disponível em: <http://edicionesdocumenta.com.ar/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/librosdrama/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

O que todos esses documentos impressos — livros e demais registros — conservados até os dias hoje nos indicam, como afirma Chartier, é que eles são frutos de uma negociação, ou uma relação estabelecida por tensões, como diria Rancière, entre suas condições de representação, transmissão e formas de registro impresso. E como essas negociações podem ser abordadas? Como elas podem interferir na tradução? Na encenação? Na edição?

### *1.5 Sobre tradução*

Amparo Hurtado, doutora e professora do departamento de tradução da Universidade Autônoma de Barcelona, afirma que a tradução é, também, um ato de comunicação que possibilita uma pessoa acessar um texto, cuja língua e cultura original é de seu desconhecimento. Portanto, a tradução seria um ato de comunicação complexo, pois ocorre entre distintos atos comunicativos, o de partida e o de chegada. Salientamos ainda que, durante nossa pesquisa, muitas vezes relacionamos a tradução em seus diversos sentidos e formas, como a linguística, a midiática, e a relacionada à materialidade dos livros, assim como as das práticas cênicas, entre outras.

A tradução, como todos os textos, aparece no marco da comunicação, situa-se em um contexto e cumpre determinada função. Nesse sentido, temos que nos interrogar sobre quais são os elementos envolvidos nesse caso de comunicação, qual é a relação da tradução com o contexto e que função ela cumpre (Hurtado, 1999, p. 37).<sup>59</sup>

Quando refletimos sobre a função da tradução em nossa pesquisa, pensamos no sentido mesmo que há em traduzir tais dramaturgias elegidas, ou seja, o que há de especial naqueles textos que nos impulsionou a trazê-los para o nosso contexto. Esse tipo de reflexão, que sempre partirá das características dos textos originais, pode nos levar a diferentes objetivos como: se

---

<sup>59</sup> “*La traducción, como todos los textos, aparece en el marco de la comunicación, se sitúa en un contexto y cumple una determinada función. En este sentido, tenemos que interrogarnos sobre cuáles son los elementos que intervienen en ese acto de comunicación, cuál es la relación de la traducción con el contexto y qué función cumple.*”

com a tradução almejamos comunicar ao nosso público sobre aspectos históricos e culturais de um outro território; se buscamos transladar alguma situação estrangeira para um contexto particular, mantendo referências originais que localizam o texto em uma outra cultura; ou até mesmo abandonando-as por completo etc. Por exemplo, *A terrível opressão dos gestos magnânimos* é um texto que não aporta aspectos específicos da cultura portenha da Argentina; já *Escola* está baseada no contexto de resistência da ditadura chilena e traz referências históricas explícitas; *Ñuke*, apesar de escrita a partir de acontecimentos reais, e de alguma forma se reportar a eles, é um texto que aborda questões da sociedade mapuche em uma perspectiva ampla da história chilena, e que tem dimensão para se conectar de forma extraterritorial e cultural com outras sociedades originárias da América Latina.

O que mais nos interessa nessas dramaturgias, para além dos aspectos específicos de seus contextos originais, são as operações dramatúrgicas que as caracterizam enquanto obras que realizam um diálogo crítico com o nosso contexto. Hatim & Mason, em *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso* (1995), sustentam que as características do texto original e os objetivos da tradução designam os limites do trabalho do tradutor. Uma hipótese levantada pelos pesquisadores é que quanto mais aspectos culturais contiver um texto, maior possibilidade de alterações na tradução, e quanto menor os dados culturais, menor será a necessidade de modificação, por exemplo. Reafirmam ainda a importância dos propósitos retóricos e do próprio tradutor:

Será também necessário ter em conta a finalidade prosseguida pela própria tradução. Isto afeta especialmente textos de natureza cultural, onde o grau de intervenção do tradutor dependerá muitas vezes das pessoas a quem se dirigem e das suas necessidades. Vale insistir que esta consideração nunca deve ser deixada de lado, o que em alguns casos deve prevalecer sobre as intenções comunicativas do texto original (Hatim; Mason, 1995, p. 240-241).<sup>60</sup>

Hurtado (1999, p. 40), considerando as pontuações de Hatim & Mason, acrescenta ainda sobre as decisões do tradutor: “os fins justificam os meios”. As dramaturgias traduzidas neste trabalho interessam-nos, sobretudo, porque podem dialogar com o contexto brasileiro, como dispositivos semelhantes às suas culturas de origem. É aí que enxergamos o sentido e a função

---

<sup>60</sup> “También será preciso tener en cuenta el propósito que se persigue con la traducción en sí. Esto afecta en especial a los textos de cariz cultural, donde el grado de intervención del traductor dependerá a menudo de las personas a quienes vayan dirigidos y a sus necesidades. No está de más insistir en que nunca debe dejarse a un lado esta consideración, que en algunos casos debe llegar a prevalecer sobre las intenciones comunicativas del texto original.”

de traduzi-las. Hurtado afirma que cada função da tradução exigirá procedimentos de trabalho específicos. Por vezes, abarcando mais de uma metodologia e misturando técnicas. A autora define quase vinte técnicas de índole textual, tais como: adaptação, ampliação, amplificação, compensação, compressão, descrição, empréstimo, generalização, modulação, particularização, redução, substituição, tradução literal, transposição, variação e outras. Em nossa pesquisa, acrescentamos o procedimento de tradução pelo palco, que configura um pacto teatral que possibilita aos agentes da tradução a experimentação do texto teatral em ato de expressão do acontecimento teatral, incluindo aí a recepção pelo público. Os demais procedimentos citados por Hurtado foram usados ou não, de acordo com as necessidades encontradas em cada dramaturgia, para cumprir nosso objetivo de territorializar o texto de chegada. Assim, não sustentamos a obrigatoriedade em seguir um sistema ou outro de tradução, uma vez que cada texto e cada objetivo de o traduzir apresentará necessidades técnicas distintas.

A cultura é algo que excede os limites da memória nacional justamente pela possibilidade de ser traduzida. A memória nacional começa com as línguas nacionais e também pela consagração das línguas nacionais. Mas assim que se estabelece a diferenciação entre as línguas, há sempre também a tradução. Desse modo, ao traduzir, você reimporta, readquire e também troca a sua própria estrutura cultural com vizinhos pelos quais você tem interesse. Você importa exporta o tempo todo. Assim, essas fronteiras se tornam muito indefinidas e confusas, porque a realidade da tradução sempre compromete a política nacional (Assman, 2020).

Podemos pensar, a partir da fala da pesquisadora Aleida Assmann, na tradução como uma espécie de economia que opera no campo linguístico, cultural, econômico, político e ético. E que a “balança comercial” dessa economia é matematicamente instável. Cientes de não haver um “critério absoluto” (Ricœur, 2011, p. 64), ou seja, uma correlação exata entre significados e significantes, entre línguas e culturas, nem uma correlação entre palco e página, buscamos desenvolver a tradução a partir de uma compreensão da poética do texto escrito e na cena, em uma relação territorializada que busca se reconhecer no tempo-espço histórico e cultural do qual fazemos parte, o que demanda do tradutor, sobretudo, um empenho crítico, dramaturgicamente e teatral. Não estamos traduzindo sistemas de informações objetivas, como regimentos técnicos, bulas de remédio, placas de trânsito e outras alternativas similares. Assim, cada texto exigiu-nos uma postura tradutória específica.

Dentre as diversas correntes de pensamento sobre a tradução, interessa-nos: Henri Meschonnic, Amparo Hurtado, Hatim & Mason, Patrice Pavis, Paul Ricœur, Sara Rojo, Lawrence Venuti, Tereza Virgínia Barbosa, Jorge Dubatti, Yves Gambier, entre outros, pois são pensadores/tradutores que entendem o texto sob uma perspectiva de relação e ética. Em nosso caso, o texto teatral materializado como corpo-voz em estado de enunciação, ou seja, que possui ritmo e movimenta-se num tempo-espaço histórico-cultural determinado capaz de referenciar a ação.

Sustentemos hoje que um texto dramático não é somente aquele tipo de obra que tem autonomia literária e foi composta por um "autor" em seu ofício, mas todo texto dotado de virtualidade cênica (ou que tal virtualidade lhe é atribuída voluntariamente), ou que, em um processo de encenação, está sendo, ou foi atravessado pelas matrizes constitutivas do evento teatral, sendo este considerado como resultado do entrelaçamento dos três sub-eventos: o convivial, o corporal, o poético e o expectante (Dubatti, 2021, p. 144).<sup>61</sup>

Nossa proposta de traduzir um texto de teatro extrapola o gabinete do tradutor, ampliando sua geografia do gabinete ao palco, à sala de ensaio, ao encontro com os espectadores. Assim, temos a oportunidade de descobrir e elaborar as tais virtualidades do texto de que fala Dubatti. Não definimos que nessa metodologia seja obrigatória a realização de uma montagem teatral profissional, pois demandaria outras instâncias de produção, principalmente financeiras. Interessa-nos atravessar os processos de experimentação teatral (convivial, corporal, poético) durante a tradução, como uma ética da tradução teatral. Esse trabalho de representação na metodologia de tradução visa alcançar uma expressão equivalente à imagem, que materializada, corporifica a palavra-texto, ou seja, é a própria tradução que buscamos.

Representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. [...] É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse (Rancière, 2021a, p. 92).

A partir dos aportes teóricos e da experiência no teatro — como ator, dramaturgo e diretor —, entendemos que quando se trabalha com um texto de teatro, que será levado à cena,

---

<sup>61</sup> “Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un ‘autor’ en su escritorio, sino todo texto dotado de virtualidad escénica (o al que voluntariamente se le atribuye dicha virtualidad), o que, e en un proceso de escenificación, está siendo (en cena) o ha sido atravesado por las matrices constitutivas del acontecimiento teatral, considerando este último como resultado de la imbricación de los tres sub-acontecimientos: el convivial, el poético corporal y el expectatorial.”

é preciso abordar o que aquelas palavras impressas no papel estão dizendo e, principalmente, o que elas podem dizer a partir de uma nova contextualização, seja na tradução, na edição, no palco ou outro meio. Ou seja, em uma montagem, o que atores e equipe de criação querem dizer com e através delas. O ato de traduzir encontra-se nessa tensão dialógica entre o escrito (texto original) e o falado/encenado (o que a tradução pode representar na língua de chegada).

A comunicação no teatro não se dá apenas pelo texto, mas por tudo que lá está em ação, em cena, visível, audível, sensível. Corpos, cores, movimento, ritmo, pausa, tempo, luz, palavras, timbres de voz e afins. O texto de teatro clama pelo espaço, pela relação estabelecida no acontecimento teatral, através do convívio, e realiza-se como teatro quando sai do papel e torna-se corpo. Jorge Dubatti (2016, p. 41) afirma que “o teatro se valida, enquanto teatro, não como literatura, mas como acontecimento de experiência convivial”. Por isso, a tradução de um texto de teatro, ao nosso ver, necessita ser mais do que puramente um trabalho interlinguístico. Em comunicação<sup>62</sup> realizada virtualmente, no ano de 2020, durante a Jornada NELAP/UFMG, a professora Dra. Tereza Virgínia Barbosa aguçou a perspectiva em torno da função de traduzir teatro ao dizer que o desafio está em conjugar “língua e função cênica (dramaturgia e ritmo cênico): forma, sintaxe, semântica, ritmo e léxico”. Além de nos chamar atenção para a existência da circunstância do tradutor (quem traduz, quando, onde, para quem, com quem etc.).

Em outras palavras, acreditamos que devemos experimentar a tradução de teatro em situação de enunciação, de expetacnao, de oralidade e espacialidade, ou seja: em um pacto teatral. “O escrever, o traduzir só se realizam se são uma prática da oralidade. E, provavelmente, só se tem uma escritura se se tem a invenção de sua própria oralidade” (Meschonnic, 2006, p. 66). Buscamos, então, criar, nas três dramaturgias que compõem nosso *corpus*, um campo de experiência da *poiesis* teatral para e pela tradução, pois, como assinala Dubatti (*Ibid.*, p. 27),

o teatro, como acontecimento, é muito mais que o conjunto das práticas discursivas de um sistema linguístico; ele excede a estrutura de signos verbais e não verbais; o texto e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão semiótica.

Consideramos, dessa forma, alcançar uma tradução do texto dramático que não é em absoluto a definitiva, a “boa tradução”, capaz de servir amplamente a distintos agrupamentos e temporalidades, mas a mais apropriada para o contexto de produção em que nos encontramos.

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KwFaYhYX6Xk&t=629s> Acesso em: 02 mai. 2024.

Perspectiva que pôde ser comprovada coletivamente pela metodologia aplicada junto aos coletivos teatrais Quatroloscinco e Grupo Orendive, e a demais artistas e pesquisadores que contribuíram durante o processo artístico e de pesquisa.

A tradução é, pois, inseparável da transformação das relações interculturais. É inseparável de sua lógica. Ela é a melhor testemunha da implicação recíproca entre a historicidade e a especificidade das formas de linguagem como formas de vida. Com sua ética e sua política (Meschonnic, 2008, p. 21).

Na dimensão de uma ética e uma política da tradução, Lawrence Venuti reflete sobre alguns aspectos, tais como: a invisibilidade do tradutor, a estrangeirização e a domesticação. Segundo o autor, a ideia de fluência foi um dos critérios mais utilizados para avaliar e produzir traduções nos países de língua inglesa, desde o início do século passado. Para alcançar a fluência da tradução, alguns aspectos seriam fundamentais, tal como a metodologia da domesticação. Uma tradução domesticadora se guia pelo uso da língua (inglesa) moderna, largamente utilizada, em preterição à arcaica, que seria uma linguagem mais especializada; o uso da linguagem padrão, ao invés da linguagem coloquial; também busca evitar os estrangeirismos; distanciar-se da sintaxe do texto estrangeiro.

Uma tradução fluente é reconhecível e inteligível, “familiarizada”, domesticada, não “desconcertante[mente]” estrangeira, capaz de garantir ao leitor livre “acesso a grandes pensamentos”, ao que “está presente no original”. Sob o regime da tradução fluente, o tradutor trabalha para tornar seu trabalho “invisível”, produzindo o efeito ilusório de transparência que, simultaneamente, mascara sua condição com uma ilusão: o texto traduzido parece “natural”, ou seja, não traduzido (Venuti, 2021, p. 47).

Tal ilusão, também criticada por Rancière e Chartier, como já assinalamos, ignora as condições materiais e históricas de produção do texto. Assim, incorre-se o risco de admitir que o texto é como uma cópia autêntica das intenções do autor, ou seja, é transparente, é uma autorrepresentação do criador, é um original transcendente. Essa ideia de “original” compreende que a tradução é uma simples comunicação, ou seja, o texto fonte quando traduzido não deve sofrer qualquer interferência por parte da tradução (linguística, cultural, histórica, social). Ora, como se o próprio texto “original” não tivesse sido mediatizado por tais instâncias, tal como também será a tradução. Fato é que a ideia de fluência, de transparência, muito tem a ver com a invisibilidade do tradutor, com as legislações de *copyright*, o não reconhecimento

dos tradutores enquanto autores e/ou coautores e toda a economia capitalista do mundo editorial. Esse contexto de invisibilidade do profissional da tradução pode ser visto como um sintoma das “relações anglo-americanas com os Outros culturais, uma complacência que pode ser descrita – sem muito exagero – como imperialista no exterior e xenofóbica em casa (Venuti, 2021, p. 65)”. O oposto da fluência seria a resistência, que pode ser materializada de distintas formas, uma delas seria por meio da estrangeirização. Tais características discursivas variam de acordo com o tempo e as sociedades, mas, geralmente, a fluência, tal como é identificado pelo autor, visa à domesticação do texto.

A domesticação e a estrangeirização, seriam métodos mais ou menos utilizados segundo regimes éticos e políticos que sustentam os interesses que estão por trás da tradução. Outros pesquisadores da tradução trabalham esses conceitos a partir de terminologias distintas, como: Eugene Nida (1964), pela equivalência dinâmica e pela equivalência formal; ou por Vinay & Darbelnet (1958), pela tradução direta e a tradução oblíqua. Essas metodologias vão se afiar mais ao texto original ou ao texto de chegada, e implicarão diferentes aspectos das traduções, como: “ao pé da letra”; tradução termo a termo; arcaização ou atualização do texto; preservação do efeito do original, ainda que seja necessária uma alteração da estrutura textual como um todo (frases, parágrafos, pontuação, estilo, entre outros).

Toda essa discussão nos leva a um outro paradigma dos estudos da tradução que se propõe a pensar as “fronteiras difusas” entre a tradução e a adaptação. De modo geral, por adaptação entende-se:

[...] a transposição de um texto para um novo meio, ou seja, a chamada tradução intersemiótica, por exemplo, a encenação de um texto dramático, a transposição de um romance para o cinema, a transformação de um HQ em desenho animado, e assim por diante. Também se pode falar em adaptação quando determinado texto é modificado para atender às necessidades de um novo público-alvo, como quando se adapta um romance para uma linguagem de mais fácil compreensão costumamos entender a adaptação como para as crianças e jovens, ou se simplifica um texto em língua estrangeira para que ele possa ser lido por aprendizes dessa língua (Frio, 2013, p. 22).

Já Hurtado (1999, p. 245), como vimos, insere a adaptação dentro das técnicas de tradução “que consiste em substituir um elemento cultural por outro da cultura receptora”.<sup>63</sup> No entanto, Raquel Merino, baseada na teorização de Rosa Rabadán (1991), defende que tradução e adaptação são procedimentos que ocorrem em âmbitos diversos. Sendo que a tradução está estabelecida numa relação de dependência com o texto de origem, que foi escrito em uma outra

---

<sup>63</sup> “que consiste en reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.”

língua. E a adaptação se estabelece em “uma relação de dependência de um texto em relação a outro anterior originário da mesma língua, mas em gênero, meio, espaço ou tempo diferente” (Merino, 2001, p. 232).<sup>64</sup> Dessa forma, a tradução está circunscrita em meio interlingual e a adaptação em um meio intralingual.

Em contrapartida, Michel Garneau (1978), pensa uma correlação mais direta entre os termos e propõe o conceito de “tradaptação”, como sublinha Fernanda Frio. Segundo a pesquisadora, o termo cunhado por Garneau decorreu da experiência da tradução de *Macbeth*, de Shakespeare, realizada por ele no e para um contexto em que a língua quebequense estava em formação e necessitava de ações que a potencializassem. As línguas dos colonizadores, a francesa e a inglesa, são até os dias de hoje as línguas oficiais do Canadá. Garneau enxergou no teatro um importante aliado a esse processo, pois é um lugar onde a palavra é trabalhada, principalmente, em sua condição de oralidade. A escolha pela obra do dramaturgo inglês, por um lado, permitiria uma certa autonomia ao então dialeto quebequense, pois estabelecia, ao mesmo tempo, uma resistência cultural e linguística francesa e inglesa. Garneau fez uso de diferentes formas de adaptação em sua tradução, alterando nomes de personagens, criando “acréscimos, omissões e uso deliberado de arcaísmos e neologismos, para demonstrar que o quebequense era capaz de dar conta de um autor tão célebre, o que viria a conferir status a essa nova língua” (Frio, 2013, p. 27). A tradaptação, então, seria um conceito que ultrapassa a dicotomia e que propõe uma correlação profunda entre tradução e adaptação, uma vez que toda tradução resguardará aspectos do texto original e fará adaptações (estratégicas, táticas, linguísticas e/ou extralinguísticas) para contemplar a recepção no contexto de chegada. Afinal, afirma Yves Gambier, as demais técnicas de tradução, como condensação, omissão etc., são também formas de adaptação. O linguista francês, reconhece a proposta de Garneau, e sustenta que:

A tradução, como qualquer outra forma de comunicação, é mediação, ou seja, ajuste a um contexto, a determinados objetivos ou intenções, a leitores... tanto reais como objetos de representações, de fantasias. É trabalho, negociação de sentido, interação: é necessariamente adaptação, como toda comunicação, e não pura tradução de formas (Gambier, 1992, p. 425).<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> “*a una relación de dependencia de un texto respecto a otro anterior originado en la misma lengua, pero en género, medio, espacio o tiempo diferentes.*”

<sup>65</sup> “*La traduction, comme toute autre forme de communication, est médiation, c'est-à-dire ajustement à un contexte, à certains visées ou intentions, à des lecteurs... à la foi réels et objets de représentations, de fantasmes. Elle est travail, négociation de sens, interaction: elle est forcément adaptation, comme toute communication, et non pure translation de formes.*”

Analisando nossos procedimentos ao longo desta pesquisa, veremos características tanto da tradução, da adaptação, quanto da tradaptação, a depender de qual perspectiva teórica abordamos. Seja por meio da metodologia das leituras dramáticas, que trabalha o texto já traduzido para uma configuração fora da página, ou por aspectos das traduções, como veremos nos capítulos seguintes. É o caso de *Ñuke*, no qual optamos por criar uma ponte entre as culturas mapuche e kaiowá. Para a realização da leitura e melhor identificação dos atores com a história sustentada em um teatro documental, nós alteramos os nomes dos personagens para os nomes próprios dos artistas. Depois, ao retornar o texto para o papel, alteramos os nomes novamente, tal como no original, respeitando algumas modificações de acentuação e escrita segundo as normas da língua brasileira. Em nenhuma de nossas traduções nós realizamos cortes, ou acréscimos de cenas, o que também seria admitido como um processo de adaptação. Ao passo que, durante as performances de leitura, todas as escolhas estéticas, poderiam, talvez serem lidas por esse viés, ou mesmo pela tradaptação. Essas perspectivas teóricas, muitas vezes contrastantes, nos mostram o quão importantes são tais discussões para área da tradutologia. Podemos perceber que essas fronteiras teóricas não estão bem definidas no campo da tradução, e como nos lembra Gambier, geralmente elas estão fundamentadas por posições ideológicas. Portanto, ainda que não lancemos mão do termo tradaptação, entendemos, nesta tese, que a tradução supera a dicotomia interlingual x intralingual. Dessa forma, reafirmamos que os diversos procedimentos ligados às teorias da tradução, descritos anteriormente, devem servir ao objetivo da tradução, e precisam ser analisados se positivos ou negativos, durante e posteriormente ao resultado.

Venuti demonstra como a domesticação, no contexto anglo-saxão, pôde, por um lado, incentivar um movimento anti-imperialista, mas, por outro lado, transformar o mesmo movimento em estagnação reacionária, como o caso da Irlanda, no início do século XX, com o movimento de tradução popular.

Nesse sentido, apesar das contestações de meus críticos, os termos “domesticação” e “estrangeirização” não estabelecem uma oposição binária pura que pode ser simplesmente sobreposta a estratégias discursivas “fluentes” ou “resistentes”, nem esses dois conjuntos de termos podem ser reduzidos ao verdadeiro binarismo que prolifera na história dos estudos da tradução como “literal” vs. “livre”, “formal” vs. “dinâmico” e “semântico” vs. “comunicativo” (Venuti, 2021, p. 78).

Tradutores, mesmo os já reconhecidos como grandes autores, que enveredaram pela estrangeirização em seus trabalhos, como Ezra Pound e Paul Blackburn, não obtiveram sucesso mercadológico, receberam duras críticas e até mesmo tiveram suas traduções recusadas para publicação. O método estrangeirizante, defendido por vários autores, como o teólogo e filósofo alemão Friedrich Schleiermacher, em 1813, seria característico de algumas culturas, como a alemã e a francesa, principalmente surgidos nos períodos românticos e clássicos, sendo reavivados durante o pós-estruturalismo. O crítico literário francês, Maurice Blanchot, em seus ensaios sobre tradução, argumenta que tal método é um aspecto de resistência capaz de desestabilizar a condição de “texto intocável” do original, invertendo a balança que desvaloriza a tradução como sendo sempre uma “cópia inadequada”. O autor parte da perspectiva do alemão Walter Benjamin, no famoso texto *A tarefa do tradutor*. Para Blanchot, a tradução é um texto em trânsito.

Desses métodos, interessa-nos os tensionamentos e o diálogo que geram nas traduções a partir de aspectos contingenciais, de particularidades de cada texto e contexto fonte e de chegada, como também os desejos e a intenção das traduções. O fato de trabalharmos com textos teatrais, integrando a experimentação cênica com atores e público como metodologia de tradução, já é uma peculiaridade que requer outros prismas de avaliação das estratégias tradutórias. Acreditamos também que a (in)visibilidade do tradutor é um fato muito determinado ao espaço legal e midiático que lhe é reconhecido, talvez mais até do que das técnicas que ele utiliza em seu trabalho.

Quando um ator personifica o texto de um autor no palco, o que escutamos não é a voz do autor, tampouco a do tradutor, mas uma complexa rede de sentidos resultante do trabalho de vários intermediários (atores, autores, iluminadores, diretores, cenógrafos, tradutores, figurinistas etc.). Na história do teatro e da literatura, como vimos, a ideia de autoria da obra transitou por diferentes agentes. Em contextos capitalistas de sociedades cada vez mais individualistas, é grande a disputa por esse reconhecimento. Ainda que uma tradução realizada em sua completude por um método estrangeirizante, quando um ator, no contexto da tradução, encena tal personagem, não estaria acontecendo, inevitavelmente, um processo de domesticação? Mas também podemos pensar no inverso disso! Como então pensar no corpo enquanto textualidade? Quando um corpo que encena uma obra representaria um efeito domesticado ou estrangeirizante? No teatro e na relação de tradução de literatura dramática para o teatro, essa distinção entre domesticação e estrangeirização mereceria um estudo específico. Nossas traduções lançam mão de todos esses métodos, geralmente mesclando-os, ora para criar uma relação mais territorializada no sentido latino-americano, ora para agilizar o entendimento

do espectador/leitor, ora para aproximá-lo ou afastá-lo de algum contexto. Não propomos nenhum tipo de padrão a ser aplicado nos processos de tradução, pois cada tradução deverá estar alinhada com o contexto e as intenções que se almejam. Essas características serão explicitadas nos próximos capítulos.

Existem distintas concepções sobre a atuação em teatro. Uma mais antiga-acredita que um ator anula a sua identidade quando este interpreta um personagem em uma trama. Ou seja, o que se vê no palco é o personagem, o original escrito pelo autor. Outra concepção, mais contemporânea, trabalha com a ideia de presença, de apresentação, que entende o personagem não apenas a partir do texto, mas das qualidades reais dos atores e das demais confluências da função teatral. Isso não significa que os atores não devam construir partituras físicas e vocais que se distanciem de suas identidades, mantendo-se em suas zonas de conforto. Esse prisma pode alterar o sentido do fazer teatral tanto por parte da recepção quanto dos demais agentes responsáveis pelo acontecimento teatral. Há também uma pauta que vem ganhando espaço em nossa sociedade: a representatividade. A história do teatro ocidental mostra que, por muito tempo, esse ofício foi predominantemente masculino, cisgênero e branco. E ainda é um campo de tensão, haja vista a luta de pessoas pretas, transgêneras, indígenas e mulheres por espaços de visibilidade, reconhecimento, trabalho e denúncia contra crimes de racismo, machismo, xenofobia, apropriação cultural e outros.

É contra um regime de invisibilidade, semelhante com a que ocorre no campo da tradução, que muitos artistas de teatro defrontam. Esse conceito de invisibilidade deve ser abordado por diferentes perspectivas. O norte-americano Willard Trask, grande tradutor do século XX, acreditava, como aponta Venuti (2021), que tradutores trabalhavam como atores, ou seja, que por meio de uma anulação e invisibilidade completa deviam alcançar a transcendência do original. Pensar essa relação no teatro significaria enxergar o personagem no palco apenas com os atributos estipulados pelo autor/dramaturgo e ignorar toda a materialidade biológica e histórica do ator que interpreta. Nós, em oposição a Trask, propomos que tradutores (de teatro) trabalhem com atores, em uma outra concepção que se interessa pela criação de um novo lugar, que tal como Benjamin e Blanchot conceituaram, é um lugar em trânsito. Essa é também uma propriedade do teatro enquanto acontecimento, defendida por Dubatti. A célebre frase de Heráclito, “ninguém entra em um mesmo rio duas vezes”, tem algo a nos dizer sobre o teatro. Ainda sim, muitas vezes a crítica termina por aplanar o acontecimento teatral, tomando-o como algo imutável no decorrer do tempo e das diversas reapresentações. De fato, não é possível analisar *in loco* todas as obras de teatro da história mundial, nem mesmo registrá-las, e ainda que fosse factível, seria necessário que cada pessoa presente (artista, técnico ou

espectador) elaborasse e compartilhasse sua perspectiva para que, unindo-as, conseguíssemos cartografar criticamente tal evento. Essa compreensão nos leva a enxergar uma política das artes e do pensamento que deve se distanciar da ideia de uma norma, deve ser contra colonial. A grande dificuldade disso é que essa “abertura” gera outras respostas que desestabilizam os indubitáveis modelos criados ao longo de séculos, milênios, por uma parcela da humanidade. Modelos críticos, práticos e subjetivos que executam a política da vida em nossas sociedades.

As traduções que realizamos ao longo desta tese geraram desdobramentos que vão além dos textos resultantes, o que entendemos como efeitos dessa metodologia e política da tradução que adotamos. Vemos reverberações nas trajetórias dos agentes envolvidos, como nas relações e produções do Grupo Intercultural Orendive, de Dourados-MS, e do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum, de Belo Horizonte-MG. Durante nossa estadia para ensaios e leitura dramática de *Ñuke*, observamos como aquela dramaturgia sobre o povo mapuche incentivou os artistas e o público kaiowá a refletir sobre a sua história, despertando materiais documentais que nos poderiam levar à construção de uma outra obra. Ainda que o Quatroloscinco seja um grupo que realizou, até então, montagens profissionais a partir de dramaturgia autoral, podemos apontar em nossos textos dramáticos e espetaculares alguns reflexos e inspirações que despontaram do encontro com o nosso trabalho de tradução da literatura dramática latino-americana. Por exemplo, a cena da guerra de travesseiros de *Humor* (2014) foi proposição de um jogo cênico que elaboramos primeiramente na leitura de *A terrível opressão dos gestos magnânimos* (2011). Esse experimento tinha sido tão potente, como metáfora de transformação do espaço, que decidimos utilizá-lo futuramente em uma obra onde o personagem principal é o próprio cenário. A agilidade de falas entrecortadas proposta por Guillermo Calderón em *Escola* e os momentos em que os personagens dizem banalidades enquanto tratam de assuntos sérios, como a ditadura chilena, foram de grande inspiração dramática para a criação dos diálogos da cena da sinuca, cena central do espetáculo *Tragédia* (2019).

Evocamos mais uma vez o pensamento da professora Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, quando esta apresenta o trabalho realizado pelo grupo Truversa, pois com muita semelhança entendemos o nosso: “Desse modo, traduzir passa a ser um ato poético consciente de uma política do pensamento, tanto com relação ao autor quanto com relação ao tradutor; ato poético e político onde o estatuto do sujeito é capital” (Barbosa *et al.*, 2017, p. 8). Ainda, como sustenta a pesquisadora, o fazer político da tradução é inseparável da escolha dos textos, das palavras e da dicção que se propõe ao texto de chegada, bem como do destino daquilo que se traduz. Assim, desejamos demonstrar que a tradução de obras de teatro, através da metodologia que propomos, pode corroborar para o desenvolvimento das teorias da tradução.

### 1.5.1 Nosso processo de tradução

Quando abrimos o processo de tradução para a cena, em nosso caso com os coletivos Quatroloscinco, Orendive e alguns artistas convidados, tornamo-nos também atores, diretores, dramaturgos e espectadores. Acreditamos que é nessa amplitude de campo, de funções, que a tradução de literatura dramática tem a ganhar, ou pelo menos pode resultar em um texto territorializado, uma vez que fora realizado no acontecimento teatral. Tratamos de elaborar a partir do texto original não apenas o texto de chegada na língua em que se traduz, mas uma possibilidade de existência daquilo que se perdeu — segundo o conceito dubattiano do teatro enquanto experiência da perda. Mesmo quando o resultado da tradução não é levado ao público por meio de uma montagem, ou leitura dramática, é possível que o acontecimento teatral ocorra em sala de ensaio, pois temos atores e espectadores em ação a partir do levantamento poético da obra que se está traduzindo. Eis o pacto teatral. Dessa forma, o tradutor tem a possibilidade de trabalhar a partir de uma materialidade que vai além das suas vozes internas, ou seja, uma materialidade própria do teatro: com atores reais — seus corpos e vozes —, espectadores, teatristas elaborando criticamente como o (seu) teatro ergue-se a partir do texto. As possibilidades que aquele teatro *teatra*, a tradução, com alguma eficiência, *traduz* o texto em diálogo com o seu território de destino.

Assim podemos distinguir dois tipos fundamentais de territorialidade teatral: a territorialidade geográfica, que opera sob o eixo dos contextos espaço-sócio-culturais, a encruzilhada espaço-temporal, e a territorialidade corporal, que centrada na capacidade do corpo de portar consigo as territorialidades com as que se identifica e o forma culturalmente. Por isso o Teatro Comparado pensa em relações complexas de tensão com a Geopolítica e a Corpolítica (Dubatti, 2020, p. 102).

Em todos os processos de tradução relatados nesta pesquisa, a primeira etapa sempre se deu num contexto mais solitário, da própria recepção do tradutor por meio de uma primeira leitura. Depois, ainda de forma mais isolada, realizamos uma primeira tradução, bruta, nem sempre completa, que denominamos “tradução de gabinete”, e que posteriormente é levada à sala de ensaio. Em seguida, entramos em um período do primeiro contato coletivo com a dramaturgia, das primeiras leituras e interpretações acerca do texto e seus contextos. Momento também em que são apresentadas dúvidas de tradução, atuação e encenação. Em seguida,

partimos para uma apropriação maior do texto, principalmente através do trabalho de atuação. Imediatamente é acionado o lugar da direção. Durante e depois dos ensaios, surgem alterações da tradução, até chegarmos em um resultado que contemple o coletivo e suas funções. Por fim, realizamos o acontecimento teatral junto ao público, com o mesmo texto que será publicado, o que ainda gera discussões sobre a obra, tradução, atuação, relação do texto estrangeiro com o contexto brasileiro e, conseqüentemente, pode interferir mais uma vez na tradução. Esse trabalho poderia não ter fim, pois a obra vai ganhando novos sentidos no decorrer do tempo. É a partir desse mecanismo que acionamos a tarefa de traduzir. Esse processo que descrevemos é bem parecido com o que propõe Patrice Pavis (2008). No entanto, ele classifica as etapas da tradução teatral em:

(T0): texto da cultura fonte;

(T1): concretização textual da tradução;

(T2): concretização dramatúrgica;

(T3): concretização cênica e novamente;

(T0), sendo este, por fim, um texto da cultura alvo, a tradução final.

Ocorre nas fases de tradução textual (T1 e T2) o trabalho sobre a dimensão semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa; e na fase seguinte (T3), a representação de palavra, representação de coisa, elaboração gestual e pré-verbal, aliadas aos procedimentos anteriores. Para Pavis, é nesse jogo de enunciações que será possível uma análise intersemiótica da tradução, ou seja, a análise do texto via encenação. Nesta pesquisa, classificamos a quarta etapa (T3) como “intermediário da T3”, pois não chegamos ao final da montagem cênica das obras, mas às experimentações intermediárias — leituras cênicas com e sem público externo, com e sem elementos de cenografia e figurino — que se enquadram perfeitamente como processos de criação. Definir aqui o que determina ou não uma montagem acabada de uma pré-montagem não é nosso objetivo, mesmo porque são fronteiras cada vez mais diluídas. Reconhecidos encenadores e diretores contemporâneos apresentam, pelos principais festivais de artes cênicas do mundo, obras que expõem ao público justamente o processo dramatúrgico da montagem, o pensamento que está por detrás da estrutura “final”, o “inacabado”.

A este fenômeno “normal” para qualquer tradução linguística acresce-se, no teatro, a relação de situações de enunciação: compreende-se o texto apenas na sua situação de enunciação; esta é, na maioria das vezes, virtual, ou seja: conteúdo no texto dramático (diálogos e didascálias); com efeito, o tradutor trabalha na maior parte do tempo a partir de um texto escrito; acontece,

entretanto (porém raramente), que ele tomou conhecimento desse texto a ser traduzido numa encenação concreta, isto é, “rodeada” por uma situação de enunciação realizada (Pavis, 2008, p. 124-125).

Nesse sentido, entendemos a voz, ou seja, o estudo da vocalização da tradução por meio das leituras dramáticas, como metodologia desta pesquisa; na qual a voz é corpo, espaço, imagem, possibilidade de construção da enunciação teatral para uma análise crítica da tradução. É nessa etapa, “intermediária da (T3)”, que muitos elementos da tradução podem ser redimensionados, apropriados e refutados pela fricção entre a literatura dramática e o acontecimento teatral. E, principalmente, é nessa fase que identificamos como nossas características corporais, vocais, sociais dão forma ao texto, podendo alterar os sentidos se mudamos, por exemplo, o ator ou atriz que o realiza.

O argentino Ricardo Bartís, diretor e autor contemporâneo de teatro, ilumina essa relação conflituosa (texto-teatro) ao afirmar seu incômodo, já anunciado por outros há séculos, dizendo que resiste a publicar suas obras, pois não enxerga o mesmo valor, que a obra tem no acontecimento teatral, nas edições em livro. Sem recusar o caráter de importância para o teatro, Bartís vê nas publicações motivos, pistas de algo que deve ser atualizado na cena para que haja algum valor teatral. O mais importante para o diretor é a construção que se pode fazer a partir de um texto: a energia, os movimentos, os corpos, a voz, o ritmo, a força com que se atua; e nada disso pode estar integralmente transcrito dentro de um texto. Além do que já pudemos compreender sobre essa relação, há algo na fala Bartís que nos interessa, pois nos faz enxergar o processo de tradução como potência de realidades no teatro.

O texto sempre teve uma supremacia ideológica em relação com a forma e o corpo, e foi-se cristalizando a crença de que o relato textual é o relato dos sucessos cênicos, e os sucessos cênicos não têm nada a ver com o relato textual, porque está em jogo uma situação de outra ordem. Primeiro, uma situação de caráter orgânico. Há corpos, organicidade corporal, sangue, musculatura, química, energia de contato que se colocarão em movimento. O texto é parte, então, de uma trama, de uma opinião. [...] Durante muitos séculos a atuação tentou escapar do domínio que a literatura havia exercido e sempre houve um mal-entendido que legalizava o teatro em relação à escritura, acreditava-se que o texto era a alma da obra. Dizia-se que se representava o texto, fazia-se algo já existente, não se criava realidade, não se tomava o teatro como uma ideia autônoma (Bartís, 2003, p. 13).<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> “El texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver, porque está en juego una situación de otro orden... de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energía de contacto que se van a poner en movimiento. El texto, es parte entonces de un entramado, de una opinión. [...] Durante muchos siglos la actuación intentó escapar

Apesar de parecer óbvio, não é o que a tradição da tradução de textos teatrais, pelo menos no Brasil, historicamente demonstra. Por exemplo, Pennafort afirma, em um dos paratextos do livro *Romeu e Julieta* (1940), que para traduzir uma obra como a de Shakespeare em versos, é necessário o tradutor se submeter “à mesma disciplina de composição sob a qual nasceu a obra original” (Pennafort, 1940, p. 14). Mas afinal, o que Pennafort considera como disciplina de composição? Segundo Chartier, e como consta na historiografia do teatro e da edição, o grande autor inglês escreveu suas obras dramáticas em uma relação pertencente ao acontecimento teatral. Aliás, Shakespeare, além de dramaturgo/poeta, era ator e produtor em sua própria companhia teatral.

A situação é bastante diferente para as obras teatrais, que foram publicadas sem a intervenção direta de Shakespeare, no processo editorial. Ele escreveu para o palco e para os espectadores dos teatros Globe e Blackfriars, não para os livreiros que publicaram suas peças com base nos vários manuscritos [que?] estão disponíveis: material de encenação que continha o texto tal como havia sido autorizado, após a aprovação dos censores, pelo Mestre de Festividades [*Master of Revels*] e que continha as indicações indispensáveis para a apresentação; “cópias justas” feitas com base nos “papéis falhos” (manuscritos assinados), ou em reconstituições da memória ou cópias estenografadas (Chartier, 2014, p. 275-276).

O tradutor brasileiro demonstra um profundo conhecimento da obra shakespeariana, chegando a mencionar, como sublinha Vertchenko, nas “notas” da primeira edição brasileira, as principais edições de *Romeu e Julieta*, desde os Quartos (5) que foram publicados entre 1597 e 1637, “passando pelo Folio I, reunindo todas as peças do autor em 1623; pelo Folio II, de 1632; pelo Folio III, de 1663 e 1664; e pelo Folio IV de 1685; além da fac-símile do Folio I em 1876” (Vertchenko, 2019, p. 157). Contudo, Pennafort parece considerar em sua tradução, como ele mesmo afirma, apenas a materialização estética do texto em livro — a forma lírica — ignorando, na tradução, a metodologia da origem do texto, intrínseco ao acontecimento teatral, o que terminaria por eliminar uma tensão entre a ideia de obra e sua permanência estética; ou seja, a pluralidade de seus estados materiais. Essa tensão é o que experimentamos quando

---

*a ese dominio que había ejercido la literatura y siempre hubo un malentendido, que legalizaba el teatro en relación con la escritura, se creía que el texto era el alma de la obra. Se decía que se representaba el texto, se hacía algo ya existente, no se creaba realidad, no se tomaba al teatro como una idea autónoma.”*

realizamos a tradução a partir de um pacto teatral, processo coletivo (constituído de atores, sala de ensaio, apresentação, direção, dramaturgia, espectadores etc.).

Não ignoramos que mesmo uma tradução tradicional produza, de alguma forma, um texto territorializado, pois toda reescritura

é um exercício de territorialidade: novos contextos geográfico-histórico-culturais são apropriados e reescrevem esses textos, provenientes de outros contextos geográficos-históricos-culturais, implementando sobre eles diferentes transformações (Dubatti, 2021, p. 156).<sup>67</sup>

Sabemos que toda tradução está marcada por uma política, como apontou Barbosa, em uma temporalidade. Também não temos a intenção de criar índices que comprovem se uma maneira de traduzir teatro é mais ou menos territorializada. Apostamos mais em como nossos processos acionam e reacionam uma partilha do sensível, proposta por Rancière, através da política da escrita ou, neste caso, também de uma reescrita inserida na oralidade.

A escrita é aquilo que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, vem embaralhar qualquer relação ordenada do fazer, do ver e do dizer. A perturbação teórica da escrita tem um nome político: chama-se democracia (Rancière, 1998, p. 9).

E o que pode ser dito de uma escrita que se realiza na amplitude do corpo, bem antes da mão que traça as linhas? Ou de uma escrita cênica que alinhava corpo, espaço, pensamento, improvisação, tela, papel, palavras, vozes? Indo e vindo sobre o palco, como muitas vezes é o próprio trabalho da dramaturgia — o de elaborar um texto final que dialogue com as diversas textualidades do acontecimento teatral. E como as palavras (original e tradução) ativam nossos corpos? E estes, como as alteram? Como a nossa comunidade (de tradutores, atores, diretores, espectadores etc.) experiencia esse acontecimento? O que tais experiências fornecem para uma análise crítica da obra? Como ela se aproxima ou se afasta da nossa realidade? Quais subjetividades elas despertam por via do exercício coletivo, convivial do teatro?

Nesse sentido, há algo desse processo de tradução pelo palco que pode parecer um tanto inquantificável, o que, *a priori*, para um estudo acadêmico, aponta, desde já, a necessidade de

---

<sup>67</sup> “*La reescritura es un ejercicio de territorialidad: los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben esos textos, provenientes de otros contextos geográfico-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones.*”

haver mais pesquisas que aprofundem o tema no campo da recepção teatral das traduções, ou análises pelas perspectivas da direção, atuação, iluminação, figurino e outros. Pesquisas que possam verificar como o teatro *teatra* a partir da tradução; ou, como Bartís define o seu trabalho, como traduzir pelo palco “cria realidades”; assim pensamos a tradução (palco e página) como possibilidade de estabelecer, nessa encruzilhada, o nosso lugar de resistência, onde nos encontramos para agir. E não estamos sós.

Para desenvolvermos essas reflexões, abordaremos nos capítulos posteriores as traduções de *A terrível opressão dos gestos magnânimos*; *Escola* e *Ñuke*.

### 1.6 *Imagens críticas*

Segundo Jacques Rancière, as imagens são operações realizadas no campo da partilha do sensível, e não cópias de originais. O conceito de imagem mesmo seria uma categoria dessa partilha (comunidade e separação), ou seja, elas agem sobre a construção de senso comum.

Aquilo que chamamos de imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considerase partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. É também uma forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido (Rancière, 2012b, p. 92).

Estamos produzindo e recebendo imagens a todo momento, e cada vez mais em nossas sociedades dominadas pelas mídias conectadas à internet, onde a hipervisibilidade vem determinando nosso modo de ser. Uma sociedade da transparência, sobretudo pornográfica, como conceitua o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, em *Topologia da violência*, em que os algoritmos trabalham de forma eficaz na eliminação do diferente, da alteridade, criando um universo, ou metaverso, operando em uma comunicação veloz em que se fala de igual para igual. Essa “é uma linguagem maquinal, funcional, que elimina toda e qualquer ambivalência, sendo que a ditadura da transparência aniquila o vago, o opaco, o complexo” (Han, 2017b, p.

205). É nesse sistema que grande parte do mundo vem operando, principalmente nos agenciamentos das políticas governamentais — o que já está intrometido em nossas subjetividades também. Nesse “mundo” do igual para o igual, a suposta liberdade se funde ao controle. A *sociedade disciplinar* de Foucault é assim substituída, nos dias atuais, pela *sociedade da transparência*, do desempenho, da hiperpositividade, da supercomunicação. Em qualquer lugar em que nos encontremos, as telas dos aparelhos celulares estão, a todo tempo, emitindo sinais, mostrando as notificações do WhatsApp, Instagram, Facebook, Twitter, TikTok, dentre centenas de outros aplicativos. Nossa atenção é constantemente capturada pelas luzes dos aparelhos celulares e das telas dos computadores e televisores. Lembremos do *slogan* da GloboNews, grande canal de notícias: “Nunca desliga. E você nunca desliga da informação”. Também não podemos nos esquecer do papel que as *fake news* têm nessa agitação toda, e a função que exercem nos processos eleitorais do mundo, no nosso inclusive, que elegeu o presidente brasileiro em 2018. Nossa relação com a imagem vem se alterando, assim como nossa relação com a memória — produzimos milhões de imagens por dia, mas ao final do dia costumamos a nos lembrar de algumas delas. A mente está esgotada, as imagens e informações pasteurizadas. Para Han, vivemos um momento de eliminação total de negatividade. Em *Agonia do Eros* o filósofo conclui:

Diante de uma enorme quantidade de imagens hipervisíveis, hoje já não é possível fechar os olhos. Também a mudança veloz das imagens não nos concede mais tempo para isso. Fechar os olhos é uma negatividade que não se coaduna bem com a positividade e hiperatividade da sociedade acelerada de hoje. A coerção para a hipervigilância, hoje, impede que fechemos os olhos. Ela também é responsável pelo esgotamento neuronal do sujeito de desempenho. Um demorar-se contemplativo é uma forma conclusiva. Fechar os olhos é como que um mostrar-se da conclusão. A percepção só pode ser concluída num repouso contemplativo. A hipervisibilidade caminha lado a lado com a desconstrução dos umbrais e dos limites. É o telos da sociedade da transparência. O espaço se torna transparente quando é alisado e nivelado. Umbrais e passagens são zonas prenes do mistério e do enigmático, onde começa o *outro* atópico. Junto com os limites e umbrais desaparece também as fantasias sobre o outro. Sem a negatividade dos umbrais, sem a experiência do umbral, a fantasia fenece. A crise atual da arte e também da literatura pode ser reduzida à crise da fantasia, ao desaparecimento do outro, ou seja, à agonia do eros (*Idem*, 2017 a, p. 73-74, grifos do autor).

A esse desaparecimento do outro, que é também de si, mais uma vez apostamos no lugar do teatro como um espaço político, territorializado, onde sua própria condição ontológica pressupõe certa negatividade através do convívio. Obviamente sem a ingenuidade de sustentar o “bom” uso desse caráter do teatro por parte de todas as produções. Apesar do cenário descrito

por Han, acreditamos na sobrevivência de imagens — como os vagalumes de Didi-Huberman — de uma outra ordem, aqui produzidas por meio da tradução para e no teatro. Imagens da arte que “são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia” (Rancière, 2012a, p. 15). É por esse viés que analisaremos algumas imagens propostas nas dramaturgias traduzidas, relacionando-as tanto a seus contextos de produção quanto ao contexto da tradução.

Em *Ñuke*, temos a própria imagem dos mapuche<sup>68</sup> enquanto cidadãos pertencentes a uma encruzilhada histórico-política que possuem, ao mesmo tempo, um caráter dissidente e dependente da nação chilena. A escola e o ensino como espaços de opressão, de progresso e regresso. A língua mapudungun como fator de comunicabilidade e incomunicabilidade. A figura de traços indígenas que é integrante da polícia militar chilena, oprimindo e sendo oprimida. Já em *Escola*, o próprio jogo dramático proposto, no qual os papéis de aluno e professor devem ser realizados por um mesmo ator. A resistência política contra a ditadura como utopia e realidade material. O conceito mesmo de escola, que dá nome ao trabalho, onde o que é ensinado e se aprende ali nunca constou oficialmente como disciplina nas escolas chilenas. Na obra *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, as palavras e os gestos formam a base de toda problemática: a linguagem. A intriga entre personagens apresenta uma ideia de família construída sobre um sistema de opressão que tenta a todo custo manter-se dominante. A coerção pela linguagem busca eliminar qualquer possibilidade de ambiguidade e liberdade dos corpos. A filha, jovem garota, é quem mais desestabiliza o sistema. Há também a relação entre o dentro (casa-família) e o fora (rua-mundo), na qual *a priori* este apresenta uma guerra de tiros, mas é para onde a filha deseja fugir; e aquele onde a suposta família de propaganda de margarina é cruel.

Essas são algumas das imagens dos textos dramáticos que operam dessemelhanças em relação ao *status quo* das imagens cotidianas. Ao aprofundarmos nos contextos de produção das mesmas, tanto intratextual quanto histórico, nos damos conta de seus processos de construção, o que levamos em consideração para a tradução textual e cênica, reelaborando seus sentidos a partir do nosso contexto, ou seja, reterritorializando-as. Todo esse trabalho requer o

---

<sup>68</sup> Não marcaremos o plural nas palavras mapuche e kaiowá. A regra gramatical da língua mapudungun e kaiowá não é semelhante às das línguas portuguesa e espanhola, onde acrescenta-se o “s” na flexão de número. Na literatura e no jornalismo encontraremos ambas as ocorrências, mas escolhemos grafar da forma que o autor David Arancibia registra, bem como encontramos no *Dicionário Kaiowá-Português* (2023). É uma maneira que a língua originária interfere na língua colonizadora, performando-a. Ainda sim, mesmo no singular, entendemos a cultura mapuche e a kaiowá como diversa em si.

tempo de “fechar os olhos”; e o resultado desta ação, o escuro, podemos ler como uma metáfora das operações presentes em certas imagens, que por vezes não enxergamos. Giorgio Agamben (2009, p. 63), em *O que é o contemporâneo?*, afirma que o escuro não é

a simples ausência da luz, algo como uma não visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltamos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.

Nesse lugar, enxergamos o trabalho da crítica, também do teatro, da literatura e da tradução, que devem assimilar as potências dessas imagens, seus pontos de fulgurância para a elaboração de seu trabalho. As imagens transitam pela arte e pela vida comum, nesta cada vez mais, daí a responsabilidade que temos ao evocá-las em nossos trabalhos, pois são elas que capturarão ou não uma atenção crítica por parte de espectadores e leitores. Didi-Huberman (2014, p. 19) afirma que é uma responsabilidade política que se espera dos artistas, filósofos, historiadores, que devem saber reconhecer e criticar de forma precisa tais imagens que, “como as palavras, são brandidas como armas e são dispostas como campos de conflito”.

Dessa forma, concordamos com Sara Rojo (2016, p. 34) ao afirmar ser fundamental o conceito de imagem no campo teatral, “pois as artes cênicas são construídas por imagens literárias (texto dramático) e por imagens plásticas (partituras de luz, movimento, som) que se conjugam ou entram em tensão em um espetáculo”. Acrescentamos ainda que os processos de tradução de textos de teatro, que consideram a realização do acontecimento teatral enquanto metodologia — tal como propomos —, têm a oportunidade de experimentar e investigar as imagens nesses dois planos.

## 1.7 Territorializando o texto na página

### 1.7.1 Publicações contemporâneas de teatro

Toda sociedade reescreve o seu passado, todo leitor reescreve seus textos e, se eles têm qualquer sobrevivência, em algum momento todo impressor os repagina (Mckenzie, 2018 p. 41).

Vimos, anteriormente, algumas considerações propostas por Mckenzie e Chartier, a partir dos estudos editoriais da era moderna europeia (séc. XVI e XVII). Eles reconhecem o caráter instável do texto ao longo de sua jornada material, que perpassa desde a relação de autoria até a experiência teatral, a transcrição, tradução, o mercado editorial, e as diversas edições, entre outros aspectos. Saltemos agora para nossa experiência contemporânea de edição de dramaturgias para identificar alguns aspectos do *palco à página*, que segue como uma condição inerente a todo processo de publicação de uma obra de teatro já encenada. Como já sinalizado, durante e após o período ditatorial brasileiro, mas principalmente no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, observamos um grande aparecimento de coletivos e autores teatrais em Belo Horizonte, como em todo país. Também percebemos uma enorme variedade de proposições dramáticas e um movimento de publicação de dramaturgia que se aquece inicialmente de forma autoral, por parte de grupos e coletivos teatrais, em um sentido um pouco mais amplo do que o presente na citação de Mackenzie que abre este subcapítulo. O objetivo de tais publicações não parece ser, em primeiro plano, “reescrever o passado”, mas justamente inscrever a história dessas dramaturgias e grupos de teatro no presente, gerando uma memória que, para muitos, os contemporâneos, ainda é acontecimento. Memória (recente) que se torna um meio de comunicação e territorialização, instrumento necessário para a irradiação do trabalho, intercâmbio e sobrevivência de grupos teatrais. É nessa corrente que fundamos a Editora Javali,<sup>69</sup> em Belo Horizonte, que já publicou mais de oitenta dramaturgias, a maioria da capital mineira, mas também de vários outros estados do país, bem como algumas traduções. Tais publicações já circulam e vêm ganhando cada vez mais espaço nas bibliotecas, livrarias,

---

<sup>69</sup> A Javali foi criada pelos dramaturgos, atores e pesquisadores Assis Benevenuto e Vinícius Souza, em fevereiro de 2015. O livro de estreia foi a publicação da peça *Humor* (2014), do Grupo Quatroloscino Teatro do Comum. Disponível em: [www.editorajavali.com](http://www.editorajavali.com). Acesso em: 14 jan. 2023.

nos cursos técnicos, profissionalizantes e livres, também nas universidades, nas prateleiras de leitores estreados em literatura dramática e daqueles já velhos conhecidos, os artistas de teatro. Pontes são criadas através desses livros, ou seja, do trabalho (mais que autoral, um tanto coletivo) de criar e transpor o possível de um acontecimento teatral para a página. É necessário, como vimos, não ignorar os processos de materialização, hoje tecnicamente menos complicado do que até meados do século passado, mediados por outros agentes que não o/a autor/a.

Nesse sentido, há, no pensamento editorial da Javali, duas perspectivas de trabalho: uma é a de publicar “livros latentes” (Thiago Landi, 2020), de características “instáveis e imprevisíveis”, tal como a natureza teatral, que testemunhem o fenômeno teatral do qual formam parte. A outra direção visa projetos editoriais que, em certa medida, padronizem as publicações, facilitando, sobretudo economicamente, suas existências. O primeiro caminho editorial exige uma série de características que vão desde: editores familiarizados com o universo teatral (pesquisadores, artistas); tempo e condições técnicas de produção e impressão para cada publicação; financiamentos superiores ao “comum”, respeitando a necessidade de cada projeto editorial. Sem contar ainda que, possivelmente, tais livros poderiam ser tão diversos entre si que acarretariam necessidades próprias para armazenamento e transporte, o que pode ser contraproducente para uma editora de pequeno e médio porte. Independente do tipo de projeto editorial, podemos afirmar que existem outras tarefas que as próprias editoras de teatro precisam assumir, como: a formação de público leitor; a deselitização do livro, tornando-o mais popular, principalmente se pensarmos que ainda são os artistas e estudantes de artes os que mais movimentam essa economia; o papel de uma curadoria de publicação que não repita os modelos centro-periferia.

A Javali tenta trabalhar nessa tensão dialética de produção. Por isso, foram criadas duas coleções: a de Teatro Contemporâneo e a de Traduções. Esta conta atualmente com três publicações (*Escola*, *Litoral* e *A Mulher Porca*), e aquela com mais de sessenta dramaturgias nacionais publicadas em mais de trinta livros. Nas duas coleções, ainda que haja um projeto editorial já desenvolvido, cada livro é elaborado de forma a torná-lo diferente dos demais, seja pela cor e fonte da capa, ou por alterações do miolo, a partir da particularidade de cada texto.

Entendemos e valorizamos essa proposta de publicar dramaturgias em livros que estabeleçam com o leitor uma relação mais teatral, ou mais performática, tal como o próprio acontecimento teatral, que é também “instável e imprevisível”. É um desejo poder algum dia dedicarmo-nos profissionalmente a esse tipo de edição. Além do cenário econômico, temos uma outra preocupação nesse tipo de publicação, que foi despertada justamente pelo cruzamento entre nossas atividades teatrais e editoriais. Muitas vezes os livros de teatro são

lidos de forma coletiva, em sala de ensaio e em movimento pelos atores-leitores. Ou seja, uma preocupação é que esses livros sejam simples de manusear, resistentes, tenham um projeto gráfico que permita uma boa leitura e que portem o essencial, ou seja, a peça de teatro.

As formas de se pensar o teatro e a dramaturgia se diversificaram nas últimas décadas, assim, podemos afirmar que caminha na mesma proporção a tarefa de se materializar tais textos — em livro, meio digital e outros. Esse não é um fenômeno somente local. No contexto argentino, por exemplo, segundo Dubatti (2020, p. 143): “Este estado das dramaturgias argentinas problematiza os suportes: todas estas dramaturgias são suscetíveis de edição literária, de inclusão em livro, de suporte de papel e grafismo linear?”. Em entrevista à revista *Em Tese* (2022), nós apontamos alguns caminhos relevantes da nossa perspectiva editorial (Editora Javali) de teatro:

Não temos interesse em “fazer os leitores esquecerem” a origem dramática ou cinematográfica de um livro que publicamos. As referências estéticas a uma peça ou a um filme podem muito bem indicar caminhos para se pensar o livro, podem ser elementos úteis para os próprios leitores, sendo de grande importância na vida das publicações. Tais referências imagéticas e documentais que os livros carregam, como já dito, ampliam a possibilidade do jogo performático da edição e da recepção, mas não descaracterizam o caráter literário das obras (Benevenuto; Coletta *apud* Carvalho; Rosa, 2022, p. 343).

Quando tomamos pelas mãos um livro com alguma dramaturgia impressa, não sabemos o quão suscetível ou não ela foi ao processo de publicação. Seleccionamos alguns exemplos de edições realizadas pela Javali, entre outras editoras, as quais apresentam-nos especificidades tanto do acontecimento teatral — quando é pré-existente à elaboração do texto final entregue à edição —, quanto da elaboração editorial em diálogo com a dramaturgia cênica, “a experiência da perda” — quando algum agente da edição teve a oportunidade de assistir à obra. Tentaremos, nesta seção, demonstrar esse caráter de instabilidade do texto durante o processo editorial, apresentando exemplos em que a edição interfere na proposição material dos textos dos autores, aportando distintas qualidades.

No ano de 2020, a Javali publicou a obra *Peixes*, de Ana Regis. O solo da atriz conta a história da personagem Cláudia, de cerca de cinquenta anos, que sofreu abusos sexuais e morais, cometidos por diferentes homens, durante toda sua vida. A personagem encontra-se em um manicômio judiciário, por motivos de ter se rebelado contra anos de abuso. Para se defender de um deles, acabou esfaqueando o marido. No decorrer do enredo, Cláudia introduz outros

personagens partícipes da sua vida, interpretando-os com vozes e ações físicas determinadas. Logo no início da peça, antes mesmo da personagem nos ser apresentada, a atriz convida um espectador da plateia para ficar no palco durante toda apresentação, para que assuma o “lugar” do/a médico/a psiquiatra, como alguém real que só observa aquela mulher vítima de violências humanas e institucionais. Apresentamos a seguir um excerto transcrito do texto original enviado pela autora para a edição.

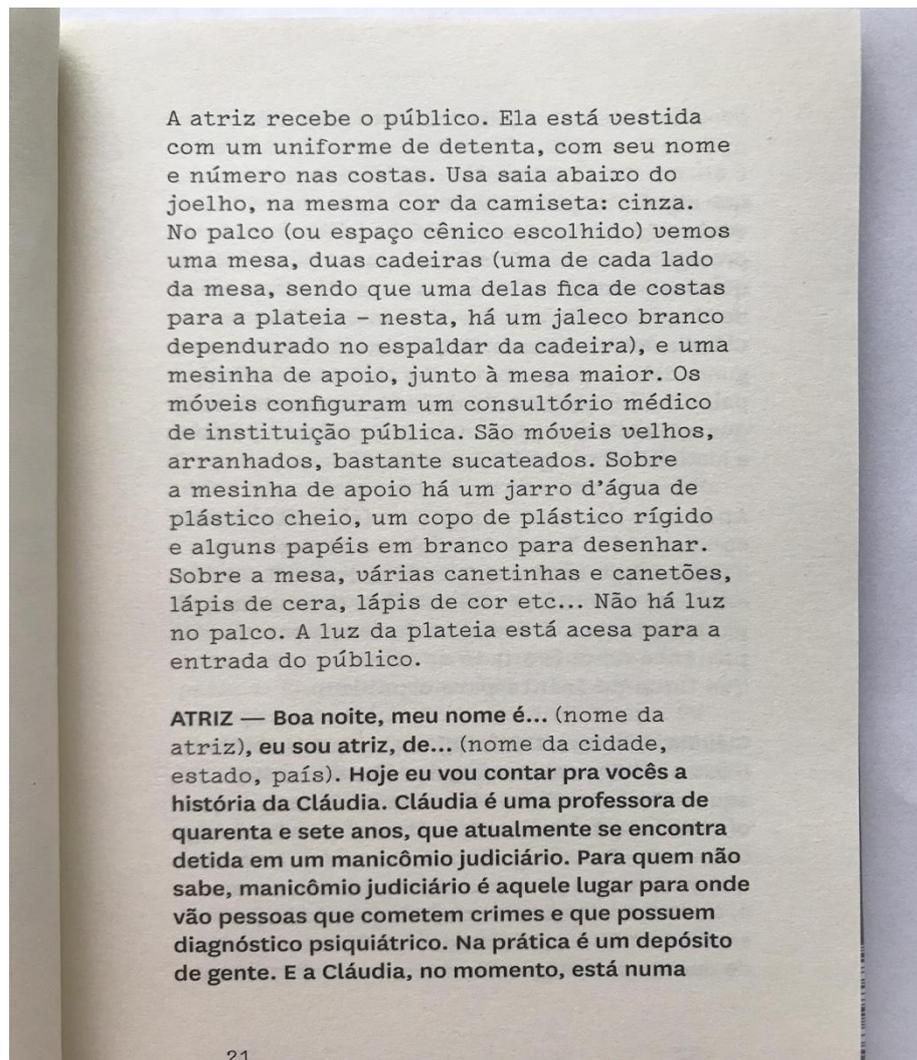
#### Texto Peixes

**Atriz** - Boa noite, meu nome é Ana Regis, eu sou atriz, de Belo Horizonte, do Brasil. Hoje eu vou contar pra vocês a história da Cláudia. Cláudia é uma professora de 49 anos, que hoje em dia se encontra em um manicômio judiciário. Pra quem não sabe, manicômio judiciário é aquele lugar para onde vão pessoas que cometem crimes e que depois é constatado algum diagnóstico psiquiátrico. Na prática é um depósito de gente. E a Cláudia, no momento, está numa [...].

Como nós já havíamos assistido à apresentação teatral de *Peixes*, sabíamos de uma série de outros “textos” (textualidades) da cena que não havia sido compartilhada pela autora em seu original, que considerou como conceito de texto apenas as palavras que a personagem diz e poucas ações, que ela indicou como rubricas entre parênteses. Esses dados não fornecidos tecem um texto maior, o espetacular, e caracterizam o espaço real e ficcional da trama, o jogo cênico (luz, trilha, cenário, ações) que estabelece o acontecimento convivial, o que acreditamos ser de grande valia para que a publicação proponha ao leitor algum pacto de leitura teatral. Em diálogo com a autora, materializamos esses “outros textos”. Nas figuras a seguir, disponibilizamos algumas páginas do livro publicado, onde pode-se confirmar que o labor da edição, nesse caso, é uma reescrita do “original”, interferindo não apenas no conteúdo, mas também no estilo da autora. Esse exemplo não se configura um caso criminoso de falsificação por intromissão da edição, pois as proposições foram aprovadas pela autora. Sobretudo, porque ela mesma tinha conhecimento de que o material que nos foi disponibilizado era um “rascunho”, o suficiente para seu trabalho enquanto atriz, diretora e dramaturga. Ana Regis estava tão imbuída de todo o processo teatral que não sentia necessidade de transpor em palavras outras textualidades que habitavam sua obra teatral. Também optamos por publicar algumas fotografias das apresentações do espetáculo, o que se configura como uma outra textualidade que, além de funcionar como um arquivo da memória da representação, pode proporcionar aos leitores outras dimensões e informações objetivas e subjetivas: como figurino, iluminação, espaço cênico,

expressão da atriz/personagem, relação com o/a espectador/a convidado/a etc. Na figura a seguir, podemos observar algumas alterações do texto teatral editado que podem ser comparadas ao original da autora.

Figura 3 - Edição de *Peixes*



Fonte: Arquivo pessoal

Em 2018, a Javali publicou um livro intitulado *Teatro Negro*, que contém sete obras teatrais de autores negros contemporâneos de Belo Horizonte, além de prefácio escrito pelo artista e pesquisador Anderson Feliciano. Um desses trabalhos foi a cena curta *Não conte comigo para proliferar mentiras*, apresentada no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto (2014). O trabalho integra a trilogia *Cenas Pretas*, proposta por Alexandre de Sena.

A sinopse da peça é sucinta: “Will’a Queer faz o seu novo show: um homem na estrada”. Will’a ou Wil L’a Queer é a personagem *drag* de Will Soares, artista negro belo-horizontino. Em resumo, a obra é desenvolvida a partir do confronto de estereótipos da população negra vivente em uma sociedade machista e racista brasileira. Em cena, além de Will’a também há o personagem produtor, realizado por Igui Leal, uma artista não binária. Eles têm um diálogo muito curto, não mais que dois minutos, sendo sete frases para cada personagem. O texto do restante da cena é composto por ações, projeções e, principalmente, tudo<sup>70</sup> o que eles realizam enquanto ouvimos em alto volume a música “O homem na estrada”<sup>71</sup>, dos Racionais MC’s, que tem a duração de 8’44”.

Esse é um exemplo que coloca questões importantes a serem consideradas em uma publicação de teatro: o que entendemos por texto teatral? O diálogo entre os personagens, neste caso, não é o suficiente para sustentar a proposta da obra, aliás, é apenas uma pequena parte do texto espetacular. Durante quase nove minutos escutamos um texto falado, a música dos Racionais, mas ela, por si, também não é o material textual que consegue representar a peça em sua amplitude total, até mesmo porque a encenação com a *drag queen* Will’a inaugura outro sentido e leitura dessa canção. No processo editorial, a solução encontrada pelo autor e pela edição foi tentar trazer para a página o cruzamento das distintas textualidades — sonoras, imagéticas, palavras, música, ação —, mas sem criar um texto narrativo-crítico que as justificassem dramaturgicamente, por exemplo, por meio de rubricas em um estilo mais clássico. Chega-se então na proposição de publicar uma dramaturgia em forma esquemática de tabelas, uma planilha, onde podemos ler, esquematicamente, as ações dos personagens, as projeções, toda a performance de palco que acontece em cada momento específico da música que se está ouvindo. Após uma página de indicação cênica e outra página de diálogo (tradicional) entre as personagens, temos 24 páginas da dramaturgia espetacular, em perspectiva, como pode-se ver no exemplo abaixo, seguido de uma foto de cena.

---

<sup>70</sup> Esse tudo é a própria experiência da perda do teatro, é tudo o que não conseguimos registrar em palavras, como os afetos, as energias dos atores, as reações dos espectadores, os ritmos, os erros, ações inesperadas, as condições reais do espaço físico, do equipamento de luz e som, as intensidades e demais características que tornam o teatro um ato irrepitível enquanto acontecimento, enquanto um corpo complexo que resiste em ser decodificado, registrado, publicado em sua inteireza.

<sup>71</sup> Importante salientar que obtivemos a autorização dos Racionais MC’s para que o texto da música constasse na publicação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mLDIgeS8JpE>. Acesso em: 17 jul. 2022.

Figura 4 - Edição de *Não conte comigo para proliferar mentiras*

SOM	Deu meia-noite e o corpo ainda estava lá coberto com lençol, ressecado pelo sol, jogado O IML estava só dez horas atrasado	Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim Quero que meu filho nem se lembre daqui Tenha uma vida segura Não quero que ele cresça com um “oitão” na cintura e uma “PT” na cabeça
PROJEÇÃO	Orlan	
PRODUTOR	Joga o lenço que havia na manequim para Will'a.	Pega uma arma de brinque- do que dispara bolhas de sabão em uma das caixas e dispara sobre os barracos de papelão.
WILLA	Dança com o lenço.	Envolve o lenço na cabeça criando a imagem de uma santa.

Thiago Landi (2020) propõe, em sua dissertação de mestrado, um olhar (horizontes editoriais) para a publicação de textos teatrais, que ele denomina “livros latentes”. O pesquisador, ciente de que o texto dramático não é um “ente autônomo” no processo teatral e que toda construção literária de um texto em livro, bem como sua recepção, passa por uma mediação do trabalho da edição a partir de um “original”, aguça nossa percepção sobre o trabalho da edição de livros de teatro.

O diálogo com os livros latentes começa a delinear-se já aí, no acolhimento de vestígios que, do ponto de vista literário estrito, não comporiam semanticamente a obra. Mas os escopos ganham ainda mais conexões. Partindo deste olhar lançado à literatura, sem dúvida seminal, os estudos teatrais começam a traçar os caminhos para uma abordagem genética própria, pautada, claro, no interesse pelos modos de composição da obra, que, não obstante, é fruto de um fenômeno artístico “vivo”, não circunscrito apenas ao texto (Landi, 2020, p. 88).

O pesquisador e editor, em sua concepção de livro latente, afirma que o trabalho não seria, nesse caso, de uma normatização desse tipo de edição. Ao contrário, tal prática traria à luz livros também “instáveis e imprevisíveis”, assim como a natureza teatral, porém produzindo materialidades que testemunhassem, ou de alguma forma propusessem alguma experiência aos leitores, a partir da “perda” do acontecimento, fenômeno teatral. Novas formas de relacionar o leitor ao texto; novas formas de se conceber a ideia de texto. Nesses exemplos editoriais apresentados, não buscamos a confirmação nem refutação de que aqueles são livros latentes. No entanto, a pesquisa de Landi nos serve como ponto de partida para análises críticas de tais edições, entendendo, justamente, que há uma — necessidade de — interferência editorial para a materialização de tais livros de teatro. Também nos dá a dimensão de instabilidade de um texto de teatro.

É comum que publicações de dramaturgia não façam alusão à encenação de forma tão direta. Por exemplo, durante o processo de edição e publicação da Coleção Eid Ribeiro, pela Editora Javali, o autor pediu que a publicação devesse ter o mínimo possível de referências às montagens, inclusive sem constar registros fotográficos. Por termos assistido a algumas delas, tomemos como exemplo a peça *De banda pra Lua* (2005), levada aos palcos pelo Grupo Armatrix, com direção do próprio Eid Ribeiro. A cena em que os personagens São Jorge,

Dragão e Madrugada lutam é realizada através de um teatro de sombras e grandes bonecos, o que muda toda a perspectiva poética e espacial da obra. No entanto, o autor-diretor prefere não registrar tais características estéticas no texto publicado, abrindo o campo de recepção e delegando aos leitores a função imaginativa de realização da cena. A rubrica que indica ação da cena é apenas:

Música.  
 A lua desce de impacto.  
 De dentro irrompe um dragão, soltando fogo pelas ventas.  
 A luta tem início, com São Jorge montado na mula.  
 Após o embate feroz, São Jorge mata o dragão (Ribeiro, E., 2016, p. 143).

Por outro lado, há também exemplos de publicações em que não há qualquer rastro do texto espetacular, uma vez a obra sendo inédita ou em casos de traduções publicadas que tomam por base a publicação original do texto. Mesmo que em uma publicação conste tais informações e indicações para cena, isso não é garantia de que elas serão executadas no contexto de uma nova montagem. Aliás, nem todo texto dramático publicado terá como fim a sua montagem, podendo servir apenas ao âmbito da leitura, seja ela coletiva, individual, feita por atores ou não. Há casos em que são as reedições de obras teatrais que suprimem aspectos da “latência” (Landi, 2020) das publicações anteriores. Um exemplo muito próximo ao nosso contexto belo-horizontino são as edições de *Por Elise*, de Grace Passô, que abordaremos a seguir.

A primeira publicação de *Por Elise* foi realizada no ano de 2005, em uma edição da autora, financiada através de um projeto da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. A responsável pelo projeto gráfico do livro foi a designer Viviane Gandra, mas Passô esteve presente durante todo o processo, assinando inclusive a concepção da capa do livro. Foram quinhentos e cinquenta exemplares na ocasião desta edição. O livro é pequeno, em formato de bolso, quase quadrado, com 11,5 x 13cm, 140 páginas, impresso em papel Couché fosco 115g.

O primeiro ponto que queremos registrar sobre essa edição é a concepção da capa e contracapa. Ao abrir as duas capas do livro podemos observar que ali está a imagem do espaço cênico, onde há pouca luz, apenas o suficiente para iluminar uma faixa do chão onde se encontra um ator agachado, este é o personagem Homem/Cão. Apenas na lombada do livro está escrito o nome da obra, sem constar o nome da autora. É uma capa enigmática, uma vez que porta poucas informações convencionais para o leitor, o que funciona muito bem se próximo ao universo teatral, às apresentações, ao grupo, à autora. O que, de fato, era o contexto dessa

publicação. Uma edição de autor realizada para ser vendida ao final das apresentações. As imagens a seguir foram feitas de um exemplar da biblioteca do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT) do Galpão Cine Horto, portanto há uma tarja branca de identificação do livro na capa.

Figura 5 - Capa *Por Elise* (2005)



Fonte: Arquivo pessoal

Na primeira folha de rosto encontra-se escrito apenas: “Espanca! apresenta”. Na segunda folha de rosto: “Por Elise. Escrito por Grace Passô, no processo de criação do espetáculo *Por Elise*, em parceria com os atores Gustavo Bones, Marcelo Castro, Paulo Azevedo e Samira Ávila”. Vários paratextos compõem a primeira edição: prefácio pela pesquisadora Adélia Nicolete; apresentação composta por cinco textos, um de cada integrante do grupo; texto informativo sobre o grupo; um desenho/imagem de uma planta e outro de figuras humanas orientais realizando movimentos de alguma arte marcial; além de doze fotografias em preto e branco e vinte e seis coloridas.

Figura 6 - Sumário

SUMÁRIO	
9	PREFÁCIO
15	APRESENTAÇÃO
27	PERSONAGENS
31	00 O INÍCIO, O RECOMEÇO.
35	01 UM HOMEM E UMA MULHER
37	02 RAIZES PROFUNDAS
43	03 A FÉ CORRE E A EMOÇÃO TOMBA
53	04 PEITO INFLAMADO COM PALAVRAS AFOGADAS
57	05 CORAÇÕES JAPONÊSES
69	06 A NATUREZA NÃO É DOCE
77	07 HUMANOS
85	08 O DIFÍCIL CAMINHO PARA O JARDIM
91	09 OS GESTOS DE LAGOA
95	10 CORRENDO PARA O MAR
101	11 A FÉ
105	12 O RECOMEÇO, A CONTINUAÇÃO.
109	13 O MAR TERMINA ONDE?
111	IMAGENS POR ELISE
135	SOBRE O ESPANCA!
136	FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

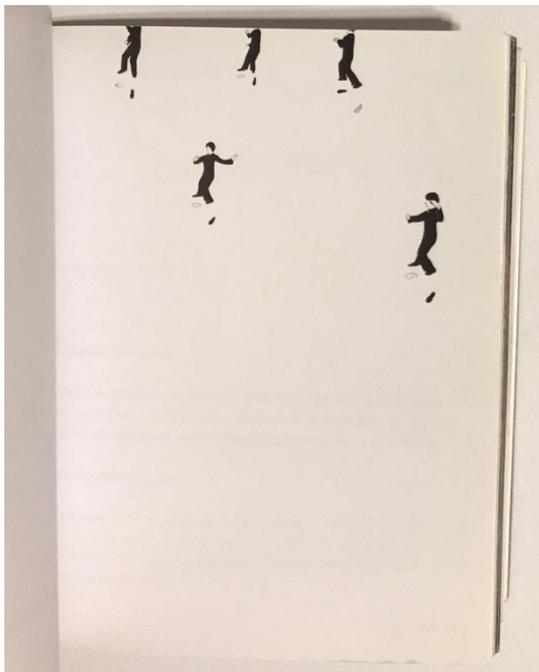
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 7 - Página 35



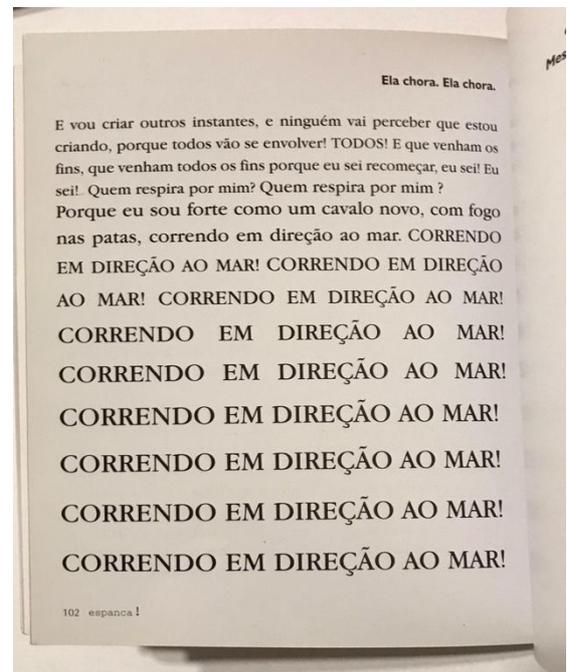
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8 - Página com figuras



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 9 - Página 102



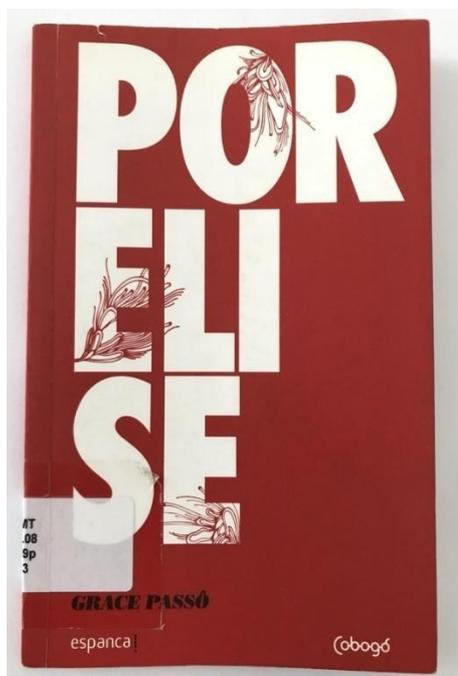
Fonte: Arquivo pessoal

A partir das imagens, é possível observar variações de fontes e tamanhos de letras, que propõem ao leitor diferentes ritmos e sentidos ao jogo dramático; além de fotografias que nos dão importantes dimensões de cenário, figurino e espaço cênico.

## 2ª edição

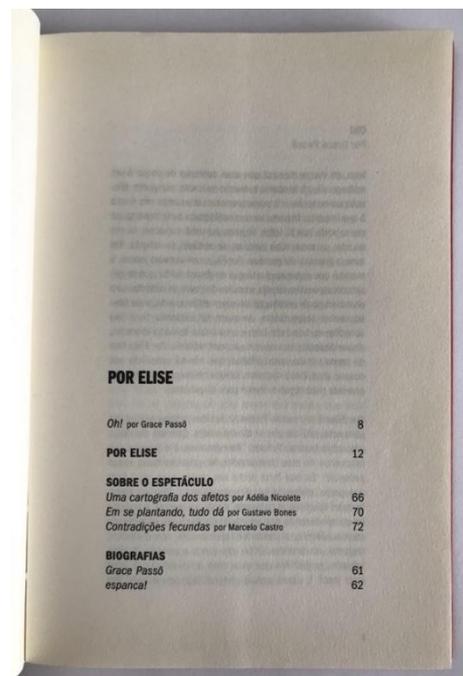
Foi realizada pela editora Cobogó, em 2012, após o grande sucesso da obra teatral *Por Elise*. Naquele momento, Grace já havia recebido os principais prêmios de dramaturgia nacional. A editora carioca publicou, em uma espécie de coletânea, quatro livros com textos da autora. Cada livro teve uma tiragem de 3.000<sup>72</sup> exemplares, o que aponta, mediante o cenário editorial da época, uma intenção ou certa esperança de maior divulgação e venda dos livros. Com formato de 18 x 12 cm, em papel Pólen Bold 80g, a edição foi possibilitada por meio de um projeto patrocinado pela Petrobrás, provavelmente através da Lei Rouanet, uma vez que a chancela do Ministério da Cultura está presente na régua de logomarcas, na contracapa do livro. Nas imagens a seguir, podemos observar algumas características da publicação.

Figura 10 - Capa *Por Elise* (2012)



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 11 - Sumário 2ª edição



Fonte: Arquivo pessoal

À diferença da primeira edição, nesta o nome da peça, da autora e do grupo constam na capa. Já a contracapa permanece sem maiores informações sobre o livro, como sinopse, ou trecho crítico. No sumário desta edição existem algumas diferenças importantes: como a indicação dos títulos das partes que compõem a obra dramática. Na edição da autora, figura 6, essa organização é apresentada ao leitor logo nas primeiras páginas, porém na segunda edição, essa informação é descaracterizada. Acredito que esse ponto é uma característica muito

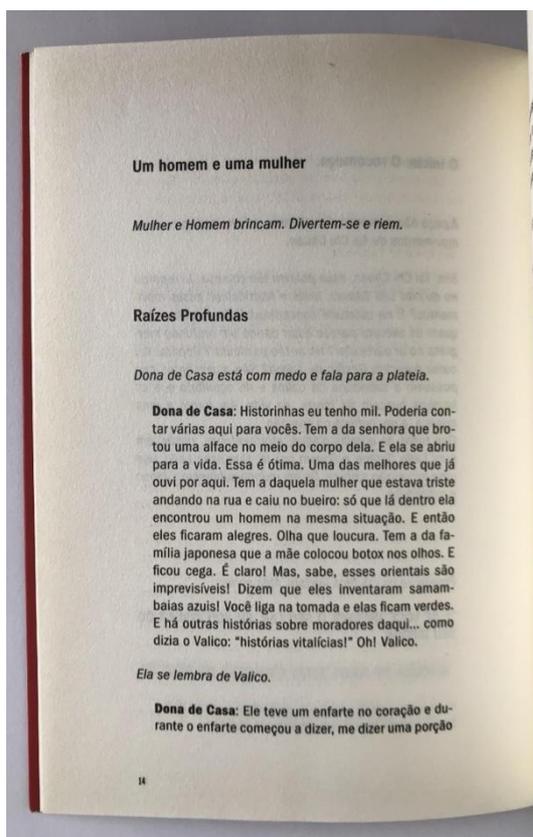
<sup>72</sup> A informação foi colhida junto à autora, pois não consta na edição.

significativa quando estamos falando da materialização do texto teatral em livro, nesse processo que lida com a resistência dos corpos em serem publicados. No prefácio da primeira edição, a pesquisadora Adélia Nicolete aponta:

Ao comentar sobre a falta de certezas e modelos na escrita contemporânea, Ryngaert assinala a desconfiança com que se tem olhado o teatro dramático nos moldes aristotélicos — unidades, mimese, fábula, enredo, ação, conflito, diálogo, começo-meio-fim, encadeamento de ações e tantas outras âncoras — e ao mesmo tempo, a dificuldade de se libertar dele. [...] Nesse ponto junta-se ao francês, o alemão Hans-Thies Lehmann. Ao anunciar a existência de um teatro que chama de pós-dramático Lehmann assegura que ele só é possível como superação do drama, ou seja, como uma manifestação que conserva algumas características de uma dramaturgia considerada “clássica”, incorporando a ela elementos próprios do contemporâneo — silêncio, fragmentação, lacunas, interrupções, intertextualidade e, sobretudo, uma maior colaboração do leitor/espectador na finalização da obra. Por *Elise* é um claro exemplo disso (Nicolete *apud* Passô, 2005, p. 67).

Apresentar já no sumário a organização da obra teatral fragmentada e não como uma unidade é significativo e, materialmente, dialoga com a estrutura da encenação e dramaturgia de *Por Elise*. A seguir, também podemos observar, e comparar com imagens da primeira e segunda edição (figuras 7 e 12), que não só a numeração das cenas foi retirada, como o intervalo de páginas, que dividia cada cena-acontecimento da primeira edição, também não foi reproduzido. Ao nosso ver, a concatenação das cenas impõe, no papel, uma falta de silêncio e fragmentação para o leitor.

Figura 12 - Página 14



Fonte: Arquivo pessoal

Esta edição foi acrescida de um texto escrito pelo pesquisador e crítico de teatro brasileiro Kil Abreu, que ocupa as duas orelhas do livro. O texto foi reproduzido nos quatro títulos da autora que compõem a coleção. Uma nova apresentação foi escrita pela autora, intitulada “Oh!”. Dois artistas integrantes do grupo, Gustavo Bones e Marcelo Castro também escreveram outros textos curtos para integrar a sessão “sobre o espetáculo”. Na primeira edição, seus textos abriam o livro compondo com os demais integrantes a parte da “apresentação”. Por outro lado, foram suprimidos os textos dos artistas Samira Ávila e Paulo Azevedo, que na época da segunda edição já não integravam mais o coletivo teatral.

Esta segunda edição propõe uma certa limpeza editorial se comparada à primeira. Sabemos que essas transformações nem sempre são fruto de uma proposição consciente. Nelas muitas razões podem estar envolvidas, como: prazos estipulados pelos editais; direitos autorais; desejos editoriais das partes interessadas; projetos gráficos pré-estabelecidos pela editora; questões econômicas etc. Como a Cobogó passou a deter os direitos da edição das obras publicadas, a referência para as demais edições brasileiras passou a ser a sua.

### **3ª edição**

A última edição de *Por Elise*, no Brasil, aconteceu no livro *Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira antologia*, em 2017, através de um projeto de Lei de Incentivo à Cultura, cujo objetivo era um levantamento histórico da produção dramaturgical autoral na capital mineira, desde sua fundação até início dos anos 2000. Além das cinco dramaturgias selecionadas para compor a antologia, há também um texto de apresentação de conteúdo teórico e histórico sobre a pesquisa realizada, assinada por Vinícius Souza e Assis Benevenuto, sob orientação da professora Sara Rojo (UFMG). A encadernação do livro é de capa dura, com tamanho de 23 x 16 cm, 298 páginas, em papel Chambril Avena 80mg. A materialização do texto seguiu, basicamente, a edição da Cobogó, apesar de que não foram publicadas as fotos nem os paratextos, pois o objetivo da publicação estava concentrado apenas no registro do texto dramático. Ainda, sim, respeitou-se a divisão por página de cada parte da peça, proposta pela autora na primeira edição. A obra também foi publicada em formato audível,<sup>73</sup> com autorização da Cobogó e de Passô, por meio de versão lida da peça. A edição da Javali foi realizada sob algumas imposições orçamentárias, de direitos autorais, de cronogramas, o que determina muitos aspectos do livro. O objetivo da antologia estava circunscrito mais no estudo teórico-histórico sobre a memória e produção dramaturgical autoral da capital mineira, que é desde algumas décadas referência teatral dentro e fora do país.

### **Tradução**

*Por Elise* já foi traduzido para algumas línguas e publicado em outros países. Uma dessas edições está no livro *Teatro Brasileiro Contemporâneo* (2014), produzido e lançado no 14º Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, na Colômbia, que inclui quatorze peças do teatro brasileiro. Todas foram traduzidas pela atriz colombiana Carolina Virgües, que reside no Brasil há muitos anos. Não é objetivo neste trabalho analisar aspectos da tradução, mas alguns pontos chamam a atenção, uma vez que a tradução é uma importante etapa de materialização da continuação da vida de uma obra literária. Tanto a tradução quanto a edição não levaram em consideração as características da primeira edição de *Por Elise*. A obra chega a um outro contexto, um outro país e cultura, materializada de uma forma que não foi aquela proposta pela autora, na edição de bolso, em 2005. Há todo um campo de informações que se perde, que é

---

<sup>73</sup> <https://www.mixcloud.com/editorajavali/> Acesso em: 19 jul. 2022.

para além do livro, é sobre o pensamento de um teatro contemporâneo brasileiro. Observemos também a própria capa da edição, que traz máscaras carnavalescas — venezianas — em verde e amarelo. A encadernação é em capa dura, 574 páginas, em formato 16 x 24 cm. Nenhuma das peças que compõem o livro são ufanistas ou exaltam essa imagem tipo exportação do nosso país. Ao contrário, são textos que apresentam uma diversidade de sotaques, questões políticas, vozes marginalizadas, brasis não tão “exportáveis”. Em nossa concepção, a capa da edição colombiana propõe ao leitor uma imagem pré-concebida e muito restrita da cultura brasileira.

Figura 13 - Capa da coletânea colombiana de dramaturgias brasileiras



Fonte: Arquivo pessoal

Segundo Chartier (1998, p. 128),

Com efeito, a forma do objeto escrito dirige sempre o sentido que os leitores podem dar àquilo que leem. Ler um artigo em um banco de dados eletrônico,

sem saber nada da revista na qual foi publicado, nem dos artigos que o acompanham, e ler o “mesmo” artigo no número da revista na qual apareceu, não é a mesma experiência. O sentido que o leitor constrói, no segundo caso, depende de elementos que não estão presentes no próprio artigo, mas que dependem do conjunto dos textos reunidos em um mesmo número e do projeto intelectual e editorial da revista ou do jornal.

A partir dessa pequena amostra sobre formas de materialização de um texto teatral, podemos afirmar que é um campo muito diverso, o que nos remonta ao caráter de instabilidade e/ou performatividade daquilo que tomamos como o texto — como portador de uma verdade original — de uma peça de teatro. Colocamos então alguns questionamentos: quando traduzimos um texto de teatro publicado (livro ou digital), estamos traduzindo o quê? A obra do autor? A materialização gráfica original, que por si mesma já é uma transposição do palco à página? Uma, dentre várias, possíveis de serem criadas. Um texto original isento de qualquer outra possibilidade de existência, uma vez que é um texto inédito? Uma obra coletiva, do autor mais os agentes que materializaram o livro? A estabilidade de um “texto fechado” ou a instabilidade da experiência da perda? Nos casos desenvolvidos em nossa tese, devemos nos atentar para as publicações pregressas existentes dos textos em língua original, e, se possível, às montagens das obras realizadas antes de tais publicações. Mas não é só isso. Para materializar novamente tais textos, agora traduzidos através de um pacto teatral, devemos observar e dialogar com aspectos que nos pareceram importantes durante o processo de tradução ligado ao acontecimento teatral. O que não significaria a obrigatoriedade em desenvolver todas as características do processo de tradução e encenação para a materialidade do livro. Mas, certamente, haverá informações intencionais ou até mesmo rastros que podem ajudar a identificar essa ponte que leva de uma edição à outra, ou de um texto original à tradução. As proposições editoriais que criamos para a publicação de nossas traduções apontarão esses elementos. Elas foram desenvolvidas junto ao designer Vitor Carvalho, que vem produzindo, com a nossa colaboração, grande parte dos livros da Editora Javali.

Essas são algumas características que nos interessam nesta tese, uma vez que para as traduções que abordaremos aqui, ao invés de tomar como referência apenas a matéria textual que tivemos acesso, o original, partimos para a experimentação da tradução por meio de uma oralização das palavras no jogo cênico, no acontecimento teatral. Nesta pesquisa, não é nosso objetivo produzir um resultado que alcance a “verdade do texto original”, ou alguma ideia de “verdade do texto encenado”. Mas, sim, é de interesse nosso produzir traduções que validem o “objeto” no seu lugar de origem e/ou destino que é o teatro, por meio do pacto teatral. Bem

como produzir edições desses textos que se validem através de tal pacto presente tanto pelo processo de tradução, quanto em sua materialização em livro. Nas proposições editoriais das traduções, propusemos um selo na contracapa que informa ao leitor que o texto que ele tem em mãos é uma tradução resultante desse métodos. Essa seria uma forma de identificar edições de traduções de textos teatrais que foram realizadas pelo método que escolhemos e defendemos em nosso trabalho. Em tais edições o conceito de pacto teatral também deverá ser explicitado aos leitores nos paratextos da publicação.

Figura 14 - Selo que identifica o conceito de tradução com pacto teatral



Fonte: Arquivo pessoal

Ao longo dos próximos capítulos demonstraremos como nossas traduções produzir territorializam o texto de chegada estabelecendo uma ponte entre as culturas, as línguas, os contextos; fazendo do acontecimento teatral um meio de análise crítica da tradução. Tal processo, afirmamos, é rico, uma vez que ele nos catapulta justamente ao nosso tempo, num movimento ambíguo e constante em que nos afastamos e nos aproximamos do texto original. Não tomamos o original escrito/publicado como uma entidade desencarnada, mas partimos de sua materialidade e contexto para encarná-lo com nossos corpos e vozes nos palcos e páginas da nossa história e nossos livros.

## 2 CAPÍTULO – LA TERRIBLE OPRESIÓN DE LOS GESTOS MAGNÁNIMOS / A TERRÍVEL OPRESSÃO DOS GESTOS MAGNÂNIMOS

### 2.1 Contextos

#### 2.1.1 O autor

Daniel Veronese nasceu em Avellaneda, pequena cidade que integra a região metropolitana da capital argentina, no dia 8 de novembro de 1955. Conclui sua formação em técnico químico em 1975, quando também começa a estudar teatro de bonecos (títeres) com o mestre Ariel Bufano<sup>74</sup> e dramaturgia com o dramaturgo e diretor Mauricio Kartun,<sup>75</sup> dois artistas de grande referência para a formação teatral na Argentina. Em 1976, ocorre o golpe de estado que depõe a viúva de Perón, María Estela Martínez Perón.

O período de ditadura, um dos mais terríveis da história argentina, se estenderá até 1983. Todo movimento de resistência política civil ou institucional, assim como os que lutavam pelos direitos humanos, foram fortemente repreendidos pelo terrorismo de Estado. A perseguição, o sequestro, a tortura física e psicológica, o assassinato e desaparecimento de cadáveres foram algumas das práticas realizadas pelo sistema ditatorial. Houve um empobrecimento da população com a prática de uma política neoliberal e um considerável aumento da concentração de renda no país. Durante o século XX, ocorreram seis golpes de Estado na Argentina (1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976). A pesquisadora Marina Franco (2015, p. 75) afirma que

[...] pensar sobre a violência estatal na Argentina é um exercício complexo, que remete a certos lugares comuns históricos: por um lado, evoca diretamente a última ditadura militar e a noção de terrorismo de Estado e, por outro, remete à ideia genérica de que a repressão estatal foi uma constante em nossa história do século 19 em diante.

Muitos artistas e pensadores foram perseguidos e tiveram de interromper suas carreiras ou seguir para o exílio. De certa forma, essa reflexão sobre as violências estatais será tema de

---

<sup>74</sup> Disponível em: <http://www.alternivateatral.com/persona80411-ariel-bufano> Acesso em: 6 set. 2023.

<sup>75</sup> Disponível em: <http://www.alternivateatral.com/persona1551-mauricio-kartun> Acesso em: 6 set. 2023.

muitas obras teatrais argentinas. Algumas de forma muito direta e circunscritas no período da última ditadura, outras abordarão tais questões de maneira mais ampla, subjetiva, deslocando as temporalidades e outras variações. Em 1989, pós-ditadura, Veronese junto aos artistas Emilio García Wehbi e Ana Alvarado, fundam “El Periférico de Objetos”, um grupo de pesquisa e produção teatral, majoritariamente de direção coletiva, que buscou desenvolver o teatro de bonecos como um:

[...] instrumento cênico para um teatro de adultos, que fosse capaz de oferecer uma renovadora expressão a alguns dos temas centrais da cultura atual, como a violência, a crueldade, o poder sobre o outro, a tortura, o sentimento de culpa e o suicídio.<sup>76</sup>

Importantes nomes da cena teatral argentina também fizeram parte do coletivo, como: o dramaturgo e diretor Alejandro Tantanian, que coordenou o Teatro Nacional Cervantes entre 2017–2019, período que também recebeu as únicas três edições da FERIA Volumen, na qual participei representando a Editora Javali; a diretora e atriz Laura Yusen, que foi minha professora durante o período que frequentei o mestrado em dramaturgia na Universidad Nacional de las Artes, em 2017; o ator e diretor Roman Lamas; o ator e dramaturgo Guillermo Arengo; a atriz Julieta Vallina, entre outros. Segundo o pesquisador Óscar Cornago (2006), a poética do Periférico de Objetos foi o resultado de um árduo trabalho de redescobrimto da relação complexa entre o boneco e os atores. O Periférico assume cenicamente a relação entre objeto-boneco-ser humano em diferentes perspectivas, que invertem o sentido desses papéis. Marcaram a trajetória do grupo os seguintes espetáculos: em 1990: *Ubú rey*, de Alfred Jarry; em 1991: *Variaciones sobre B...*; em 1992 *Acto sin palabras*, de Samuel Beckett e *El hombre de arena*, de E. T. A. Hoffmann; em 1993: *Cámara Gesell*; em 1994: *Breve vida*; 1995: *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller; em 1996: *Circo negro*; em 1998: *Zooedipous* e *Madrigales bélicos y de amor*; em 2000: *MMB - Monteverdi Método Bélico*; em 2002: *El Suicidio / Apócrifo I* (2002), uma adaptação de *Los últimos días de la humanidad*, de Karl Kraus. Em 2007, o grupo encerra suas atividades. Segundo o pesquisador e professor Alfonso del Toro (2006), o Periférico de Objetos renovou não somente o âmbito teatral argentino, mas obrigou “as ciências

---

<sup>76</sup> “[...] un instrumento escénico para un teatro de adultos, que fuera capaz de ofrecer una renovadora expresión a algunos de los temas centrales de la cultura actual, como la violencia y la crueldad, el poder sobre el otro, la tortura, el sentimiento de culpabilidad o el suicidio.” Disponível em: <https://archivoarte.uclm.es/textos/los-espacios-inciertos-entre-el-actor-y-el-muneco/> acesso em: 6 set. 2023.

do teatro e repensar suas categorias e seus métodos de análise”.<sup>77</sup> O grupo tornou-se referência latino-americana desse tipo de teatro, possibilitando um reconhecimento ocidental das artes cênicas produzidas na Argentina, nas últimas décadas do século passado, e promovendo seus integrantes que, paralelamente, foram desenvolvendo suas obras e pesquisas pessoais. Daniel Veronese, por exemplo, obteve grande reconhecimento como autor dramático no período da década de 1990, tendo recebido diversos prêmios nacionais e internacionais. Suas obras foram traduzidas para o inglês, francês, português, italiano e alemão. O autor também foi curador do Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA) nas edições de 1999, 2001 e 2003. Integrou algumas antologias teatrais como a *Nueva dramaturgia de Buenos Aires* (2000) e *Teatro argentino* (2000); sua obra dramaturgica está reunida nos livros *Cuerpo de prueba I: 1990-1093* (2005) e *Cuerpo de prueba II: 1994-1996* (2006), sendo que 1ª edição dessas obras aconteceu em 1997, pela Libro del Rojas; e *La deriva* (2000). No início dos anos 2000, adapta e dirige três obras do dramaturgo russo Anton Tchekhov, que ganharam grande destaque no cenário teatral latino-americano: *Un hombre que se ahoga* (2004), a partir de *As três irmãs*; *Espía a una mujer que se mata* (2006), a partir de *Tio Vânia*; e *Los hijos se han dormido* (2011), a partir de *A gaivota*.

Veronese, diferentemente dos outros autores analisados nesta tese, consolidou a sua carreira artística sobre dois pilares de produção e recepção artística, *a priori* bem distintos: o comercial e o independente. Dirigindo obras com grande êxito de bilheteria, que lotam os grandes teatros da famosa Avenida Corrientes, em Buenos Aires; e obras para circuitos menores, ditos independentes, como para salas alternativas e festivais nacionais e internacionais de teatro. Em entrevista ao Festival chileno Santiago a Mil, o autor afirma que, apesar de muitas pessoas tentarem sistematizar a sua produção artística, o seu verdadeiro método de criação seria o de não se antecipar à própria obra que se está por fazer. Assim, seu trabalho se desenvolve de forma muito intuitiva, que é o que mais lhe interessa. Por outro lado, Veronese afirma conhecer bem os limites dessa “metodologia do desconhecido” quando se trata das características do mercado e do consumidor final de seu teatro. Para o diretor, o teatro comercial possui diferenças cruciais em relação ao teatro independente, pois este é onde se produz rupturas e contradição, e aquele é onde deve-se aglutinar, unir o público em massa. E é este tipo de produção teatral que permite a sobrevivência financeira de Veronese.

---

<sup>77</sup> “a las ciencias del teatro a repensar sus categorías y métodos de análisis”. Disponível em: [https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/2006\\_PerifericoDeObjetosII\\_gestos41.pdf](https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/2006_PerifericoDeObjetosII_gestos41.pdf) Acesso em: 7 set. 2023.

O teatro comercial não é revolucionário, não muda a forma das pessoas pensarem, se mudasse a forma delas pensarem, elas não iriam. As pessoas não querem que você diga [...] que talvez você esteja errado, que a vida pode ser diferente. O teatro independente sim [...] porque te faz querer, ou ver, que a vida possa ser de outra maneira. E se você aceita isso, se essa flecha te acerta, acredito que algo se modifica em você. Não tem tanto a ver com o tema. Do que vamos falar? Que o poder é mau? Que os governos nos usam e nos assassinam? Todo mundo que vai ao teatro, vai ver esse tipo de obra, sabe disso. Mas há algo mais profundo, mais precioso, que a vida pode ser assim, mas que a vida no teatro pode ser de outra maneira. Quando eu consigo isso, quando sinto que encontrei uma verdade que estava nos rondando, praticamente na nossa cara, mas não podíamos ver, eu digo: Ah! Eureka! Isso para mim é revolucionário (Veronese, 2020).<sup>78</sup>

Essas diferenças de produção sobre as quais Veronese transita geram um tipo de situação antagônica que se faz muito presente na vida de artistas de teatro, principalmente daqueles que têm produções e pesquisas que estão muito conectadas a uma consciência histórica, política e crítica. O fazer teatral não está apartado da sociedade, dos seus meios de produção e valorização; teatro é mão de obra, impostos, aluguéis, passagem, alimentação, tempo, divulgação, família, moradia e afins. Dentro dessa polarização citada por Veronese, o teatro comercial e o independente, existe ainda uma série de subdivisões que pode ser categorizada a partir de diferentes aspectos.

Esses modos de produção afetam artistas em seus mais diversos contextos e podem nos levar a identificar alguns movimentos teatrais. Por exemplo, na cidade de Belo Horizonte, no ano de 2007, foi criado o Verão Arte Contemporânea (VAC), sob direção de Ione de Medeiros — artista fundadora de um dos grupos mais longevos da cidade, o Grupo Oficcina Multimédia —, com o objetivo de instaurar um espaço para outras territorialidades da produção artística da capital mineira. A curadoria desse festival sempre esteve atenta a produções dissidentes do teatro “mais comercial”. Não é mera coincidência que o VAC aconteça em período concomitante à realização da Campanha de Popularização do Teatro e da Dança que, no ano de 2023, completou a sua 48ª edição. A Campanha é um evento teatral anual que reúne dezenas

---

<sup>78</sup> “ [...] *El teatro comercial no es revolucionario, no cambia la forma de la gente pensar; si cambiara la forma de la gente pensar, la gente no iría. La gente no quiere que le vaya a decir [...] que quizás te has te equivocado, que la vida puede ser distinta. El teatro independiente sí, es revolucionario [...] porque te hace querer o ver que la vida puede ser de otra manera. Y se vos aceptas eso, si te entra esa flecha, creo que a vos te modificas algo. No tiene tanto a ver con el tema. ¿De qué vamos a hablar? ¿Que el poder es malo? ¿Que los gobiernos nos utilizan y nos asesinan? Eso lo sabe todo mundo que va al teatro, que va a ver esas obras. Ahora hay algo interno, más precioso, que la vida puede ser así, y la vida en el teatro puede ser de otra manera. Yo cuando logro esto, cuando siento que encontré una verdad que estaba en la vuelta de la esquina, que estaba muy a mano, y no la veíamos, digo ah, ¡eureka! Eso para mí es revolucionario.*” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dhsBslspkw4&t=605s> Acesso em: 06 set. 2023.

de produções teatrais e a maior quantidade de público da capital em cerca de 2 meses consecutivos. Em sua última edição participaram 114 espetáculos e mais de 100 mil ingressos foram vendidos a preços populares. Existem muitas críticas em relação a esse evento, principalmente no que confere a sua curadoria, pois as peças apresentadas são majoritariamente comédias que, como categorizou Veronese, não propõem nenhum tipo de pensamento crítico. Ao longo dos anos, muitas dessas obras foram questionadas publicamente por conterem aspectos preconceituosos, misóginos, racistas, homofóbicos, transfóbicos etc. Contudo, desde a criação do VAC, a Campanha abriu espaço em sua programação para receber outras produções mais “revolucionárias”. Isso significou mudanças no cenário teatral da cidade; debates públicos sobre as peças; abertura de espaços; mobilidade dos artistas entre ambos os festivais, inclusive uma tentativa de “contaminação” dos espectadores desses eventos. Outro ponto que pode ser ressaltado nessa discussão é a dificuldade de categorização proposta por Veronese. Muitas peças da Campanha são independentes, uma vez que foram montadas com recursos próprios dos artistas envolvidos, e que por se tratar de comédias “aglutinadoras”, de grande apelo popular, geram grande retorno financeiro. Por outro lado, várias produções apresentadas no VAC, que são de caráter mais crítico, algumas realizadas por grupos e coletivos mais ligados à pesquisa, foram financiadas através de recursos de Leis de Incentivo à Cultura, ou seja, são independentes em um aspecto, mas dependentes das políticas públicas. São obras que se apresentam em salas menores que não proporcionam, em geral, retorno financeiro como as comédias ou produções mais comerciais. Essas são algumas características que interferem nessa relação comercial *versus* independente. Acreditamos que é fundamental entendermos que, hoje em dia, praticamente nada escapa de se tornar mercadoria, no sentido capitalista. Sendo assim, o que mais nos interessa é perceber como tais produções, independentes ou não, refletem e intervêm ética e politicamente nas sociedades de que formam parte.

Dentre os três autores analisados nesta tese, Veronese é o de mais idade, o que atravessou mais mudanças políticas na história da América Latina. E o único que, até então, tem uma relação declarada com o “teatro comercial”. Veremos adiante que a produção teatral de Guillermo Calderón está muito presente no circuito dos principais festivais nacionais e internacionais. Mas que, desde a última década, esse autor vem se destacando como roteirista de significativas produções cinematográficas, o que certamente proporciona um retorno financeiro muito maior do que no teatro. Já David Arancibia, o mais jovem dos dramaturgos, tem trabalhado principalmente por meio de editais de fomento. Cada autor pertence a contextos diferentes, o que deve ser considerado em nossa pesquisa.

Em entrevista concedida ao Tempo Festival (RJ), ao ser perguntado se as transformações político-econômicas ocorridas na Argentina, entre 2004–2011, teriam alguma relação com sua produção artística, Veronese afirmou que seu trabalho não refletia diretamente o período precedente à crise de 2001, apesar da mesma ter afetado fortemente sua vida pessoal, como a grande parte população argentina. Disse ainda que o seu conceito estético: “caminha à margem dessas questões. Além disso, não procuro falar desses temas em minhas obras” (Veronese, 2019).<sup>79</sup> Essa é uma característica marcante em alguns diretores e dramaturgos argentinos contemporâneos a Veronese. A sociedade dos anos 1990 era diferente da dos anos 60 e 70. Se antes o “inimigo” estava muito evidente, como no caso da ditadura, e era contra ele (ou a instituição política) que o teatro político se referia, agora, em um sistema neoliberal, não há mais esse lugar tão reconhecível para onde se pode apontar o dedo. Muitas obras argentinas da última década do século passado vão explorar outros panoramas, onde, por vezes, o tema da política desaparece de cena. O que não significa que “o político” também se ausente, que as obras não sejam críticas e reflexivas ao período histórico em que estão inseridas. Claudio Nadie, diretor da primeira montagem de *La terrible opresión de los gestos magnánimos*, em entrevista<sup>80</sup> ao jornal *La Nación*, no início dos anos 2000, disse que retornar ao teatro político naquele momento era importante, mas não aquele dos anos setenta, pois o mundo havia mudado. Isso significou repensar as formas do teatro, tanto na estética quanto na dramaturgia, na atuação, encenação etc. É nessa perspectiva que entendemos o político na dramaturgia de Veronese.

### 2.1.2 Trajetória dramaturgical

Nesta sessão onde apontamos as trajetórias dos dramaturgos de nosso corpus, escolhemos não incluir as adaptações, dramaturgias cênicas, dramaturgismos e/ou textos criados coletivamente. Com isso, não visamos desvalorizar o trabalho de criação autoral ou dramaturgical por meio desses outros procedimentos, até porque também entendemos a

---

<sup>79</sup> “[...] concepto estético camina al margen de esas cuestiones. No intento además hablar de eso en mis obras.” Disponível em: <https://tempofestival.com.br/instantaneo/o-espaco-ocupado-pelo-tempo-entrevista-com-daniel-veronese/> Acesso em: 4 set. 2023.

<sup>80</sup> Disponível em: <http://diario-notas.blogspot.com/2008/03/claudio-nadie.html> Acesso em: 10 set. 2023.

transversalidade de funções e áreas no fazer teatral. Decidimos por focar nas obras em que tais artistas se debruçaram principalmente sobre a criação textual dramática, assinando-as individualmente. A seguir, disponibilizamos cronologicamente sua produção:

- *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1990)
- *Del maravilloso mundo de los animales: los corderos* (1992)
- *Del maravilloso mundo de los animales: conversaciones nocturnas* (1992)
- *Señorita porteña* (1993)
- *Luisa* (1993)
- *Luz de mañana en un traje marrón* (1993)
- *Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1994)
- *La terrible opresión de los gestos magnánimos* (1995)
- *Unos viajeros se mueren* (1995)
- *Circonegro* (1996)
- *Women's white long sleeve sport shirts* (1996)
- *Ring Side* (1996)
- *XYZ* (1997)
- *El líquido táctil* (1997)
- *Sueño de gato* (1998)
- *Eclipse de auto en camino* (1998)
- *La noche devora a sus hijos* (1999)
- *Mujeres soñaron caballos* (1999)
- *Open House* (2001)
- *La forma que se despliega* (2003)
- *Teatro para pájaros* (2007)

A partir do final da primeira década de 2000, a atividade teatral de Veronese volta-se mais para as adaptações e direções teatrais. Uma das características mais marcantes das dramaturgias de Veronese é não seguir um padrão dramático que possa definir a sua escrita. As estruturas de seus textos variam muito, podendo ser mais tradicionais, com diálogos, rubricas e o desenvolvimento claro da ação; com estruturas mais narrativas, mais próximas da literatura, como em um conto; ou com estruturas mais abstratas, em que o leitor é convidado a tomar uma posição, frente ao que vê e lê, para conseguir criar uma relação narrativa teatral da obra. Por

outro lado, a violência está sempre presente, seja pelo tema ou ação, ou pela forma com que os personagens interagem. O pesquisador André Felipe Costa Silva assinala outros aspectos característicos da obra de Veronese:

[...] a impressão de que o autor/diretor frequentemente nos oculta algo de primordial em suas narrativas, gerando uma constante sensação de confusão e mistério; o jogo que estabelece com seu espectador entre a ilusão da cena e a revelação de seus artifícios; a sensação de que algo familiar e reconhecível torna-se inesperadamente estranho; a violência e o desentendimento como uma constante nas relações de seus personagens (Silva *in* Carreira, 2016, p. 59).

Como a produção dramatúrgica do autor é muito extensa, selecionamos duas de suas obras para uma breve apresentação, a fim de que possamos ter uma ideia dessas características descritas por Silva, que também dialogam com o texto que traduzimos.

*La noche devora a sus hijos*

Publicada no livro *La Deriva* (2000), esse texto é um monólogo, escrito como um conto, onde a personagem principal, uma mulher, narra, a partir de suas memórias, algo muito importante que lhe foi ensinado por sua mãe. Ela inicia o conto lembrando de quando, há muito tempo, entraram à noite no bar Elías. Ela, ainda criança, foi abordada por um homem de casaco preto e, enquanto conversavam, a sua mãe, num rompante, subiu em uma mesa e começou a bradar para as pessoas “Uma história terrível. Eu memorizei, é claro, como memorizo tudo. No final da história todos choraram. Exceto o homem de casaco preto, todos choraram. A história era realmente terrível: era sobre uma mulher que apoiava a mãe” (Veronese, 2000, p. 255).<sup>81</sup>

Nessa história, havia uma mulher que cuidava da sua mãe inválida, as duas dormiam juntas na única cama que tinha no quarto. Um dia, a filha levou um homem para dentro de casa com o intuito de ter relações sexuais. O homem retirou a senhora inválida da cama e a colocou em uma cadeira de rodas que estava no recinto. Imóvel, a velha observava a filha e o homem entre beijos e carícias, até deitarem-se sobre a cama, ainda aquecida pelo corpo da velha. Ao final, o homem acaricia o rosto da senhora e vai embora sem ter relações sexuais com a filha. Esta, então, sente um ódio terrível de sua mãe. “Em algum momento da vida os filhos passam

---

<sup>81</sup> “Una historia terrible. Yo la he memorizado, por supuesto, como memorizo todo. Al final de la historia todo el mundo lloró. Salvo el señor de campera negra todos lloraron. La historia era realmente una historia terrible: era sobre una mujer que mantenía a su madre.”

a odiar os pais” (*Ibid.*, p. 257).<sup>82</sup> A narrativa, então, passa a contar a história desse homem, que nos leva ao conhecimento de uma outra história, a de um cego que era fotógrafo, que nos leva a outra história, a uma mulher que teve filhos com esse cego; e assim, sucessivamente, histórias vão sendo concatenadas: a do pianista, a do ator, da empregada doméstica, de seu marido e seu cunhado, por quem era apaixonada. Todas essas histórias vão se conectando por meio de relatos de violência. Até chegar um momento em que a mãe, que está sobre a mesa no bar, ou seja, a narradora da história que a filha está lembrando, nos situa no tempo, dizendo que tais personagens viviam em um momento complicado do país:

As pessoas estavam passando por situações indescritíveis. Isso não pode ser narrado. Mas eles não podem realmente ser narrados. Na cidade acontecia uma guerra — não sei se devo chamá-la assim, de proporções um tanto minúsculas e embaraçosas, mas pelo menos suficiente para satisfazer o orgulho nacionalista de boa parte da população (*Ibid.*, 268).<sup>83</sup>

Então chegamos na história derradeira, onde a narradora do tempo presente conta que, quando criança, ela e sua mãe estiveram juntas na casa da família de uma vizinha. Naquela noite, seis homens, um deles vestido com um casaco preto, arrombaram a porta e invadiram o apartamento, procurando por coisas, violentaram a família, incluindo ela, a filha que ainda era uma criança, e um filho dos vizinhos que tinha problemas mentais. Eram “tempos anormais”. Todas essas histórias, narradas pela filha em seu monólogo, eram relatos que a sua mãe tinha passado a contar em muitos lugares da cidade, como os bares, para quem as quisesse ouvir. O que percebemos, então, é que a filha repete os gestos da mãe ao nos contar tudo aquilo.

Compreendi então aquelas histórias que minha mãe contava, que circulavam pelas ruas sussurradas nos ouvidos, nunca em voz alta. Histórias em que nada mais surpreendia. Tudo estava misturado. Qualquer coisa valia a pena para sobreviver. A fome estava começando a dividir, a fazer inimigos. Era comum ver homens enfrentando crianças, brigando por um pedaço de pão. “Não há lugar para a solidariedade, não há lugar para a humanidade”, era o que sempre dizia a minha mãe, que de cima da mesa daquele bar Elías me fazia gestos, um momento irrepetível, um ponto de intersecção entre a sua própria dor e a minha, hoje sei, hoje entendo, distante, estranho, como que implorando,

---

<sup>82</sup> “*En algún momento de la vida, los hijos odian a sus padres.*”

<sup>83</sup> “*La gente pasaba por situaciones inenarrables. Que no se pueden narrar. Pero realmente no se pueden narrar. En la ciudad se estaba realizando una guerra — no sabía bien si llamarla así de proporciones más bien minúsculas y vergonzantes, pero que al menos alcanzaba para satisfacer los orgullos nacionalistas de una buena parte de la población.*”

apontando para o homem de paletó que termina o nono copo de cerveja e sai do bar batendo a porta, rumo à noite (*Ibid.*, p. 272-273).<sup>84</sup>

Ainda que Veronese não defina em qual cidade, nem em qual tempo histórico se passaram aqueles acontecimentos, o que percebemos é uma denúncia de uma época de horror, onde o nacionalismo estava diretamente relacionado à violação, agressão, ao medo, à pobreza, dentre outros. É uma peça que, podemos dizer, retoma traumas de momentos como a última ditadura argentina, a partir da memória. De alguma forma, a memória está a serviço desse trauma vivido por muitas pessoas, seja para sua cura, reparação, justiça, ou seu esquecimento. Há alguma função na manutenção dessa memória, é o que nos mostra esse gesto da mãe e da filha.

Há uma outra passagem da obra que nos interessa é quando a narradora, a filha, diz:

Às vezes observamos pessoas que observam um rio que nós não vemos. Rio em que, por sua vez, reflete uma parte de uma paisagem impossível de ser vista pela outra perspectiva. E descobrimos o rio justo pela atenção desses rostos, a paisagem em seu ensimesmamento (*Ibid.*, p. 258).<sup>85</sup>

O autor propõe um jogo similar ao que a fotografia da pombinha morta, em *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, instaura. Um jogo de espelhamento que pode nos revelar algo que está ocultado entre o ver e o ser visto, entre espectadores e atores. Essa provocação que Veronese faz em muitos de seus trabalhos, seja pela dramaturgia, atuação ou encenação, visa tensionar o próprio sentido do teatro, das imagens, da arte, do real. Segundo a pesquisadora chilena Luana Paredes, esse é um mecanismo que Daniel Veronese utiliza com frequência para instaurar a busca dos personagens por uma identidade, ou alguma certeza que os dê uma posição menos instável no mundo. Esse mecanismo ocorre pelos jogos de espelhamento, pelas cartas, fotografias, que criam um conflito entre o real e a imaginação, entre o documento e a fabulação. “Isso conduzirá os personagens a um maior grau de desespero. Não acreditar, não poder

---

<sup>84</sup> “Comprendí entonces esas historias que contaba mi madre, que circulaban por las calles susurradas en los oídos, nunca en voz alta. Historias en las que ya nada asombraba. Todo se mezclaba. Todo valía con tal de sobrevivir. El hambre comenzaba a dividir, a enemistar. Era común ver a hombres frente a niños, peleándose por un mendrugo de pan. “No hay lugar para la solidaridad, no hay lugar para la humanidad”, eso decía siempre mi madre, que desde arriba de la mesa del aquel bar de Elías me hacía señas, irreplicable momento, punto de intersección entre su propio dolor y el mío, lo sé hoy, lo comprendo hoy, distante, ajena, como implorando, señalando al hombre de campera que termina el noveno vaso de cerveza y que sale del bar dando un portazo, internándose en la noche.”

<sup>85</sup> “A veces observamos a personas que observan un río que nosotros no vemos. Río en el cual a su vez se refleja una parte del paisaje imposible de ver desde otra posición. Y descubrimos el río en la atención de esos rostros, el paisaje en su ensimismamiento.”

acreditar ou apenas duvidar do que está sendo visto, do que é mostrado como prova, é desesperador para esses seres” (Paredes, 2022, p. 814).<sup>86</sup>

As obras que selecionamos, escritas nos anos 90, possuem características em comum, por exemplo, indagam a perspectiva do real a partir de sua representação; retomam uma insatisfação dos personagens com a situação em que estão inseridos, que é a sua própria realidade. São histórias que propõem uma certa resistência ao *status quo*, que evocam a violência das coisas e das relações. O que as difere das obras criadas nos períodos ditatoriais, por exemplo, onde o teatro de resistência se apresentava ou por meio de embate direto com o tema ou através de metáforas. Nessas obras de Veronese, essa espécie de violência se apresenta sob um véu que distorce o real.

Uma leitura possível desse mecanismo estaria justamente ligada ao contexto sociopolítico da década de 90, o de retomada da democracia (agora neoliberal), que levou a Argentina a uma das piores crises econômicas e políticas, pós-ditadura, a do início dos anos 2000. Durante esse período, houve, por parte da sociedade argentina, um trabalho que buscou a reparação social e política, lutou pela justiça contra os assassinatos, as desapareções e as violações de direitos humanos causados pela Ditadura Militar. A busca por documentos, realização de julgamentos e criminalização de agentes responsáveis, marcou um momento da sociedade argentina em que o trauma causado pela ditadura pôde ser tratado publicamente. Esse trabalho do trauma é muitas vezes marcado pelo luto, por uma espécie de real-ausente, que é ao mesmo tempo passado e presente. O trabalho do trauma, em Veronese, pode ser identificado e lido pelo conceito de sinistro, que Freud (1919) desenvolveu a partir da relação entre o que é familiar e o que não é familiar, entre *heimlich* e *unheimlich*. Fora da leitura comum, Freud afirmará que há uma relação direta entre os termos, por exemplo, que nem todo familiar é familiar a todos, ou seja, haveria em *heimlich* a sua própria negatividade, pois estaria presente nele o seu próprio antônimo, *unheimlich*. Dessa forma, o sinistro, não estaria ligado ao desconhecido, apenas, mas justamente ao que conhecemos muito bem, que nos é assustador porque é familiar. O sinistro, nesse sentido, é fruto de algo que conhecemos, mas que foi reprimido, ou seja, deveria ter ficado esquecido, apagado, mas veio à luz. O sinistro desestrutura o belo, o organizado, o equilíbrio, e, em Veronese, podemos identificar essa operação nas imagens que questionam o real e a representação do real. O sinistro é algo desse trauma, que

---

<sup>86</sup> “Eso no puede sino conducir a los personajes a un grado mayor de desesperación. No creer, no poder creer o solamente dudar de lo que se está viendo, de lo que se muestra como prueba, es desesperante para estos seres.”

estava forçadamente “esquecido” e que ressurge. Essa seria uma forma de interpelar o tempo e a história presente.

Com o retorno da democracia em 1983, a suposta liberdade de direitos volta a vigorar, mas o país se vê abalado pela experiência de quase uma década que deixa muitas marcas nas histórias íntimas e políticas de toda esta geração. O principal estigma arraigado na Argentina pós-ditadura militar (e pós-Guerra das Malvinas) é o da violência e da morte e por isso o sinistro aparece como um espectro que paira sobre o cotidiano das diversas famílias e círculos afetivos que descobrem seus parentes e amigos desaparecidos como mortos ou permanentemente feridos (Silva, 2016, p. 79).

### *Circoneiro*

Publicada no mesmo tomo II de *Cuerpo de prueba*, esta dramaturgia é composta por dez quadros breves que, em sua maioria, são indicações para a realização de números circenses: “número dos olhos”, “do conto russo”, “da faca”, “das colheres”, “dos agradecimentos”, entre outros. Na primeira rubrica o autor indica que em cena há quatro atores cegos sentados, esperando o início do espetáculo. Veronese, já de início, nos propõe uma operação de visibilidade, entre ver e ser visto, de espelhamento. Nesse primeiro número, o das mãos, os artistas irão refletir sobre o valor e a adequação dos gestos na representação, o natural e o artificial. Os atores experimentam ações cotidianas, como chamar um táxi; escrever uma carta; expressar desejo ou repulsa. Depois experimentam ações e gestos que possam representar sentimentos, como a alegria, que poderia ser, por exemplo: “levantar um bebê para o alto” (Veronese, 1999, p. 172). Nessa obra, podemos estabelecer uma relação direta com *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, nesta busca e reflexão sobre a forma e o conteúdo, o gesto condicionado e o autêntico, a gramática convencionada por uma cultura e a ignorância frente a uma outra maneira, língua, de se expressar no mundo. Até mesmo o gesto de levantar o bebê está presente em *A terrível...*

Vejamos o penúltimo número, o da morte da boneca Carlotta. A cena é descrita apenas como uma rubrica:

*(Aplausos começam na arena. Carlotta cumprimenta. De repente ela descobre que seu manipulador está segurando seu braço e sua cabeça e que, portanto, os movimentos que ela estava fazendo não eram dela. Ele a estava manipulando.*

*Ela tenta continuar com o número, mas sozinha. Seu treinador se recusa. Eles lutam.*

*Depois de lutas intermináveis, ela finalmente consegue se separar dele.*

*Obtém a sua independência, embora o resultado, paradoxalmente, seja o seu desaparecimento como artista. O preço da sua liberdade é assumir sua [coisidade] condição de objeto. E Carlotta paga por isso.* (Ibid., p. 182-183).<sup>87</sup>

As cenas que compõem Circonegro são carregadas de violência, muitas delas realizadas com bonecos. Segundo o autor, uma das premissas da obra era discutir qual artifício seria melhor para se representar a morte no teatro, se um boneco ou uma pessoa de verdade. Assim, ao trabalhar com atores reais e bonecos, muitas vezes invertendo os papéis entre eles, Veronese coloca o ser humano em condição de “coisa”, de seres manipuláveis. Essas, entre outras obras do autor, nos remetem a uma particularidade da história do teatro argentino, que foi ter o circo e o teatro de marionetes como marcadores do desenvolvimento de seu teatro.

### 2.1.3 Aspectos do teatro argentino — séc. XIX, XX e XXI

Este tópico nos serve como um panorama histórico para adentrarmos às características do teatro argentino. Porém, uma visão acerca dos caminhos de construção dos aspectos teatrais dessas nações se faz relevante, já que a nossa perspectiva de abordar uma América Latina, ou para ser mais exatos, uma pequena parte dela, se dá pelo teatro. Para tanto, nessa parte, recorreremos principalmente às publicações elaboradas pelo Instituto Nacional de Teatro (INT),<sup>88</sup> sobretudo aos mais de dez tomos da *Antología de obras do teatro argentino*, que vem registrando dramaturgias, estéticas e aspectos históricos, desde as origens até a contemporaneidade do teatro daquele país. Além dos textos dramáticos, as publicações contam com textos prefaciais, escritos pela pesquisadora Beatriz Seibel, (1934–2018), que abordam o panorama histórico e cultural de cada período. Seibel é autora de *Historia del Teatro Argentino I. desde los rituales hasta 1930* (2002); e *Historia del Teatro Argentino II. 1930-1956: Crisis*

---

<sup>87</sup> “(Comienzan los aplausos en la cinta. Carlotta saluda. De pronto descubre que su manipulador la tiene tomada del brazo y de la cabeza y que, entonces, los movimientos que venía realizando no eran suyos. Él la estaba manejando. Intenta seguir con el número pero sola. Su manipulador se niega. Luchan. Luego de interminables forcejeos, finalmente, ella logra despegarse de él. Obtiene su independencia, aunque el resultado, paradójicamente, sea su desaparición como artista. El precio de su libertad es hacerse cargo de su cosidad. Y Carlotta lo paga.)”

<sup>88</sup> Disponível em: <https://inteatro.ar> Acesso em: 10 dez. 2023.

y cambios (2010). Também consultamos as obras *Antología de teatro argentino en la posdictadura: Nodos interregionales (1983-1992)* (2022), organizada pelo pesquisador Mauricio Tossi, editada pelo INT; a produção de historiografia teatral de Jorge Dubatti, sobretudo *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días* (2012); e os mais de dez tomos da *Antología de Teatro Latinoamericano* (2015, 2016), organizados por Lola Proaño Gómez e Gustavo Geirola, publicados pelo Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT). Tais obras são de grande valia para historiografia teatral latino-americana. Contudo, sabemos que publicações como essas, bem como todo o registro da crítica e da história, não são capazes de abordar a realidade cultural em sua mais ampla complexidade, tal como ela se realiza em todos os recônditos de um espaço-tempo. Não nos interessa julgar a seleção de dramaturgos/as e textos reunidos, mas, sim, observar a relação entre o teatro e a sociedade que é registrada ao longo da história. Algumas dessas características podem ser reconhecidas na história brasileira e chilena, como a investida colonial, por exemplo. Já outras, são determinadas por acontecimentos que vão definindo e diferenciando as particularidades, como as próprias culturas autóctones que viviam nesses territórios e a forma como tudo decorreu. São características que nos permitem costurar em nosso texto informações a respeito dessas sociedades. A extensa antologia do teatro de obras argentinas é composta, sobretudo, de peças que foram marcantes na cidade de Buenos Aires, que sendo uma das principais cidades do país, conseguiu resguardar grande parte desses registros.

Seibel faz, no primeiro volume da antologia do teatro argentino, um apontamento interessante antes mesmo de abordar o período inicial do século XIX. A pesquisadora sinaliza a pré-existência de teatralidades muito diversas em todo território denominado por América Latina, que remonta a mais de 13.000 anos. Cita quatro estrofes de uma canção de Lola Kiepja (1874–1966), uma das últimas representantes da etnia Selk'nam, que habitou a Terra do Fogo, no extremo sul do país. Essa breve lembrança de uma cultura ancestral, registrada pela autora, não é desenvolvida historicamente na antologia, mas pode ser pontuada em alguns textos dramáticos, onde personagens indígenas, mestiços, crioulos, aparecerão ao longo da história do teatro argentino. Muitas vezes de modo distorcido, a serviço de uma perspectiva colonial; outras vezes de modo conciliador. Porém, nas últimas décadas, temos visto algumas dessas representações em um lugar de protagonismo crítico e político, principalmente em produções criadas por pessoas que se declaram fora do espectro branco colonizador. Tais personagens e histórias aparecerão com maior frequência em momentos em que está se pensando e repensando a formação e os lugares de poder da e na sociedade argentina.

A peça *Tupac Amaru* (1821), escrita por Luis Ambrosio Morante, resgata a “Grande Rebelião”, um movimento anticolonial que ocorreu no Vice-Reino da Prata e do Peru em 1780, liderado por Tupac Amaru II. A peça, ao invés de retratar em tom trágico o que de fato ocorreu, reorganiza os fatos em um estilo de comédia sentimental. Segundo o pesquisador Bruno Verneck (USP):

Os deslindes ideológicos dessa operação são claros. A possibilidade de uma aliança entre criollos, indígenas e espanhóis redimidos encaminha um final harmônico, mascarado pelos valores etéreos da comédia lacrimosa em seu ideário burguês que esconde não apenas a fratura entre o projeto de Tupac Amaru, pensado desde o lugar indígena, e o projeto de independência crioulo, do qual Morante era porta-voz; ele esconde também as continuidades entre o lugar que os criollos ocupavam na colônia, ao lado dos espanhóis, e as ambições para a nova ordem (Verneck, 2021, p. 20).

Os apagamentos históricos vêm sendo cada vez mais reivindicados nos territórios latino-americanos. A própria antologia, apesar de citar a fortuna estética pré-existente à formação da nação, não leva em consideração autores/as de origem indígena, nem de afrodescendentes. Isso pode ser explicado por algumas “razões”, tais como: o que era considerado como teatro (conceito eurocêntrico) excluía as demais manifestações de teatralidade; o próprio sistema racista-colonial que impossibilitava pessoas de aprenderem a ler e a escrever, sobretudo as pessoas não brancas e/ou que vivam aparte dos direitos básicos e privilégios sociais.

Diferente do Brasil, Argentina e Chile, atualmente, possuem uma população afrodescendente muito pequena. Aliás, por muitos anos, nesses países não “se via” pessoas negras. Essa foi uma narrativa racista construída por uma perspectiva dominante branca, que ignorou a presença daquelas populações que estiveram, muitas vezes, nas regiões menos privilegiadas que as dos centros urbanos. Essa narrativa vem sendo desconstruída pelos movimentos políticos e culturais das comunidades afrodescendentes e originárias desses países. Também têm ocorrido novos movimentos migratórios importantes, como os contemporâneos de África, do Haiti, ou mesmo entre populações latino-americanas. Não podemos esquecer que, quando falamos de América Latina — Central ou do Norte, é impossível abordarmos sua produção cultural, por exemplo, sem considerarmos as culturas negras e indígenas. Por outro lado, tampouco podemos dizer que o racismo deixou de existir. Por exemplo, o Brasil é um país onde mais de 50% das pessoas se autodeclaram pretas e/ou pardas, mas os índices de crimes<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/07/casos-de-racismo-no-brasil-aumentaram-68-em-2022-mostra-levantamento.shtml> Acesso em: 17 fev. 2024.

por racismo vem aumentando nos últimos anos. O tráfico de pessoas negras em situação de escravidão durante o período colonial nas Américas ocorreu em número dissemelhante em cada país, mas há registros de que, há pouco mais de duzentos anos, a população de Buenos Aires e de Santiago era composta por cerca de 20% de pessoas negras.<sup>90</sup>

Um fato desconhecido para muitas pessoas, fruto de um apagamento intencional, é que a “mãe da pátria” argentina foi uma mulher negra. María Remedios del Valle, afrodescendente nascida em Buenos Aires, entre 1766 e 1777, foi uma militar que lutou na Guerra da Independência da Argentina (1810–1818), sendo reconhecida como capitã do exército pelo Coronel Manuel Belgrano e tendo recebido as honras e título de “Mãe da Pátria”. Durante as batalhas, María Remedios foi baleada, presa, açoitada publicamente por inúmeros dias em praça pública. Ao final de sua vida (1848), conta o historiador Carlos Ibarguren,<sup>91</sup> ela tornou-se uma mendiga que viva de esmolas pelos arredores da cidade de Buenos Aires, desamparada pelo exército, que não pagou a pensão que lhe era devida, e pelo Estado do Vice Reino do Rio da Prata, a futura República Argentina, que como um filho ingrato a rejeitou. Somente em 2021, a Câmara dos Deputados do país reconheceu oficialmente o título concedido à María Remedios, instalando um quadro com a sua suposta imagem no prédio onde, até então, só havia imagens de políticos homens penduradas nas paredes. A homenagem foi uma conquista do projeto “Agora que sim nos vejam”,<sup>92</sup> que luta pela visibilidade de mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ no país. Apenas no ano de 2022, o Censo argentino incluiu na categoria étnica a opção “negros”, isso após o Censo anterior (2010), a título de teste, entrevistar uma baixa porcentagem de cidadãos dando-lhes a possibilidade de se autodeclararem como tal. O suficiente para que naquele levantamento fossem contabilizadas mais de 150.000 pessoas afrodescendentes vivendo no país.

Seibel (2006, p. 12) destaca que o Teatro de la Ranchería, um dos primeiros, inaugurado em 30 de novembro<sup>93</sup> 1783, era composto por:

[...] quinze atores e sete atrizes, mais os apontadores, dependentes e colaboradores (cobradores, peões, carpinteiros, cabeleireiros), que em 1790 totalizam dezesseis pessoas. A orquestra, incluindo o diretor e maestro compositor, são mais dez pessoas e os “escravos músicos”. Também há escravos negros e mulatos entre os peões do teatro e Juana María Bertelar, segunda graciosa cantora, também seria uma mulata escrava. O elenco é

<sup>90</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48600318> Acesso em: 17 dez. 2023.

<sup>91</sup> Disponível em: <https://casadelaindependencia.cultura.gob.ar/noticia/maria-remedios-del-valle-la-capitana-de-la-patria/> Acesso em: 17 dez. 2023.

<sup>92</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/07/06/afro-argentina-maria-remedios-del-valle-sera-l-mulher-homenageada-na-camara-do-pais> Acesso em: 16 dez. 2023.

<sup>93</sup> A data de 30 de novembro foi instituída por meio de decreto oficial, em 1979, como o Dia do Teatro Nacional.

composto por atores espanhóis que estão em turnê, adoradores que atuam na cidade, novos intérpretes criollos.<sup>94</sup>

Nos dois países latino-americanos de língua hispânica abordados aqui, podemos afirmar que, historicamente, as cenas teatrais brancas compõem em maior número o cânone teatral até então estabelecido. Sempre houve resistência<sup>95</sup> por parte das pessoas excluídas desse processo, e é fato que uma visibilidade maior desse cenário é algo que vem ganhando força nas últimas décadas. Principalmente se estamos pensando na relação capital-interior. Buenos Aires é reconhecida como a “meca do teatro latino-americano”, a “Paris dos trópicos”, onde se consolidou uma imagem forte da cena teatral argentina. Mas é preciso lembrar que a capital guarda grandes diferenças estéticas e econômicas em relação ao restante do país. Ainda que possa gozar de tais títulos, por outra parte, veremos na história da Argentina que o teatro foi por diversas vezes perseguido. Por exemplo, o Teatro de la Ranchería teve sua arquitetura completamente destruída em 1792. À época de sua inauguração, corria a ideia de que a representação teatral era perigosa, porque poderia influenciar os espíritos do povo, desvirtuando os costumes, desenvolvendo a corrupção, a insegurança etc. Era uma justificativa sustentada pela elite reformista, que tentava garantir seu espaço e influência, sobretudo financeiro, na sociedade. E o teatro não sairia ileso nessa relação, pois a censura a ele foi instalada. Mas não durou muito tempo, porque na inauguração do átrio da igreja ao lado, um foguete foi lançado em cima do teatro, que tinha o teto de palha. A cidade ficou órfã do primeiro espaço teatral oficial, onde eram apresentadas obras sobretudo de origem espanhola, e os poucos artistas migraram para Montevidéu, a parte oriental da colônia. Mas o incêndio não impossibilitou que as demais teatralidades continuassem a acontecer nas feiras, festas, ruas, ritos, espaços particulares e outros. Incêndios nos espaços teatrais tornaram-se um acontecimento repetitivo na história argentina, como veremos mais à frente.

---

<sup>94</sup> “[...] quince actores y siete actrices, más el personal de apuntadores, dependientes y colaboradores (cobradores, peones, guardarropa, carpintero, peluqueros) que en 1790 suman dieciséis personas. La orquesta, incluido su director y maestro compositor, son diez personas más y se menciona a los “esclavos músicos”. También hay esclavos negros y mulatos entre los peones del teatro y Juana María Bertelar, segunda graciosa y cantora, sería una mulata esclava. El elenco se integra con actores españoles que están de paso, aficionados que actúan en la ciudad, nuevos intérpretes criollos; [...]”

<sup>95</sup> Podemos citar, por exemplo: o espetáculo *Argentina indígena* (1987), que estreou em Córdoba, sob direção de Silvia Barrios. Disponível em: <https://www.argentina-indigena.org/argentina-indigena> Acesso em: 16 dez. 2023. *Alma de maíz (Pullú huá)* (1991), que estreou na Província de Río Negro, sob direção Hugo Aristimuño. Disponível em: <https://inteatro.ar/editorial/antologia-de-teatro-argentino-en-la-posdictadura-nodos-interregionales-1983-1992/> Acesso em: 16 dez. 2023. *Solilóquio*, escrita em 2020 e estreada em 2022, no Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA), pelo artista Tiziano Cruz, proveniente da Província de Jujuy. Disponível em: <https://tizianocruz.myportfolio.com/sobre-la-pieza> Acesso em: 16 dez. 2023.

As primeiras obras teatrais reconhecidas como argentinas são os sainetes urbanos e gauchescos. O sainete é um estilo de peças curtas, burlescas, cômicas e ágeis que retratam os estilos de vida da cidade ou dos pampas, dos ambientes rurais. Seibel marca que os sainetes foram importantes pela dimensão social do riso, que foi capaz de relativizar as convenções sociais em uma nação ainda em formação, que convivia com uma diversidade estética, cultural, linguística e outras. Em 1804 é inaugurado o Coliseo de Buenos Aires, que em 1806 é fechado durante a invasão inglesa, e é reaberto em 1810, mesmo ano em que se inicia a Guerra de Independência. O teatro foi palco de importantes representações, muitas foram de traduções e/ou adaptações de textos dramáticos franceses, espanhóis, italianos, gregos, ingleses — como *La muerte de Júlio César*, de Voltaire; *Roma Libre*, de Alfieri; e *Othelo* e *Hamlet*, de Shakespeare. Mas também foi palco de textos autorais, ainda que sob forte influência de estilos europeus, como *El 25 de mayo* (1812), de Luis Ambrosio Morante, em comemoração ao segundo aniversário da revolução; *El hipócrita político* (1819), assinada por P. V. A., que é considerada a primeira obra que retrata o ambiente familiar portenho durante o período da independência; *Tupac Amaru* (1821), autoria também de Morante; *Molina* (1823), de Manuel Belgrano, peça de estilo trágico neoclássico em cinco atos, que retrata o amor proibido entre o espanhol conquistador Molina e Cora, uma “virgem do sol”, durante a conquista dos Incas, na cidade de Cuzco. Seibel aponta que o Teatro del Coliseo foi marcado, durante o período da independência, como sendo uma companhia estável composta de atores, sobretudo criollos e com a presença sazonal de grandes figuras do mundo teatral hispânico. Em 1817, é criada pelo Governo de Buenos Aires a “*Sociedad del Buen Gusto de Teatro*”, cujo objetivo era fomentar a formação, a pesquisa, tradução e produção. A organização, integrada somente por homens de destaque cultural e político, foi encerrada no ano seguinte, mas sua curta existência foi capaz de influenciar o desenvolvimento teatral da cidade. Apesar da temática dos povos indígenas se fazer presente, bem como as pessoas afrodescendentes exercendo tarefas na sociedade, a organizadora da *Antología de obras del teatro argentino* retoma um documento oficial sobre uma apresentação teatral no Coliseo que evidencia um caráter racista da alta sociedade da época: “os diferentes preços das localidades mostram um público de distintos setores e em um documento oficial é destacado por um empresário ‘o excesso de pessoas de cor que se vê no Coliseo’” (Seibel, 2007a, p. 23).<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> “*Los diferentes precios de las localidades muestran un público de distintos sectores y en un documento oficial se llama la atención al empresario por ‘el exceso de gentes de color que se ve en el Coliseo’.*”

As décadas de 30, 40 e 50 do século XIX, período em que se instaura a Confederação Argentina (1831–1861), são marcadas por um forte nacionalismo no teatro. Além disso, inicia-se e se fortalece a cultura do teatro de marionetes, acrobacia, pantomima, circo, circo-teatro — que dará origem ao circo teatro *criollo*<sup>97</sup> algumas décadas depois —, e dos bailes de carnaval. Há registros de teatro amador sendo feito pela cidade, mas as óperas, os sainetes, as montagens de textos estrangeiros, bem como remontagens de obras nacionais, ainda são as principais atrações oficiais. Em 1830, é inaugurado o Vauxhall, um novo espaço teatral no que seria o primeiro jardim público da cidade, também denominado como Parque Argentino, que contava com um teatro de pequeno porte e um circo para cerca de 2.000 pessoas. Os espetáculos “*payadorescos*” ganham os teatros e os circos, onde trovadores improvisam canções contra o adversário, tecem grandes elogios aos heróis nacionais e aos mártires. O “*payador*” é uma figura popular importante na cultura gaucha rioplatense. Segundo André Carrera (2006, p. 28), “a arte dos payadores constitui-se como elemento fundador dos primitivos dramas gauchescos”, tendo ainda recebido herança das culturas indígenas e afrodescendentes, por meio da oralidade, danças, musicalidades, ritmos e tambores.

Os trovadores, cantores que improvisam seus versos, também tiveram uma adesão imediata após a Revolução de Mayo: entram nas cidades e acompanham os exércitos libertadores. Os cantos e os diálogos patrióticos são criados nas províncias e são difundidos aos países vizinhos. A tradição oral assegura que o General San Martín gostava de improvisar com uma excelente voz de baixo. (*Idem*, 2007b, p. 6).<sup>98</sup>

Desde o início do século XIX, os *payadores* aparecem no desfecho das apresentações de sainetes, *cielitos*,<sup>99</sup> também em festas populares. Ao final do século, a arte *payadora* será incluída nas pantomimas, no circo-teatro, entre outros estilos apresentados dentro dos edifícios teatrais — é quando se forma a figura do *payador* urbano. Uma das principais referências dessa cultura foi Gabino Ezeiza (1858–1916), amplamente conhecido como “El Negro Ezeiza”, ou “el Santos Vega Negro”. É ele quem reafirma a grande influência afrodescendente das *payadas*, quando, nos contrapontos, utiliza e populariza a milonga, que era a música preferencialmente

<sup>97</sup> É uma referência às produções de artistas nascidos na América Latina colonial hispânica, ainda que descendentes de espanhóis.

<sup>98</sup> “*Los payadores, cantores que improvisan sus versos, tienen también inmediata respuesta después de la Revolución de Mayo: entran a las ciudades y acompañan a los ejércitos libertadores. Los cantos y diálogos patrióticos se crean en las provincias y se difunden a los países vecinos. La tradición oral asegura que el general San Martín gustaba improvisar con excelente voz de bajo.*”

<sup>99</sup> Manifestação folclórica da região gauchesca, realizada por meio de dança coletiva e acompanhada de cantos e declamações.

cantada naquele estilo. Milonga, de origem africana do kimbundu significa “palavra”, ou lugar onde se conversa e “é utilizada para denominar a dança afro-rioplatense; no campo a ‘milonga’ difundida como canção segue um caminho musical diferente, e é esse o que os payadores adotam, acompanhados com um violão” (*Idem*, 2008, p. 7).<sup>100</sup>

A partir de 1830, surgem outras companhias teatrais, como a Sociedade Dramática Argentina, que atuará no Parque Argentino, e a nova formação do Teatro Coliseo. No entanto, a instabilidade política desse período afeta a produção teatral. Em 1835, os atores da companhia do Coliseo sofrem com a redução de seus pagamentos, em função da crise política e econômica, o que acarreta a saída dos integrantes estrangeiros. De outra parte, lembra-nos Seibel, ao citar um comentário crítico feito por um jornalista da época, a companhia passou a ter um elenco totalmente *criollo*, o que em tese contribuiria em uma direção para se ter um teatro legitimamente nacional. Em 1938, o Coliseo passa a se chamar Teatro Argentino, e é inaugurado o Teatro de la Victoria. Em 1844, é criada a Sociedad de Argentinos Federales, que passa a administrar as salas de teatro oficiais, e publicam um manifesto público que externa a importância da atividade teatral, bem como a necessidade de conservação dos espaços e demais incentivos às atividades do ramo. Sublinha ainda, a título de modelo, que as nações mais importantes sempre protegeram o teatro. Contudo, o período da Confederação Argentina provoca muitas instabilidades na cena cultural, forçando, inclusive, o exílio de artistas e figuras públicas. Em 1857, onde começou a construção do Coliseo Grande (1805), é inaugurado o Teatro Colón, com capacidade para 2.500 pessoas.

[...] as paixões políticas repercutem na cena argentina, tal como ocorre em outros países latino-americanos. É uma época de turbulências, lutas civis, invasões estrangeiras. Em Buenos Aires, a continuidade da atividade teatral com as companhias de atrizes e atores criollos contrasta com a escassez de dramaturgos e também há um grande número de peças perdidas. Entre as que foram conservadas, escritas no exílio, podemos apreciar a riqueza do patrimônio do nosso país (Seibel, 2007b, 32).<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> [...] “se usa para denominar la danza afrorioplatense; en el campo, la milonga difundida como canción sigue un camino musical diferente, y este es el que adoptan los payadores, acompañándose con guitarra.”

<sup>101</sup> “[...] las pasiones políticas repercuten en la escena argentina, lo mismo que sucede en otros países latinoamericanos. Es una época de turbulencias, luchas civiles, invasiones extranjeras. En Buenos Aires, la continuidad de la actividad teatral con las compañías de actrices y actores criollos contrasta con la escasez de dramaturgos y además hay gran cantidad de piezas perdidas. Entre las que se conservan, escritas en el exilio, podemos apreciar la riqueza del patrimonio teatral de nuestro país.”

O período entre 1860–1880 é compreendido como crucial para a formação do teatro argentino, também designado como fase de organização nacional. Esse intervalo histórico é marcado por desequilíbrios políticos e socioeconômicos, como a Guerra do Paraguai (1864–1870), o surto de cólera (1867–68) e de febre amarela (1871), que dizimou cerca de 8% da população da capital argentina, matando principalmente a população mais pobre, que vivia aglomerada em grandes cortiços da parte sul da cidade. Também foi um período em que muitos imigrantes europeus chegaram, sobretudo italianos e espanhóis, o que influenciará na formação cultural da sociedade em geral. A ópera e o circo são os grandes apelos artísticos da época, ocupando grande parte das programações oficiais dos principais teatros e centros culturais. É comum a divulgação, cartazes e programas, em francês ou italiano. Muitos artistas de teatro abandonam a cidade, seguindo para Montevideu, devido ao pouco espaço e boas condições de trabalho. As famílias circenses vindas da Europa se firmam no cenário cultural e, ao longo dos anos, passam a integrar e formar artistas *criollos*, o que começa a produzir uma arte circense com características nacionais. Certo desequilíbrio em relação à influência artística europeia faz com que surjam movimentos importantes, como: a *Sociedad de Amigos del Teatro Nacional* (1872), cujo objetivo principal era apoiar os autores locais, o teatro nacional, através de residências com autores espanhóis residentes na Argentina; a inauguração da *Escuela de Música e Declamación* (1875), destinada à formação de artistas; Em 1877, é criada a *Sociedad Protectora del Teatro Nacional* que, em 1878, negocia com os empresários do Teatro Victoria a estreia de obras de dramaturgos locais, pagando devidamente os direitos de autor. É também em 1877 que uma dramaturgia escrita por uma mulher é encenada pela primeira vez. A obra *Contra soberbia, humildad*, de Matilde Cuyás (1859–1909), é, segundo Seibel, uma resposta direta ao texto dramático *La emancipación de la mujer* (1876), escrito pelo dramaturgo Casimiro Prieto Valdés, cuja visão sobre a mulher e o feminino era muito redutora. O texto de Cuyás apresenta “a preocupação frequente na dramaturgia das primeiras autoras; está muito presente o discurso ético que contrapõe os valores humanos sobre os interesses econômicos ou as aparências sociais” (Seibel, 2008, p. 34).<sup>102</sup>

No Brasil, segundo a pesquisadora Valéria Andrade, a partir de 1830, uma nova consciência de gênero começa a conquistar o espaço público, tendo como principal referência o trabalho de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810–1885), que publicou diversos artigos e livros de referência para a história do feminismo do país, como *Direito das mulheres, injustiça*

---

<sup>102</sup> “la preocupación social frecuente en la dramaturgia de las primeras autoras; está muy presente el discurso ético que antepone los valores humanos sobre los intereses económicos o las apariencias sociales.”

*dos homens* (1833). A primeira encenação de um texto dramático escrito por uma mulher ocorre em 1855, com a peça *Guite ou a Feiticeira dos desfiladeiros negros*, da dramaturga Maria Angélica Ribeiro (1829–1880), nascida na Vila Parati (RJ). Ela foi um grande destaque da dramaturgia brasileira da época, tanto por inaugurar um espaço de importância na história do teatro e da sociedade, quanto pelo reconhecimento artístico de sua obra. Ribeiro, ao longo de sua vida, escreveu mais de vinte obras dramáticas, onde em muitas delas propôs, assim como a dramaturga chilena autora de *La emancipación de la mujer*, uma “interlocução com obras de autoria masculina anteriores às suas, não se intimidando em deixar ver que o fazia, antes propondo com todas as letras a sua versão do tema discutido” (Andrade, 2021, p. 21). Em 2019, o coletivo chileno Lastesis,<sup>103</sup> formado por um grupo de artistas mulheres, ganhou notoriedade em várias partes do mundo ao realizar a performance *Un violador en tu camino*,<sup>104</sup> na cidade de Valparaíso, às vésperas do Estallido Social.<sup>105</sup> Na performance, centenas de mulheres nas ruas com movimentos coreografados, os olhos vendados, entoaram fortemente versos como “e a culpa não era minha, nem onde estava, nem como vestia; o Estado opressor é um macho violador”, denunciando os inúmeros casos de feminicídio, violação e violências contra a mulher, sobretudo o descaso do Estado, da justiça e da polícia, que formam e mantêm o *status* machista do patriarcado.

O artista e pesquisador cearense Gyl Giffony, em *O lugar invocado: teatralidades e espaços de memória e recordação da violência sociopolítica na América Latina* (2023), define o *Estallido Social* da seguinte forma:

O nível de insatisfação com o neoliberalismo econômico, a disparidade social e a exploração do território e da população culminaram no Estallido, que eclodiu a partir de um aumento da passagem do metrô de Santiago, mas que, sem dúvidas, é produto de uma soma de questões e revoltas sociais anteriores que encontrou corpos/os engajadas/os e disponíveis a não retroceder em seus desejos de transformação do status quo (Giffony 2023, p. 146).

Quando o autor referencia o *Estallido* a “revoltas sociais anteriores”, não podemos deixar de lembrar de María Remedios (a mãe da pátria argentina), das primeiras dramaturgas que ganharam os palcos, como Matilde Cuyás e Maria Angélica Ribeiro; e tantas outras mulheres, muitas que foram apagadas, silenciadas ou nem mesmo foram reconhecidas. Em

<sup>103</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/lastesis/> Acesso em: 20 dez. 2023.

<sup>104</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4> Acesso em: 28 dez. 2023.

<sup>105</sup> Foi uma série de protestos organizados por civis em várias cidades do Chile.

2016, a Organização das Nações Unidas revelou uma pesquisa em que o Brasil ocupava o quinto lugar no *ranking* de países em que mais se cometem feminicídios no mundo.<sup>106</sup> O Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e Caribe, apontou que, em 2022, a cada 2 horas uma mulher foi vítima de feminicídio.<sup>107</sup> Em 2023, o Brasil foi pelo 14º ano consecutivo o país que mais assassinou pessoas trans e travestis no mundo.<sup>108</sup> Tudo isso nos mostra que, apesar das conquistas e avanços registrados na história, a luta por direitos e igualdade de gênero ainda tem um longo caminho pela frente.

Retomando, no final do século XIX, tem-se o “teatro da nação moderna argentina”. É um período de muitas transformações no Estado, acarretados por um crescimento econômico, vindo da relação comercial com a Europa, ampliação das ferrovias, da produção de carne bovina e leite. O Estado investe em educação, industrialização, na expansão das cidades; cresce também a classe média do país. Buenos Aires se torna a capital federal, e sua influência cultural sob as demais regiões do país aumenta cada vez mais. Essa é a “época de ouro” dos circos, tanto os *criollos*, quanto os internacionais que chegam ao país. Apesar disso, inexitem companhias teatrais locais. Os textos, mesmo os de autoria local, são estreados por grupos de artistas estrangeiros. Há, novamente, uma grande chegada de imigrantes europeus, o que reforça a influência e predominância da estética do velho mundo nos espaços oficiais de arte, mas também sofre alterações e influências locais. Esse momento de virada de século acirra também um processo de apagamento das culturas indígenas e afrodescendentes. Aparecem em cena outros personagens e estilos, como em *Juan Moreira* (1884, 1886, 1889). O personagem principal, que dá nome à obra, foi inspirado na história real de um bravo “*gaucho criollo*” que é perseguido pelas autoridades, e aparece nos folhetins de Eduardo Gutierrez, de 1879–1880. *Juan Moreira* foi reescrito diversas vezes para o teatro, é obra basal para a história do teatro argentino. O primeiro grande destaque de sua adaptação teatral ficou a cargo de José Podestá, que, além da dramaturgia, realizou a direção da obra (1889–1890), incluindo personagens que refletiam o contexto cultural da época, cantos, declamações e danças (*payadores* e as milongas).

O personagem Cocoliche aparece como o Napolitano com indicação de improvisações cômicas. Em 1899 assumiu o protagonismo cômico no lugar do negro Agapito, interpretado pelo ator Agapito Bruno. E não é por acaso, reflete um distanciamento social: entre 1880 e 1900 chegaram quase um

<sup>106</sup> Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/72703-onu-taxa-de-feminic%C3%ADdios-no-brasil-%C3%A9-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais-buscam> Acesso em: dez. 2023.

<sup>107</sup> Disponível em: <https://oig.cepal.org/pt/o-observatorio> Acesso em: 28 dez. 2023.

<sup>108</sup> Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2023/01/26/noticia-diversidade,1449747/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-trans-e-travestis-pelo-14-ano-seguido.shtml> Acesso em: 27 dez. 2023.

milhão de imigrantes europeus — no início do século XX, a percentagem de italianos na população é de 32,5 e a de espanhóis é de 9 —, enquanto os “morenos” tornam-se quase invisíveis na mistura étnica, porque a sua presença é drasticamente reduzida (Seibel, 2008, p. 18).<sup>109</sup>

Em 1880, a família *criolla* Podestá, de origem italiana, instala-se definitivamente em Buenos Aires. Os irmãos Podestá, grande referência do circo, incluem o fazer teatral dentro de suas apresentações e, posteriormente a 1900, passam a se apresentar dentro dos teatros e não mais sob as grandes lonas de circo. São considerados pela crítica da época como sendo a primeira companhia teatral nacional, com o grande sucesso teatral *Juan Moreira*. Estudos posteriores relativizam o título de primogênita companhia, e passam a falar de um despertar, um renascimento teatral argentino. Muitas das companhias nacionais desse período são formadas pelos próprios integrantes da família Podestá.

A primeira década do século XX é nomeada por parte da historiografia como a década de ouro do teatro argentino, com o surgimento de outras companhias nacionais, muito influenciadas pelo movimento realizado pela família Podestá, encenando autores locais, e levando à cena, sobretudo, artistas *criollos*. São dessa época grandes sucessos como *¡Ladrones!*; *Pilletes* e *Canillita*, de Florencio Sanchez; *¡Jettatore!* e *Las de Barranco*, de Gregorio Lafferère. A influência do teatro europeu e as apresentações de óperas e das companhias internacionais seguem agradando a classe alta da sociedade. A ascensão econômica, a Lei de Descanso Dominical obrigatório e apelo popular das produções *criollas* ganham o público da classe média e baixa, como nunca havia sido presenciado. É crescente a presença de Grupos Filodramáticos Anarquistas, que sustentam seus ideais políticos aliados à difusão da arte. Esse período se finda com uma sociedade agitada, em consonância com um mundo prestes a entrar na 1ª Guerra Mundial. O governo argentino intensifica a censura e a perseguição a entidades e pessoas que se figuram como anarquistas. No dia 26 de junho de 1910, uma bomba explode dentro do Teatro Colón, durante uma apresentação, deixando dezenas de feridos, o que leva a Câmara do Deputados a aprovar a Lei de Defesa Social, que impede a entrada e permanência no país de pessoas anarquistas e/ou estrangeiros que tenham sido condenadas por crimes previstos na legislação argentina. Com a Guerra, a circulação de

---

<sup>109</sup> “El personaje de Cocoliche aparece como el Napolitano con indicación de improvisaciones cómicas; en 1899 toma el protagonismo cómico en lugar del negro Agapito, que interpretaba el actor Agapito Bruno. Y no es casual, refleja un desplazamiento social: entre 1880 y 1900 llega casi un millón de inmigrantes europeos —a comienzos del siglo XX el porcentaje de italianos en la población es de 32,5 y el de españoles de 9—, mientras los ‘morenos’ se vuelven casi invisibles en la mezcla étnica, porque su presencia se reduce drásticamente.”

companhias internacionais diminuí, o que favorece o teatro nacional. É um período de fortalecimento e reestruturação das companhias argentinas. As obras de sucesso começam a circular por outras cidades do país, o que possibilita que novas produções, profissionais ou amadoras, sejam produzidas na capital, acentuando um movimento na cadeia teatral da capital argentina.

Para o *La Nación* de 15 de maio de 1902, “exceto Paris, nenhuma das grandes cidades europeias ou americanas consegue apresentar um conjunto tão numeroso e variado de diversões públicas, de manifestações teatrais”. [...] O progresso se manifesta no influxo de companhias artísticas, expoente do poder, cultura e bem-estar social; são anunciados cerca de 20 espetáculos em cartaz, e outros 20 mais em salões e sociedades recreativas, o que significa que pelo menos 100 mil pessoas assistem regularmente aos espetáculos, numa população de 800 mil habitantes (*Idem*, 2011, p. 9).<sup>110</sup>

Por outra parte, há quem teça críticas a essa ideia de uma “década de ouro”. Jorge Dubatti, por exemplo, prefere denominar o período, que compreende quase toda a primeira metade do século XX, como “décadas brilhantes”. O filósofo afirma que seria melhor pensar a história do teatro (argentino) não por períodos que se contrastam, mas por um devir de continuidades e transformações intimamente conectadas às transformações sociais locais e mundiais. A crítica que parte da historiografia faz, após os anos de 1910, está relacionada a um aumento da produtividade teatral em Buenos Aires, o que muitos viram como uma “industrialização do teatro”. Dubatti aponta que até a crise de 1930, houve transformações sociais, econômicas, políticas e culturais que foram muito importantes para o teatro argentino.

o teatro é de acordo com a definição benjaminiana, um acontecimento irredutivelmente aurático, corporal, da cultura vivente, em que é insubstituível o convívio dos atores, técnicos e espectadores e a territorialidade de cada apresentação. Quando afirmamos que o teatro adquire entre 1910 e 1930 uma dimensão industrial, queremos dizer produção rentável, prolífica e seriada, de trabalho múltiplo e exaustivo, e em alguns casos com alto rendimento econômico, que estimula a prática de um conjunto de técnicas dramáticas, atorais, de direção e empresariais, sobre as quais os artistas refletem intensamente (Dubatti, 2012, p. 19).

---

<sup>110</sup> “Para *La Nación* del 15 de mayo de 1902, ‘exceptuado París, ninguna de las grandes ciudades europeas o americanas suele presentar un conjunto tan numeroso y variado de diversiones públicas, de manifestaciones teatrales’. [...] El progreso se muestra en la afluencia de empresas artísticas, exponente del poder, cultura y bienestar social; se anuncian unos 20 espectáculos en la cartelera, más otros 20 en salones y sociedades recreativas, lo cual hace por lo menos unas 100.000 personas que asisten asiduamente a los espectáculos, en una población de 800.000 habitantes.”

Seibel aponta que, apesar do fortalecimento da cultura teatral, há um deslocamento centro-periferia da tradicional cultura *criolla* e *payadora*, ou seja, o foco deixa de ser o popular e passa a ser os acontecimentos urbanos. A cidade de Buenos Aires cresce mais de 250% em vinte anos. O tango ganha destaque internacional através do gênero teatro de revista. O mundo conhece Carlos Gardel (1890–1935), cantor ícone do estilo musical, que concretizará um dos principais produtos culturais nacionais da Argentina. Há um grande aumento das companhias nacionais, de salas e espaços teatrais, e da presença estatal com a administração pública dos teatros Colón, Cervantes e Conservatório. A ascensão da cultura popular urbana em Buenos Aires é marcada por uma apropriação cultural, assim como ocorreu em muitos outros centros urbanos em desenvolvimento na América Latina.

O período de 1930 a 1945 é marcado por contextos como: a 2ª Guerra Mundial; a Guerra Civil Espanhola; o Golpe de 30 (ou Revolução de Setembro), que levou o General José Félix Uriburu ao comando do governo argentino, apoiado pelos nacionalistas (Liga Patriótica Argentina). Esse governo suspendeu a constituição de 1853 e propôs uma reorganização política nos moldes corporativista, com aspectos fascistas. O período ficou conhecido como a “década infame”, título que foi posteriormente recuperado para designar o governo do presidente Carlos Menem, entre 1989–1999, de caráter neoliberal e diversos eventos de corrupção. Até o final da 2ª Guerra a Argentina sofreu um grande êxodo rural, movimento que impulsionou ainda mais a industrialização no país. O êxito da rádio e do cinema é um aspecto que impactou o teatro no mundo inteiro. Se, por um lado, o teatro se viu ameaçado, por outro lado os artistas ampliaram suas possibilidades de trabalho e passaram a absorver e a mesclar características de tais áreas. Para Dubatti, uma das principais características dessa época para o teatro argentino foi o surgimento, sob supervisão do artista Leónidas Barletta (1902–1975), do Teatro del Pueblo (1930–1977),<sup>111</sup> um dos primeiros teatros independentes da América Latina.

A iniciativa “independente” significou uma implementação vigorosa de um pensamento alternativo a serviço da geração de uma nova dinâmica no campo teatral. Delimita três grandes inimigos: o ator que dirige a empresa, o empresário comercial e o Estado. [...] Negaram o conceito de vedete e se opuseram à “ditadura do primeiro ator”, para dar origem a uma forma de associação horizontal, concertada, que valoriza o grupo como espaço de construção de uma nova subjetividade, de rotação de papéis e decisões coletivas (*Ibid.*, p. 82).<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Disponível em: <https://latinoamericana.wiki.br/verbetes/p/pueblo-teatro-del> Acesso em: 9 jan. 2024.

<sup>112</sup> “La iniciativa ‘independiente’ significó una vigorosa puesta en práctica de pensamiento alternativo al servicio de la generación de una nueva dinámica dentro del campo teatral. Diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado. [...] Negaron el concepto de vedette y se opusieron a la

O conceito de teatro independente está relacionado a uma resposta à política local e mundial daquele momento histórico argentino, e possibilitou uma grande efervescência criativa, por onde passaram e se formaram centenas de pessoas, artistas ou não, como dramaturgos, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, entre outros. Ao longo dos tempos, o teatro independente foi aportando outras características, de acordo com aspectos culturais e políticos de cada território. O teatro de grupo, tão marcante na cena teatral de Belo Horizonte, tem uma grande influência desse movimento. A pesquisadora e professora Heloisa Marina (UFMG), afirma que:

O teatro de grupo, na forma como o entendemos hoje, se estrutura em função de objetivos estéticos e ideológicos que sejam comuns aos seus integrantes. Essas formas de organização coletiva possuem, também, influência direta dos impulsos, já discutidos anteriormente, que motivaram e motivam o teatro independente e alternativo. Assim como estes, o teatro de grupo surge como estrutura organizacional que viabiliza modos não hierárquicos de trabalho, com amplo espaço propositivo, em termos artísticos e laborais, para quem está envolvida na criação. Muitas teóricas apontam como característica originária desse modo de produção a relação de oposição às ditaduras militares que ocorreram na América do Sul entre as décadas de 1960 e 1980 (Marina, 2023, p. 178).

O intervalo, entre 1946 a 1959, foi complexo e contraditório em vários aspectos, marcado por governos democráticos e ditatoriais; pelo primeiro e segundo mandato e exílio de Juan Domingo Perón; a morte de Eva Perón, a Evita, pessoa e personagem central na história política argentina, que foi principalmente para a população pobre (descamisados) como uma segunda mãe para aquela nação. Além disso, esse período foi impactado pela “Revolução Libertadora”, golpe militar (1955–1958), que proibiu qualquer menção pública a Perón. Por fim, o desenvolvimento do peronismo e do antiperonismo na sociedade argentina, que determina até hoje a história política do país. O mandato de Perón, marcado por uma política de base popular e estatal, também é lembrado por uma relação estranha com o teatro oficial do estado. Segundo Dubatti (*Ibid.*, p. 103), “o teatro oficial será transformado em um articulado espaço de projeção das políticas estatais. O teatro oficial se torna, programaticamente, uma

---

*‘dictadura del primer actor’, para dar lugar a una forma de asociación horizontal, concertada, que valora el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas [...].’*

arma do Estado, [...] pelo seu uso como ferramenta sistemática de propaganda”<sup>113</sup>. Esse traço dividiu opiniões e não foi bem aceito por parte da classe intelectual e teatral da época, que se sentiu oprimida com a perda de autonomia, passando a fazer frente a um governo eleito democraticamente. Surge, no período peronista, o que se denominou por “*teatro obrero*” (1948), feito por sindicalistas e grêmios da classe trabalhadora. Dentre muitos que foram criados no país, um dos mais destacados foi o Teatro Obrero Argentino, dirigido por José María Fernández Unsain.

Apesar de dezessete anos no exílio, a figura de Perón viveu, e ainda vive, no imaginário de grande parte da população argentina, assim como o peronismo que se desdobrou politicamente em muitos aspectos. A difusão da televisão, aliada ao alcance do cinema e da rádio, foi fundamental para um aprimoramento do teatro de arte, não apenas na Argentina, mas em todo continente latino-americano. No Brasil, o programa Grande Teatro,<sup>114</sup> realizado na extinta TV Tupi, sob direção de Sérgio Britto (1923–2011), exibiu ao vivo, por cerca de nove anos, mais de quatrocentas adaptações de obras de teatro para a televisão. Foi um acontecimento ímpar na história do teatro da capital mineira, que influenciou e formou tanto o público quanto artistas de teatro, como pode ser observado no documentário *A história do teatro de Belo Horizonte: dos primórdios até 1980* (2014)<sup>115</sup> produzido pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro (CPMT) do Galpão Cine Horto. A ampla divulgação que esses meios possibilitaram ao teatro agiu em duas direções principais e contraditórias: popularizando e abrindo os olhos da censura. No caso argentino, esta esteve presente tanto nos governos democráticos de Perón, quanto nos períodos ditatoriais precedentes e posteriores. Perón retorna do exílio em 1973, e, com a sua morte em 1974, assume a presidência María Estela Martínez de Perón (Isabelita Perón), agora viúva Perón, a quem grande parte da população não tinha admiração, como ocorrera com Evita Perón, que se tornara um mito nacional.

---

<sup>113</sup> “*El teatro oficial se transformará en un articulado espacio de proyección de las políticas estatales. El teatro oficial se vuelve, programáticamente, un arma del Estado, [...] por su uso como herramienta sistemática de propaganda.*”

<sup>114</sup> Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/labanca/quando-a-tv-e-o-teatro-andaram-juntos/> Acesso em: 9 jan. 2024.

<sup>115</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mGG8O6mX92U> Acesso em: 9 jan. 2024.

#### 2.1.4 A geração de Daniel Veronese

O autor nasceu no mesmo ano do golpe de estado conhecido como Revolução Libertadora, ocorrido no dia 16 de setembro de 1955, que depôs do poder o então presidente Juan Domingo Perón. Em 1973, mesmo ano do Golpe Militar chileno, Alejandro Augustín Lanusse, militar que presidia a Argentina, comprometeu-se a convocar eleições públicas, contanto que Perón ficasse proibido de participar das mesmas. Naquela época, Daniel Veronese completava dezoito anos. Héctor Cámpora, do Partido Justicialista (PJ), fundado por Perón, venceu as eleições de 1973 com 49,5%. Em poucos meses, o político eleito renunciaria ao seu cargo, abrindo caminho para Perón, que então retornou de seu exílio na Espanha. Perón se manterá no cargo da presidência por menos de um ano, em decorrência de sua morte. Sua terceira esposa e vice-presidente, María Estela Martínez de Perón, assume o cargo até o ano de 1976, quando há um novo golpe de estado e se instaura novamente uma ditadura (1976–1983) por meio da junta militar, período também conhecido como “os anos de chumbo”, caracterizado pelo “terrorismo de estado” (Pascual, 1997). Esse período deixou uma marca profunda na sociedade argentina. Foram mais de 30.000 pessoas assassinadas, presas e/ou desaparecidas em todo o país, fim dos direitos civis, campos de concentração, desaparecimento de crianças, tudo isso mesclado à falta de esperança e transparência política, aos diversos escândalos de corrupção do governo militar. Segundo o pesquisador argentino Martín Astarita (2021, p. 142), em seu artigo “*Significados y usos de la corrupción en la última dictadura militar en Argentina*”, a própria “preparação psicológica” do golpe de 1976, baseou-se em mentiras criadas pelos militares.

Um primeiro registro da corrupção durante o regime militar está vinculado com as acusações e denúncias contra ex-funcionários do governo peronista e dirigentes políticos e sociais por supostos delitos e ilícitos administrativos. Na preparação “psicológica” do golpe, que apontava a desprestigiar e deslegitimar o mandato de Isabel Perón, este tipo de denúncias teve um papel relevante.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> “*Un primer registro de la corrupción durante el régimen militar es el vinculado con las acusaciones y denuncias contra exfuncionarios del gobierno peronista y dirigentes políticos y sociales por supuestos delitos e ilícitos administrativos. En la preparación “psicológica” del golpe, que apuntaba a desprestigiar y deslegitimar la presidencia de Isabel Perón, este tipo de denuncias jugó un papel relevante.*” Disponível em: <https://polhis.com.ar/index.php/polhis/article/view/376/479> Acesso em: 12 set. 2023.

Antes mesmo do golpe ser consumado, instalou-se no governo argentino o movimento intitulado “cruzada solidária”, pelo qual a presidenta Isabel Perón foi acusada e presa, dando espaço para a tomada de poder pela Junta Militar. Anos depois, o próprio ditador militar Jorge Rafael Videla reconheceu, publicamente, que o objetivo da cruzada era afastar Perón do cargo. Aqui fazemos um breve parênteses, que será retomado no capítulo seguinte, uma ponte com a história recente do Brasil, no episódio do *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, em agosto de 2016, que abriu espaço para ascensão da extrema direita, representada pelo ex-Presidente Jair Messias Bolsonaro (2018–2022). Rousseff foi acusada e julgada por improbidade administrativa, o que levou a sua saída da presidência. No entanto, no dia 22 de agosto de 2023, o Tribunal Regional Federal (TRF-1) publica definitivamente a decisão que arquiva o processo e a inocenta de tais acusações.<sup>117</sup>

Na Argentina, aquele foi um período da história que incitou diversos meios de resistência, por exemplo: as mães e avós da Plaza de Mayo<sup>118</sup> são um dos grandes símbolos de antagonismo contra a ditadura argentina. Associação *de las Madres* foi criada no ano de 1977, durante a gestão do ditador Videla, com o objetivo de denunciar, recuperar com vida os desaparecidos e fazer justiça contra as violações por crime de lesa humanidade cometidas pelo Estado, que insistia em nomear aquele momento histórico (1976–1983) como “processo de reconstrução nacional”. Pouco tempo depois criou-se o núcleo das *Abuelas*, e o movimento inicial se dividiu, por divergências políticas, entre as *Madres de Plaza de Mayo* e as *Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora*. O *Teatro Abierto* (1981), já citado anteriormente, foi outro movimento de resistência definidor para os caminhos teatrais e políticos desenvolvidos no país. Durante a ditadura, muitos artifícios foram utilizados para que a cultura crítica de resistência desaparecesse. Dentre eles, a censura foi a mais explícita. Censura tanto das obras artísticas quanto dos artistas, muitos fugiram do país às pressas por conta da perseguição política. Também foram colocadas em prática outras estratégias que eliminaram espaços de produção, memória e pedagogia teatral, como o fechamento de espaços culturais e escolas de teatro, a abertura desenfreada ao produto cultural estrangeiro em desequilíbrio ao nacional e a delegação da gestão de teatros públicos para o privado, que eliminava a responsabilidade democrática do governo. A eliminação da cátedra “Autores da Argentina contemporânea” por uma funcionária do governo foi o estopim que desembocou na realização do movimento, em 1981, segundo

---

<sup>117</sup> Disponível em: <https://pt.org.br/foi-golpe-dilma-e-inocentada-na-acao-sobre-pedaladas-fiscais/> Acesso em: 22 ago. 2023.

<sup>118</sup> Disponível em: <https://madres.org> Acesso em: 12 set. 2023.

consta no documentário *País cerrado, teatro abierto*<sup>119</sup>, de Arturo Balassa (1990). O *Teatro Abierto* foi, além de um lugar de reivindicação política, um espaço de retorno às atividades teatrais e palco de estreia para muitos jovens artistas. Ali, distintas gerações se uniram na construção de um espaço utópico em meio ao cenário desolador da ditadura militar. Hoje, em 2024, os artistas argentinos unem novamente suas forças para lutar contra um “novo” cenário político que desvaloriza as artes e os movimentos sociais. Em dezembro de 2023, Javier Milei, líder político da coalizão La Libertad Avanza, venceu as eleições presidenciais na Argentina. O político de extrema-direita se autointitula como um “anarcocapitalista”, defendeu o fechamento do banco central argentino, a dolarização da economia e até a comercialização de órgãos humanos. Dentre as primeiras medidas de seu governo estão o pacote de mudanças intitulado “Ley Ómnibus”,<sup>120</sup> que prevê, por exemplo, o fechamento do Fundo Nacional de las Artes e do Instituto Nacional do Teatro. Este último fomenta uma extensa pesquisa sobre a história do teatro e da dramaturgia argentina e latino-americana, essencial para o nosso estudo.

Veronese pertence a uma geração de artistas que cresceram, estudaram e começaram a produzir teatro nesse contexto traumático de grandes tensões políticas. Contemporâneos a ele, podemos destacar alguns artistas, como: Javier Daulte, Patricia Zangaro, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Luis Cano, entre outros. Segundo Paredes (2022, p. 814):

A ideia de busca de identidade está ligada de forma inevitável e, seguramente, inconsciente com a real situação que os argentinos sofreram durante a ditadura de Videla. Assim, *El hombre de arena, La forma de que se despliega, Open House* e, sobretudo, os ciclos de *Idéntico* falam de desaparecimentos ou da continuidade da vida depois dessa.<sup>121</sup>

O retorno para o sistema democrático argentino deu-se ao final dos anos 1983. O “fim” das ditaduras latino-americanas” foi realizado por meio de transições políticas que mantiveram a maior parte de seus antigos agentes e leis vigentes no “novo” sistema. Haja vista o que temos presenciado na história chilena, com as tentativas de construção de uma nova constituição federal. Na Argentina, a ditadura também deixou o país com grandes dívidas com o Fundo

<sup>119</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5FE7iQKrD8> Acesso em: 7 out. 2023.

<sup>120</sup> Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/politica/que-es-la-ley-omnibus-nid09012024/> Acesso em: 17 fev. 2024.

<sup>121</sup> “La idea de la búsqueda de la identidad se liga de una forma inevitable y, seguramente, inconsciente con la situación real que sufrieron los argentinos en la dictadura de Videla. Así, *El hombre de arena, La forma que se despliega, Open House* y, sobre todo, los ciclos de *Idéntico* hablan de desapariciones o de la continuidad de la vida después de estas.”

Monetário Internacional. Houve mudanças, sim. Principalmente relacionadas às liberdades individuais e de expressão, mas que passaram a operar dentro de um sistema neoliberal facilitado pelos períodos ditatoriais. Mas os direitos (re)conquistados, sabemos, são garantidos principalmente às populações que integram a “norma” financeira e racial. Em todos os países latino-americanos, as populações pobres, originárias, afrodescendentes e imigrantes não ocupam o mesmo lugar que as pessoas brancas, heterossexuais e cisgêneras.

Logo depois, Carlos Menem assume a presidência do país por dois mandatos consecutivos, de 1989 a 1999. O plano de conversibilidade adotado pelo governo, no qual parou a moeda argentina ao dólar americano, em um primeiro momento conseguiu diminuir a inflação e aumentar o crescimento da economia, mas ao longo dos anos fez com que a dívida pública crescesse de forma exorbitante. Também provocou um aumento das importações e consequente déficit na produção nacional. Durante a gestão de Menem, a instituição teatral, de uma forma geral, se distanciou do grande público. Segundo Lola Proaño Gómez, isso foi decorrente tanto da decadência econômica quanto da difusão da TV à cabo e da internet, e de uma própria crise do teatro comunitário, decorrente das mudanças sociopolíticas e culturais daquele momento. Esses entre outros aspectos gestaram um novo sistema teatral, segundo a pesquisadora, denominado “teatro de resistência à modernidade domesticada”.

Houve também, a partir de 1990, o aparecimento daquilo que chamamos de tendência emergente, que se apresenta como antagônica ao público, vangloriando-se de querer instalá-lo no caos, rejeitando a preocupação básica da vanguarda e da neovanguarda, que consistia em criar uma nova arte numa sociedade alternativa. Este teatro é o resultado de uma mistura muito produtiva desses intertextos com o teatro do absurdo neovanguardista, cujo último expoente moderno tardio surgiu na década de sessenta. O teatro intertextual pós-moderno dá-se a ver através da função hegemônica do mercantilismo, o menemismo, o livre mercado, a desintegração da sociedade, a proletarianização da classe média, a “lumpenização” do proletariado, a limitação do estado de bem-estar, da crise da sociedade do trabalho, do advento de uma intensa instrumentalização cultural por parte do poder econômico que administra a seu critério a mensagem informativa dirigida ao público (Gómez, 2015, p. 12).<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> *“También se produjo, a partir de 1990, la aparición de lo que llamamos la tendencia emergente, que se presenta como antagonista al público, jactándose de querer instalarlo en el caos, rechazando la preocupación básica de la vanguardia y la neovanguardia, que consistía en crear un arte nuevo en una sociedad alternativa. Este teatro es el resultado de una mezcla muy productiva de estos intertextos con el teatro neovanguardista del absurdo, cuyo último exponente moderno tardío apareció en los sesenta. El teatro de intertexto posmoderno se da a conocer de la mano de la función hegemónica de lo mercantil, del menemismo, del libre mercado, de la desintegración de la sociedad, de la proletarianización de la clase media, de la “lumpenización” del proletariado, de la limitación del estado de bienestar, de la crisis de la sociedad del trabajo, del advenimiento de una intensa instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje informativo dirigido al público.”*

Obviamente, nem todo teatro produzido naquele momento correspondia aos aspectos identificados pela autora, mas podemos encontrar algumas dessas características sobretudo nas obras do “teatro independente” de Veronese, realizadas no grupo El Periférico de Objetos, e em suas dramaturgias autorais. Como, por exemplo, a consciência dos personagens de que integram um mundo onde são, de fato, apenas personagens; a busca por uma identidade ou por algo que lhes dê um posicionamento seguro no mundo; os bonecos destroçados que tomam consciência de que são seres manipuláveis, e o espelhamento com os manipuladores, pessoas reais, que percebem que sem os bonecos, perdem a sua função e identidade de manipuladores, ou seja, eles também são manipulados pelos bonecos. Essas características produzem uma crise, um movimento de esvaziamento de certezas, mas não de um vazio total.

## 2.2 *O texto dramático*

### 2.2.1 *A terrível opressão dos gestos magnânimos*

Peça escrita no início dos anos 1990, publicada em 97, que teve a sua primeira experimentação cênica naquele mesmo ano, dirigida por Claudio Nadie, diretor já falecido, referência do teatro político argentino da década de 1970. A obra, ainda inédita no Brasil, foi remontada na Argentina nos anos 2000, em duas ocasiões distintas, sob direção de Victoria Roland (Córdoba, 2002) e Florencia Suarez Bignoli (Buenos Aires, 2009).

Dividida em 14 cenas, a dramaturgia conta a história de Beltran (pai), Aurora (filha) e Paulina (namorada de Beltran). Após a morte da mãe biológica da menina, o pai inicia um novo relacionamento amoroso que provoca grandes mudanças na nova estrutura familiar. Paulina, segundo explica o próprio pai à sua filha, é uma pessoa que veio de um contexto de inoperância total, e quer aprender a se comportar em família. O que nos faz intuir que é uma mulher que veio de uma outra classe social desfavorecida. Paulina é uma mulher que sabe fazer coisas

muito básicas, como cozinhar e costurar. A primeira vez que ela entrou na casa de Beltran, ambos estavam bêbados, e a sua esposa ainda estava viva, apesar do estado vegetativo. Na trama, por várias vezes, os personagens fazem menção de se alimentar, mas em nenhum momento eles se ocupam em preparar a comida, o que nos sugere que estão comendo alimentos industrializados, como as torradas e geleias que aparecem em algumas cenas.

Em casa, agora em vias de viverem uma nova história em família, há o intento por parte dos adultos de que tudo seja diferente, que a linguagem e os gestos utilizados por eles sejam novos, e que não remetam mais ao passado. Beltran e Paulina entram em um jogo obsessivo, que visa alcançar a total transparência entre o conteúdo e a forma, a intenção e a representação. Beltran, certamente, não pertence a uma classe baixa. Sua casa fica próxima ao Clube de Tiros da cidade. Em Buenos Aires, por exemplo, esse clube está localizado em uma região nobre. Além disso, na casa há um grande quintal gramado, onde o cachorro e sua filha podem correr, há muitos móveis que Paulina irá mudar de lugar para renovar o ambiente. Percebemos que há um encontro de dois mundos bem distintos, onde ambos se mostrarão esvaziados.

Essa é uma característica que se relaciona com o panorama político e social dos anos 1990, na Argentina. Época que produziu uma brutal desestruturação social, em consequência das medidas neoliberais levadas a cabo no governo de Carlos Menen, como: a abertura política e econômica, privatização e desvinculação estatal dos meios econômicos, desregulação da produção do mercado interno em relação ao externo, entre outros. Segundo Valeria Saponara Spinetta (2017, p. 254 ), “este modelo foi caracterizado por uma crise econômica e inflacionária, altas taxas de desemprego e pobreza e desigualdade de rendimentos, que produziram declínio na estrutura social”.<sup>123</sup> Em seu artigo intitulado “‘Manos vacías’: cruces entre lo visual y lo textual en la Argentina neoliberal de los años noventa”, a socióloga aborda seu tema a partir do primeiro álbum da banda de rock *Los caballeros de la quema*, expoente do rock nacional que estreia em 1993, encerrando as suas atividades em 2001. *Caballeros* não é uma banda qualquer, a banda faz parte de um movimento conhecido como rock periférico, de bairro ou “*chabón*”,<sup>124</sup> ou seja, uma vertente do rock das classes populares. As músicas desse primeiro trabalho fazem referências diretas ao contexto do país, sobretudo pela perspectiva dos que ficaram à margem do poder, ou, como classifica Veronese em sua obra, ficaram em um

---

<sup>123</sup> “*Este modelo se caracterizó por una crisis económica e inflacionaria, altas tasas de desempleo y pobreza y la desigualdad en los ingresos, lo que produjo decadencia en la estructura social.*”

<sup>124</sup> Gentílico rioplatense originado do lunfardo que, nesse contexto, possui um tom depreciativo, que se refere a uma pessoa (ou uma classe) cuja identidade é desconhecida, tomando-a por alguém indiferente, desprovida de méritos.

contexto de total inoperância. Dessas canções podemos citar, por exemplo, “Patri”,<sup>125</sup> que conta a história de uma mulher que vende os poucos pertences de sua avó falecida para fugir de sua casa em busca de uma vida melhor. Porém, ela nada consegue e termina sempre perdida em uma noite que se torna muito longa quando só se tem um alfajor, de marca popular, para comer como janta. Marginalizada, ela perambula pelas ruas da cidade e se sente cada vez mais velha. Reconhece as pessoas e os lugares por onde passou, foi roubada e assediada. Outras letras do disco tratam da fome, do desemprego, corrupção, das pessoas vivendo literalmente dos lixões, de uma imputação ao crime e às drogas, de toda sorte de desamparo sofrida por grande parcela da população.

Em “Mãos Vazias” visualiza-se a estetização e estilização do cotidiano (confluência entre o social e o visual). A imagem é central e como sustenta Jameson, na sociedade pós-moderna, onde tudo é mediado pela cultura (dada a saturação de signos e mensagens), as imagens se articulam e atravessam nossas relações e percepções (*Ibid.*, p. 255).<sup>126</sup>

Entendemos que as dramaturgias de Veronese, especificamente a que traduzimos, dialogam com o que sinaliza Spinetta, porém o autor parece abdicar-se de uma camada mais identificável, superficial, desse contexto e suas imagens. Seu foco está menos nas questões materiais e mais em como todo esse contexto neoliberal consegue cooptar as subjetividades dos personagens. Um exemplo disso seria o desejo de reformular os gestos e seus sentidos, descartando toda uma memória de vida e da própria linguagem para se tornar uma outra coisa desejada. Essa obsessão pelo novo, uma nova vida, uma nova linguagem, é uma ilusão, uma propaganda — como encontramos cada vez mais — do sistema neoliberal.

---

<sup>125</sup> “Patri se va / Vende los anillos de la abuela y se va / Carga en el bolso al gatito y al Tاملان / Patri se va / No saluda a nadie y se va / Escribe en el espejo del baño: "los odio, chau" / Busca un tren que la escupa bien lejos / Ciudad Evita o Madagascar / Necesito un amigo nuevo / Que la venda buena y barata / La noche se hace demasiado larga / Con un guaymallén de cena / Necesito un amigo nuevo / Que la venda buena y barata / La noche se hace demasiado larga / Con un guaymallén de cena / Patri gasta las veredas y se siente más vieja / Ya sabe de memoria las caras de culo del maldito barrio / En cada laburo hay un turro que la estafa y le toca las tetas / Está pensando en robarse un cuchillo / Busca un bondi que la escupa bien lejos / Yugoslavia o La Paternal [...]” Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6O1oxnV8fovFoFmdX1rVba> Acesso em: 28 jan. 2024.

<sup>126</sup> “En ‘Manos vacías’ se visualiza la estetización y estilización de la vida cotidiana (confluencia entre lo social y lo visual). La imagen es central y como sostiene Jameson, en la sociedad posmoderna, donde todo es mediado por la cultura (dada la saturación de signos y mensajes), las imágenes se articulan y atraviesan nuestras relaciones y percepciones.”

Segundo Veronese,<sup>127</sup> em seu teatro há sempre um opressor, um oprimido e alguém que observa. Essa equação trágica, que pode se referir ao próprio acontecimento teatral, é literalmente a primeira imagem que o autor apresenta a seus leitores e espectadores em *A terrível opressão dos gestos magnânimos*. Na primeira cena a personagem Paulina diz:

PAULINA – *Observando uma fotografia*. Uma mulher segura em suas mãos uma pombinha morta a tiros. Está praticamente despedaçada. Atrás, um pouco fora de foco, percebe-se uma outra pessoa que se agride na cabeça. Esta pessoa, ainda por cima, está chorando e, com a sua mão livre, aponta para a mulher que está segurando a pombinha. *Pausa*. Tem um cachorro também. *Pausa*. O que significa isso? Tudo é novo pra mim. Que terrível. *Deixa de olhar para a foto. Pede a Beltran que a observe*. Beltran... Vão ter paciência comigo nesta casa? (Veronese, 2006, p. 139).<sup>128</sup>

No decorrer da peça, a relação entre as figuras narradas na foto vai se estabelecendo entre os personagens. Aurora, a filha, é a pomba assassinada; a mulher que segura a pomba morta nas mãos é Paulina; a pessoa que chora e se desespera é o pai; o cachorro é o próprio animal de estimação da família, o Tressor. A fotografia serve, como já apontado, segundo Paredes (2022), como um mecanismo que o autor utiliza em várias obras e que ressalta uma incessante busca de identidade dos personagens. A fotografia é um elemento do passado, ainda que esse seja recente. Nesse sentido, podemos também pensar que Paulina vê uma fotografia que representa a formação antiga dessa família. Por essa perspectiva, a pessoa que segura a pomba morta seria a mãe biológica.

A narrativa desenvolvida entre eles reflete sobre a antiga e a nova relação familiar por meio de metáforas, como se fossem mundos distintos. A linguagem, os gestos, a disposição dos móveis na casa, a luz que entra pela janela, a decoração, entre outras coisas, são os temas por onde se dá o verdadeiro subtexto da ação dos personagens. Os adultos tentam instaurar uma nova linguagem corporal que seja capaz de alcançar a concretude real e verdadeira dos desejos. O objetivo é fazer a filha entender e aceitar que a sua mãe está morta, que não voltará, que tudo mudou e que existe um novo universo familiar. Esse intento, de total transparência, onde a

<sup>127</sup> Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-oficio-de-escribir-teatro-nid61989/> Acesso em: 6 out. 2023.

<sup>128</sup> “PAULINA: (*Mirando una fotografía*.) Una mujer sostiene en su mano un pichón de paloma muerto a disparos. Está prácticamente despedazado. Detrás, un poco fuera de foco se advierte otra persona pegándose en la cabeza. Esa persona además está llorando y con su mano libre señala a la mujer que está en primer plano sosteniendo al pichón. (*Pausa*.) Hay un perro también. (*Pausa*.) ¿Qué significará esto? Todo es nuevo para mí. Qué terrible. (*Deja de mirar la foto. Advierte que Beltrán la mire*.) Beltrán... ¿Van a tenerme paciencia en esta casa?”

verdade se sobrepõe à linguagem, nos remete àquela crítica de Rancière, Venuti e Chartier sobre uma suposta transcendência da linguagem. E, como vimos, está superada.

O espaço ficcional é a casa da família, centrado na sala que conecta os demais ambientes. Há aspectos que tensionam o realismo cotidiano da história, como os tiroteios que acontecem do lado de fora da casa e impedem que os personagens saiam; ou o grito do pai, chamando por sua filha quando esta foge, que vai se transformando em uivo; a fantasia de frango feita por Paulina; a imagem da fotografia em *mise en abîme* com a cena etc. A metáfora da fotografia é retomada diversas vezes como reflexão formal e estética durante a peça. Segundo o pai, a pombinha morta, em primeiro plano na fotografia, é uma falha de quem fez o registro, pois é o tipo de informação que fere uma ética de visibilidade das imagens.

Retomemos a abordagem que Spinetta realizou sobre o álbum “Mãos vazias”. A autora analisa tanto as letras das músicas quanto as imagens produzidas para o encarte do CD. A capa e a contracapa são fotografias feitas de um lixão na região de Liniers, subúrbio de Buenos Aires.

As imagens captadas em “Mãos Vazias” expressam a realidade social dos marginalizados por um sistema excludente. Assim produzem o real como imagem, produzem a imagem da pobreza e da miséria através de símbolos como a precariedade ou o lixão. O lixão refere-se aos resíduos, aos desperdícios, ao que a sociedade adquiriu para consumo e que por sua vez descartou. Pessoas que vasculhavam o lixo também eram descartadas por um sistema que não as integrava. Agora ambos são resíduos, resíduos que o sistema jogou fora colocando-os num lixão, separados e excluídos da sociedade. A fome é outro sinal de pobreza — talvez o mais relevante (Spinetta, 2017, p 259).<sup>129</sup>

Nesse sentido, observamos que Paulina, uma pessoa que veio de uma condição de inoperância naquela sociedade, consegue ler a imagem da pomba morta de forma distinta da de Beltrán:

PAULINA – Se nos mostram isso de maneira tão real é porque querem nos dizer que a vida deveria ser de outro modo, menos selvagem, não que se deve sair por aí matando as pombas. Para isso servem as imagens tão cruas. Para

---

<sup>129</sup> “Las imágenes plasmadas en ‘Manos vacías’ expresan la realidad social de los marginados por un sistema excluyente. Así producen lo real cómo imagen, producen la imagen de la pobreza y de la miseria a través de símbolos como la precariedad o el basural. El basural hace referencia a los desechos, desperdicios, a lo que la sociedad adquirió para su consumo y que a su vez descartó. Las personas que buscan en la basura también fueron descartadas por un sistema que no los integró. Ahora ambos son desperdicios, desechos que el sistema arrojó, situándolos en un basural, apartados y excluidos de la sociedad. El hambre es otro signo de la pobreza — quizás el más relevante.”

simbolizar o que o mundo necessita. Mais humanidade, menos mortes (Veronese, 2006, p. 162).<sup>130</sup>

A ação dramática vai se mesclando com as suposições que os personagens fazem sobre a fotografia e vão desvelando as relações que sustentam a ficção e o acontecimento teatral. A violência na linguagem aparece principalmente pela estratégia de oposição, por um cuidado excessivo e a infantilização na forma em que se relacionam. Muitas vezes os adultos parecem mais ingênuos do que a própria criança. Há um momento em que os personagens constroem uma imagem bem próxima à da fotografia. Paulina faz uma fantasia de frango para Aurora. É a cena em que contam à menina sobre a morte de sua mãe. Veronese constrói a personagem Aurora com a sagacidade das crianças, que testam o mundo à sua volta. Irritada com os volteios que precisam fazer para comunicar à menina, Paulina se irrita e diz: “Não é mentira, está bem morta, seu pai a matou porque escolheu a mim. Entendeu? Morta para sempre. Alguma coisa tem que mudar nesta casa. Eu vou ocupar esse lugar de agora pra frente. Precisa entender de uma vez (*Ibid.*, p. 167).”<sup>131</sup> Nesse instante, vestida de frango, a menina foge de casa, e, ao passar pela porta, ouve-se tiros. O pai se desespera.

Na cena seguinte, a final, Paulina assume o posto deixado pela mãe morta, e as promessas de que tudo seria diferente não se cumprem. Esse lugar não é apenas físico, mas pode ser percebido também por uma ética das imagens. Se antes Paulina conseguia enxergar a função do real nas imagens, agora, depois de se integrar simbolicamente em um outro estrato social, de ser alfabetizada por outro regime do sensível, ela já não consegue mais enxergar como antes. Em sua última menção à pomba, na cena final, ela diz: “É uma pomba de verdade? Não acredito, seria insuportável para quem a visse, Beltran...” (*Ibid.*, p. 168).<sup>132</sup> O cachorro Tressor, que tanto amedrontava Paulina, agora não tenta mais mordê-la, como fazia anteriormente, pois se acostumou com sua presença; ela o reconhece como parte daquele sistema. Desesperado pela perda da filha, Beltrán abandona a casa e Paulina que, tal como a falecida mãe doente fazia, pega um sino e o balança clamando por Beltran.

---

<sup>130</sup> “PAULINA: Si nos muestran eso de esa manera tan real es porque nos quieren decir que la vida tendría que ser de otro modo, menos salvaje, no que hay que ir matando palomas. Para eso sirven esas imágenes tan crudas. Para simbolizar lo que el mundo necesita. Más humanidad, me nos muertes.”

<sup>131</sup> “PAULINA: No es mentira, bien muerta está, tu papá la mató porque me eligió a mí. ¿Entendés? Muerta para siempre. Algo tiene que cambiar en esta casa. Yo voy a ocupar ese lugar de ahora en más. Tenés que entenderlo de una vez.”

<sup>132</sup> “¿Es una paloma de verdad? No lo creo. Sería insoportable para quién la viera. Beltran...”

Veronese sublinha em seus personagens humanos características provenientes do teatro de bonecos, o que Paredes denominou de “personagem-objeto”, cuja comunicação primordial está em seu gesto. A obra termina com o abandono da casa pelo pai, e a personagem Paulina chamando, da mesma forma que a antiga esposa fazia, tocando o sino. Há também um elemento metafórico, que traz um tom absurdo ao desfecho, que é um forte barulho que se escuta quando Beltran sai de casa.

Dubatti (2005, p. 23) afirma que Veronese é um autor que se distancia de uma forma de representação realista, partindo do real e criando desvios poéticos com um mecanismo de construir uma “concepção de teatralidade como um mundo paralelo ao mundo, com regras próprias, com ligação metafórica (não metonímica-contígua) com a experiência da realidade, que opera simbolicamente como reveladora de matrizes profundas”. *A terrível opressão dos gestos magnânimos* é uma obra que não apresenta ao leitor/espectador uma resolução da trama que encerre um sentido único. O jogo dos gestos, de pergunta e resposta, o tom farsesco e cômico de muitas passagens, termina como um absurdo espantoso que convoca ao pensamento.

Uma perspectiva que levantamos é a de que os personagens adultos da obra, agindo nas melhores de suas intenções — seja o cuidado excessivo com a filha pequena, seja o desejo de Paulina em sair da sua condição de inoperância —, fracassaram.

## 2.3 A tradução

### 2.3.1 Processo

A oportunidade de traduzir o texto de Veronese veio através de um convite, feito pelo Grupo Espanca! ao Grupo Quatroloscinco, para participar do “Encontro tátil: um mergulho na obra de Daniel Veronese<sup>133</sup>”, em dezembro de 2011. O evento contou com: a presença do autor argentino; o debate público “práticas do realismo contemporâneo” entre os grupos Espanca!, Quatroloscinco, Cia. Clara, Grupo Galpão, Pierrot Lunar e mediação da prof. Bya Braga (UFMG); leituras dramáticas de textos de Veronese, como *O líquido tátil*, *A noite devora seus*

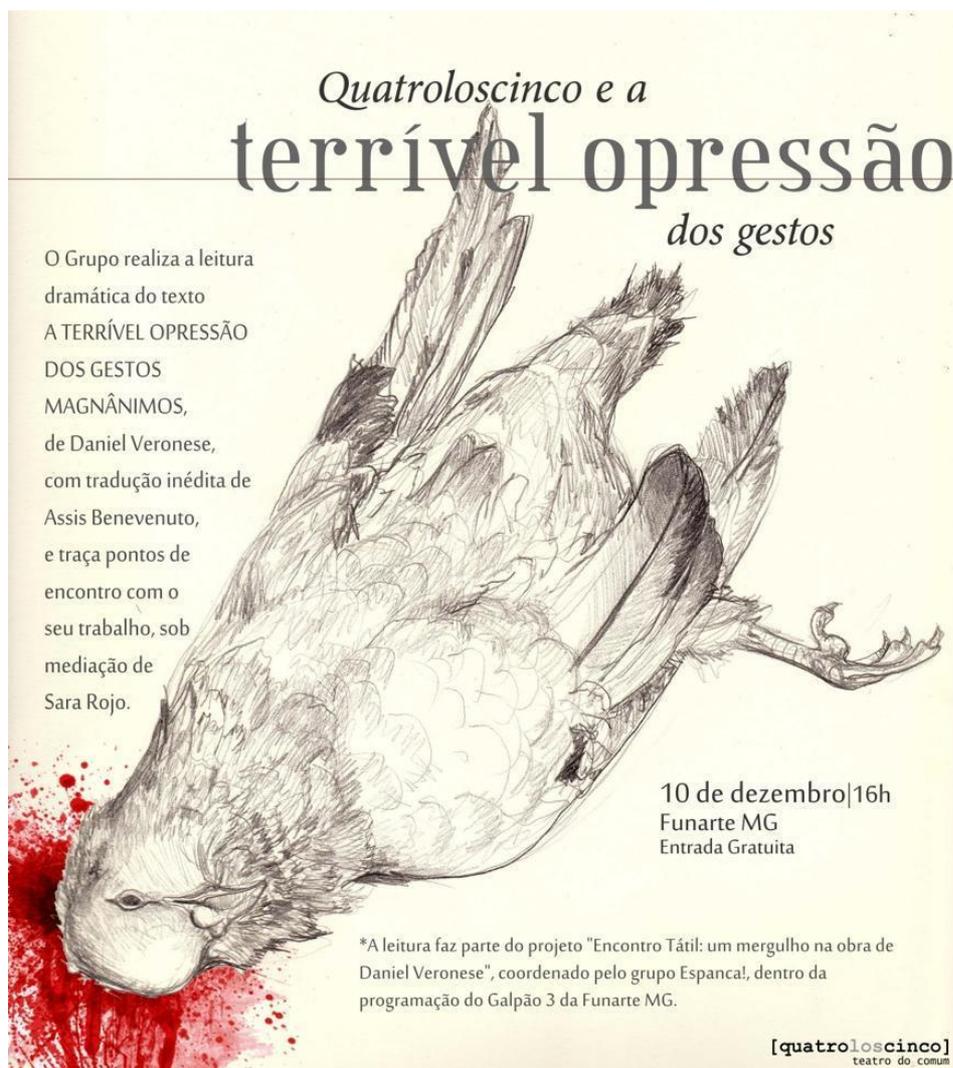
---

<sup>133</sup> Disponível em: <http://espanca.com/blog/encontro-tatil-um-mergulho-na-obra-de-daniel-veronese/> Acesso em: 4 mai. 2024.

*filhos*, *A terrível opressão dos gestos magnânicos* e *Luísa*; e apresentações teatrais. Naquele momento, o Espanca! ensaiava *Líquido tátil*, sob direção do próprio Veronese.

A escolha de *A terrível opressão dos gestos magnânicos* se deu principalmente por três motivos: a adequação do número de personagens ao nosso grupo de atores; a estranheza que o texto nos causou com o seu tom realista com toques de absurdos, que nos parecia querer dizer algo que de alguma forma se conectava com o nosso tempo; e porque texto não apresentava questões complexas de tradução, que exigiriam um trabalho extenso como pesquisas históricas, linguagem, idioleto, entre outros, em vista do pouco tempo que tínhamos,

Sobre a tradução em si, de fato, são poucos os aspectos levantados no início desta tese, como a estrangeirização e a domesticação, por exemplo, que se aplicam com alguma relevância nesse processo de tradução. *A terrível opressão dos gestos magnânicos* é uma dramaturgia que não aporta regionalismos e elementos culturais muito específicos. Ao contrário, utiliza-se de uma linguagem muito direta, que corrobora uma percepção do autor, citada anteriormente, de que é na encenação que se faz visível aquilo que não está no texto. Na época, a primeira tradução, a que denominamos por T1, foi apresentada a Sara Rojo e a Graciela Ravetti, saudosa professora argentina que me orientava no mestrado (Pós-Lit, UFMG) em 2011, para que compartilhassem suas impressões. A partir daí, discutimos sobre algumas características como o tom realista, naturalista e absurdo da obra; sobre a reiteração da representação da pombinha morta, o fato de Paulina saber costurar, sobre as camadas que estavam implícitas naquela história e nas ações dos personagens, como a violência das relações. Em seguida, levamos o texto traduzido para ser lido e ensaiado junto ao Quatroloscinco para a leitura pública.

Figura 15 - Flyer da leitura de *A terrível opressão...*

Fonte: Arquivo pessoal

### 2.3.2 Aspectos

Explicitaremos três passagens em que a tradução optou por intervir no texto aportando algumas diferenças com o original.

- *Tonta*

A personagem Paulina se refere várias vezes à filha de Beltran, chamando-a sempre de *tonta*, adjetivo espanhol que possui significados como: idiota, imbecil, estúpida, besta, burra, boba etc. A primeira opção da tradução foi utilizar a palavra correlativa “boba”. Mas, durante

os ensaios para a leitura, percebemos, pelo jogo dos atores, que cada vez que o adjetivo era repetido, era como se uma outra camada de intenção precisasse ser adicionada à fala. Então passamos a usar sinônimos, como se houvesse uma gradação da intenção da personagem Paulina. Não há nenhum tipo de indicação do autor sobre como os atores devem proceder com a repetição de *tonta*.

AURORA – E como fazia para ir à escola?

PAULINA – Não. Boba. Quando comecei a escola já não me amarravam.

[...]

AURORA – Sério? Não acredito em você.

PAULINA – Burra. Um solzinho para Aurora. Um solzinho que se chama Paulina, que vai cuidar de você e que irá se apagando de pouco a pouco enquanto dorme.

[...]

PAULINA – Agradeço realmente já não ser uma menina idiota como essa (*Ibid.*, p. 149, 157 e 161, grifo nosso).<sup>134</sup>

Achamos interessante que essa variação do adjetivo corrobora para a leitura de um espaço grotesco e violento da história. Apesar de ser uma menina, Aurora desafia a Paulina, demonstrando ser mais ameaçadora do que a mulher adulta.

- *El problema de encima*

Há uma passagem em que Paulina e Beltran conversam sobre o que deveria ser feito quando alguém deseja mudar de vida. É um diálogo cujo subtexto é o objetivo de contar à Aurora que sua mãe está morta e que há uma nova mulher que ocupará o seu lugar. Paulina pede a Beltran que ensaiem como aquilo deverá ser feito, e justifica dizendo que o problema deveria ser eliminado o quanto antes (*saquemos el problema de encima*).

BELTRAN – Agora?

PAULINA – Sim, sim, quanto antes tirarmos a pedra do meio do caminho, melhor (*Ibid.* p. 147).<sup>135</sup>

<sup>134</sup> “AURORA – Y cómo hacías para ir a la escuela? PAULINA – No. Tonta. Cuando empecé la escuela, ya no me los ataban. [...] AURORA – ¿En serio? No te creo nada. PAULINA – Tonta. Un solcito para Aurora. Un solcito que se llama Paulina, que la va a cuidar... [...] PAULINA – Agradezco realmente ya no ser una niña tonta como ésa.”

<sup>135</sup> “BELTRÁN - ¿Ahora? PAULINA – Sí, sí, cuanto antes saquemos el problema de encima mejor.”

A tradução optou por fazer uma referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade, uma vez que a expressão “tirar a pedra do meio caminho” é amplamente conhecida e utilizada no Brasil, e possui o mesmo sentido expressado no texto original.

- *Creer o reventar*

Nas inúmeras tentativas do casal em contar a verdade para a filha, a menina sempre dá um jeito de contornar a situação, por vezes demonstrando estar fragilizada emocionalmente. O que faz com o que pai protele a confissão, e que Paulina fique cada vez mais irritada, pois percebe o jogo manipulador da criança. Em um desses momentos, a garota diz estar triste e sentir falta de correr com o seu cachorro do lado de fora da casa, mas o pai a proíbe por causa dos tiroteios que estão acontecendo lá fora. Beltran diz à Paulina que um amigo veterinário afirmou que quando as crianças falam muito de seu cachorro de estimação é porque sentem falta de sua falecida mãe. Paulina acha aquela relação completamente absurda. E Beltrán lhe diz: *creer o reventar*. Esta é uma expressão idiomática muito utilizada na Argentina. “Acreditar ou explodir”, quer dizer que só haveria duas possibilidades frente a algo ou alguma informação óbvia, muito real, que é tomá-la por verdadeira ou ignorá-la de forma absurda, “explodir-se”. Ou seja, não haveria outra possibilidade a não ser lidar com aquilo que se apresenta como real; no caso, seria a relação do luto de Aurora descrita pelo veterinário. A tradução, nesse caso, optou por um ditado popular brasileiro.

PAULINA – Não duvido que você tenha confiança, mas não consigo compreender essa lógica. O que uma coisa tem a ver com a outra.

BELTRAN – O pior cego é aquele que não quer ver. *Abraça a Aurora*. Sofre muito, não é? (*Ibid.*, p. 152-153).<sup>136</sup>

Veronese aborda essa ideia do visível em muitas de suas dramaturgias, como vimos anteriormente em *Circonegro* e *La noche devora a sus hijos*. Nesta, há o personagem cego que é fotógrafo, e a narradora nos conta que: “O fotógrafo cego havia se convertido em um especialista, era o que ele dizia, em ‘retratar o que não se vê’. O que não se pode ver o que não deve ser visto (*Idem*, 2000, p. 259).<sup>137</sup> Dessa forma, a tradução propôs uma relação semântica

<sup>136</sup> “PAULINA – No niego que le tengas confianza, pero no llego a comprender esa lógica. ¿Qué tiene que ver una cosa con la otra? BELTRAN – Creer o reventar. (*abraza a Aurora*) ¿Sufris mucho, no?”

<sup>137</sup> “El fotógrafo ciego se había convertido en un especialista, eso decía él, en ‘retratar lo que no se ve’. Lo que no se puede ver y lo que no se debe ver.”

intertextual presente na obra do dramaturgo que remete e reforça o jogo entre o que se vê representado e o real, tão utilizado por Veronese.

Abordaremos agora alguns aspectos do texto dramático que podemos relacionar àquele momento histórico de quando realizamos a leitura dramática. Já nos primeiros ensaios, o coletivo de atores ficou intrigado com o texto, pois ele nos exigia alguma formulação que não estava explicitada ali. É um texto que, se apenas lido ao público sem uma proposição crítica e cênica, poderia soar muito simples, ensimesmado, sem força de comunicar algo. Estaria Veronese nos propondo alguma “charada”?

Naqueles meses de ensaios da tradução, o grupo Quatroloscinco estava prestes a estrear o seu segundo espetáculo, *Outro lado* (2011), cuja dramaturgia possuía alguns atributos que nos conectavam com o texto de Veronese. Nesse espetáculo, trabalhávamos em uma ficção onde havia um contexto de opressão, que não estava bem localizado historicamente. Na obra, existem quatro personagens confinados dentro de um bar, impossibilitados de sair devido ameaças externas, como incêndios, tiroteios e um completo caos. Durante a peça, eles fabulam sobre o fato de serem apenas pessoas comuns, que não detêm o grande poder; também falam sobre o futuro, o passado, as infinitas possibilidades que a vida poderia lhes reservar. Acreditam que um novo tempo virá, e será melhor. A dramaturgia foi inspirada em movimentos do cubo mágico, aquele jogo criado por Ernő Rubik, e propõe saltos temporais e inversões de papéis como fruto da ficção elaborada pelos próprios personagens. A peça não termina com o novo tempo esperado, tampouco com o fim dos tempos, mas com vozes as do romance *Pedro Páramo*, do mexicano Juan Rulfo. Em 2012, o crítico Kil Abreu, escreveu sobre *Outro lado*:

A violência explícita, que captura e assassina em uma dinâmica na qual, como no espetáculo, perdemos de vista quem são os verdadeiros algozes e as suas motivações. E a violência que há no destroçamento da subjetividade em um meio social injusto, que nos conecta para proclamar a diferença, mas nos iguala como massa diante de promessas de um paraíso que o capital na verdade nunca vai nos oferecer. A violência está, pois, neste sentimento subliminar à ideia do cubo “mágico”: o da descoberta quase filosófica (e política) de que o chamado a tantas possibilidades pode esconder o malogro, pode ser um falseamento, qual seja, nenhuma possibilidade (Abreu, 2012).<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Crítica escrita para o Festival de Teatro de São José dos Campos (SP). Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/0B1Exv6hfSDU9bmJISENKTGpLRGs/view?resourcekey=0-QRBQ\\_2F3I2PQEUzTV5ql9w](https://drive.google.com/file/d/0B1Exv6hfSDU9bmJISENKTGpLRGs/view?resourcekey=0-QRBQ_2F3I2PQEUzTV5ql9w) Acesso em: 31 jan. 2024.

Figura 16 - *Outro Lado*, registro de cena

Fonte: Arquivo pessoal

Mas essa peça, esse nosso teatro “charada”, causou um certo estranhamento na recepção, pois muitas pessoas consideravam que aquela era uma obra hermética, desconectada com o nosso tempo. Estávamos no primeiro mandato da primeira presidenta na história do país, o terceiro mandato do Partido dos Trabalhadores, que elevou a condição social no Brasil em muitos aspectos, desde a posse de Lula, em 2003. E, sim, de fato, não vivíamos um regime de exceção, como na ditadura. O Quatroloscinco é composto, em sua maioria, por pessoas que nasceram nos anos 1980, alguns no final do período ditatorial, outros já em democracia. Nossas famílias vieram do interior de Minas, não vivenciamos de perto as violências daquele período. Crescemos, como muitos brasileiros, em um país comandado por uma elite que deixou de lado a reparação histórica, que preferiu esquecer as suas piores memórias políticas, muitas vezes porque nem as consideram dessa forma. Ainda que tivéssemos a consciência de vivermos em um país latino-americano e o que isso significava em um mundo globalizado, o início de nossa vida adulta deu-se já no contexto de um Brasil que saía do mapa da fome estipulado pela ONU, que conseguiu diminuir a taxa de analfabetismo, que participava dos principais movimentos políticos internacionais, que criou o sistema de cotas universitárias, que controlava a inflação, entre outros feitos significativos. Obviamente os problemas não tinham sido sanados

completamente, estava a desigualdade social, a violência, o racismo, a corrupção — a história e a política são complexas. De alguma forma, aquele mito de que o brasileiro era bem recebido por onde chegasse estava mais vivo do que nunca. Assim foi o primeiro período político da nossa vida adulta, que nos moldou uma certa consciência do que era ser daqui, do sudeste brasileiro, da nossa classe social. No entanto, foi nesse momento que nossa consciência política e história ganhou uma outra dimensão, por meio dos estudos na universidade e do fazer artístico. Percebemos que aquele contexto em que as pautas democráticas ganharam visibilidade, e que nos garantia uma suposta segurança, era uma pequena ilha na linha do tempo da história. A sociedade em que estávamos vivendo, fruto de todas aquelas mudanças que elevaram a condição do país a outro patamar, exigia continuidade no desenvolvimento socioeconômico e no letramento político.

Nesse início da segunda década dos anos 2000, tivemos momentos de profunda reflexão sobre tudo isso que estávamos vivendo, e sobre os caminhos que viriam a seguir. Apesar de tantos pontos positivos, em 2009, em Belo Horizonte, tivemos um prefeito, que, já no primeiro ano de seu mandato, assinou um decreto que proibia a realização de eventos públicos de qualquer natureza em uma das principais praças públicas da cidade. Isso desembocou no movimento da Praia da Estação (2010), que por sua vez esteve diretamente relacionada com o ressurgimento do carnaval de rua da capital, movimentos políticos gestados pela população sobre os quais abordaremos no próximo capítulo. Em janeiro de 2010, surge na capital mineira o Movimento Nova Cena, por meio de um convite,<sup>139</sup> feito pelo Grupo de Teatro Invertido,<sup>140</sup> à classe artística da cidade, para a realização de um fórum para discutir políticas públicas. O movimento foi ativo por cerca de quase quatro anos, e conseguiu fomentar articulações importantes para a área. No dia 31 de janeiro desse mesmo ano, uma entrevista concedida por dois diretores, referências da história do teatro mineiro, Pedro Paulo Cava e Jota Dângelo, provocou uma comoção em parte da classe artística belo-horizontina. Apesar de apontamentos importantes, os diretores faziam uma crítica, em tom saudosista e pejorativo, ao teatro de grupo que estava sendo feito pela nossa geração naquele momento. Assim, o jornalista entrevistador, Ailton Magioli, sublinhou alguns pontos da entrevista:

---

<sup>139</sup> Para maiores informações acessar o blog do Movimento Nova Cena em: <https://movimentonovacena.wordpress.com/2010/12/31/o-inicio-jan2010/>. O convite ao fórum está disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1BioUjZ3edNrSKHMBuFyng\\_k8YmzBMH3otVDBOIuaZnIg0Jq2fULRjozvJsji/view?hl=pt\\_BR](https://drive.google.com/file/d/1BioUjZ3edNrSKHMBuFyng_k8YmzBMH3otVDBOIuaZnIg0Jq2fULRjozvJsji/view?hl=pt_BR). Acesso em: 29 jan. 2024.

<sup>140</sup> O Grupo Invertido foi criado em 2004 e se manteve ativo até 2019. Junto ao Grupo Mayombe (1995), gestaram por alguns anos o Espaço Espaço Coletivo Teatral, no bairro Sagrada Família, que, além de sede dos grupos, serviu como espaço de apresentações e encontros artísticos e políticos na cidade.

Atentos à cena contemporânea, os dois recomendam cuidado a jovens grupos. “Alguns deles se tornaram massa de manobra de uma pseudopolítica cultural que se instalou em alguns estados. “Em Belo Horizonte, isso foi de uma clareza absoluta. Manipulam-se os recursos para esse tipo de gente”, afirma Cava. “Em alguns espetáculos noto que o pessoal está mais preocupado em fazer charada que teatro”, adverte Dangelo (Magioli, 2010 *apud* Bones, 2010, p. 4, grifo nosso).<sup>141</sup>

O termo “teatro charada” passou a ser usado pelos artistas da cena contemporânea de Belo Horizonte, como uma espécie de autoironia. Em um momento da entrevista, Pedro Paulo Cava afirma:

O que está faltando ao teatro é qualidade, além de uma coisa que a gente fazia nos anos 1960, 1970 e meados da década de 1980. Os artistas se reuniam para pensar o que é produção, o que é a coisa do movimento cultural. Hoje, vejo reuniões para pensar políticas públicas de cultura. Isso não interessa muito para o artista, não. Para ele, que está na ponta e é beneficiado ou prejudicado por essas políticas, o importante é saber como divulgar o trabalho, como vai apresentá-lo, que público vai ter (*Ibid.* p. 6).

Em resposta ao posicionamento dos experientes diretores, o artista Gustavo Bones, do Grupo Espanca!, o Grupo de Teatro Invertido, entre outros artistas, escreveram réplicas que passaram a circular pelos meios digitais. Bones<sup>142</sup>, por exemplo, discorreu como se também estivesse sido entrevistado por Magioli, respondendo às mesmas questões propostas pelo jornalista, apresentando um posicionamento mais contemporâneo e crítico em relação às questões apontadas pelos diretores.

Mais adiante, no dia 18 de março de 2010, a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte anunciou o cancelamento da 10ª edição do Festival Internacional de Teatro.

---

141

Disponível

em:

[https://drive.google.com/file/d/13EewtAOspVmtlH1EFC5pbreYKBRk9eyWpzZuSgeVckHQITk\\_X8P3uEvGxYrh/view?hl=pt\\_BR&pli=1](https://drive.google.com/file/d/13EewtAOspVmtlH1EFC5pbreYKBRk9eyWpzZuSgeVckHQITk_X8P3uEvGxYrh/view?hl=pt_BR&pli=1) Acesso em: 2 mai. 2024.

<sup>142</sup> Gustavo Bones, antes de começar a responder às questões da entrevista, inicia da seguinte forma o seu texto: “Li, domingo último (31/01/10), uma entrevista concedida por dois ícones do teatro belorizontino ao jornalista Ailton Magioli, do jornal Estado de Minas. Pedro Paulo Cava e Jota Dangelo estão lançando livros sobre a história do teatro na cidade e isso muito me alegra. Nessa entrevista, os mestres falaram sobre a produção teatral de BH, sobre a Campanha de Popularização, o papel da crítica, as leis de incentivo e o teatro de grupo. Ao terminar de ler esta entrevista - com perguntas muito pertinentes, por sinal - tive certeza de que os leitores do jornal precisavam de outra visão sobre o panorama teatral da cidade. Espero, com esta “resposta”, contribuir com a divulgação de uma idéia de cultura e principalmente, de sociedade, que o teatro de grupo (chamado por eles de “teatro charada”) pretende difundir. Para isso, após breve introdução, respondo às mesmas perguntas respondidas por Cava e Dangelo. Espero falar em nome de meu grupo, o espanca!, de grupos amigos e de artistas independentes que, como nós, lutam por políticas públicas de fomento à produção e investigação artísticas e pela garantia do direito constitucional de acesso à cultura”.

No dia seguinte, o grupo Quatroloscinco convocou uma manifestação em frente à Fundação exigindo a realização do festival, onde foi divulgado o “Manifesto contra a gestão autoritária na cultura de Belo Horizonte”. Os manifestantes montaram uma comissão para discutir a realização do Festival junto à FMC. Leonardo Lessa e Ítalo Laureano (membros do Fórum Nova Cena) fizeram parte dessa comissão (Movimentonovacena, 2010).<sup>143</sup>

Tal acontecimento gerou uma grande comoção da classe artística da cidade, que se reuniu em frente ao prédio da instituição para garantir a realização do evento, que é previsto pela municipal Lei 9.517 de 2008,<sup>144</sup> e que, desde então, integra o calendário oficial da prefeitura.

Figura 17 - Manifestação contra o cancelamento do FIT-BH 2010<sup>145</sup>



A justificativa do cancelamento dada pela Fundação de Cultura foi a falta de espetáculos de qualidade que pudessem compor o evento, além do que aquele era um ano em que

<sup>143</sup> Ver postagem do dia 31/12/2010. Disponível em: <https://movimentonovacena.wordpress.com/page/26/> Acesso em: 29 jan. 2024.

<sup>144</sup> Disponível em: <https://dom-web.pbh.gov.br/visualizacao/ato/163689> Acesso em: 29 jan. 2024.

<sup>145</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL1537053-5598,00-GRUPO+PROTESTA+CONTRA+CANCELAMENTO+DE+FESTIVAL+DE+TEATRO+EM+MG.html> Acesso em: 30 jan. 2024.

aconteceria a Copa do Mundo (realizada em África) e as eleições presidenciais. A pressão artística ganhou repercussão e surtiu efeito. O Festival foi realizado naquele ano, contendo quarenta peças de teatro em sua programação, dentre elas algumas com artistas de grande reconhecimento internacional e nacional, como Bob Wilson e Zé Celso Martinez Corrêa.

Os anos de 2009, 2010 e 2011, provocaram-nos uma sensação estranha: posicionamentos retrógrados na classe artística, trâmites estranhos nos mecanismos públicos da cultura, cancelamentos de editais e programas de cultura, aumentos das passagens e greves de servidores, dentre outras questões. Aquela ascensão política e social do Brasil começava a entrar em crise? Ainda que de forma isolada, alguns movimentos começavam a, literalmente, tomar corpo nas ruas. Nosso sentimento sobre esse tempo serviu como matéria prima para a construção do espetáculo *Outro lado*. Assim, quando lemos *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, percebemos algo em comum com o trabalho que estávamos realizando. Havia uma conexão sobre os aspectos do real e da representação, ainda que essa relação se estabelecesse entre textos e estéticas bem distintas. Segundo a crítica de Luciana Romagnolli (2013) ao *Outro lado*:

Nesse sentido, e olhando amplamente para os trabalhos do Quatroloscinco, a alienação — desdobrada em falsidade, ficção, ilusão, autoengano — pode emergir como chave de leitura determinante. Se considerado o solo *Get Out*, do qual Assis apresentou uma leitura na Janela de Dramaturgia em Belo Horizonte, percebe-se como inquietação essencial e recorrente a crítica à capacidade humana de embarcar em uma visão da realidade, em modelos pré-prontos de percepção, elaboração e resposta; à qual “Outro Lado” responde com o girar das peças do cubo, multiplicando as possibilidades e afirmando o acaso e a probabilidade contra uma verdade confortável.<sup>146</sup>

Certos de que aquela obra de Veronese dialogava com o nosso tempo, passamos a estudá-la para criar a nossa leitura. O texto tem diversas passagens cômicas, em que se percebe um certo tom exagerado e até falso dos personagens. Há um aspecto absurdo em certas ocasiões, como os tiros que ocorrem do lado de fora da casa; o forte barulho produzido no exterior quando o pai abandona Paulina no final da peça; ou quando o pai chama pela filha Aurora que foge e o seu grito se transforma em um uivo; o espelhamento entre a fotografia da pombinha morta e o núcleo familiar, entre outros. Tressor, o cachorro da família, está presente na história em vários momentos, mas certamente não é um animal real, é uma representação que se contrasta com o

---

<sup>146</sup> Crítica publicada primeiramente no site Horizonte da Cena, em 2013. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B1Exv6hfSDU9XzNYTWVsdil1MGs/edit?resourcekey=0-iNoaqwUoThbn7KnF7Fy-Vg> Acesso e: 29 jan. 2024.

tom realista dos diálogos. A dramaturgia estruturada em pequenos quadros, que proporciona uma edição da progressão temporal, também confere esse aspecto de artificialidade. O jogo dos gestos e seus significados, como em sua grande parte não está explicitado no texto, também exigiu de nós uma proposição de sentido.

Percebendo a violência que esse jogo exercia nas personagens, das demais características supracitadas, começamos a delinear a nossa proposta cênica para a leitura dramática. No espaço cênico utilizamos uma mesa e quatro cadeiras, que configurava um espaço comum da casa, por exemplo uma sala. Decidimos que dois homens fariam os personagens de Paulina, a madrasta, e Aurora, a filha pequena. O terceiro homem faria o pai. Assim, explicitaríamos a relação de força e manipulação masculina. Utilizamos duas perucas com laços de fita para caracterizar as personagens femininas. Os cabelos artificiais traziam o aspecto falso da representação. Nosso Tressor era um cachorrinho de pelúcia que, através de um mecanismo a pilhas, andava, latia e dava cambalhotas, o que também aportava um tom absurdo na encenação. O figurino era igual para os três atores homens: roupas cotidianas, calça jeans e camisa de malha branca, o que criava uma imagem bem realista daqueles atores, muito reconhecida pelos espectadores, porém que contrastava com as personagens. Não buscamos uma interpretação realista pela identificação das personagens, mas, sim, revelar que o sentido estava em outra camada, a do jogo. Também optamos por trazer à cena a mãe falecida, tão presente na obra original pela memória dos personagens. Na leitura, a figura da mãe, que também vestia uma roupa clara, esteve sempre presente e em silêncio, acompanhando toda a ação, como a materialização de um fantasma.

A fotografia da pomba morta, que abre o texto de Veronese, foi substituída por uma projeção de um vídeo no início da leitura, com cerca de dois minutos. Nele havia imagens reais de pássaros sendo caçados, captadas diretamente de câmeras instaladas nas armas de fogo, onde era possível vermos a mira, o céu e aves voando. E os tiros reais. As imagens mostravam o momento exato em que os projéteis acertavam os corpos das aves, e as mesmas em queda livre. Um vídeo incômodo, por se tratar de uma captação do real, que gerava certa aversão por parte de nossa plateia. Ouvia-se pequenos comentários do público, pessoas tapando a visão, um certo desconforto. Depois do vídeo, em uma luz muito baixa, os atores entravam em cena e realizavam uma guerra de travesseiros de pena de ganso. Era um jogo que remetia às brincadeiras de infância, mas que aos poucos tornava-se violento. Com o estouro, as penas foram espalhadas por toda a cena e por todo o teatro. As penugens extrapolaram o limite do palco. A imagem lúdica da guerra de travesseiros propunha uma relação dialética com o vídeo das pombas assassinadas a tiros. As penas das aves reais que apareciam primeiramente no plano

do vídeo, se concretizavam de forma real pelo jogo teatral. O real e o ficcional tensionavam a imagem composta pelos atores em nossa versão de *A terrível opressão dos gestos magnânicos*. Só então, depois de estabelecida essa relação, é que trazíamos o texto de Veronese na boca dos personagens. E o primeiro texto era justamente a reflexão sobre a imagem da pomba morta. Toda a encenação aconteceu sobre um tapete de penas, que, aliás, estavam também sobre a mesa, as cadeiras, nossas roupas, cabelos, estavam por toda a parte.

Essas informações da experimentação da nossa leitura não constam na tradução do texto apresentado à banca, uma vez que não é nosso objetivo transpor a encenação para o texto final da tradução. Mas, tanto na tradução textual quanto na proposta editorial, podemos observar alguns rastros do pacto teatral, como o caso do adjetivo *tonta*, explicitado anteriormente; as páginas costuradas do livro como uma referência à ação da personagem Paulina; a ideia de que leitor encontre algumas penas dentro do livro, após ele descosturar as páginas etc. A experiência da encenação, da leitura, como processo de entendimento crítico do texto, nos serve para o entendimento da obra e para a tradução. A seguir, os dois únicos registros que temos da leitura, realizados pela produtora do Quatroloscinco, Maria Mourão.

Figura 18 - Registro 1 da leitura de *A terrível opressão...*<sup>147</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

<sup>147</sup> Leitura de *A terrível opressão dos gestos magnânicos*, Funarte-MG, 2011. Acervo pessoal. Em cena, da esquerda para a direita: Ítalo Laureano, Marcos Coletta, Assis Benevenuto e Rejane Faria.

Figura 19 - Registro 2 da leitura de *A terrível opressão...*<sup>148</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

## 2.4 *Imagens críticas*

### 2.4.1 Forma e conteúdo

*A terrível opressão dos gestos magnânimos*, bem como outras dramaturgias de Veronese, aciona a nossa percepção primeiramente pelo jogo de forma, de representação, e não pelo conteúdo do texto, pelo tema. Diferente de *Escola* e *Ñuke*, em que a ditadura de Pinochet e a opressão sofrida pelo povo mapuche são os assuntos que guiam a ação dramática e que são reconhecidos quase que de imediato pelo leitor/espectador como um aspecto que caracteriza a obra como um teatro político, ou pelo menos de temas políticos. Classificação que pode ser um

---

<sup>148</sup> Leitura de *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, Funarte-MG, 2011. Acervo pessoal. Em cena, da esquerda para a direita: Marcos Coletta, Assis Benevenuto e Rejane Faria.

pouco mais difícil de ser feita no texto de Veronese, que não situa a obra em um contexto social definido. Não é nosso objetivo adentrar nos labirintos da filosofia da linguagem que aborda a relação entre forma e conteúdo. O que nos interessa aqui é perceber, especialmente, aspectos formais, como a primeira imagem: uma análise de uma fotografia, que será, ao longo do desenvolvimento da dramaturgia, transposta ao plano do jogo teatral dos personagens. Que se desdobra cenicamente, por exemplo, ao final da peça, quando a criança foge de casa ao saber a verdade sobre o falecimento da mãe. A partir de então, Paulina, a madrasta, já não observa mais uma fotografia, mas a própria ave morta, que agora está em suas mãos. Assim, ela questiona a si, e aos espectadores, o poder do real e da representação do real:

PAULINA – *Imobilizada com uma pombinha morta nas mãos.* Talvez a imagem do cachorro de astracan não era ameaçadora, mas não tem por que fazer mais esse tipo de cachorro. Em troca, a imagem dessa pomba é desesperadora. Está nos dizendo algo terrível. Te escuto, Beltran. Tenhamos cuidado com a violência. A violência gera violência... *Pausa.* Observa atentamente. É uma pomba de verdade? Não acredito, seria insuportável para quem a visse, Beltran... (Veronese, 2006, p. 168, grifo nosso).<sup>149</sup>

Além dessa relação de visibilidade, é a obsessão pelos gestos, a representação, que guia essa dramaturgia de Veronese. A chegada de Paulina na casa é o momento em que se deseja refundar a família de Beltran. Como se essa memória não fizesse parte da construção psicológica e da linguagem. Como se o passado fosse descartável. Por isso o desejo de objetividade e transparência total na nova forma de ser e se comunicar. A promessa de um futuro brilhante está intimamente ligada ao esquecimento e abandono. Assim, Beltran sente uma inspiração que classifica como sendo digna de um homem moderno, ou seja, um pensamento novo, capaz de alterar e otimizar todo um novo sistema.

BELTRAN – Escuta você também, Aurora, porque é para o bem de todos. Creio que de agora em diante nesta casa deveríamos ter cuidado com os gestos, com nossas reações ao sentirmos raiva, ou ficarmos felizes, conhecer a perfeição, como paramos, como caminhar, vem? *Caminha.* Como falar, mover os ombros... enfim... Vocês me entendem?  
AURORA – Mais ou menos.

---

<sup>149</sup> “PAULINA – *(Inmovilizada con una palomita muerta en la mano.) Quizás la imagen del perro de astracán no era amenazante pero no hay por qué pedirle más a ese tipo de perro. En cambio la de esta paloma es desesperante. Nos está diciendo algo terrible. Lo escucho, Beltrán. Tengamos cuidado con la violencia. Violencia engendra violencia... (Pausa. La observa detenidamente.) ¿Es una paloma de verdad? No lo creo, sería insuportable para quien la viera. Beltran...*”

BELTRAN – Em uma palavra, se nossa forma de nos comportamos na vida até ontem não foi a mais correta, a partir de hoje vamos tratar de corrigi-la. Mostrar outra coisa (*ibid.*, p. 141 ).<sup>150</sup>

Em seu microcosmo familiar, vão ajustando o novo sistema de comportamento. Já em uma relação com o macrocosmo social, isso poderia ser entendido como o próprio processo de globalização e abertura econômica, a eliminação das particularidades dos indivíduos. Na obra, vai se estabelecendo uma relação metateatral, no sentido de que os personagens (e os espectadores) vão experimentando ler os gestos que se adequam mais ou menos a certos temas e emoções. Essa obsessão é uma busca por um controle total do comportamento e da comunicação aceitável como ideal neste novo sistema. Mas quem ou quem pode, de fato, controlar a relação de transparência e verdade total? Hoje, quase três décadas após a escrita desse texto, vivemos em um mundo que verticalizou esse modelo através da internet. Parecer se tornou mais real do que realmente ser: as *redes sociais*, as *fake news*, os procedimentos estéticos etc. Veronese aborda os gestos por meio do mecanismo de manipulação, ou até de censura. Vejamos a passagem em que Beltran e Paulina contam à Aurora sobre a nova formação familiar.

BELTRAN – Mas, como seria... a atitude?

PAULINA – O semblante?

BELTRAN – De qual semblante estamos falando? O semblante de depois? A atitude corporal, Paulina. É importante.

PAULINA – Sim... Está com as mãos sobre seu colo. Os olhos abertos como dois ovinhos de codorna. Vai conseguir imagi...?

BELTRAN – *Interrompendo bruscamente.* Agora sim.

PAULINA – Aurora, seu pai te disse que vou ficar aqui morando com vocês?

BELTRAN – *Pausa.* Para sempre?

PAULINA – Bem... *A Beltran.* Já havíamos falado sobre isso...

BELTRAN – Não olhe pra mim. Estou falando como se fosse ela.

PAULINA – Desculpe...

BELTRAN – A testa. Relaxa... mais... mais...

PAULINA – Sim, acho que...

BELTRAN – Mais...

PAULINA – Mais não posso.

BELTRAN – Claro que pode. Busque também uma posição para as mãos (*ibid.*, p. 147-148).<sup>151</sup>

<sup>150</sup> “BELTRAN: *Escuchá vos también, Aurora, porque es para el bien de todos. Creo que de ahora en más en esta casa deberíamos tener cuidado con los gestos, con nuestras reacciones al enojarnos o alegrarnos, conocer a la perfección, cómo pararnos, cómo caminar, ¿ven? (Camina.) Cómo hablar, mover los hombros... en fin... ¿Se me entiende? / AURORA: Más o menos. / BELTRAN: En una palabra si nuestra forma de comportarnos en la vida hasta ayer no fue la más correcta, a partir de hoy hay que tratar de corregirla. Mostrar otra cosa.*”

<sup>151</sup> “BELTRAN: *¿Pero cómo sería la... actitud? / PAULINA: ¿El semblante? / BELTRAN: ¿De qué semblante estamos hablando? El semblante después. La actitud corporal. Paulina. Es importante. / PAULINA: Con la espadita derecha... / BELTRAN: Eso es... Me gusta. / PAULINA: Si... Está con las manos sobre su regazo. Los*

A depender de como os atores realizam tais gestos — o autor fornece poucas informações sobre eles — poderemos ter diferentes leituras da obra. Essa lacuna é uma característica muito comum dos textos teatrais, mas que Veronese intensificará ao longo de sua carreira; ou seja, suas dramaturgias que se erguerão principalmente sobre a ação, e cada vez menos o sentido estará delegado apenas ao texto. Dubatti nos lembra que o título “*Cuerpo de prueba*”, dado pelo dramaturgo à publicação que reúne seus textos dramáticos da década de 1990, refere-se a uma dramaturgia que deve ser experimentada em cena, para que signifique algo para além do que está registrado no papel. Segundo o filósofo, o sentido de “provar”, para Veronese, implicaria em reescrever, modificar, cortar, agregar, descartar; ou seja, compor um novo texto (pela cena) que permita uma comunicação atualizada e desejada para o momento da montagem. “‘Corpo de prova’ instala o conceito de uma dramaturgia viva, aberta, não cristalizada, em permanente transformação, integrada a atividade cênica como componente de um devir constante” (Dubatti, 2015, p. 437-438).<sup>152</sup> Também podemos abordar o título pelo viés conceitual da engenharia civil e da arquitetura, que estabelece uma série de testes sobre materiais desenvolvidos a partir de uma ideia inicial, ou seja, de um projeto. O resultado dessa experimentação prática é uma amostra desse material que é denominado por corpo de prova. Podemos atribuir à publicação dos textos de Veronese esse mesmo sentido, uma amostra de um material que foi experimentado. O que não significa que não possa ser alterado no caso de uma nova montagem. Tanto na arquitetura quanto na engenharia, o corpo de prova é um material que irá compor junto a outros materiais uma obra maior prevista em um projeto, tal como no teatro em que o texto, neste caso, fará parte do acontecimento teatral. Como não tivemos acesso à montagem original, não podemos analisar como a encenação aportou sentidos à dramaturgia textual, como o corpo de prova foi utilizado. Mas, conhecendo um pouco da história argentina, podemos fabular leituras que poderiam nos levar a alguns direcionamentos cênicos.

Já descrevemos anteriormente uma primeira interpretação, quando abordamos as características do texto dramático, que propõe uma relação com contexto da sociedade neoliberal da Argentina dos anos 1990. A segunda refere-se ao lugar ocupado pelas mulheres

---

*ojos abiertos como dos huevitos de codorniz. ¿Te lavas imagi...? / BELTRAN: (Interrumpiéndola bruscamente.) Ahora. Ya. / PAULINA: ¿Aurora, te dijo tu papá que voy a quedarme a vivir aquí con ustedes? / BELTRAN: (Pausa.) ¿Para siempre? / PAULINA: Bueno... (A Beltrán.) Eso habíamos hablado... / BELTRAN: No me mires a mí. Estoy haciendo como que conversa ella. / PAULINA: Perdoná... / BELTRAN: La frente. Relajala... más... más... / PAULINA: Sí, creo que... / BELTRAN: Más... / PAULINA: Más no puedo. / BELTRAN: Si que vas a poder. Buscá también una posición para las manos.”*

<sup>152</sup> “‘Cuerpo de prueba’ instala el concepto de una dramaturgia viva, abierta, no cristalizada, en permanente transformación, integrada a la actividad escénica como componente de un devenir constante.”

adultas da obra. A falecida mãe passou os últimos anos de sua vida moribunda, em um canto da casa, acamada, sem andar e falar. Seu único gesto era balançar um sino, dado a ela por Beltran, para que fosse acudida por sua filha ou seu marido quando necessitasse de algo. Apesar do desejo de Paulina em querer mudar sua vida junto àquela família, mesmo com todo o seu vigor de uma jovem mulher, ela termina a peça, tal como a falecida mãe, imóvel, tocando o mesmo sino, chamando por Beltran. Como não pensar aqui em uma crítica a um destino imposto ao gênero feminino? Pensemos naquela mulher negra, María Remedios, que lutou em guerra pela nação argentina, sendo merecedora do título de mãe da nação, e foi descartada da história, terminando seus dias como uma pedinte nos subúrbios de Buenos Aires.

Ainda pelos caminhos políticos da Argentina, desde a última ditadura, à transição para a democracia neoliberal, a fragilização da economia e o caminho para a crise de 2001, podemos criar uma relação entre o microcosmo familiar e o macrocosmo social do país. Ditadura e democracia, sistemas políticos representados no gênero feminino, majoritariamente comandados por homens. Mudaram-se os papéis, as roupagens, as personagens, mas algo parece continuar igual. Beltran é quem manipula o jogo dos gestos, quem administra um aspecto familiar coletivo a favor de seu interesse individual. Esse é o intento de cooptar as emoções e subjetividades de cada um em prol de uma razão unificadora, a imagem da família perfeita, que pasteuriza o movimento, a ação, de cada indivíduo.

BELTRAN – Não. Não mesmo. Não coma enquanto estiver falando, eu não gosto.

PAULINA – Meu amor...

BELTRAN – Você perde algo do encanto. Imagine a si, os farelos que caem de tua boca... Os velhos e os doentes mastigam e falam ao mesmo tempo. E eu não gosto disso (Veronese, 2006, p. 145).<sup>153</sup>

O homem manipula, segundo as suas boas intenções, toda sorte de afetos dentro da família. E quando este percebe que seu projeto falhou, decide abandonar a casa. Paulina, em um impulso nervoso, ao contar a Aurora a verdade sobre sua falecida mãe, diz: “Não é mentira, está bem morta, seu pai a matou porque escolheu a mim. Entendeu? Morta para sempre. Alguma coisa tem que mudar nesta casa. Eu vou ocupar esse lugar de agora pra frente. Precisa entender

---

<sup>153</sup> "BELTRAN: No. Eso sí que no. No comas cuando estás hablando, no me gusta. / PAULINA: Mi amor... / BELTRAN: Te quita algo de encanto. Imaginate las migas que se te caen de la boca... Los viejos y los enfermos mastican y hablan al mismo tiempo. Y eso no me gusta."

de uma vez. (*Aurora sai correndo*)” (*Ibid.*, p. 167).<sup>154</sup> Não sabemos se Paulina utiliza uma figura de linguagem ou se, de fato, o pai cometeu um feminicídio. No entanto, fica evidente que ele detém o poder no núcleo familiar, inclusive para ir embora, talvez recomeçar o seu projeto em outro lugar.

O fato de que a peça termine com a personagem de Paulina em um espelhamento da mãe já falecida, pode conferir uma postura fatalista, pessimista do autor. Mas não podemos esquecer que a filha, Aurora, momentos antes do término da peça, ao saber a verdade sobre todo aquele jogo familiar, foge para o espaço exterior da casa, que funciona como um espaço mítico da obra, onde o perigo é iminente e balas de revólver cruzam constantemente o céu. Longe da “segurança” do microcosmo familiar, Aurora vai ao encontro do outro, da sociedade real de que foi privada por um cuidado excessivo. Vai, talvez, ao encontro de si. Não se sabe o que acontecerá à menina, mas é ela o vetor de escape de toda aquela situação opressora, a possibilidade de que, ao ser autêntica em suas emoções e desejos, sua trajetória poderá ser diferente das outras duas mulheres.

Georges Didi-Huberman nos lembra, em seu ensaio *Que emoção! Que emoção?* (2016), que as emoções e os gestos que as expressam são, mais do que resultantes de uma manifestação do “eu”, expressões de complexas relações sociais de um coletivo. As emoções são moções, movimentos, transformações que são manifestadas através de gestos das pessoas que se emocionam.

O que isso significa? Isso significa que as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa — e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos. Darwin sem dúvida tinha razão ao dizer que as emoções são gestos primitivos. [...] O sentido de “primitivo” foi melhor entendido no âmbito das ciências humanas a partir do momento em que os etnólogos e os sociólogos falaram das emoções sob o ângulo de uma história cultural (Didi-Huberman, 2016, p. 32).

As emoções não são o bastante para sustentar e efetivar a política — entendendo esse termo em ampla acepção —, mas, segundo o filósofo, também não é possível de se realizar uma boa política desqualificando ou ignorando nossos sentimentos e suas expressões. Podemos pensar nas figuras femininas emblemáticas da história política argentina das últimas décadas,

---

<sup>154</sup> “No es mentira, bien muerta está, tu papá la mató porque me eligió a mí. ¿Entendés? Muerta para siempre. Algo tiene que cambiar en esta casa. Yo voy a ocupar ese lugar de ahora en más. Tenés que entenderlo de una vez. (*Aurora sale corriendo*).”

Evita Perón, Isabel Perón e Cristina Kirchner, e como esse espelhamento ocorre em diversos âmbitos da sociedade. Essas são possíveis chaves de leitura de *A terrível opressão dos gestos magnânimos*, que nos desloca entre instâncias do micro e do macropolítico e nos permite enxergar o teatro político sob uma perspectiva diferente daquela dos anos 1970, de um teatro mais explícito e frontal, como assinala Lola Proaño Gómez. Para a pesquisadora, o teatro político dos anos 1990, na Argentina, encontra-se, por exemplo, como um substrato que está por trás do que se vê.

“O político” é também um momento de abertura e de indecidibilidade, uma emergência que surge na intersecção de ações e lógicas, um momento de interrupção e de ruptura de sentido [...] Diante de um sistema que tenta aparecer como um todo fechado e contínuo, um todo com uma ordem hierárquica em que cada parte o completa perfeitamente, em algumas produções teatrais, aparece o oculto, o que não entra nessa totalidade, a parte que o sistema nega. Este aspecto encontra-se, por exemplo, nas produções de Federico León (*Cachetazo de campo*) ou Daniel Veronese (*Máquina Hamlet*) (Gómez, 2020, p. 10-11).<sup>155</sup>

*A terrível opressão dos gestos magnânimos* faz, a seu modo, uma denúncia que não pode ser bem localizada apenas com os elementos do texto. Sendo assim, essa denúncia poderá ser mais bem compreendida se analisada pela forma e jogo metalinguístico que movem a ação, mas, sobretudo, a partir dos aspectos desenvolvidos na encenação do texto, ou seja, na sua atualização cênica.

---

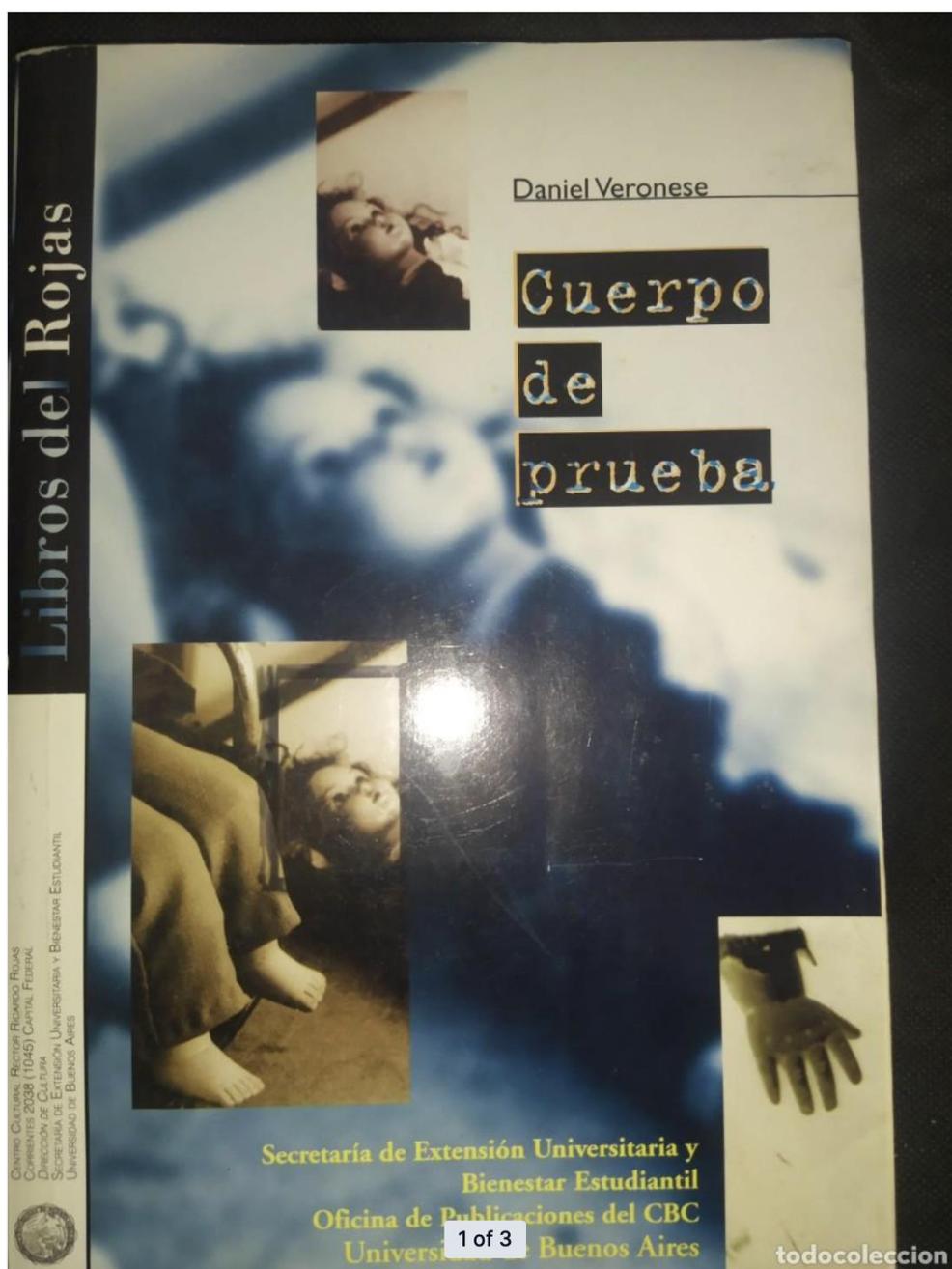
<sup>155</sup> “‘Lo político’ es también un momento de apertura e indecibilidad, una emergencia que surge en la intersección de acciones y lógicas, un momento de interrupción y una ruptura de sentido [...] Ante un sistema que pretende mostrarse como un todo cerrado y sin fisuras, un todo con un orden jerárquico en el que cada parte lo completa perfectamente, en algunas producciones teatrales aparece lo oculto, lo que no entra en esa totalidad, la parte que el sistema niega. Este aspecto se encuentra, por ejemplo, en las producciones de Federico León (*Cachetazo de campo*) o de Daniel Veronese (*Máquina Hamlet*).”

### 2.5 Proposta editorial – reterritorializando a experiência do livro

*La terrible opresión de los gestos magnânicos* foi publicada pela primeira vez em 1997, no livro *Cuerpo de Prueba*, em uma edição de 376 páginas, realizada pelo Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, da Universidad de Buenos Aires. O livro reúne vários textos dramáticos do autor. Todos esses textos foram reeditados alguns anos depois, pela Editora Atuel, em dois volumes: *Cuerpo de Prueba I e II*, em 2005 e 2006, respectivamente. Infelizmente não temos informações técnicas da primeira edição, apenas uma imagem da capa.

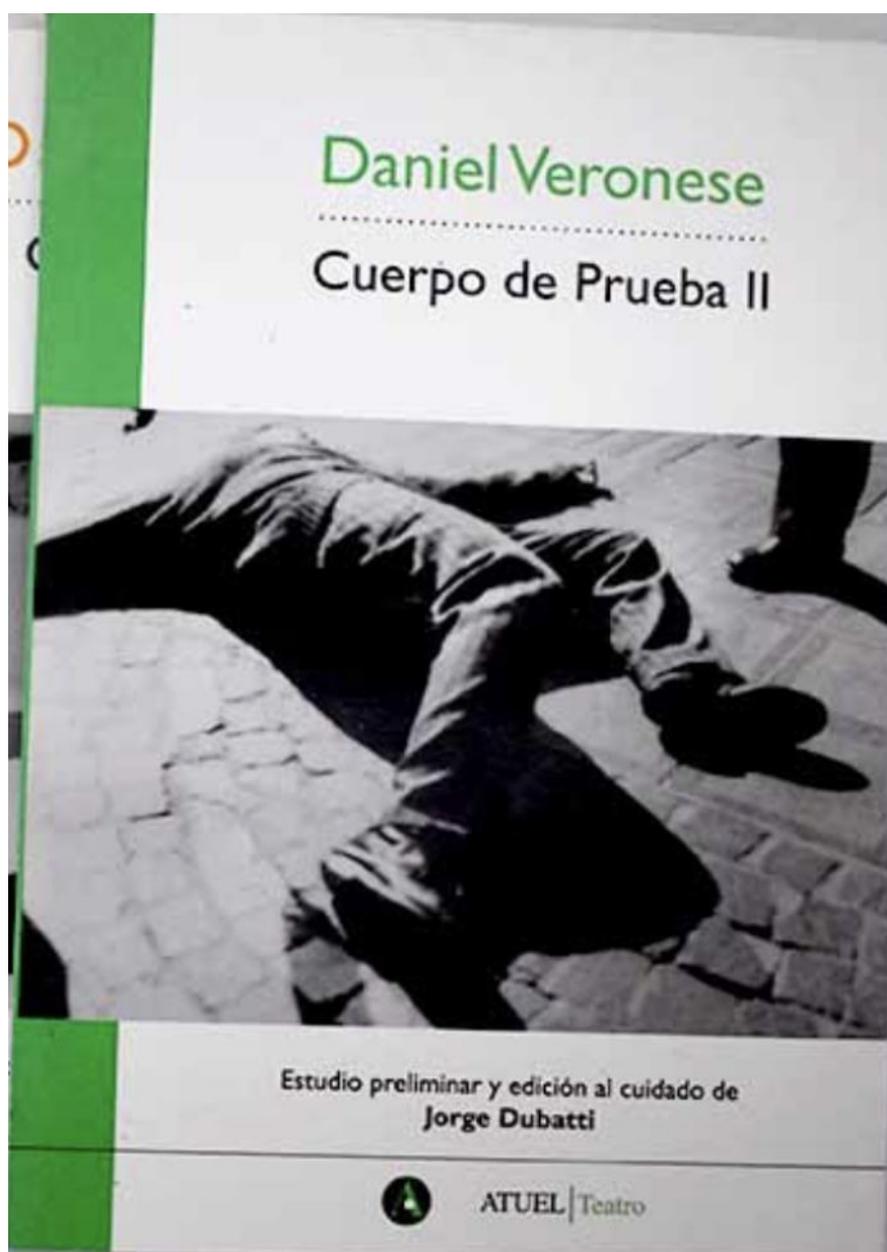
Em ambas as edições não existem tratamentos editoriais dedicados a cada dramaturgia. Elas são diagramadas nas páginas de forma “corrida”, utilizando o itálico para diferenciar as rubricas. Nas capas podemos ver figuras de corpos humanos e de bonecos, criando diálogos entre a imagem e o título da coleção. Não há informações sobre as fontes tipográficas utilizadas. Essas publicações têm como objetivo primeiro a difusão da literatura dramática no seu sentido mais literal, e que desconsidera, muitas vezes, aspectos do gênero teatral, ou das diversas materialidades que podem estar envolvidas no campo editorial. É o mais comum de ser feito quando se publica dramaturgia, por diversas razões. Uma delas é a econômica, como já apontamos. Outro fator é a falta de especialização editorial na área teatral. Mas isso não significa que esses livros não apórtem características materiais que se relacionam às obras. Como vimos anteriormente neste trabalho, no caso das versões impressas de *Por Elise*, cada edição dialogará visualmente com o texto — ainda que não intencionalmente. E é a partir dos aspectos teatrais, dramatúrgicos e materiais da edição que criamos nossas proposições de reterritorialização de tais dramaturgias em livros.

Figura 20 - Capa 1ª edição Veronese



Fonte: Arquivo da internet

Figura 21 - Capa 2ª edição Veronese



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 22 - Página da edição original de *La terrible opresión...*

BELTRAN: La frente. Relajala... más... más...

PAULINA: Sí, creo que...

BELTRAN: Más...

PAULINA: Más no puedo.

BELTRAN: Si que vas a poder. Buscá también una posición para las manos.

PAULINA: Las manos las tiene...

BELTRAN: Tus manos, mi amor, no las de ella. Mirá tus manos.

PAULINA: ¿Qué tienen?

BELTRAN: Escuchalas... ¿Qué te dije? No sólo tu boca dice cosas. ¿Qué dicen esas manos?

PAULINA: Dicen... amor...

BELTRAN: ¿Cómo? A ver...

PAULINA: Así... así...

BELTRAN: Amor... ¿Estás segura?

PAULINA: Deseo... deseo de vos, de... ella... de tantas cosas que...

BELTRAN: Las piernas también son importantes. Las mujeres se deben representar con las piernas juntas, Paulina. Por lo menos en estas ocasiones de confesiones familiares íntimas. Pero no te olvides las manos, caramba. ¿Qué dicen esas manos?...

PAULINA: ¿Qué dicen...?

BELTRAN: Escuchalas...

PAULINA: Nada.

BELTRAN: ¿Nada? Imposible. Siempre dicen algo. (Pausa.) ¿Y?

PAULINA: (Pausa.) A comer.

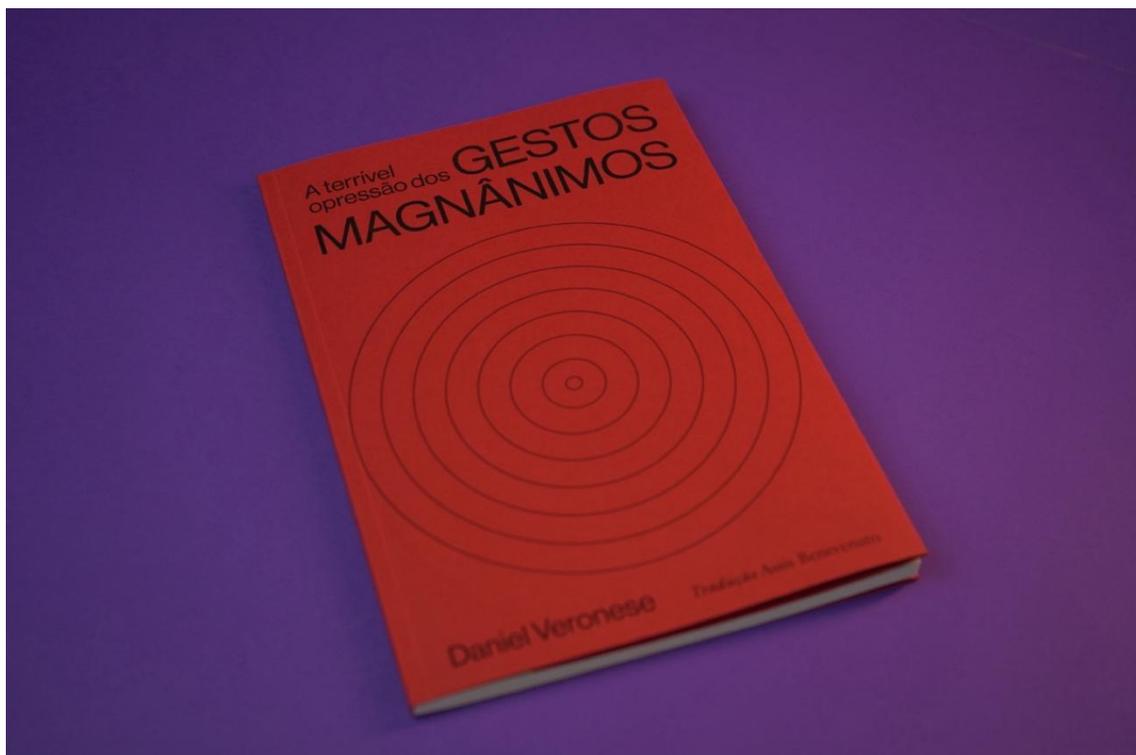
## 6

PAULINA: Yo eso lo supe desde chiquita y me quedó grabado. No es problema para mí. Lo puedo hacer y muy, muy naturalmente. Los pies delicadamente inclinados para el lado opuesto al que incline la cabeza, ¿no? Para que me acostumbrara a tenerlos juntos, mi madre, escuchá esto Aurora que es muy tierno, me ataba los piecitos todos los días con una cinta de seda muy suave, muy suave para no lasti-

### 2.5.1 Proposta de reedição

O primeiro fator que gostaríamos de salientar é que a nossa proposição para a primeira edição brasileira de *A terrível opressão dos gestos magnânimos* partiu da liberdade de pensar o projeto editorial em relação direta com o texto dramático. O que, por exemplo, não acontece nas duas edições argentinas, que consistem em publicações de coletâneas de obras de Veronese. E, como já vimos, dificilmente uma publicação com essas características consegue se debruçar sobre cada peça para pensar a materialização do texto e a relação com seus leitores. Em nosso projeto, pudemos focar em aspectos específicos da dramaturgia, como: os números que identificam cada parte que compõe a peça, que a cada início de seção do livro aparecem cada vez maiores, ocupando a página de forma a oprimir o texto dos atores; o grafismo na capa que remete ao alvo dos clubes de tiro, mas que também nos dá a dimensão de uma onda mecânica que se espalha sobre uma superfície, tal quando uma pedra é atirada em um lago, por exemplo. Esse movimento também faz uma alusão sobre alguma força que é capaz de expandir, dissipar, contaminar etc., e que podemos relacionar com os termos “terrível”, “opressão” e “gestos” contidos no título. Mas a proposição editorial que mais interfere na relação ente o texto e o leitor é a de alinhar as páginas. A personagem Paulina sabe costurar e cose uma fantasia para Aurora. Entendemos essa ação, a de costurar um tecido, muito próxima ao significado da escrita e da dramaturgia, tal como apontamos no capítulo 1 da tese. Dessa forma, essa ação da personagem ganha materialidade no livro, exigindo do leitor um gesto magnânimo: o de descosturar o objeto para poder ter acesso ao seu conteúdo. O que deixará marcas no livro e, desejamos, na memória do leitor. Outra proposição que está relacionada à dramaturgia, mas também à experimentação da tradução realizada pelo Quatroloscino, é a de inserir penas de aves entre as páginas do livro, antes de costurá-lo. Assim, o leitor, ao receber o livro e descosturá-lo, entraria em contato com a pena, elemento suscitado diversas vezes na dramaturgia. Essa pena, seria a materialização de uma presença de um ser ausente, a ave, ou seja, uma memória que reportaria à violência explicitada na obra de Veronese. O que o leitor faria com isso? Não sabemos, talvez apenas uma leitura do jogo proposto na edição, ou até mesmo usar a pena como um objeto marca texto. Mas nós não concretizamos essa proposição nesta tese por um questionamento ético de direito dos animais. Uma alternativa seria trabalharmos com penas artificiais, o que enfatizaria as provocações de Veronese presentes na obra, mas infelizmente não tivemos tempo hábil para encontrar no mercado tais penas. Mas esta é uma proposição editorial que fazemos.

Sobre os demais aspectos do projeto: o tamanho escolhido foi de 15 x 22 centímetros, e orelhas de 12 centímetros, a encadernação em brochura. A capa é em papel Color Plus Tóquio, 240g, que possui uma cor vermelha viva e textura fosca. O miolo foi produzido em papel Pólen Bold 90g, que tem uma textura mais aveludada ao toque e uma cor levemente amarelada que é agradável à leitura. Essas características deixam o livro com aspecto elegante. Os textos foram impressos em cor preta e as fontes utilizadas foram a Neue Haas Grotesk para capa e Galliard para o miolo. Esta fonte, utilizada para o texto dramático, foi criada pelo britânico Matthew Carter, a partir de uma reelaboração contemporânea do design criado pelo francês Robert Granjon, que foi uma importante referência da histórica tipografia francesa do século XVI. Seu trabalho registrado na Antuérpia, em 1560, foi a base para criação da Galliard, cujo objetivo de Carter foi o de criar uma fonte contemporânea com forte aspecto histórico. Acreditamos que essa relação seria interessante com o texto de Veronese, que aborda as opressões dos gestos magnânimos. Ou seja, pensar em um registro, uma imagem da letra, que ainda que seja contemporânea ao nosso imaginário, aporta também uma presença de outro tempo histórico, que perdura há séculos. Já a fonte da capa, Neue Haas Grotesk, teve os primórdios de sua criação pelas mãos do designer suíço Max Miedinger, em 1957, que almejava criar uma fonte neutra e que não portasse demais significados por sua forma. Essa fonte ficou comercialmente conhecida como Helvetica, e é a que mais se atrela ao modernismo na tipografia. É utilizada por grandes empresas em todo o mundo. Enxergamos nessas descrições alguns aspectos que se relacionam à força histórica e social do capitalismo e neoliberalismo presentes em *A terrível opressão dos gestos magnânimos*. Nossa edição do livro tem 80 páginas.

Figura 23 - Edição *A terrível...* Capa

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 24 - Edição *A terrível...* páginas costuradas

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 25 - Edição *A terrível...* orelhas

Fonte: Arquivo pessoal

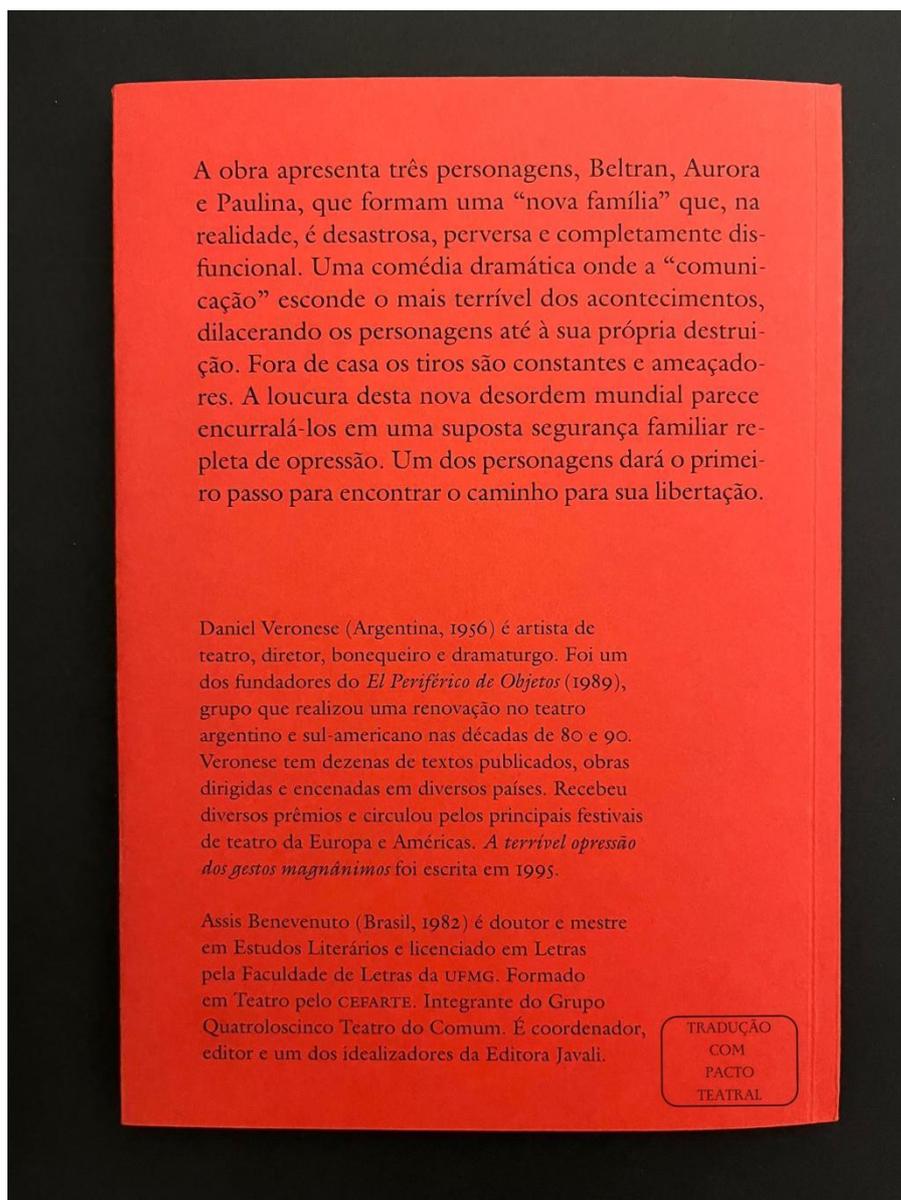
Figura 26 - Edição *A terrível...* p. 22 e 23

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 27 - Edição *A terrível...* p. 74 e 75

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 28 - Edição *A terrível...* Contracapa com selo de tradução com pacto teatral



Fonte: Arquivo pessoal

Mais detalhes da proposta de edição da tradução podem ser visualizados no vídeo disponibilizado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=WvA-KWrc7tI> .

### 3 CAPÍTULO – ESCUELA / ESCOLA

#### 3.1 Contextos

Figura 29 - leitura de *Escola* no Teatro 171<sup>156</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

#### 3.1.1 O autor

Guillermo Calderón nasceu na capital chilena, no ano de 1971. Graduou-se em Teatro (licenciatura em Artes) pela Universidad de Chile, em 1993. Realizou estudos de pós-graduação em Nova York em duas instituições: New School for Social Research (Actor's Studio) e na

---

<sup>156</sup> Foto do ensaio da leitura dramática de *Escola* realizada pelo Quatroloscinco e a atriz Marina Viana, na sede do Teatro 171, em Belo Horizonte. Estão na foto: Rejane Faria, Marcos Coletta e Ítalo Laureano. Abril de 2017. Crédito: Letícia Souza. Disponível em: <https://www.facebook.com/quatroloscinco/photos/pb.100047610469065.-2207520000./875684905903693/?type=3>. Acesso em: 2 dez. 2022.

State University of New York; também na Califórnia, pela Dell'Arte School of Physical Theater, e na Itália, pela Scuola Internazionale dell'Attore Comico. Atualmente, é professor da Faculdade de Artes (Teatro) da Pontificia Universidad Católica de Chile. Calderón é, sem dúvidas, uma importante referência para as artes cênicas e visuais da América Latina, principalmente no âmbito de temas políticos. O autor e diretor recebeu importantes prêmios por seus trabalhos, dentre eles: Premio del Círculo de Críticos de Arte a la Mejor Obra, em 2006, e o Premio Altazor de las Artes Nacionales, na categoria Artes Cênicas, em 2007; ambos por *Neva*; Premio Altazor, em 2008, na categoria Dramaturgia por *Escuela*; Premio José Nuez Martín, em 2008; Premio Platino al Mejor Guión, em 2016, por *Neruda*.

As obras teatrais de Calderón foram apresentadas nos principais festivais de teatro da Europa, América Latina e Estados Unidos da América. No Brasil, podemos citar: FIT-BH; MIT-SP; Tempo Festival, no Rio de Janeiro; Cena Contemporânea, em Brasília; FIAC Bahia; Festival Mirada, em Santos; POA em Cena, em Porto Alegre; entre outros. A primeira dramaturgia do autor que circulou oficialmente no Brasil foi *Neva*, traduzida por Celso Curi — importante figura do campo das artes cênicas no Brasil — e publicada pelo selo editorial da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Posteriormente, circulou a tradução de *Escola* (2017), feita por Assis Benevenuto e Sara Rojo, e a tradução de *Classe* (2020), feita por Álva Rojo, Ibi Monte e Sara Rojo, ambas publicações realizadas pela Editora Javali. Alguns dos textos do dramaturgo chileno receberam notáveis montagens em solo brasileiro, como: *Dezembro e Neva*, pelo coletivo paulista Isso não é um Grupo; esta também pela carioca Armazém Companhia de Teatro; e *Classe* pelo Grupo mineiro Mulheres Míticas.

O primeiro contato que o Grupo Quatroloscinco teve com a obra de Calderón foi através da publicação de *Neva*, em formato digital e gratuito. Estávamos iniciando nosso segundo processo de montagem, que resultou no espetáculo *Outro Lado* (2011), e fomos atravessados por aquele texto que, dentre diversos temas, questiona o papel e o valor das artes, dos artistas, em meio à política humana da guerra. Naquele momento, nosso desejo foi montar a obra do dramaturgo chileno, mas decidimos nos inspirar nela, dando seguimento ao propósito do grupo de criar dramaturgias autorais.

### 3.1.2 Trajetória dramaturgica

Calderón, a partir de uma abordagem sociopolítica, propõe a seus espectadores e leitores impasses éticos vigentes na sociedade, frutos do embate humano ao longo da história. Dessa forma, o que nos é apresentado em cena não é de fácil resolução, porque foge ao domínio de uma decisão ou entendimento puramente individual. Aliás, não são obras que se enquadram em uma fórmula, como na estrutura clássica do drama, em que, *grosso modo*, apresenta-se um conflito que será desenvolvido até o seu clímax e chega-se a um desfecho evidente. Elas ampliam a discussão, explicitam a responsabilidade coletiva sobre os fatos, convocando tanto os personagens quanto o público à reelaboração crítica. Os personagens de Calderón são tensionados pelo caráter social, o que irá problematizar uma ideia de identidade do indivíduo contemporâneo. Ao recuperar outras temporalidades históricas, em situações que visam estabelecer relações com o presente e o futuro, por meio de anacronismos, o autor toca em aspectos da memória social que, muitas vezes, apresentam-se como grandes impasses de nossas identidades sociais. Por outro lado, é nesse jogo que o autor abre fissuras para se discutir marcas — sociais, históricas, psicológicas, políticas — que perduram no tempo.

De forma geral, a dramaturgia de Calderón não oferece a seus espectadores e leitores nenhuma verdade esclarecedora — tipo de discurso assertivo comum em grande parte do século XX —, tampouco tenta escondê-la por meio das palavras — mecanismo muito utilizado durante os períodos ditatoriais (Proaño, 1997). Mas, sim, deseja instaurar um processo crítico de busca por um posicionamento político e ético do ser (nós, cidadãos, espectadores) frente ao seu tempo. Assim, “a revalorização da palavra em Calderón é a revalorização da palavra-ideia, e as propostas ideológicas constituem a realidade última que se procura revelar e discutir no palco” (Carvajal, 2013, p. 138).<sup>157</sup>

São dramaturgias que propõem processos investigativos de (des)construção de personagens e discursos. Em seu teatro, o autor elabora dramaturgias e encenações repletas de contradições e impasses que desnudam não apenas questões de linguagem, mas filosóficas, históricas, mnemônicas, de poder que nos são impostas. A obra de Calderón opera numa perspectiva micropolítica, ainda que, por vezes, coloque em questão a própria micropolítica

---

<sup>157</sup> “la revalorización de la palabra en Calderón, es la revalorización de la palabra-idea, y las propuestas ideológicas constituyen la realidad última que se busca revelar y discutir sobre el escenario.”

como eficaz ferramenta de combate político. É nesse tipo de contradição que encontraremos a teatralidade do autor.

Esta pode ser lida na relação com a performance, como assinala Sara Rojo (2015, p. 113-114), numa perspectiva de uma “prática que atravessa o corpo do criador e do espectador em um presente cênico menos representativo que o do teatro — portanto, que prioriza a imagem que entrecruza ‘a ficção’ e a ‘realidade’”.<sup>158</sup> Muitas vezes, as imagens em suas obras, construídas a partir de uma sobreposição de discursos e ideias contraditórias, são dialeticamente tensionadas pela concepção de presença da atuação e encenação, o que propõe ao espectador e leitor enxergar através da, segundo Rojo, “falsidade do excesso” de tais imagens ou discursos. Outra particularidade do trabalho de Calderón, que o permite atingir tais características, é o que a pesquisadora denomina como sendo o “teatro de autor”, uma vez que a concepção teatral — texto, encenação, direção de texto, direção de atores etc. — é tecida pelo artista numa perspectiva de entrelaçamento dramático em relação ao efeito desejado.

Mas tanto no texto dramático quanto no espetacular, o que se prioriza é a palavra questionadora e crítica como motor da performance cênica. Esta particularidade é importante, pois determina a ligação vital que existe entre ambas as dimensões na sua obra teatral. Nas peças dirigidas por Calderón, a aparente falta de recursos tecnológicos ou de diálogo com outras linguagens do texto espetacular (vídeos, grandes cenários) é uma escolha deliberada e produtiva, ou seja, uma fórmula estética que serve para priorizar, através da interpretação do ator, um discurso político verbal de questões não resolvidas no nível social. Essa opção intensifica a busca por novas linguagens para a interpretação do ator (Rojo, 2015, p. 115).<sup>159</sup>

Calderón conseguiu produzir, em um curto espaço de tempo, obras singulares que marcaram o teatro político chileno e latino-americano de sua geração. A seguir, traçamos uma breve apresentação temática de suas principais obras teatrais. Ela nos dará uma dimensão do aspecto político de seu trabalho. Essa trajetória se apresenta como um projeto maior, uma

---

<sup>158</sup> “práctica que atraviesa el cuerpo del creador y del espectador en un presente escénico menos representativo que el del teatro —por lo tanto, que prioriza la imagen que entrecruza ‘la ficción’ y ‘la realidad’[...].”

<sup>159</sup> “Pero tanto en el texto dramático como en el espectacular lo que se prioriza es la palabra cuestionadora y crítica como motor del hacer escénico. Esa particularidad es importante, pues determina la conexión vital que existe entre ambas dimensiones en su trabajo teatral. En las piezas dirigidas por Calderón, la aparente falta de recursos tecnológicos o de diálogo con otros lenguajes del texto espectacular (vídeos, grandes escenografías) es una opción deliberada y productiva, esto es, una fórmula estética que sirve para priorizar, por medio de la interpretación del actor, un discurso político verbal de asuntos no solucionados a nivel social. Esta opción intensifica la búsqueda de nuevos lenguajes para la interpretación del actor.”

poética do autor, inclusive, que aponta caminhos que evoluirão em peças seguintes, ou até mesmo retomam as anteriores.

*Neva* (2006), montada pelo Teatro en el Blanco, é uma peça que propõe uma sobreposição de tempos e espaços distintos. O enredo se passa no ano de 1905, em São Petersburgo, dentro de uma sala de ensaio, onde duas atrizes e um ator tentam ensaiar uma peça de Tchekhov. Os demais atores da peça, no entanto, não comparecem, pois do lado de fora do teatro está acontecendo o que na história ficou conhecido como “domingo sangrento”, massacre que ocorreu no dia 22 de janeiro daquele ano e que marca simbolicamente o início da Revolução Russa. Enquanto os oficiais do Czar atacam a sociedade civil, que luta contra a opressão do governo autocrático, os artistas, em certa medida em segurança dentro do teatro, questionam o sentido da arte, dos artistas, da política opressora e da resistência. Em *Neva*, o plano ficcional se mescla com o real: os personagens são, de fato, atores que estão dentro de um teatro. Os conflitos situados na Rússia do início do século XX são facilmente transportados para os conflitos sociais chilenos do período histórico que circunscreve o acontecimento teatral. A potente crítica que o autor elabora sobre a arte *versus* a política faz-se tão rutilante pelo realismo duro que nos propõe a sobreposição de tempos. No trecho final do monólogo da personagem Masha, ela diz:

Vá trabalhar em uma fábrica como fazem as crianças e deixe que seus pulmões sequem com a fuligem do carvão. Mas não me venham dizer que no palco se sofre. Porque não se sofre. Se sofre na vida. Detesto o público. Estes simplórios que vêm se entreter enquanto o mundo se acaba. Vêm buscar cultura, a suspirar. Deveriam sentir vergonha [...]. Atores de merda, vaidosos, se acham artistas, mas são fantasmas, uns abóboras, bonecas como vocês. Querem teatro? Querem chorar? Eu lhes darei palco e lágrimas (Calderón, 2009, p. 78).

Segundo o autor:

Escrevi *Neva* porque os últimos quarenta anos da história do Chile foram definidos pela revolução falhada do governo socialista de Salvador Allende. Depois do golpe de Estado de 1973, os corpos também flutuaram por um rio, o rio Mapocho, no centro de Santiago. A partir desse momento, refugiamo-

nos numa vida doméstica, enquanto lá fora acontecia tudo o que acontece numa guerra (Calderón, 2015).<sup>160</sup>

*Diciembre* (2009) também estreou junto ao Teatro en el Blanco, e nos apresenta o encontro entre irmãos no Natal do ano de 2014. Na noite da ceia, quando se comemora o nascimento de Cristo, estão reunidos as gêmeas Paula e Trinidad e o irmão Jorge. Este é soldado combatente do exército chileno e recebeu folga apenas para participar da “triste festa” — tal como uma das personagens descreve aquela data comemorativa. Calderón propõe, como pano de fundo da ficção, que há uma guerra acontecendo entre Chile, Bolívia e Peru. A partir desse plano ficcional, eles discutem no decorrer da noite seus posicionamentos políticos, a favor e contra a guerra. Outros questionamentos vão surgindo, como a suposta unidade da nação chilena, as relações familiares, a homossexualidade, os povos mapuche, dentre outros. Sabemos que uma guerra não surge instantaneamente e, por isso, ao sugerir o conflito entre os países, ocorrido em um futuro tão próximo ao da montagem, Calderón sublinha algo que pode já estar acontecendo sem que grande parte da população perceba. Para os mapuche, por exemplo, as guerras nunca cessaram. Concomitantemente, retoma um passado mais remoto, desconhecido ou esquecido por muitos. Sara Rojo (2016, p. 171) afirma que “o tema da guerra só adquire sentido se os leitores/espectadores viajam ao período da Guerra do Pacífico e às sequelas e tensões que atualmente existem sobre esse tema na sociedade chilena”.

*Clase* (2008), estreada pelo grupo La Reina de Conchalí, faz referência direta a um importante movimento ocorrido no Chile, entre os meses de abril e junho, no ano de 2006, chamado de *Revolución Pingüina*. Foram manifestações protagonizadas por estudantes secundaristas que reivindicavam sobretudo o direito à educação gratuita e de qualidade, em contraposição ao sistema vigente de educação privatizada, imposto durante a Ditadura Militar de Pinochet, entre 1970 e 1980. Em *Clase*, Calderón novamente trabalha com camadas: o plano da ação dramática está circunscrito a uma sala de aula onde estão dois personagens, o professor e a aluna. Ela não faltou à aula porque queria apresentar o seu trabalho; ele foi cumprir o seu papel, executar o seu trabalho remunerado. O professor chega na sala de aula com um machucado na cabeça — certamente foi ferido enquanto estava na rua, talvez apoiando a manifestação, ou apenas tentando furar os bloqueios para seguir o seu rumo. Os demais alunos estão nas ruas manifestando, sustentando o pano de fundo desta vez mais real do que ficcional.

---

<sup>160</sup> Trecho de entrevista para o jornal E-cultura, de Portugal. Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/evento/1359#:~:text=Calder%C3%B3n%20C3%A9%20claro%3A%20Neva%20C3%A9,Mapoch o%2C%20no%20centro%20de%20Santiago>. Acesso em: 29 nov. 2022.

A ação da peça está centrada na relação entre o professor e a aluna, e é crucial o papel da diferença geracional nesse embate. O professor viveu o tempo da ditadura, foi um resistente, passou pela chamada redemocratização, é uma pessoa já caminhando para a meia idade, com uma vida de muito trabalho e pouco retorno. A jovem faz parte de uma geração que não possui a memória dos tempos passados — aliás, o cuidado com essa memória seria uma responsabilidade coletiva, da educação, da família, da sociedade. A aluna parece, no entanto, enxergar o mundo sob outra ótica, e o trabalho que irá apresentar versa sobre o budismo. Calderón coloca em diálogo duas gerações da qual não faz parte, pois a sua é justamente aquela que preenche esse hiato histórico.

Em um momento da obra, o professor diz à aluna:

Todos queremos ter uma juventude fascinante.  
 Todos queremos viver indignados.  
 Queremos que tudo seja espantoso.  
 Queremos brincar com fósforos.  
 Seus colegas lá fora não são nada mais  
 que um monte de caspa.  
 Não sabem fazer a revolução.  
 Não querem guilhotinar ninguém.  
 Vão perder a sua apresentação.  
 Olhe as minhas mãos.  
 [...]

Eu poderia ter sido um homem da terra.  
 Poeta da fome.  
 Folclorista.  
 Um pioneiro do deserto.  
 E o que eu fui?  
 Um farol de gerações  
 (Calderón *In*: Cordeiro; Rojo, 2020, p. 136).<sup>161</sup>

É importante sinalizarmos que Calderón mantém uma relação performática com suas obras publicadas e encenadas. Tal como Veronese, entende que o sentido não está fixado no texto, mas na produção de sentido atrelada ao contexto do acontecimento, o autor chileno, por exemplo, reescreveu o final de *Clase* para a publicação brasileira, pois a conjectura política chilena havia mudado.

*Villa + Discurso* (2011) em realidade são duas obras que se apresentam de maneira sequenciada. Na primeira, Calderón resgata mais uma vez os rastros da ditadura chilena ao apresentar, como tema central da obra, o embate entre três mulheres que têm o objetivo de

---

<sup>161</sup> No Brasil, a montagem e publicação de *Classe*, realizada pelo Grupo Mulheres Míticas, propõe uma modificação: há uma professora em cena, e parte do texto do professor foi dividido com essa nova personagem. Outro ponto importante é que Calderón reescreveu e alterou o final do texto exclusivamente para essa montagem.

decidir o futuro de uma obra pública em Villa Grimaldi. Este foi um espaço utilizado como campo de concentração, no período comandado pelo ditador Pinochet. Antes, Villa Grimaldi era uma propriedade privada de cerca de 10.200m<sup>2</sup> (uma espécie de chácara fora do centro), frequentada pela elite da capital chilena, onde havia restaurante, teatro e espaços para diversos eventos. Estima-se que 226 pessoas foram assassinadas e/ou vistas por uma última vez ali, e cerca de 4.500 presos políticos foram levados até o local para serem interrogados. A história que se passa ali é também uma referência direta à sociedade civil organizada em grupos comunitários que lutaram para que o espaço não fosse demolido, pois, em 1978, o lugar fora vendido a uma construtora. A comunidade organizada teve sucesso, e o local tornou-se um parque, o Parque pela Paz Villa Grimaldi.<sup>162</sup>

*Discurso* tem início após o desfecho da obra anterior, quando as atrizes, após mudarem rapidamente o figurino, compõem juntas um discurso ficcional de Michelle Bachelet, ao findar o seu governo presidencial, em 2010. Bachelet, que governou o Chile entre os anos de 2006 a 2010 e de 2014 a 2018, esteve detida no centro de tortura de Villa Grimaldi, em 1975, antes de seguir para o exílio. Essa informação é um elo de significação muito forte que atravessa as duas obras. A estrutura dramática e o jogo cênico de *Discurso*, proposto por Calderón, são simples, porém, criam um jogo sofisticado: as três atrizes representam a mesma personagem, falando frases de forma muito rápida, como num fluxo de ideias que vão compondo um discurso repleto de camadas e contradições. Essa característica não se limita apenas ao pronunciamento da personagem de Bachelet, estendendo-se ao conflito apresentado em *Villa* e, sobretudo, fazendo-se presente na polarização política entre uma peça e outra. Se em *Villa* fica evidente que é a democracia que possibilita a decisão sobre um passado sem direitos, em *Discurso* “é o triunfo eleitoral da direita e a transformação do discurso da presidenta o que permite a reflexão sobre os problemas da esquerda chilena, seus erros e acertos e seu futuro” (Sáiz, 2013, p. 49).<sup>163</sup>

Um dado importante sobre essas duas obras é que sempre são apresentadas, no Chile ou no exterior, em locais que possuem alguma relação com as ditaduras. *Villa* estreou em Londres 38, um local em que foram realizadas ações e detenção de opositores da ditadura militar. Em Belo Horizonte, onde as assistimos a obra, foram apresentadas no antigo prédio da Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas da UFMG, na rua Carangola, na 11ª edição do FIT-BH, em 2012. O prédio foi palco da resistência contra a ditadura brasileira na capital mineira. Em 1968,

<sup>162</sup> O site oficial do espaço contém um importante acervo da memória do local e da ditadura: documentos que revelam os nomes dos assassinados, desaparecidos, sobreviventes, dos torturadores etc. Disponível em: <http://villagrimaldi.cl>. Acesso em: 1 dez. 2022.

<sup>163</sup> “es el triunfo electoral de la derecha y la transformación del discurso de la presidenta, lo que da cabida a la reflexión sobre los problemas de la izquierda chilena, sus errores y aciertos, y su futuro.”

o professor e diretor Pedro Parafita de Bessa<sup>164</sup> liderava a resistência e impediu os militares de invadirem o prédio. A resposta veio em pouco tempo, com base no Ato Institucional nº 5: o governo militar destituiu Bessa de seu cargo e o aposentou compulsoriamente.

*Beben* (2012), que em alemão significa terremoto, estreou na Alemanha, no Teatro Düsseldorfer Schauspielhaus, sob direção de Antonia Mendía. Calderón retoma o terremoto seguido de tsunami que acometeu o Chile, em 2010, bem como suas consequências sociais. A escrita da peça também foi baseada no conto *O terremoto no Chile*, do dramaturgo alemão Heinrich Von Kleist, que, por sua vez, trata do desastre natural ocorrido no país em 1947. No plano ficcional, uma ONG alemã, que oculta sua identidade real se passando por uma organização italiana, trabalha para socorrer a população afetada durante o terremoto. No entanto, o que se apresenta é contraditório. Mais uma vez, Calderón nos coloca diante de acontecimentos que se reiteram ao longo da história. *Beben* reflete sobre como tais fatos abarcam uma dimensão social e política de um povo, um país e suas consequências, como o assistencialismo político e religioso que se veste da imagem de compaixão para escamotear verdadeiros atos de perversão, como os desvios de verba e o abuso de poder. Essa sobreposição de acontecimentos ao longo da história reitera a construção do trauma de uma parte da sociedade.

*Escola* (2013) estreou como uma produção do Festival Santiago a Mil, em seguida programada nos circuitos Teatro Hoy e 40 Años Después del Golpe. Se em *Clase* o espaço da ação dramática era uma sala de aula, agora a escola precisa ser um lugar disfarçado, escondido, não necessariamente um edifício formal de ensino, onde alunos e professores aprendem e ensinam sobre a resistência à ditadura. O enredo se passa na década de 1980, quando um grupo de militantes de esquerda recebe treinamento paramilitar para enfrentar e vencer a Ditadura Militar no Chile. Durante o processo de criação da peça, o coletivo estabelece contato com Jorge Mateluna, ex-guerrilheiro formado por escolas de guerrilha no Chile durante a ditadura, que irá partilhar sua história e experiência.

Na trajetória do dramaturgo chileno ainda constam os trabalhos: *Feos* (2015), *Mateluna* (2016), *Dragón* (2019) e *Colonia* (2023). Por serem obras posteriores a *Escuela*, que é nosso objeto de estudo, não as apresentaremos. No entanto, vale pontuar que, em *Mateluna*, Calderón recupera em cena o processo de criação, incluindo algumas cenas de *Escola*. O breve artigo que apresenta a obra *Dragón*, no site do Festival Santiago a Mil, informa:

---

<sup>164</sup> Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/as-mesas-a-placa-e-o-busto-fafich-comemora-80-anos-de-historia>. Acesso em: 1 dez. 2022.

Esse retorno de Calderón a problemáticas profundas sobre a criação é, sem dúvida, uma conexão com suas obras anteriores, mas também uma autocrítica e uma catarse: enfrentar o fracasso frente ao caso *Mateluna*, que como grupo se envolveram artística e pessoalmente.<sup>165</sup>

*Mateluna* foi uma peça criada para denunciar uma falha do sistema judiciário chileno, que, em 2013, prendeu injustamente Jorge Mateluna, acusado de um roubo ao banco Santander. O ex-guerrilheiro já havia permanecido na prisão por doze anos quando, em 1992, foi enquadrado pela Lei Antiterrorista.<sup>166</sup> Mateluna foi solto em 2004, através de uma Lei de Indulto, após uma greve de fome que durou 75 dias. A peça escrita e dirigida por Calderón foi também um protesto político que tentou mostrar para a sociedade chilena e o mundo a perseguição do estado chileno contra o ex-guerrilheiro. Os atores, encapuzados como em *Escola*, apresentam uma investigação sobre o caso, mesclando provas jurídicas do caso e relatos da vida de Mateluna e da experiência que tiveram junto a ele. Mariana Mayor (2017), dramaturga e professora, assente que:

Nesse sentido, a peça constrói inúmeras conexões históricas entre o passado recente da ditadura militar chilena e o presente democrático neo-liberal. Ao mesmo tempo, a peça ressalta como ainda é viva a memória da guerrilha urbana e como a realidade histórica se modificou. Em uma das cenas, uma atriz narra um trecho de uma carta que Mateluna enviou para os atores. Ele escreve que em sua primeira prisão sempre se ouvia o músico cubano Silvio Rodríguez, e que agora terá que aturar por 16 anos (tempo da sua condenação), o estilo musical “Reggaeton”. As imagens são simples, mas simbólicas: algo se perdeu nesses 20 anos de redemocratização.<sup>167</sup>

A denúncia feita pelo espetáculo não surte efeito na justiça chilena e Mateluna continuou preso até o dia 5 de janeiro de 2023, quando ele junto a doze pessoas encarceradas receberam do presidente Gabriel Boric um indulto de soltura. Como vimos, a intertextualidade e intratextualidade frequentes na obra do dramaturgo chileno corroboram uma dramaturgia e uma cena autocrítica, que está sempre no exercício de se pôr à prova, apontando questionamentos

---

<sup>165</sup> “*Ese regreso de Calderón a problemáticas profundas sobre la creación es, sin duda, una conexión con sus obras anteriores, pero también es una autocrítica y una catarsis: enfrentar el fracaso frente al caso Mateluna, al que como grupo se involucraron artística y personalmente.*” Disponível em: <https://teatroamil.cl/articulos/crisis-con-el-arte/>. Acesso em: 2 dez. 2022.

<sup>166</sup> Abordaremos a Lei Antiterrorista chilena no próximo capítulo, *Ñuke*.

<sup>167</sup> Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2017/03/19/mateluna-e-os-ecos-da-luta-politica-no-chile-passado-e-presente-da-esquerda-chilena-e-colocado-em-cena-em-peca-com-dramaturgia-e-direcao-de-guillermo-calderon/>. Acesso em: 14 jan. 2023.

que passam, tal como apontou Sara Rojo, tanto pela representação quanto pelo lugar de enunciação.<sup>168</sup>

As obras citadas, anteriores a *Escuela*, estão publicadas no Chile em dois tomos, o primeiro de 2012 e o segundo de 2019, publicados pela Lom Ediciones. As demais peças seguem inéditas no campo editorial.

### 3.1.3 Aspectos do teatro chileno — séc. XIX, XX e XXI

Para uma abordagem sobre a extensa história do teatro chileno, ainda que a façamos de modo resumido, recorreremos aos quatro volumes da *Antología: un siglo de dramaturgia chilena* (2010), editado durante o primeiro mandato da presidenta Michelle Bachelet, em comemoração do aniversário de 200 anos da independência do Chile. *Neva*, de Guillermo Calderón, integra o quarto volume da edição. A antologia está organizada por períodos que marcam importantes transições político-econômicas: 1910–1950, 1950–1973, 1973–1990 e 1990–2009. Esse percurso historiográfico sobre o teatro chileno será útil para a análise empreendida no próximo capítulo de *Ñuke*, texto do dramaturgo mapuche-chileno David Arancibia.

Destacamos, ao longo do século XIX e primeira metade do XX, algumas características do teatro chileno, como: a influência europeia, tanto na dramaturgia quanto concepção cênica, atuação e no circuito teatral, tal como ocorrera na Argentina. Já naquela época, havia uma busca por um teatro nacional, como uma tentativa política e cultural de elaboração de uma identidade ligada à formação da nação e de um público “chileno”, para além da elite do país, que mantinha, de alguma forma, seus hábitos e gostos europeus. Segundo consta no prólogo do primeiro tomo da antologia, “a crítica considera como a primeira companhia profissional chilena a Companhia Chilena Báguena-Bührle, que inicia suas funções em Santiago, em 1918, com *Pueblecito*, de Armando Mook” (Hurtado; Barría, 2010a, p. 21).<sup>169</sup> É interessante sublinharmos que a Primeira Guerra Mundial, bem como a abertura do Canal de Panamá, foram condições cruciais para que

<sup>168</sup> Texto “El dragón que no nos deja dormir” que integra o Programa UC nº 72 - *Dragón*. Disponível em: [https://artes.uc.cl/teatrouc/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/Programa\\_Dragon.pdf](https://artes.uc.cl/teatrouc/wp-content/uploads/sites/3/2019/04/Programa_Dragon.pdf). Acesso em: 2 dez. 2022.

<sup>169</sup> “La crítica considera como la primera compañía profesional chilena a la Compañía Chilena Báguena-Bührle, la cual inicia sus funciones en Santiago en 1918 con *Pueblecito*, de Armando Mook.”

artistas chilenos passassem a trabalhar em companhias e produções autóctones, que antes estavam basicamente associadas a produções internacionais. A presença de companhias europeias na América Latina torna-se menor naquele período de guerra. Outra característica importante daquele momento é a luta pela profissionalização dos artistas de teatro, que repercutirá em diferentes esferas: governamental, estética e da classe artística. Essa luta resultou na criação da Lei nº 5563 — de proteção ao direito autoral, subsídios e prêmios para companhias de teatro — e na formação dos teatros universitários, nos primeiros anos da década de 1940, os quais têm uma forte relação com a formação dos teatros independentes. Estes foram responsáveis por modernizar “as estéticas das montagens e as políticas de repertório, inaugurando a cena do teatro de autor chileno, especialmente a partir de 1950” (Hurtado; Barría, 2010a, p. 28).<sup>170</sup>

Os principais aspectos sociais e políticos do estado chileno apareceram nas dramaturgias escritas naquele período entendido como “modernidade capitalista”, nas primeiras décadas da primeira metade do século XX. Temas como: luta de classes, exploração do trabalho, movimentos camponeses, reforma agrária, dicotomia campo/cidade e modernidade/tradição. É nesse período que as mulheres conquistam alguma visibilidade no campo da dramaturgia e crítica teatral. Ainda que, como aponta Hurtado, nem sempre no campo progressista da atuação das mulheres na sociedade. Tantas mudanças viram-se refletidas também no campo estético, como o embate entre as vanguardas e a abordagem mais clássica de construção aristotélica do teatro e do realismo.

A década de 1930 foi marcada por uma forte polarização ideológica no mundo: a grande crise econômica de 1929 afetou economicamente as principais potências do globo; o movimento fascista crescia na Europa; a União Soviética despontava como referência de governo socialista etc. O período que compreende a Guerra Civil Espanhola (1936–1939) e a Segunda Guerra Mundial (1939–1945) também gerou impactos no cenário cultural chileno, tanto pela quantidade de artistas exilados que chegam no país quanto pela disseminação de ideologias e movimentos artísticos. Entre os anos de 1936 e 1941, o Chile era governado pela Frente Popular, que foi uma coalizão entre partidos e movimentos de centro-esquerda, inspirada na estratégia das frentes populares na França (1935) e Espanha (1936), que “impulsionou o desenvolvimento integrado entre economia e cultura” (Hurtado; Barría, 2010b, p. 17).<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> “*las estéticas de las puestas en escena y las políticas de repertorio, abriéndose a escenificar teatro de autor chileno en especial desde 1950 en adelante.*”

<sup>171</sup> “*impulsaba un desarrollo integrado entre economía y cultura.*”

A Frente Popular não foi apenas uma coalizão política: intelectuais, artistas e escritores chilenos, como Gabriela Mistral e Pablo Neruda, mergulharam no clima que vivia o país e o mundo, e aderiram publicamente à Frente Popular e suas propostas. Dentre os principais movimentos culturais da época destacaram-se a geração literária de 1938 e o coletivo poético surrealista Mandrágora, aos quais se deve acrescentar o contingente de artistas e intelectuais espanhóis que chegaram ao Chile em 1939, fugindo da guerra civil em seu país.<sup>172</sup>

Esse efervescente cenário foi responsável por trocas e transformações artísticas que marcaram o desenvolvimento do teatro chileno, como: a sua abertura ao “teatro mundial”, que basicamente refere-se às novas tendências do teatro europeu e norte-americano; a criação e aprimoramento dos teatros universitários, com elencos estáveis e profissionais remunerados; formações de teatros-escola que foram responsáveis pela profissionalização de artistas em áreas como a direção teatral, cenografia, figurino, iluminação. A pesquisadora Hurtado destaca, no período entre 1950 e 1973, duas perspectivas teatrais chilenas concorrentes ao movimento universitário: por lado, o antigo teatro profissional, que ainda mantinha uma relação pautada na aura de grandes atores e no fluxo capital-interior; e, por outro, o teatro independente com aspirações artísticas sofisticadas que não se enquadravam na estética dos grandes teatros universitários. Esse movimento do teatro independente foi um espaço definitivo para que muitos dramaturgos dessa geração universitária realizassem seus primeiros trabalhos, e foi responsável por produzir experiências teatrais de vanguarda.

Se nos anos 1920 é o teatro social chileno — operário, campesino — que se destaca, já em meados dos anos 1940 e 50, é o realismo psicológico que entrará em voga, através da influência do método Stanislavski, com características subjetivas, mais mentais e psíquicas, que são refletidas em relações familiares e burguesas. Nos anos 1960, ocorre a “retomada do melhor teatro social dos anos 20” (Hurtado), que explora o âmbito social e histórico do país, agora muito atravessado pela perspectiva do teatro épico de Brecht, até mesmo pelo teatro do absurdo de Beckett e o novo realismo norte-americano. Assim:

---

<sup>172</sup> “*El Frente Popular no fue sólo una coalición política: intelectuales, artistas y escritores chilenos como Gabriela Mistral y Pablo Neruda se compenetraron del clima que vivía el país y el mundo, y adherieron públicamente al Frente Popular y sus postulados. Entre los principales movimientos culturales de la época destacaron la Generación literaria de 1938 y el colectivo poético surrealista Mandrágora, a los que hay que sumar el contingente de artistas e intelectuales españoles que arribó a Chile en 1939, escapando de la guerra civil en su país.*” Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3427.html>. Acesso em: 4 jan. 2023.

A dramática realidade social do Chile reaparece nesta dramaturgia, provocando nestes autores universitários uma tensão pelo “outro”: o marginalizado, o pobre, o reprimido, o que se emancipa, que revê a sociedade chilena desde o ângulo da necessidade, carência, questionamento, temor, urgência pela mudança para humanizar as condições de vida da sociedade. [...] Um teatro, então, atento ao pulso social e a seu impacto na construção de tensas intersubjetividades, que torna-se parte da sensibilidade e da história não apenas do Chile, mas de uma época, ao animar, criar, recriar e revitalizar imaginários, ideários, práticas sociais localizadas num ponto de quebra e recomposição da modernidade e de seus projetos utópicos (Hurtado; Barría, 2010 b, p. 25-26).<sup>173</sup>

Os anos 1960 também ficaram marcados pela intervenção da política norte-americana na “aliança para o progresso” no Chile, que apoiou a democracia cristã para combater o avanço do socialismo revolucionário de Fidel Castro e Ernesto Guevara, em Cuba. Eduardo Frei Montalva venceu de Salvador Allende as eleições de 1964, com grande apoio da Agência Central de Inteligência (CIA) dos Estados Unidos, que financiou uma forte campanha publicitária do candidato do Partido Democrata Cristão. Naquele mesmo ano ocorreu o Golpe Militar no Brasil e na Bolívia, lembrando que o Paraguai, governado pelo militar Alfredo Stroessner, já vivia sobre tal regime desde 1954.

Em 1968, o mundo toma conhecimento do terror da guerra no Vietnã pela violência norte-americana, o que gera fortes reações contrária aos Estados Unidos; na França, ocorre o Maio de 68, que motivou e fortaleceu os movimentos revolucionários (intelectual, feminista, estudantil, sexual, trabalhador etc.) em diversas partes do mundo; o líder negro Martin Luther King é assassinado em Memphis (EUA); a eleição de 1970 é vencida democraticamente por Allende, que implementou uma outra configuração ideológica no Chile, a utopia de uma sociedade socialista, o que aumenta ainda mais as tensões políticas na América Latina.

Essas circunstâncias de crise acionaram mudanças nas políticas das artes, dentre as quais destacamos uma forte alteração no *modus operandi* que dominava o fazer teatral. A ideia de um poder coletivo e descentralizado, muito presente nas resistências e movimentos sociais, influenciou referências do teatro em todo mundo. Nomes como o Teatro de los Andes, na Bolívia; o grupo Yuyachkani, no Peru; o polonês Jerzy Grotowski; a francesa Ariane

---

<sup>173</sup> “La dramática realidad social en Chile reaflore en esta dramaturgia, provocando en estos autores universitarios una tensión por “el otro”: el marginado, el pobre, el reprimido, el que se emancipa, el que re-ve la sociedad chilena desde un ángulo de necesidad, carencia, cuestionamiento, temor, urgencia por el cambio para humanizar las condiciones de vida de la sociedad. [...] Un teatro, entonces, atento al pulso social y su impacto en la construcción de tensas intersubjetividades, que se hace parte de la sensibilidad y de la historia no sólo de Chile sino epocal, al animar, generar, recrear y revitalizar imaginarios, idearios, prácticas sociales puestas en un punto de quiebre y recomposición de la modernidad y de sus proyectos utópicos.”

Mnouchkine, do Théâtre du Soleil; os brasileiros Augusto Boal e Zé Celso; o norte-americano Living Theatre, são alguns nomes que foram cruciais para significativas mudanças de paradigmas de produção e criação teatral na segunda metade do século XX. Esses agentes culturais, dentre tantos outros, tomaram o teatro como prisma para um projeto político mais democrático.

Nesse período, final dos anos 1960 e início dos 70, ocorre um deslocamento e realocação das funções artísticas dentro dos grupos, coletivos e instituições teatrais. Rompe-se assim também com as hierarquias estabelecidas ao buscar um diálogo horizontal, aberto, entre seus integrantes e com a sociedade, além de uma relação com diferentes linguagens e áreas do conhecimento.

Borram-se os fortes limites disciplinares que caracterizaram a estrutura produtiva primeira dos teatros universitários, com o diretor, o cenógrafo, o ator, o técnico e o autor nitidamente assentados em seus respectivos lugares, estando supostamente todos eles “a serviço” do autor, enquanto intérpretes — no sentido mais lato da obra — de sua proposta de linguagens e sentidos (Hurtado; Barría, 2010b, p. 28).<sup>174</sup>

Essa crise gera impactos nas instituições teatrais da capital chilena: como a formação de espaços independentes de teatro a partir de um grande êxodo de alunos e trabalhadores do Teatro da Universidade do Chile; a criação do Taller de Creación Teatral (1970–1973), após a reforma universitária do governo de Allende, que passa a ocupar o lugar do Taller de Experimentación Teatral (1968–1969); instaura-se definitivamente a ideologia do teatro de grupo, de caráter coletivo, em que todos os integrantes possuem um peso de decisão igualitário. Essa reorganização será fundamental para que os artistas de teatro enfrentem o período ditatorial vindouro. O Grupo Ictus, fundado em 1955, é um exemplo capaz de demonstrar, ao longo de sua trajetória, essas transformações de dimensão política e artística que se dão nos modos de fazer e nos regimes de visibilidade.

Vale assinalar que, no período da Unidad Popular, o teatro esteve ainda mais ligado às questões políticas e sociais em seus diversos aspectos discursivos e práticos. Com o golpe militar de 1973, o cenário é drasticamente alterado. Além do fechamento do sistema político, houve uma forte repressão contra todas as pessoas e instituições que defendessem qualquer tipo

---

<sup>174</sup> “*Se desdibujan los límites disciplinares fuertes que caracterizaron la estructura productiva primera de los teatros universitarios, con el director, el diseñador, el actor, el técnico y el autor nitidamente asentados en sus respectivas casillas, estando supuestamente todos ellos ‘al servicio’ del autor, en tanto intérpretes — en más lato sentido de la obra — de su propuesta de lenguajes y de sentido.*”

de ideologia de esquerda, ou que questionassem as imposições da extrema direita. O sistema de censura operava a partir das normas e procedimentos não institucionalizados, mas também a partir da intervenção direta no funcionamento das Universidades do Chile e Católica, onde professores de teatro foram exonerados e a política teatral foi totalmente alterada, impossibilitando a reflexão crítica. O objetivo era apagar qualquer vestígio de um sistema político e cultural anterior, para instaurar bases propícias para uma nova arte nacional. Hurtado destaca que a autocensura foi um dos eficientes mecanismos de opressão logrados pela Ditadura Militar chilena. Uma espécie de vigília movida pelo afeto do medo que agia nos corpos, no convívio, na forma de vestir, nas atitudes, na linguagem, acarretando uma alteração cultural multifocal da sociedade.

O isolamento, a atomização, o silenciamento, a disciplina, a falta de recursos econômicos e institucionais foram desmotivadores ao extremo, com consequências psicossociais traumáticas. Trauma sobre trauma, estes se somaram aos causados por prisões, torturas, exílios, desaparecimentos, assassinatos, batidas policiais, ameaças, violação do Estado, instaurando esse clima sobre parte da população como uma sombra onipresente (Hurtado; Barría, 2010c, p. 18).<sup>175</sup>

Com efeito, marcas que podem ser reconhecidas em outros processos ditatoriais na América Latina, ou em governos de extrema direita. Exemplo recente, no Brasil, foi o desmantelamento do Ministério da Cultura, os abusivos cortes orçamentários da Cultura, Educação e Saúde do governo Bolsonaro. Houve também o inesquecível e patético discurso do ex-secretário especial de cultura Roberto Alvim,<sup>176</sup> que em pronunciamento nacional copiou o discurso nazista do alemão Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda de Hitler, para defender uma nova, verdadeira e definitiva arte nacional brasileira. Como artistas contrários à ideologia daquele governo, podemos compartilhar nosso sentimento naquele momento, ainda por cima pandêmico: era como se tirassem nossa energia, um golpe de desestímulo.

O período da ditadura chilena conseguiu alterar o cenário cultural do país, em sentidos contraditórios: o seu enfraquecimento e a sua resistência. Uma parcela de artistas e grupos teatrais criados antes de 1973, e os que surgiram em pleno regime militar, tiveram de

---

<sup>175</sup> “Trauma sobre trauma, estos se sumaban a los provocados por las prisiones, torturas, exilios, desapariciones, asesinatos, redadas policiales, amenazas, conculcación del Estado, suspendiéndose este clima sobre parte de la población como una sombra omnipresente.”

<sup>176</sup> Discurso proferido em janeiro de 2020 que levou à demissão de Alvim. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>. Acesso em: 4 jan. 2023.

desenvolver estratégias para continuarem suas vidas e atividades culturais. As condições impostas pela política vigente fizeram com o que os grupos produzissem mudanças de discurso, linguagem, na organização econômica, na relação com o público, divulgação, comunicação etc. Hurtado aponta uma característica política de governo, que está relacionada com uma passagem em nosso Capítulo 1, que estabelece uma relação de desequilíbrio entre a dramaturgia autoral latino-americana e a tradução de obras do chamado “teatro mundial”.

Os dados da drástica mudança de repertório implementada no teatro da Universidade do Chile não poderiam ser mais chocantes: de um teatro 100% de autoria chilena ou latino-americana na década anterior a 1973, passou a um equivalente de 100% do teatro clássico europeu (Hurtado; Barría, 2010c, p. 19).<sup>177</sup>

Por outro lado, a manutenção da autoralidade dramática chilena ficou a cargo dos grupos independentes que conquistaram, ao longo dos anos, um expressivo reconhecimento artístico, possibilitado pela micropolítica de espaços alternativos. Esse movimento impulsionou e formou novos artistas. Ao longo da década de 1970 e 80, surgem dezenas de grupos independentes, contrariando de alguma forma as próprias condições políticas e econômicas impostas pela ditadura. Muitos artistas enfrentaram o exílio e, ao retornarem ao Chile, retomaram suas atividades incorporando as “novidades” vivenciadas noutras terras. Surgem também os artistas “filhos da ditadura”, que se formaram durante aquele período, tanto nas escolas universitárias quanto nos grupos independentes. Calderón é um desses filhos tardios, ou até mesmo um neto da ditadura. Houve um grande movimento teatral de resistência em todo o período ditatorial, que enfrentou inúmeras adversidades, e que produziu um “vasto patrimônio dramático” (Hurtado; Barría, 2010d) chileno. A colagem de textos, a retomada e revitalização de dramaturgias nacionais antigas, o uso de espaços não convencionais, a ironia e o humor são ferramentas fundamentais utilizadas pelos dramaturgos para burlar o sistema e construir suas obras. Alguns temas tornam-se recorrentes, como: o exílio; a consciência histórica e política; a perda de direitos civis; a denúncia; a solidariedade social; a memória; a voz dos que não têm voz etc. Pode-se afirmar que, apesar de todas as dificuldades do período militar, o teatro de resistência logrou uma renovação de linguagem e experimentação, além de uma expansão através de novos grupos e artistas.

---

<sup>177</sup> “No puede ser más impactante el dato del cambio drástico de repertorio implementado en el teatro de universidad de Chile: de un virtual 100% de teatro de autoría chilena o latinoamericana en la década anterior a 1973 pasa a un igualmente 100% de teatro clásico europeo.”

O último período abordado na antologia vai desde a transição ao governo democrático até o final da primeira década do século XXI. É quando localizamos o início da produção dramaturgica de Guillermo Calderón. O fim da ditadura nos anos 1990 coincide com uma mudança de paradigmas em todo o mundo. Aspectos políticos, como a decadência do bloco das nações socialistas do leste europeu, eram simbolicamente marcados pela queda do muro de Berlim, que unificou a Alemanha ocidental e oriental. O “fracasso” do socialismo teve reverberações também no campo das artes e da filosofia. A arte panfletária, os grandes relatos e narrativas que sustentavam e eram sustentados por tal ideologia, entram em crise. As transformações no campo das tecnologias ocorrem em um intervalo de tempo cada vez mais curto. Mudanças políticas, econômicas e tecnológicas que intervêm diretamente na forma e construção das subjetividades humanas. Por exemplo, a televisão e o telefone fixo, que geralmente se encontravam instalados na parte central e coletiva da casa, como a sala ou a copa, impunham um tipo de comportamento sempre em relação à casa, a alguém que estivesse no mesmo cômodo. Mesmo que uma ligação fosse destinada a uma pessoa, os que estavam ao redor acabavam se relacionando com o acontecimento de alguma forma. Com a chegada das “extensões” — aparelhos telefônicos que usavam a mesma linha e podiam ser instalados em várias partes da casa —, intensifica-se o caráter privado das relações. Com os celulares, ainda mais. O mesmo ocorre com os dispositivos para se escutar música, que antes estavam atrelados a um aparelho de rádio e toca-discos, geralmente de grande tamanho e que se encontrava localizado em espaços coletivos de uma casa, e com o tempo foram se tornando menores, mais acessíveis. Ainda que o *Walkman* (dispositivo de rádio e leitor de fitas cassetes portáteis) tenha sido lançado no início da década de 1980 nos Estados Unidos e Europa, é na década seguinte que se torna popular na América Latina. São vários aspectos que abrem caminho para outros discursos, afetos e subjetividades. Nesse “novo tempo”, de forma geral, refuta-se aquele tipo de arte que deseja apresentar “verdades”. Abandona-se a sala central de televisão e telefone, e começa-se investigar outros cômodos.

O apagamento das macro narrativas, por sua vez, desclassificou áreas do humano e do social que haviam sido negadas ou subordinadas à chamada principal: a heterodoxia política. A diversificação das identidades e o ser constituído a partir de expressividades multilíngues articuladas a vários suportes, delineia outras modalidades de conformação dos sujeitos, muitas vezes através de transversalidades que rompem os antigos compartimentos. É um tempo de querer ser “outro” e de confrontar-se consigo mesmo e com os “outros”, sendo a alteridade definida por arestas que ultrapassam a classe

social, a etnia e o gênero, embora as incluam (Hurtado; Barría, 2010d, p. 17).<sup>178</sup>

A economia e política de governo reinsere a arte como pauta, ainda que sempre em defasagem em relação a outros tópicos da sociedade, e isso pode ser aplicado de uma forma geral para toda América Latina. Fato é que surgem diversificadas experiências teatrais que, como assinala a pesquisadora, no último tomo da antologia, instauram novos paradigmas com mais radicalidade do que em períodos anteriores. Isso pode ser percebido pela seleção de textos contidos na publicação, e até mesmo pela não inclusão de obras teatrais que obtiveram grande impacto artístico e social no Chile, mas que apresentam uma grande e complexa distância entre a “textualidade da palavra escrita e da escritura cênica”, que dificultaria o trabalho de publicação e curadoria da antologia.

O que desejamos sublinhar nessa geração, na qual está incluída Guillermo Calderón, além de uma grande diversidade de protagonismos, é uma característica que coube primeiramente a tal geração: a elaboração do trauma pós-Ditadura Militar, que não se limitou a nenhum tipo de estética ou linguagem teatral específica. Uma das principais estratégias é a busca pela teatralidade, o que, dentre algumas perspectivas, pode ser entendido como sendo um: “projeto criativo por meio do qual os mecanismos de autorreflexão marcam o espetáculo e tornam claras para o público as bases do processo de produção de significados, quebrando todas as ilusões de que a ficção é um espaço de ‘realidade’” (Hurtado; Barría, 2010d, p. 22).<sup>179</sup> Obviamente, essa característica não está limitada aos artistas que nasceram durante o período da ditadura, como Calderón. Autores e autoras nascidos em décadas anteriores também lançaram mão desse recurso. São distintas as experiências daqueles que atravessaram as quase duas décadas do governo golpe militar, o fim das utopias, tendo vivenciado as décadas anteriores.

A teatralidade será uma característica amplamente desenvolvida nas peças de Calderón. São proposições dramáticas e cênicas que vão revelando, por meio de sobreposições, o

---

<sup>178</sup> “El borroneamiento de los macrorelatos a su vez desclasificó áreas de lo humano y social que habían sido negadas o subordinadas a la llamada principal: la heterodoxia política. La diversificación de identidades y su estar constituidas desde expresividades multilingüísticas articuladas a varios soportes, va delineando otras modalidades de conformación de los sujetos, muchas veces mediante transversalidades que quiebran los antiguos compartimientos. Es un tiempo de querer ser un ‘otro’ y de confrontarse con él y los ‘otros’, siendo las otredades definidas por aristas que exceden la clase social, la etnia y el género, aunque las incluyen.”

<sup>179</sup> “proyecto creativo mediante el cual los mecanismos de autorreflexión dejan su impronta en el espectáculo y hacen patente en el público las bases del proceso de producción de sentidos, rompiendo todo ilusionismo de que la ficción sea un espacio de realidad.”

“real” através do ficcional. Essas sobreposições podem ser identificadas na performance ator-personagem; no enredo (fatos históricos, relações entre os personagens) etc. Encontra-se nessa fricção uma tensão dialética que aponta um viés político do teatro de Guillermo Calderón, o qual nos interessa e abordaremos mais adiante.

### 3.1.4 A geração de Guillermo Calderón

Calderón viveu sua infância, adolescência e final da juventude durante o período ditatorial chileno. Faz parte de uma geração que não lutou efetivamente contra a instauração e a vigência daquele sistema. Pelo contrário, muitas vezes esses temas foram silenciados, seja pela proteção que os pais queriam dar a seus filhos, ou até mesmo pela imposição da censura dos mecanismos ditatoriais. É uma geração que, de alguma forma, herda de seus antepassados a narrativa utópica e/ou fracassada dos que deram a vida por um outro ideal político e social. Não tiveram aquela vivência pré-golpe, não estiveram nas ruas, não participaram da “história”, tampouco puderam fazê-lo durante a ditadura, pois eram crianças ou ainda muito jovens. Cresceram acreditando que com o fim da ditadura algo daquele passado, narrado por seus antepassados, seria retomado, mas o que viram foi uma democracia negociada pela ditadura, dentro do sistema neoliberal implementado. Celia Duperron, em sua pesquisa sobre autores que nasceram e cresceram entre 1973–1990, classifica essa geração como sendo a “dos filhos”, cuja produção artística, produzida na primeira e segunda década dos anos 2000, insiste em manter presente e vivo alguns aspectos desse passado ditatorial, que foi por tantas razões encoberto por um manto de silêncio e esquecimento. Duperron afirma que essa geração dos filhos não está limitada aos filhos de pais que resistiram ou padeceram nos combates contra a Ditadura, mas, de certa forma, a uma grande parcela de pessoas que nasceram naquele período que implementou sistemas que impactaram a vida de toda uma sociedade, ainda que possam, sim, haver diferenças ligadas a questões sociais e econômicas. Logicamente, a autora se refere aos que foram impactados negativamente pelo sistema, e não aos filhos da classe rica e ou da extrema direita de uma forma geral. Os filhos são uma geração do silêncio, ou silenciada pela configuração histórica e política, diferindo daquela que nasceu após a transição para a democracia, que cresce em um mundo digital, com outra perspectiva comunicacional. Já no

início dos anos 2000, essa geração (dos netos) questiona as características neoliberais dos governos ditos democráticos, como na *Revolución Pingüina*, de 2006.

Duperron (2019, p. 33-34) faz sua análise literária focalizada em autores e autoras de romances, mas algumas das características assinaladas por ela relacionam-se muito bem com a produção de Calderón:

As obras da geração dos filhos são, em geral, obras fragmentadas: são constituídas por capítulos curtos, as temporalidades e os enunciadores mudam repentina e frequentemente. Parece imitar o caminho errático percorrido pela memória ou pelo pensamento de personagens bastante instáveis social e psicologicamente. Essa fragmentação quebra a linearidade da história e a ilusão representativa, evitando que o leitor se deixe levar pela história contada.<sup>180</sup>

Segundo a autora, essas são algumas das características que fazem os leitores e espectadores não esquecerem que o texto e o próprio mundo real ao qual ele faz alusão são construções narrativas, hermenêuticas e de poder. Fica em evidência o jogo de poder, de manipulação pelas palavras, pelos desejos, pelos objetivos. Duperron também afirma que os escritores dessa geração muitas vezes “tiveram que encontrar seu lugar ao lado de autores da geração anterior que vivenciaram — às vezes em primeira mão — a militância, a repressão, o exílio e tentaram se sentir legítimos para falar de um período que só vivenciaram quando crianças” (*Ibid.*, p. 35).<sup>181</sup>

Em muitas obras essa relação pode ser identificada em cenas entre professores e alunos, como exemplifica a autora com os romances *Formas de volver a casa* (2011), de Alejandro Zambra, e *Space invaders* (2013), de Nona Fernández. Podemos acrescentar a esta lista os textos *Clase* e *Escuela*, de Guillermo Calderón. Adiante, abordaremos como essa fragmentação e demais características são estruturadas no texto que traduzimos. Para a geração de Calderón, retomar o passado, muitas vezes fragmentado e não vivido de maneira ativa, talvez seja uma forma de romper o silêncio sob o qual esses autores e autoras cresceram, de buscar respostas,

---

<sup>180</sup> “Las obras de la generación de los hijos son, en general, obras fragmentadas: se componen de capítulos cortos, las temporalidades y los enunciadores cambian de repente y a menudo. Parece que se imita el camino errático que emprende la memoria o los pensamientos de los personajes que son bastante inestables social y psicológicamente. Esta fragmentación rompe la linealidad del relato y la ilusión representativa impidiendo así al lector dejarse llevar por la historia contada.”

<sup>181</sup> “[...] tuvieron que encontrar su sitio al lado de autores de la generación precedente que había vivido — a veces en carne propia — la militancia, la represión, el exilio e intentar sentirse legítimos para hablar de un periodo que ellos solo vivieron como niños.”

de evocar alguma experiência que lhes seja própria de sua geração. É interessante observar como isso gera um diálogo com outras gerações, mais novas e mais velhas que a sua. Em entrevista à pesquisadora Dra. Júlia Morena Costa (2016, p. 175), Calderón relata sobre sua vivência e experiência de escrita em relação à sua geração e às outras:

A geração anterior te conta, desde a ditadura, sobre a democracia que se foi e parece muito bonita e não há outra referência. Então, quando a ditadura termina, surge uma decepção muito grande, porque obviamente o que surge como uma transição para a democracia não se parece com a democracia que se imaginou com base no que disseram que era a democracia. Além disso, a ditadura não termina quando a democracia chega, mas sim a ditadura se perpetua durante anos, durante décadas, até agora. Portanto, o fim da ditadura é um grande anticlímax, é uma grande decepção, uma grande tristeza. E isso é muito avassalador ou devastador, porque a nova democracia não é uma explosão de liberdade e alegria, mas sim uma espécie de implosão de tristeza e desilusão. E uma das coisas importantes é que o coletivo que foi criado contra a ditadura se dispersa, se atomiza e perde todo o sentido da possibilidade de geração, de coletividade. Então, quando eu começo a escrever teatro mais tarde, uma das minhas ideias é poder conhecer essa geração ou a pessoa que eu era como era antes. E acho que até certo ponto consigo isso porque consigo conhecer a pessoa que fui, mas também conheço a geração mais jovem, a que vem depois. Porque a geração mais jovem também vivencia as coisas da ditadura de outro lugar e também quer uma ligação com a linha histórica da ditadura.<sup>182</sup>

Poderíamos traçar algum paralelo dessas características com outros países latino-americanos, e suas respectivas gerações de filhos, resguardando suas particularidades, pois as ditaduras em nosso continente estiveram alinhadas. Nós, por exemplo, os nascidos no início da década de 1980, no Brasil, não fazemos parte da geração de filhos. Não crescemos sob o silêncio de nossos pais em relação à ditadura, porque aquele tempo já havia passado, nem mesmo sob a memória melancólica dos tempos de democracia, porque já estávamos novamente de volta a ela. De alguma forma, somos frutos das décadas perdidas, entre 1980–1990, em que vários países latino-americanos estavam altamente endividados, com altas taxas de desemprego e

---

<sup>182</sup> “La generación anterior te habla de la democracia que fue y desde la dictadura ese pasado se ve muy lindo y no hay otro referente. Entonces cuando la dictadura termina viene una decepción muy grande porque obviamente lo que viene como transición a la democracia no se parece a la democracia que uno se imaginó a partir de lo que le contaran a uno que la democracia era. Además la dictadura no se termina cuando llega la democracia, sino que la dictadura se perpetúa por años, por décadas, hasta ahora. Por lo tanto, el fin de la dictadura es un gran anticlímax, es una gran decepción, una gran tristeza. Y eso es muy apabullante o demoleedor, porque la nueva democracia no es una explosión de libertad y alegría sino más bien una especie de implosión de tristeza y decepción. Y una de las cosas importantes es que el colectivo que se había creado en contra dictadura se dispersa, se atomiza y pierde todo sentido de posibilidad de generación, de colectividad. Entonces, cuando yo me pongo a escribir teatro más adelante, una de mis ideas es de poder encontrarme con esta generación o con la persona que era yo como era antes. Y creo que hasta cierto punto lo logro porque logro encontrar con la persona que yo era pero también me encuentro con la generación más chica, la que viene después. Porque la generación más chicas también vive las cosas de la dictadura desde otro lugar y ellos quieren también un vínculo con la línea histórica de la dictadura.”

descontrole inflacionário após os períodos ditatoriais. Parte dessa geração cresceu na frente dos programas de televisão protagonizados por mulheres que foram altamente objetificadas em atrações infanto-juvenis — e que nos últimos anos vêm tornando público uma série de assédios sofridos naqueles anos —, por filmes norte-americanos de guerra que invadiram nossas tardes e finais de semana, enquanto nossos pais precisavam trabalhar durante vários turnos para conseguir manter os custos de sobrevivência. Esse período, em que a televisão já estava popularizada, corresponde àquele citado por Calderón em sua entrevista, em que a resistência à ditadura já havia se dissolvido, pois, a transição para a democracia brasileira estava realizada. Ainda que tenhamos conseguido realizar uma nova constituição, em 1988, muitos aspectos do sistema político permaneceram inalterados no país, como veremos adiante. De alguma forma, e agora em primeira pessoa, sinto que o recorte da geração da qual faço parte demorou um tempo para abandonar o universo de ilusão implantado pela televisão. Tanto no sentido das ficções quanto da propaganda e do consumo, que sempre nos vendeu a possibilidade de uma nova vida, muito atrelada ao “ter para ser” e estar noutra lugar que não o passado decadente de nossos pais. Tal como em *A terrível opressão dos gestos magnânicos*, a nossa geração, que não teve que lutar pelo fim de algo tão pesado como a ditadura, queria ter acesso a um novo estilo de vida, às marcas, queríamos estar na moda do mundo, não somente sermos brasileiros, mas sermos cidadãos do mundo, estarmos à frente do tempo. É muito recorrente a imagem que tenho das vilãs e vilões fugindo para o Estados Unidos nos finais das novelas; lembro de meus familiares — tios, avós, primos mais velhos — xingando e dando uma “banana” ao ano velho quando comemorávamos a chegada de um ano novo, isso na década de 1990. Hoje enxergo esse gesto, aparentemente simples e de caráter tão familiar, como uma representação simbólica do nosso tempo e de uma política de negação do passado e da memória. Nesse ano de 2024, completa-se sessenta anos do golpe de 1964, mas esse assunto ainda é pouco retomado na mídia e nas obras artísticas do país. Nossa geração quase nasceu no mundo digital; nós vimos e participamos da transição, ainda bem jovens, e por isso nos sentimos praticamente parte daquele novo mundo, que pudemos manejar com muito mais destreza do que nossos pais. Mal sabíamos que o tempo seria acelerado a tal ponto por tais características digitais, comunicacionais e, sobretudo, políticas e financeiras, que mais rápido do que imaginaríamos, já estaríamos ultrapassados, como os nossos pais. Dos ocorridos em 2013, depois com o *impeachment* da presidenta Dilma, a prisão de Lula, até o que passamos com o governo Bolsonaro, sinto que minha geração teve a oportunidade de cortar o fio de ilusão da infância, de finalizar a sua juventude prolongada, que a permitiu viver em um mundo paralelo de pequenos privilégios, que já são muitos se comparados a outros recortes da nossa sociedade. Desde então, percebo

alguns intentos de artistas dessas gerações de recuperar a memória que nos foi omitida, e da qual também abdicamos, para questionar a história política brasileira como uma ação e um mecanismo que pode redirecionar nossos rumos. Por exemplo, alguns trabalhos do Grupo Mulheres Míticas; do Grupo Mayombe; os espetáculos *Maxilar Viril* (2016), da Maldita Cia.; *Manual dx Guerrileirx Urbanx* (2018), dirigido por Marina Viana; *68* (2019), do Grupo Trama; *Infância roubada* (2021) da Trupe de Truões; *Verdade* (2022) de Alexandre Dal Farra; *Postremus* (2023), do Quatroloscincio, dirigido por Sara Rojo e escrito por Assis Benevenuto; entre tantos outros. Essas e outras correlações geracionais estão descritas ao longo da tese e, acreditamos, possuem um caráter de auto investigação relacionada aos nossos fazeres artísticos, acadêmicos e nossos posicionamentos ativos como seres políticos latino-americanos.

Mas, retornemos ao Chile de 1970-1973. Foi governado por Salvador Allende, que logrou instaurar, ainda que por pouco tempo, um governo socialista por via democrática no país, através da Unidad Popular — coligação entre partidos de esquerda que visou à transição pacífica ao socialismo —, a “via chilena ao socialismo”. A vitória democrática de Allende chamou a atenção do mundo, pois deu-se em pleno período da Guerra Fria (1947–1991). Nesta, a disputa ideológica e o conflito político entre Estados Unidos e União Soviética foram deslocados para lugares “periféricos” do mundo, como América Latina, Ásia e África. Naquele momento, a política mundial esteve polarizada entre o capitalismo e o socialismo.

O programa<sup>183</sup> básico do governo de Allende propunha uma economia planificada e a construção de um Estado popular, tendo como um dos pilares a reforma agrária, a educação e a saúde pública como deveres do estado. A experiência foi conturbada, pois para tal feito era indiscutível uma intervenção no âmbito da classe dominante chilena, dos grandes latifundiários, da própria Igreja Católica. O programa do governo fez duras críticas ao sistema econômico que vinha sendo desenvolvido no país, afirmando que:

O que fracassou no Chile é um sistema que não corresponde às necessidades do nosso tempo. Chile é um país capitalista, dependente do imperialismo, dominado por setores da burguesia estruturalmente ligados ao capital estrangeiro, que não podem resolver os problemas fundamentais do país, que derivam justamente dos seus privilégios de classe que jamais renunciarão voluntariamente.<sup>184</sup>

<sup>183</sup> Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2022.

<sup>184</sup> “Lo que ha fracasado en Chile es un sistema que no corresponde a las necesidades de nuestro tiempo. Chile es un país capitalista, dependiente del imperialismo, dominado por sectores de la burguesía estructuralmente ligados al capital extranjero, que no pueden resolver los problemas fundamentales del país, con lo que se derivan precisamente de sus privilegios de clase a los que jamás renunciarán voluntariamente.” (Programa básico de gobierno de la Unidad Popular, 1969 p. 4).

Segundo o site *Memoria Chilena*,<sup>185</sup> o gasto social do governo de Allende acarretou um crescente déficit dos recursos fiscais, levando o governo a uma emissão monetária fiscal como tentativa de solução. No entanto, a ação gerou um processo inflacionário que foi se agravando com problemas de abastecimento, sabotagem empresarial etc. O Partido Nacional então acirrou sua oposição ao governo, unindo-se à Democracia Cristã, que antes havia apoiado Allende. A esquerda também se dividiu entre os que desejavam acelerar o processo revolucionário e os que queriam consolidar o processo já estabelecido. O cenário foi se tornando desfavorável ao governo e o que se seguiu é sabido: o golpe de Estado encabeçado pelo general Augusto Pinochet, no dia 11 de setembro de 1973 — cujo símbolo, um deles, é o bombardeio do Palácio de la Moneda —, seguido da morte do presidente Allende. O então presidente, em seu último discurso,<sup>186</sup> diz que não irá renunciar e que pagará com sua vida a lealdade do povo. A causa de sua morte, suicídio, é concluída apenas 39 anos depois pelo Tribunal de Apelações do Chile. E a conduta do governo militar caminhou em direção oposta das propostas da Unidad Popular.

A segunda metade do século XX foi um período em que as ditaduras na América Latina foram instauradas por meio de diversos golpes de Estado e com interferência direta dos Estados Unidos da América, que agia como se os demais países latino-americanos fossem uma extensão de seu território. Destacamos, como exemplo, em todo esse processo, o papel da Operação Condor, que se configurou como um acordo entre os países do Cone Sul do continente — Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai, posteriormente Equador e Peru — para monitorar, perseguir e impedir qualquer forma de ação e resistência contra as ditaduras. Ainda que o Brasil não tenha assinado a ata do marco oficial da Operação Condor, em 1975, figurando-se como “observador” do tratado, o país de língua portuguesa é peça chave nessa articulação. Haja vista o papel dos EUA nas interferências políticas brasileiras, durante o conturbado período entre 1961 e 1964 — governado por Jânio Quadros, Ranieri Mazzilli e João Goulart — que desembocou no Golpe Militar.

As eleições de 1962 emitiram um segundo alerta: o golpismo continuava articulado no país. A característica dessas eleições foi o envolvimento de organismos extrapartidários no financiamento das campanhas, e no mais perigoso deles, o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), funcionava

---

<sup>185</sup> Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html>. Acesso em: 3 dez. 2022.

<sup>186</sup> Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/noticias/internacional/2013/09/relembre-como-foi-o-ultimo-discurso-de-salvador-allende>. Acesso em: 4 jan. 2023.

no Rio de Janeiro, desde 1959, articulado com a Agência Central de Informações (Central Intelligence Agency, CIA) norte-americana. O Ibad despejou uma avalanche de dinheiro para o financiamento de 250 candidatos a governadores — uma ilegalidade sem tamanho, de acordo com a lei eleitoral em vigor. Os recursos provinham de empresas multinacionais ou associadas ao capital estrangeiro, e de fontes governamentais dos Estados Unidos responsáveis por investir “um ou dois dólares americanos” na conspiração contra Goulart, como anos depois o embaixador norte-americano confirmou ter feito (Schwarcz; Starling, 2018, p. 440).

A interferência norte-americana nos demais países latino-americanos, durante esse longo período, deu-se no âmbito financeiro, armamentista, do treinamento, da inteligência militar e em outras áreas. Levou a cabo todo o horror causado pelas ditaduras militares em nosso continente, com atos de violação dos direitos humanos de milhares de pessoas, crimes de corrupção, acirramento da desigualdade social, traumas e danos irreparáveis para a história desses países. As ditaduras, assim como a Operação Condor, foram instrumentos que agiram de forma organizada em prol de uma disputa política mundial.

Segundo publicação do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos,<sup>187</sup> foi o General Pinochet quem inaugurou a primeira sessão da Operação Condor, junto ao chefe da Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), Coronel Manuel Contreras. Este apresenta e explica as diretrizes da organização, afirmando que a subversão não reconhecia fronteiras, países, e que havia penetrado por todas as vias da nação chilena. As lideranças subversivas atuavam de nível intercontinental a sub-regional e deviam ser reprimidas. O principal alvo naquele momento era a Junta Coordinadora Revolucionaria (JCR) — uma aliança entre grupos de guerrilha sediados na Argentina. Mas o Coronel também informa que todos os grupos armados e seus apoiadores (tribunais, congressos etc.) deveriam ser atacados. Ainda segundo o documento, a Operação Condor chegou a assassinar 17.000 pessoas nos territórios de atuação, o que resultou em um cenário contraproducente para seus próprios criadores.

As operações internacionais criaram caminhos de provas que não puderam ser apagados facilmente, expondo as forças de segurança a investigações internacionais que não puderam controlar [...]. A Terceira Guerra Mundial que os ditadores e seus partidários vislumbraram, resultou ser uma paranoica e homicida fantasia que não impediu à América Latina o retorno da democracia (Dinges, 2015, p. 19).<sup>188</sup>

<sup>187</sup> Disponível em: <https://web.museodelamemoria.cl/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

<sup>188</sup> “Las operaciones internacionales crearon senderos de pruebas que no pudieron ser borrados fácilmente, exponiendo a las fuerzas de seguridad a investigaciones internacionales que no podían controlar. [...] La Tercera Guerra Mundial que los dictadores y sus partidarios vislumbraron, resultó ser una paranoica pero homicida fantasía que no impidió a América Latina el retorno a la democracia.”

Apesar de Calderón ter nascido cerca de dois anos antes do golpe militar de 1973, a geração de jovens que realmente viveu a transição de Allende para Pinochet foi a dos nascidos na década de 1950. Como a do escritor Roberto Bolaño, que imprimiu em suas obras características que marcaram grande parte de sua geração que sofreu nas mãos da ditadura. As pessoas que lutaram por uma sociedade mais justa, vivenciaram por pouquíssimo tempo a utopia com a Unidad Popular no poder e, em seguida, foram brutalmente derrotados, muitos assassinados, tantos exilados, expatriados. Bolaño, em 1999, ao receber na capital venezuelana o prêmio Rómulo Gallegos pelo seu romance *Detetives Selvagens*, traz em seu discurso, entre outras reflexões, as seguintes considerações:

em grande medida tudo o que escrevi é uma carta de amor ou de despedida à minha própria geração, aos que nascíamos na década de cinquenta e os que preferimos em dado momento o exercício da milícia, neste caso seria mais correto dizer a militância, e entregamos o pouco que tínhamos, o muito que tínhamos, que era nossa juventude, a uma causa que acreditávamos ser a mais generosa do mundo, e que de certa forma era, mas que na realidade não era. [...] Toda a América Latina está semeada com os ossos desses jovens esquecidos.<sup>189</sup>

Em sua literatura, Bolaño nos mostra que a sua geração ficou marcada por muitos traumas, muitos deles relacionados à memória e ao esquecimento, pois tiveram que lutar justamente contra o apagamento da memória de suas vidas, suas identidades, ideais políticos, e pela memória daqueles que foram mortos pela ditadura. Ou tiveram que encontrar no esquecimento uma espécie de técnica para continuar suas vidas, apagando o seu passado para seguir rumo ao desconhecido. A literatura de Bolaño confirma que os fatos históricos, sociais e políticos são impressos na vida das pessoas, e estas o imprimem, cada qual, ao seu modo de ser e estar no mundo. Faz parte dessa mesma geração latino-americana o diretor e dramaturgo argentino Daniel Veronese, autor da obra que analisamos no capítulo anterior.

---

<sup>189</sup> “*en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era. [...] Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.*” Disponível em: [https://www.elnacional.com/noticias/papel-literario/discursos-caracas\\_286864/?fbclid=IwAR0bL0BcPafO1JV3H77HoQ8wwB8hdaM82913XzpgF8tLbRMS-waE6yiuByg](https://www.elnacional.com/noticias/papel-literario/discursos-caracas_286864/?fbclid=IwAR0bL0BcPafO1JV3H77HoQ8wwB8hdaM82913XzpgF8tLbRMS-waE6yiuByg).

Acesso em: 2 nov. 2022.

A instauração das ditaduras latino-americanas teve como base ideológica a Doutrina de Segurança Nacional (DSN), que levou a uma série de violações dos direitos humanos. Uma sistematização da violência e coerção por meio de interferência direta nos poderes legislativo, judiciário e executivo. A consequência disso foi a criação de novas instituições do governo para combater a resistência como, no caso chileno, a Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) (1974–1977), que viria a se transformar no Central Nacional de Informações (CNI) (1977–1990); além da interferência direta em órgãos estatais pré-existentes, como a Polícia de Investigações, as Forças Armadas, os Carabineros do Chile etc. No contexto da Guerra Fria, a DSN conjecturou que as democracias estavam sob alto risco, ameaçadas tanto pelo inimigo externo, ou seja, o bloco socialista soviético, quanto interno, pela resistência e partidos da esquerda. O objetivo da doutrina passou a ser, então, combater a todo custo a bravata de qualquer insurgência da oposição.

Fazendo um breve salto no espaço-tempo, podemos observar, no Brasil recente, uma série de acontecimentos que evocaram pensamentos similares, senão cópias, postulados pela DNS no século passado. A frase “O Brasil não será uma nova Cuba”, expressa em faixas e gritos durante manifestações pró-ditadura no ano de 1964, foi retomada durante o processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff. Também nas eleições presidenciais de 2018 e 2022, e amplamente reiterada durante o governo do Jair Bolsonaro (2019–2022), inclusive pelo próprio ex-presidente, uma delas em sua rede social Twitter, ao anunciar,<sup>190</sup> em 2021, medidas de seu governo. Milhares de eleitores pró-Bolsonaro, mesmo após a derrota na eleição de 2022, permaneceram acampados em frente aos quartéis militares, em todo o país, pedindo a intervenção militar, muitos parecendo estar psicologicamente abalados, gritando frases como “meu país jamais será vermelho”, o “Brasil não vai virar Venezuela”, “eu não vou comer o meu cachorro” etc. O discurso que sustenta tais protestos é o combate a um suposto eminente retorno do regime comunista.

---

<sup>190</sup> Disponível em: <https://gazetabrasil.com.br/especiais/2021/07/14/brasil-nao-sera-uma-nova-cuba-diz-bolsonaro-ao-citar-acoas-do-governo/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

Figura 30 - “O Brasil não será uma nova Cuba”<sup>191</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

No dia 8 de janeiro de 2023, grupos bolsonaristas radicais cometeram um atentado terrorista ao invadirem e depredarem o Congresso Nacional, o Supremo Tribunal Federal e o Palácio do Planalto, em Brasília. Em atos antidemocráticos nunca vistos na história brasileira, os criminosos destruíram o patrimônio público, obras de arte, documentos e até a réplica da Constituição brasileira de 1988 foi roubada, o que levou a uma intervenção federal de segurança pública em Brasília. As pessoas que participaram dos atos, assim como os acampamentos bolsonaristas em quartéis pelo Brasil, foram financiados por grandes empresários mancomunados com as raízes do governo Bolsonaro. Este questionou o resultado das eleições até o último momento e fugiu para os Estados Unidos, um dia antes de terminar o seu mandato. Desde o início de 2023, vieram à tona graves documentos: como os extratos do cartão corporativo utilizado por Bolsonaro que indicam lavagem de dinheiro; uma minuta,<sup>192</sup> encontrada na casa do ex-ministro da justiça, Anderson Torres, que imputa o golpe, anulação das eleições e imposição do Estado de Defesa — dessa forma, Bolsonaro continuaria no poder.

<sup>191</sup> Imagem de 1964: durante protestos que ocorreram em prol da instauração do regime militar naquele ano. Imagem de 2018: durante protestos pró-Bolsonaro nas eleições presidenciais.

<sup>192</sup> Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/01/13/minuta-em-poder-de-torres-evidencia-risco-a-democracia-dizem-senadores>. Acesso em: 14 jan. 2023.

Figura 31 - Ataque terrorista no dia 8 de janeiro de 2023<sup>193</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

A polarização política vem crescendo nas sociedades latino-americanas e em diversas partes do mundo. Golpes parlamentares, casos de corrupção, ascensão da extrema direita, o uso das novas tecnologias para o controle de informação e disseminação de *fake news* são muitos dos fatos que contribuem para a desestabilização das democracias nesses países. O que se pôde perceber nessa disputa, tal como aconteceu no Brasil, desde o *impeachment* de 2016, é um desmonte geral da educação, saúde, cultura que acirra ainda mais a distância entre os que terão acesso ou não a futuro digno; os que podem ou não viver, geridos por uma necropolítica cada vez mais verticalizada. Nessa guerra há quem perde, mas há quem ganha muito.

Retornando ao Chile, segundo Jorge Valdés (1935–2020) — advogado, diplomático, ex-ministro de educação do governo de Allende e ex-professor de Direito Constitucional da Universidad de Chile —, a DNS tornara-se paradoxalmente uma política subversiva e terrorista, pois em sua origem estava a luta contra estas características.

Este terrorismo de Estado estabeleceu um tipo de “ordem” interna carregada de conflitos e contradições, na medida em que ele não promove segurança, paz nem liberdade para a população. Seu alvo real e inevitável é a democracia: prega-se a destruição da democracia a fim de renová-la e salvá-la. Pela sua própria natureza, a DSN presume não apenas que o Estado democrático é incapaz de se autodefender pela via democrática frente às distintas formas de subversão, mas, principalmente, que a democracia é um caminho aberto para

<sup>193</sup> Disponível em: <https://www.unifal-mg.edu.br/portal/2023/01/09/unifal-mg-e-entidades-representativas-das-instituicoes-de-ensino-superior-se-manifestam-contrataques-de-vandalismo-e-terrorismo-em-brasilia/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

que as tais doutrinas subversivas, conquistem democraticamente o poder. A compulsão por impedir o desenvolvimento natural do processo democrático, considerado uma contradição inerente ao sistema, conduz a DSN a proclamar uma sorte logicamente impossível de “democracia sem povo” (Valdés, 1980, p. 30).<sup>194</sup>

O jovem Guillermo Calderón estava a sete dias de completar dezenove anos quando terminou o período ditatorial chileno, em 1990. Como vimos, o autor pertence a uma geração que nasceu e cresceu sob as leis daquele período ditatorial. Em sua juventude e início de vida adulta, vivenciou o fim do paradigma político capitalismo/socialismo, tendo a queda do muro de Berlim como símbolo de uma transição política mundial, de uma profunda globalização, de grandes transformações dos meios de comunicação. Principalmente, cresceu sob as leis do neoliberalismo. Uma geração que, crescendo à luz desse presente e à sombra de uma utopia da geração passada, lutou pela redemocratização do país e, sobretudo, acreditou em mudanças profundas no processo de transição da ditadura para a democracia. Mas o que realmente viu, com o passar dos anos, foi uma verticalização do capitalismo, um abandono social e estatal de seu país em pleno governo democrático. De certa forma, as ditaduras neoliberais de direita conquistaram parte de seus objetivos nos países da América Latina, tanto que em algum momento “enfraqueceram”, entraram em acordo. Mas a vitória da democracia tem se mostrado ao longo das últimas décadas uma “vitória até certo ponto”. Segundo Calderón:

Como a nossa experiência não era a experiência dos anos 73, do início da ditadura, mas, sim, dos anos 90, momento em que a ditadura termina, decidimos fazer uma obra que se chamou *Escola*. E que justamente tratava de como a ditadura terminou. E como houve durante muitos anos no Chile um discurso político triunfalista, da parte da oposição da ditadura, que havia sido uma transição perfeita e pacífica [...]. Um discurso que trouxe muitos problemas, porque parte importante dessa transição da ditadura à democracia consistia num grande acordo político e econômico, digamos por trás do povo chileno, em que as instituições, a constituição, o sistema econômico neoliberal imposto pela ditadura não mudaram quase nada no momento de começar essa nova democracia.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> “*Este Terrorismo de Estado ha establecido un tipo de ‘orden’ interno cargado de conflictos y contradicciones, en la medida en que de él no deriva seguridad, paz ni libertad para la población. Su blanco real e inevitable es la democracia: se pregona la destrucción de la democracia a fin de renovarla y salvarla. Por su propia naturaleza, la DSN presume no sólo que el Estado democrático es incapaz de auto defenderse por la vía democrática frente a las distintas formas de subversión, sino, principalmente, que la democracia es un camino abierto para que las que llama doctrinas subversivas, conquisten democráticamente el poder. La compulsión por impedir este desarrollo natural del proceso democrático, considerado una contradicción inherente al sistema, conduce a la DSN a proclamar una suerte de lógicamente imposible ‘democracia sin Pueblo’.*”

<sup>195</sup> Transcrição e tradução de parte do vídeo “El límite del teatro político”, *master class* com Guillermo Calderón no canal do Youtube do Centro Dramático Nacional, Espanha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ECQHi-YoQYw>. Acesso em: 25 out. 2021.

Encontramos na fala de Calderón um ponto de contato com a história latino-americana, que em realidade pode se ver refletida nas demais transições de governo dos períodos ditatoriais. “A verdade e a justiça, na medida do possível”, essa foi a emblemática frase de Patricio Aylwin (1918–2016), o primeiro presidente civil após a ditadura de Pinochet. Aylwin, grande opositor do governo socialista de Allende, era do partido Democrata Cristão, que desempenhou um importante papel a favor do golpe de 1973. Por outro lado, durante a ditadura, também passou a ser também um grande opositor. O seu governo ficou marcado pela transição entre os regimes, pela democracia dos acordos. O filósofo e professor Paulo Eduardo Arantes (USP), em seu artigo “O ano que não terminou”, publicado no livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira?*, nos lembra que o aparelho estatal estruturado durante a ditadura brasileira foi incorporado na Constituição de 1988 — por exemplo, a reforma administrativa de 1967, o Código Tributário etc. O autor afirma que em nossa(s) democracia(s) “ainda prevalece um sistema de práticas autoritárias herdadas, seja pelo legado histórico de longa duração ou sobrevivência implantada no período anterior e não elimináveis por mera vontade política” (Arantes *in* Safalte; Teles, 2010, p. 214). Esse tema será verticalmente desenvolvido nas dramaturgias de Calderón. É um tema caro não somente para ele, mas também sua geração.

## 3.2 *O texto dramático*

### 3.2.1 *Escola*

#### Sinopse:

Durante os anos 80, um grupo de militantes de esquerda recebe treinamento paramilitar para resistir e derrubar a Ditadura Militar no Chile. Os conteúdos que são ensinados traçam um retrato crítico das atividades e das aspirações de uma geração que fez tudo o que estava ao seu alcance para conquistar a justiça e a liberdade (Calderón, 2018, contracapa).

---

São cinco atores em cena, sendo que cada ator realiza o papel de um professor e de um aluno. Encenam, tal como indica o título da peça, o processo de ensino e aprendizado. A ação que demarca a mudança de personagem é apenas de colocar ou retirar os óculos. Todos os personagens estão encapuzados, afinal, fazem parte de uma organização político-paramilitar que luta para derrubar o governo ditatorial chileno. Por ser uma atividade ilegal, necessitam de sigilo e disfarce.

As aulas não acontecem de fato num espaço físico convencional de ensino. Na rubrica do texto consta que os personagens estão reunidos em uma casa num bairro de classe alta da cidade de Santiago, o que nos possibilita imaginar que a contrarrevolução teria acesso direto ou de modo infiltrado ao meio burguês chileno. Também podemos intuir que estar em espaços como aquele seria uma estratégia de disfarce que certamente despertaria menos atenção do serviço de inteligência militar. Apesar do atributo “classe alta”, a dramaturgia e a encenação não apresentam nenhum tipo de caracterização que confira mais informações sobre o local. O espaço está praticamente vazio, há apenas cadeiras, uma mesa, um quadro, um projetor, um punhado de feijão, um artefato explosivo e cinco armas carregadas, cinco atores encapuzados, um projetor e imagens que vão sendo projetadas no decorrer da obra.

A primeira rubrica do texto apresenta os personagens:

*Haidê é uma aluna e se converte em Marcela, uma professora.  
Alexandra é uma aluna e se converte em Maria, uma professora.  
Fidel é um aluno e se converte em Zê, um professor.  
Ernesto é um aluno e se converte em Xis, um professor  
Carmem é uma aluna e se converte em Tamara, uma professora. A mais velha de todos (Ibid., p. 11, grifo do autor).*

Na sequência, outra rubrica indica que os atores cantam seis músicas, que são hinos de movimentos revolucionários de esquerda. São eles: “Himno Montonero”, “La tumba el guerrillero” “Himno Tupamaro”, “Soldadito boliviano”, “Por allí viene Durruti” e “Himno de la Unidad Sandinista”. Outros dois hinos são entoados momentos antes do fim da peça: “Comandante Carlos Fonseca” e “La balada de Ho Chi Minh”. Os temas abordados nas “aulas” passam por: exploração do trabalho; mais valia; luta de classes; capital; formação do Estado capitalista aliado às instituições de poder e controle; técnicas de inspeção e contra inspeção; técnicas sobre a composição e funcionamento de armas e munições; táticas de fuga e combate; construção de bombas; organização da vanguarda política; guerra psicológica e popular; entre

outros temas relacionados. Há dois momentos no decorrer da obra que rompem com a ação dramática estabelecida entre os alunos e professores. É quando os atores cantam hinos de movimentos revolucionários latino-americanos, no início como num prólogo, antes da situação dramática se instalar, e antes do desfecho da peça.

Cada professor é responsável por uma “disciplina”, ou por um assunto. Os temas são abordados de forma entrecortada pelas ações dos atores de colocar e tirar os óculos. Os momentos de corte estão sinalizados no texto pelas rubricas. A mudança de um conteúdo a outro, ou seja, de uma cena à outra, não possui necessariamente uma transição pela temática, o que, em alguns casos, apesar de parecer aleatório, gera uma sobreposição de assuntos que intensifica ainda mais a experiência do conteúdo transmitido. Abaixo seguem dois exemplos. O primeiro ocorre logo no início do texto, com uma transição de cenas mediada pela temática, e tem por finalidade apresentar ao leitor/espectador a chave do jogo dramatúrgico.

**Alexandra:** O que é a exploração?

**Zê:** A exploração?

*Zê tira os óculos. Converte-se em Fidel.*

*Alexandra põe os óculos escuros. Converte-se em Maria.*

*Cumprimenta a todos. Beijos. Abraços.*

**Maria:** A exploração é o seguinte. [...] (*Ibid.*, p. 23).

O outro tipo de transição, mais recorrente, conecta assuntos distintos. Por exemplo: entre a cena em que o professor Zê está ensinando táticas para esconder e transportar armas e a cena em que a professora Marcela explica sobre a guerra popular.

**Zê:** Pega o repolho. Corta. Faz um buraco. Tira o miolo. Envia o revólver. E depois coloca dentro de uma bolsa. Ou pode ir dentro de uma caixa de fita VHS. Este, por exemplo, me passaram dentro da caixa do filme “De volta para o futuro”.

*Zê tira os óculos. Converte-se em Fidel.*

*Haidê coloca os óculos. Converte-se em Marcela.*

**Marcela:** Essa é mais uma tática da guerra popular. A guerra popular. A mesma guerra que foi inventada na China por Maio, o chinês, e na Indochina por Ho Chi Minh, o indochino (*Ibid.*, p. 69).

Esse tipo de conexão nos faz perceber, nesse caso, que táticas simples, caseiras, de inteligência doméstica, fazem parte da guerra popular. Ainda que Calderón quebre a linearidade

temporal das cenas, podemos reconhecer as unidades de espaço e ação na dramaturgia. O que nos poderia levar, num primeiro momento, a classificar a sua dramaturgia num aspecto clássico, em que teríamos a partida de uma unidade de ação: apresentação da situação e personagens, apresentação do conflito, desenvolvimento do conflito, clímax, resolução do conflito. Nesse tipo de estrutura, grosso modo, o conflito é gerado por um desequilíbrio de forças, geralmente acionado pelos personagens, que é desenvolvido até a sua anulação, ou equilíbrio momentâneo. Mas, como bem observa Carvajal, nas dramaturgias de Calderón, ainda que as forças possam estar em tensão, elas não se anulam. A resolução do conflito ou problemáticas apontadas pelo autor não se encontra na simples neutralização de forças, porque são questões complexas, que dizem respeito a muitas camadas históricas, políticas e sociais. De fato, as forças que afetam os personagens estão além de seus domínios, ainda que, sim, os apontem como agentes decisivos de tais forças no tempo em que vivem. Aí está o conflito maior. Segundo a pesquisadora, “isso se repete em todos os textos teatrais, pois se a problematização foi alcançada, será o espectador quem deverá repensar o que ali se propõe, e no melhor dos casos concluir a obra e tomar uma posição” (Carvajal, 2013, p. 33).<sup>196</sup>

O momento de clímax na peça é o seu próprio final, que, na verdade, funciona quase como um anticlímax, pela expectativa não cumprida do primeiro disparo que professores e alunos dão com as armas apontadas para cima. Já na segunda tentativa, as armas funcionam, no entanto, são confundidas com os fogos de artifício do Ano-Novo e a cumbia que toca, provenientes das festas da redondeza. Passada essa cena, o desfecho de *Escola* relega a conclusão aos espectadores e leitores.

### 3.2.1 Nosso encontro com *Escola*

O contexto político brasileiro foi o principal responsável por nos levar até o texto de Guillermo Calderón, e, conseqüentemente, por nos despertar o desejo de traduzi-lo e publicá-lo. Como nas outras peças do autor, esse contexto é repleto de camadas. Para desenvolvermos

---

<sup>196</sup> “esto se repite en todos los textos teatrales, porque si se ha logrado la problematización, será el espectador el que deba repensar lo que allí se propone, y en el mejor de los casos completar la obra y tomar una postura.”

esse tópico, então, faremos um deslocamento no tempo até o primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff, nas manifestações populares ocorridas em junho de 2013.

Inicialmente convocadas pelo Movimento Passe Livre (MPL)<sup>197</sup> contra o aumento da passagem do transporte público, as manifestações foram palco para profundas mudanças no campo político do país. Dentre elas, vimos uma forte polarização política e o reacender da extrema direita. Não que antes ela estivesse apagada, mas foi um momento propício encontrado pela oposição, no qual a “pauta sequestrada” serviu de base para que se questionasse mais um governo de esquerda e os rumos do Brasil. O jornal *Brasil de Fato* realizou uma série de matérias que analisa esse processo, e em um texto publicado no dia 18 de abril de 2021, que explicita a relação entre a extrema direita e as manifestações de 2013, é mostrado como foi rápida a mudança política no contexto brasileiro.

Naquele momento, pesquisas indicavam que a popularidade da presidente petista, que havia atingido um recorde de 79% em março daquele ano, após as manifestações, caíra para 31%. Em agosto de 2015, desceu a 8% e a crise aumentou.<sup>198</sup>

Rapidamente, as manifestações de junho daquele ano, que começaram pequenas, espalharam-se por todo o país, chegando a levar às ruas centenas de milhares de pessoas. Há uma tentativa por parte de alguns setores em apontar o MPL como parte responsável do processo que culminou no *impeachment* de Dilma. O MPL afirma não ser um movimento contra partidos, mas apartidário, e possui uma pauta bem definida: o transporte público e a mobilidade urbana. A recomendação de que não houvesse bandeiras partidárias nas primeiras manifestações, antes de 2013, estava ligada à premissa apartidária que, inclusive, conseguiu alinhar a presença de anarquistas, punks e uma plural participação de jovens de esquerda. Segundo entrevista à série de reportagens supracitada, o movimento alega, ainda, que os responsáveis por politizar a pauta foram a mídia e os partidos tradicionais que, como é sabido, são grandes e antigos detentores de poder no país.

Porém, quando a mídia começou a divulgar, essa prática ganhou outra proporção. Pessoas que não necessariamente eram de direita, já que a grande maioria dos manifestantes que foram às ruas em 2013 não estavam acostumadas a ir em atos e não dominavam o conceito de direita ou de

---

<sup>197</sup> Disponível em: <https://www.mpl.org.br/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

<sup>198</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/18/impeachment-5-anos-a-relacao-entre-junho-de-2013-e-a-ascensao-da-extrema-direita>. Acesso em: 6 dez. 2022.



Muitas das denúncias não estavam exclusivamente circunscritas àquele momento político do país. Aliás, o MPL já havia convocado diversas manifestações, em anos anteriores, que não obtiveram nem de longe tal adesão de 2013. Algo, de fato, estava acontecendo no Brasil. Não é nosso objetivo aprofundar nesse tema, mas acreditamos que essa dimensão deve ser levada em consideração, pois toca no ponto central do teatro político em questão, principalmente porque ela o territorializa. O filósofo Vladimir Safatle, em breve análise sobre o momento histórico, afirma que havia ali uma insatisfação de parte da população em relação ao modelo de representação política e também quanto a questões econômicas e governamentais que não alcançavam uma satisfatória condição de serviços públicos no país, principalmente para pessoas de menor condição financeira, o que se configuraria como uma crítica ao estágio do capitalismo em que nos encontrávamos. Além disso, várias partes do mundo também vivenciavam movimentos similares, como a já citada *Revolución Pingüina*, em 2006, no Chile; a Primavera Árabe, em 2010, ocorrida no norte da África e Oriente Médio; os protestos em Tel Aviv, em 2011, exigindo do governo preços mais justos para moradia. Movimentos amplamente ancorados em uma grande exposição pela internet e redes sociais contribuíram para esse nosso “levante” popular em 2013. As aspas aqui aportam mesmo uma dúvida se pensamos, justamente, nos caminhos e consequências políticas sofridas pelo país a partir daquelas manifestações. Não podemos esquecer de dizer também que àquela altura, a extrema direita já estava muito bem-organizada, apoiada e financiada no país. Muitas análises foram realizadas sobre a ideia contida na frase “o gigante acordou”, e aqui aportamos a pergunta: quem é esse tal gigante que esteve dormindo durante o momento político que tirou o Brasil do quadro da fome, ampliou o quadro de universidades, criou ações efetivas para alguma reparação histórica social, como as cotas, e diminuiu consideravelmente o desemprego? Quem tem o poder de ativar ou desativar o despertador do gigante? Quem tem o poder de fazê-lo dormir?

Podemos afirmar que pouco antes de 2013, em Belo Horizonte, havia uma parcela da população que vinha se acostumando a ocupar o espaço público, a questioná-lo, assim como às leis que o regimentam. Estamos nos referindo a diversos movimentos sociais e culturais, como as ocupações por moradia, o Quarteirão do Soul<sup>202</sup>, criado na década de 70; a Festa dos Pretos Velhos<sup>203</sup>, criada na década de 80; o Duelo de MC’s<sup>204</sup>, criado em 2007; a Praia da Estação,<sup>205</sup>

<sup>202</sup> Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/manifestacoes-populares/quarteirao-do-soul>. Acesso em: 18 de março. 2024.

<sup>203</sup> Disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/manifestacoes-populares/festa-dos-pretos-velhos>. Acesso em: 18 março. 2024.

<sup>204</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qiYQhL58fQ>. Acesso em: 19 março. 2024.

<sup>205</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5354OiTR07E>. Acesso em: 7 dez. 2022.

criada em 2010, em resposta ao decreto nº 13.798,<sup>206</sup> do dia 9 de dezembro de 2009, emitido pelo então prefeito Márcio Lacerda (PSB), que proibia a realização de eventos, de qualquer natureza, naquele espaço público. Em janeiro do ano seguinte, várias pessoas se reuniram na praça, a partir de um chamado virtual anônimo que circulou por e-mail, para performarem a praça tal como uma praia, espaço público que nos falta em Minas Gerais. As pessoas chegaram, tocaram música, beberam, comeram, dançaram, brincaram, e um caminhão pipa foi pago coletivamente pelos presentes para fazer as vezes do mar e refrescar o povo, já que a fonte da praça não foi ligada. O evento, que no início esteve muito ligado a artistas da cidade, ganhou adesão diversa da população e se repetiu por anos, ganhando mais e mais “banhistas”. A praia da estação também foi palco para o renascimento do carnaval de rua da cidade através dos blocos. Movimento que se iniciou também pela ação de artistas. Os blocos que reuniam poucas centenas de foliões pela capital mineira cresceram. A prefeitura, responsável por garantir a realização do carnaval, viu o potencial do evento, sobretudo econômico,<sup>207</sup> e investiu em sua ampliação, o que, em certa medida, acarretou mudanças significativas no fenômeno inicial. Muitos movimentos<sup>208</sup> artísticos, intelectuais, políticos nasceram ou foram atravessados poeticamente pela Praia da Estação ao longo de seus mais de dez anos de existência.

---

<sup>206</sup> Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/mg/b/belo-horizonte/decreto/2009/1380/13798/decreto-n-13798-2009-proibe-relizacao-de-eventos-de-qualquer-natureza-na-praca-da-estacao-nesta-capital>. Acesso em: 7 dez. 2022.

<sup>207</sup> Disponível em: <https://moonbh.com.br/bh-sera-o-3-maior-carnaval-do-mundo-com-5-milhoes-de-pessoas/>. Acesso em: 3 jan. 2023.

<sup>208</sup> Para mais informações sobre o tema, ver a tese de doutoramento da artista Thálita Motta de Melo, EBA-UFMG, 2019, intitulada: *O mais profundo é a festa: cartografias dos jogos performativos e da carnavalização em Belo Horizonte após a Praia da Estação*. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/39404/3/o%20mais%20profundo%20c3%a9%20a%20festa%20-%20FINAL.pdf>. Acesso em: 16 out. 2022.

Figura 33 - Manifestação no carnaval de Belo Horizonte - Praça da Estação<sup>209</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

É nesse “embalo” que parte da juventude belo-horizontina participa das manifestações de 2013. Na leitura do filósofo Vladimir Safatle, estas são fruto, também, do próprio avanço que o país teve em sua democracia na década anterior. Mas é como se o sistema não tivesse dando mais conta de continuar o seu desenvolvimento porque chegara num limite comandado justamente por quem comanda o capitalismo, ou seja, as instituições financeiras. A chama foi, de fato, a questão dos transportes públicos e, segundo Safatle, ela revela algo maior, pois mostrou que:

Nós não só tínhamos um dos transportes mais caros do mundo; que nós não só tínhamos um dos transportes mais sucateados que nós conhecemos das metrópoles, mas que o sistema todo era irracional. Esse sistema foi privatizado no início dos anos 90. E ao ser privatizado, as promessas eram: nós ganharíamos eficiência, uma prestação de serviço de grande qualidade, nós ganharíamos um serviço mais barato. Bem, nós descobrimos a pouco tempo atrás que a quantidade de pessoas que andam de ônibus em São Paulo duplicou nos últimos dez anos. No entanto, a quantidade de ônibus circulando em São Paulo diminuiu. Você tem cem ônibus a menos em relação dez anos atrás.<sup>210</sup>

<sup>209</sup> Protesto durante o carnaval de 2018, na Praça da Estação, contra a truculência da polícia durante blocos. A foto é de Bruno Figueiredo. Disponível em: <https://www.facebook.com/sopraquesarabh/photos/carta-aberta-%C3%A0-pmmg-contra-a-repress%C3%A3o-ao-carnaval-de-bho-carnaval-de-bh-%C3%A9-hoje-/1507448339372647/>. Acesso em: 6 dez. 2022.

<sup>210</sup> Transcrição de trecho da fala de Vladimir Safatle no debate “Roda de conversa sobre a reforma do sistema político”, realizada pelo Instituto da Democracia e Sustentabilidade, em São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8uciOShAmw8>. Acesso em: 8 dez. 2022.

O filósofo afirma que esse tipo de incoerência, que também pode ser percebida em outras áreas de serviços públicos, gerou uma crise de representação do governo e demais instituições. O que esse tipo de crise aponta, como caminho de resolução, é a busca por um grau zero da representação, como apelo a um novo poder instituinte que possa reconstituir a institucionalidade da política do país. Aqui, Safatle não se refere especificamente a uma intervenção militar. Esse grau zero seria, teórica e utopicamente, uma reorganização da institucionalidade governamental junto ao poder popular. Mas as manifestações de 2013 ganharam outros contornos.

O segundo mandato de Rousseff foi conturbado, desde a sua acirrada reeleição, em 2014, na qual obteve 54,5 milhões de votos contra 51,41 milhões do candidato Aécio Neves, do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), que não aceitando a derrota levou a cabo uma auditoria<sup>211</sup> da eleição sob alegação de desconfiança de fraude nas urnas. O país mostrou-se dividido, marcado por uma série de bloqueios parlamentares e fortes coligações partidárias, que desembocaram na proposição de *impeachment*, protocolada no dia 15 de outubro de 2015, pelos advogados Miguel Reale Jr., Janaina Paschoal e pelo procurador de justiça aposentado Hélio Bicudo. A justificativa sustentada no processo foi o “crime de responsabilidade fiscal”, ato popularmente conhecido como “pedaladas fiscais”, que em momentos anteriores da história política nunca havia sido reconhecido como crime. Justificativa que, fosse um motivo real, deveria ter sido aplicada na instância dos governadores dos estados brasileiros — naquela altura, somavam dezessete os que também se enquadravam no caso. Vale ressaltar que Michel Temer, presidente em exercício, dois dias após o *impeachment*, sancionou uma lei<sup>212</sup> que autorizava as pedaladas fiscais. Em 2023, a ação que sustentou o *impeachment* de Dilma Rousseff foi extinta pelo Tribunal Regional da 2ª Região (RJ e ES) e arquivada pelo Ministério Público Federal, provando a incoerência<sup>213</sup> do processo e inocência da ex-presidenta.

No dia 12 de março de 2016, enquanto aguardávamos o momento da votação dos deputados em relação ao processo de *impeachment*, lemos pela primeira vez o texto *Escuela*.

---

<sup>211</sup> Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/auditoria-do-psdb-conclui-que-nao-houve-fraude-na-eleicao--imp-/> Acesso em: 10 dez. 2022.

<sup>212</sup> Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2016/09/02/dois-dias-apos-golpe-governo-temer-sanciona-lei-que-autoriza-pedaladas-fiscais/> Acesso em: 10 dez. 2022.

<sup>213</sup> Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/seis-anos-apos-impeachment-de-dilma-mpf-arquiva-inquerito-sobre-pedaladas-213403117.html>. Acesso em: 3 jan. 2023.

Uma passagem da obra nos pareceu estar muito relacionada com o momento político que vivíamos no país, quando os personagens refletem sobre o plebiscito chileno, durante a ditadura. Ainda que a votação sobre o *impeachment* não se configurasse como um plebiscito, estava claro que aquele evento estava sustentado por outras intenções.

**Maria:** Sim. Mas esse plebiscito é um engano. Agora a ditadura nos diz que se votarmos pelo não, podemos ter eleições livres e eleger um presidente. Eles querem nos fazer acreditar que isso é uma conquista popular. Mas não é. Porque na verdade esse plebiscito é uma fraude. Porque eles, o que realmente querem é consolidar um modelo político e econômico que foi imposto à força. E para isso precisam dar uma legitimidade democrática. [...] O sim, o não, a mesma merda os dois (Calderón, 2018, p. 84-85).

No dia 17 de abril de 2016, estivemos na Praça da Estação, em Belo Horizonte, junto a milhares de cidadãos, acompanhando a votação dos deputados, pelo sim ou pelo não.

Figura 34 - Transmissão da votação do *impeachment* na Praça da Estação<sup>214</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

---

<sup>214</sup> Matéria do portal G1 sobre protestos contra o *impeachment* na Praça da Estação. Crédito: TV Globo. Disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2016/04/bh-tem-protestos-contras-e-favor-do-impeachment-da-presidente-dilma.html>. Acesso em: 8 dez. 2022.

O sim ao *impeachment* ganhou. O palco da Praia da Estação, onde muitas vezes celebramos, em atos democráticos, agora transmitia outro ato “democrático” repleto de discursos misóginos, nacionalistas, fundamentalistas, machistas e até mesmo a favor da ditadura. Jair Bolsonaro,<sup>215</sup> em sua fala, exaltou a memória do ditador e torturador brasileiro Ustra,<sup>216</sup> dizendo:

Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula que o PT nunca teve. Contra o comunismo! Pela nossa liberdade! Contra o Foro de São Paulo! Pela memória do Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor<sup>217</sup> de Dilma Rousseff! Pelo Exército de Caxias! Pelas nossas Forças Armadas! Por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim!<sup>218</sup>

Naquele dia, voltamos para casa pensando no que estaria por vir. Foi como diz a personagem Tamara, em *Escola*: “porque eu... eu... eu quero que vocês ganhem. Porque eu já vi a derrota e é terrível. O céu fica amarelo. A gente ri sem vontade” (Calderón, 2017, p. 82). E foi nesse contexto que iniciamos o processo de tradução de *Escola*.

---

<sup>215</sup> O governo Bolsonaro, em 2021, concedeu a equiparação da pensão do General Ustra ao valor referente à patente de Marechal, fato que ficou conhecido como “farra dos generais”. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/brasil/2021/8/5/exclusivo-coronel-ustra-torturador-da-ditadura-um-dos-marechais-do-exercito-101482.html>. Acesso em: 8 dez. 2022.

<sup>216</sup> Carlos Alberto Brilhante Ustra (Santa Maria, 28 de julho de 1932 – Brasília, 15 de outubro de 2015) foi um coronel da ativa do Exército Brasileiro, ex-chefe do DOI-CODI do II Exército (de 1970 a 1974), um dos órgãos atuantes na repressão política, durante o período da Ditadura Militar no Brasil (1964–1985). Também era conhecido pelo codinome dr. Tibiriçá. Em 2008, Ustra tornou-se o primeiro militar condenado pela Justiça Brasileira pela prática de tortura durante a ditadura. Embora reformado, continuou politicamente ativo nos clubes militares, na defesa da ditadura militar e nas críticas anticomunistas.

<sup>217</sup> Ustra foi torturador de Dilma Rousseff, presa aos 22 anos de idade, em 1970, condenada a seis anos e um mês. Dilma publicou um texto chamado “As marcas da tortura sou eu”, em 2014, em sua rede social Facebook, onde expõe diversas formas de tortura aplicadas a ela. Disponível em: [https://m.facebook.com/DilmaRousseff/photos/a.351365628250368.87876.351338968253034/648519645201630/?rdr&locale=pt\\_BR&type=3](https://m.facebook.com/DilmaRousseff/photos/a.351365628250368.87876.351338968253034/648519645201630/?rdr&locale=pt_BR&type=3). Acesso em: 3 jan. 2023.

<sup>218</sup> Transcrição de trecho do discurso do então deputado Jair Bolsonaro na votação sobre o *impeachment* de Rousseff. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xiAZn7bUC8A>. Acesso em: 8 dez. 2022.

### 3.3 A tradução

#### 3.3.1 Processo

Depois de algumas leituras do original, começamos por realizar a primeira etapa da tradução da obra completa, finalizada no dia 1 de novembro daquele ano. A partir dessa primeira versão, fizemos apontamentos sobre o trabalho, que foram sendo desenvolvidos ao longo do processo de tradução, que no total contou com oito versões. A cada etapa nós amadurecíamos algum aspecto do texto e, para tanto, foram fundamentais as leituras que realizamos junto ao grupo Quatroloscinco Teatro do Comum. Após nossas leituras individuais e um primeiro esboço da peça em português, apresentamos o texto ao coletivo, para que fizessem uma primeira leitura e trocássemos impressões, informações e explicássemos o nosso processo de tradução junto às demais leituras que realizaríamos. Naquele encontro, como na seção anterior desta tese, relacionamos o texto política e historicamente com o contexto brasileiro e teatral daquele momento. No encontro com os atores, surgiram alguns apontamentos para a tradução, como:

1 - A contextualização da resistência latino-americana por meio de canções de guerrilha: “Himno Tupamaro” (Uruguai); “Himno Montonero” (Argentina); “La tumba del guerrillero”, “Himno de la Unidad Sandinista” e “Comandante Carlos Fonseca” (Nicarágua); “Soldadito boliviano” (Bolívia); “Por allí viene Durruti” (Espanha); “La balada de Ho Chi Minh”, do chileno Rolando Alarcón, que exalta a luta socialista do Vietnã. Refletimos sobre a relação um tanto apartada da história e língua brasileira com as referências utilizadas por Calderón e, principalmente, como a nossa tradução e a encenação lidaria com as letras em espanhol. Durante as leituras, os atores não cantaram os hinos, nós os reproduzimos através de arquivos do YouTube amplificados em caixas de som.

2 - O autor conseguia discutir um assunto tão profundo com uma comicidade irônica que é, sobretudo, proporcionada pelo efeito de ambiguidade dos diálogos curtos, e da proposição dramática do jogo dos atores de representarem alunos e professores, alternando os papéis de forma veloz e inúmeras vezes. Concomitantemente, o texto é composto também de pequenos monólogos que instauram um outro ritmo na cena. Os atores precisavam, assim,

adquirir essa inteligência rítmica, uma agilidade coreográfica, e também aprender a “mastigar” as palavras para que elas trouxessem cotidianidade e agilidade para o diálogo.

3 - Se deveríamos contextualizar as referências diretas à história chilena, como a passagem que cita o *Livro Branco da Mudança de Governo no Chile*. Este, publicado após o golpe militar de 1973, denunciava à população a existência do “Plano Zeta”, a ser executado pelo governo de Allende, um suposto plano para a realização de um autogolpe e instauração de uma ditadura socialista no país. Certamente essa “prova” forjada em livro foi um exemplo de *fake news* pré-internet.

4 - O forte vínculo entre a mineração e o Estado chileno e brasileiro. No original fala-se de uma empresa estatal, mas, naquele momento, nós lembramos do então recente desastre ocorrido no dia 5 de novembro de 2015, na cidade de Mariana, em que a Barragem do Fundão da mineradora Samarco, com cerca de 55 milhões de metros cúbicos, rompeu-se, destruindo o vilarejo de Bento Rodrigues e matando dezenove pessoas e centenas de quilômetros do Rio Doce. Hoje, infelizmente, podemos citar o desastre criminoso da barragem que se rompeu em Brumadinho, matando 270 pessoas; a região metropolitana de Belo Horizonte que, em períodos de chuva, possui dezenas de pontos com risco de acidentes do tipo; a questão da mineração irregular em terras indígenas; a tentativa de alterar os marcos regulatórios desse tipo de extrativismo pelo governo Bolsonaro; enfim, há muitos exemplos.

5 - Como seria a recepção do texto traduzido e apresentado em Belo Horizonte. Essa era uma grande expectativa.

Continuamos com os ensaios no intuito de experimentar uma primeira versão da tradução por meio de uma leitura dramática, aberta ao público. Esta foi realizada no dia 23 de abril de 2017, e divulgada nas redes sociais do Quatroloscinco. Vale lembrar que, no dia anterior, os Estados Unidos da América, já governado por Donald Trump, entregava<sup>219</sup> à Coreia do Sul os primeiros elementos do escudo antimíssil Thaad. Naquela semana, as manifestações<sup>220</sup> se intensificaram contra o governo de Nicolás Maduro, na Venezuela. Naquela

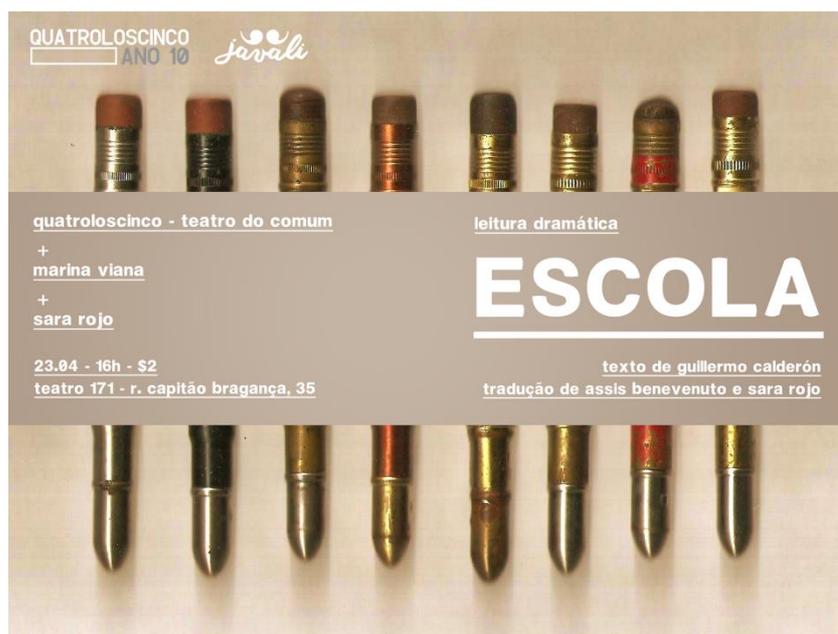
---

<sup>219</sup> Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/mundo/20170426-eua-entregam-primeiros-componentes-do-escudo-antimissis-coreia-do-sul>. Acesso em: 9 dez. 2022.

<sup>220</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/20/internacional/1492653788\\_595097.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/20/internacional/1492653788_595097.html). Acesso em: 9 dez. 2022.

mês, a Câmara do Deputados rejeitava o pedido de urgência para tramitar o projeto<sup>221</sup> de lei sobre *fake news*, tema que àquela altura já era um dos mais discutidos no mundo.

Figura 35 - Flyer da 1ª leitura de *Escola*<sup>222</sup>



Fonte: Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum

<sup>221</sup> Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/camara-rejeita-regime-de-urgencia-para-projeto-de-lei-sobre-fake-news/>. Acesso em: 9 dez. 2022.

<sup>222</sup> Disponível em: <http://www.quatroloscinco.com/2017/04/escola.html>. Acesso em: 9 dez. 2022.

Figura 36 - Apresentação da 1ª leitura de *Escola*<sup>223</sup>

Fonte: Arquivo pessoal

A experiência foi muito proveitosa, pois o jogo dos atores no acontecimento teatral (Dubatti, 2008, 2016, 2020) constrói um outro campo de (re)territorialização da dramaturgia; altera a estabilidade da racionalidade pretendida durante o trabalho de mesa, no qual o espaço cênico, o corpo, o público praticamente inexistiam. Ainda que tivéssemos o texto em mãos durante a leitura pública, a espacialidade do Teatro 171 modificou totalmente o estado de presença, pois os atores, enquanto se movimentavam, precisaram dar conta de estabelecer uma dinâmica entre ler o texto e criar pequenas células de interpretação: conectar-se com os demais atores durante os diálogos; realizar gestos e ações propostas na dramaturgia; escutar as reações do público e reagir a elas de forma a continuar desenvolvendo a teatralidade no ritmo do texto. Ou seja, construíram a nossa leitura da tradução do texto. Poderíamos dizer que esse tipo de experiência proporciona descobertas distintas para cada área envolvida, como a atuação, direção, tradução etc. Mas o que podemos afirmar é que, pelo menos para a função da tradução, todos esses aspectos passam a se relacionar e interferem nas decisões. Uma palavra pode ter seu sentido alterado dependendo da posição espacial que os atores ocupam em relação uns aos outros, e ao público, ou da entonação da voz, da ação, do ritmo, da respiração. Então, estamos

---

<sup>223</sup> Leitura realizada na sede do Teatro 171, dia 23 de abril de 2017. Imagem dos atores e do público, acervo pessoal. Crédito: Letícia Souza.

sempre tentando encontrar sentido a partir do texto original traduzido e da performatividade dos atores em jogo. Desse trabalho surge a necessidade de interferência na construção tanto da tradução quanto das demais áreas do trabalho teatral. Assim seguimos para o próximo passo.

Figura 37 - Flyer da 2ª leitura de *Escola*<sup>224</sup>

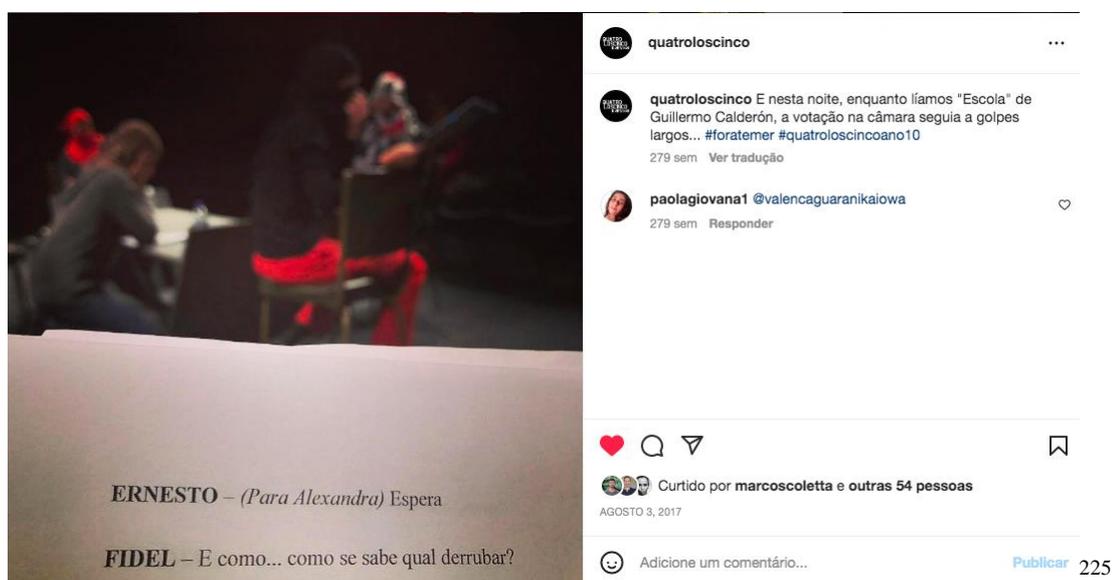


Fonte: Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum

Depois das alterações textuais, realizamos mais uma leitura dramática, no dia 2 de agosto de 2017, no Galpão 3 da Funarte-MG. O Quatroloscinco cumpria apresentações do seu repertório em comemoração de seus dez anos de carreira. Naquela semana, apresentávamos o espetáculo *Outro Lado* (2011), e aproveitamos a pauta, o teatro, o cenário da peça e o encontro com o público para convidá-los para mais uma leitura de *Escola*. Destacamos o registro de uma postagem feita no Instagram do grupo, no dia seguinte ao evento. A foto da cabine de luz, tirada por mim, mostra em primeiro plano um trecho do texto traduzido e, em segundo plano desfocado, os atores em leitura ambientados no cenário. A legenda da foto diz “E nesta noite, enquanto líamos ‘Escola’ de Guillermo Calderón, a votação na câmara seguia a golpes largos... #foratemer #quatroloscincoano10”.

<sup>224</sup> Disponível em: <http://www.quatroloscinco.com/2017/07/>. Acesso em: 9 dez. 2022.

Figura 38 - Registro em rede social da segunda leitura pública de *Escola*



Fonte: Arquivo pessoal

A legenda refere-se à longa votação<sup>225</sup> na Câmara dos Deputados, com duração de mais de onze horas, que garantiu o arquivamento da denúncia por corrupção passiva de Michel Temer, presidente que assumiu após o *impeachment* de Dilma Rousseff. Denúncia feita no dia 26 de junho daquele ano, pelo procurador-geral da República Rodrigo Janot, a partir da delação premiada,<sup>227</sup> na investigação da Operação Lava Jato, firmada entre o Ministério Público Federal e alguns diretores da bilionária empresa multinacional JBS. O magnata da empresa, Joesley Batista, gravou um diálogo com Temer em que este relata uma série de crimes, como o de “comprar o silêncio do ex-deputado federal e aliado do presidente Eduardo Cunha (PMDB-RJ), o de pagar propina a membros do Ministério Público e do Judiciário e o de tentar ter influência no Governo por meio de representantes da gestão federal”.<sup>228</sup> Sobre esse escândalo não podemos esquecer o caso em que o deputado Rodrigo Rocha Loures (PMDB-PR), indicado por Temer para “resolver” uma disputa de preço do gás fornecido pela Petrobrás à termelétrica do

<sup>225</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BXURRTMF\\_vF/](https://www.instagram.com/p/BXURRTMF_vF/). Acesso em: 10 dez. 2022.

<sup>226</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/02/politica/1501673588\\_289747.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/08/02/politica/1501673588_289747.html). Acesso em: 10 dez. 2022.

<sup>227</sup> Parte da delação está em vídeo no Youtube da revista Veja. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TpBEe5sLXYQ>. Acesso em: 10 dez. 2022.

<sup>228</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/26/politica/1498485882\\_380890.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/26/politica/1498485882_380890.html). Acesso em: 10 dez. 2022.

grupo JBS, foi flagrado recebendo uma mala com a quantia de 500 mil reais de propina. Para a denúncia contra Temer ser aceita, a votação na Câmara precisava de uma adesão de 342 votos dos 513 parlamentares. Mas, neste caso, ganhou o “não”. Caso contrário, Temer poderia ser afastado do cargo por até 180 dias, sofrer *impeachment*, ser condenado e cumprir pena de dois a doze anos, além de pagar uma multa milionária por danos coletivos. Segundo outra matéria do jornal El País:

A diferença entre Temer e a antecessora que ele ajudou a derrubar é sobre quem ocupa a presidência da Câmara no momento da crise política. No caso de Rousseff, era um adversário político, Eduardo Cunha, quem estava no cargo com o papel crucial de dar a largada em um processo de destituição. Já Temer tem na função alguém que ele lutou para que estivesse lá, Rodrigo Maia (DEM-RJ). A ligação entre eles é tamanha que Maia foi um dos primeiros a chegar ao Planalto para participar de uma reunião de emergência convocada após as revelações.<sup>229</sup>

Seguimos assim nosso trabalho de tradução naquele que foi um ano conturbado para a política brasileira. Àquela altura, o Juiz Sérgio Moro já havia condenado o ex-presidente Lula a mais de nove anos de prisão. Esta que viria a ser efetivada no dia 7 de abril de 2018. Apesar do período residindo em Buenos Aires, Argentina, realizando estudos de pós-graduação em dramaturgia na Universidad Nacional de las Artes, retornamos ao Brasil diversas vezes para apresentações teatrais e nossas leituras de *Escola*. Em 2018, retomamos a residência no Brasil para realizar um dos projetos mais importantes das artes cênicas do país, o Palco Giratório do Sesc. Apresentamos o espetáculo *Fauna* (2016) em dezoito estados, mais de trinta apresentações. Circular por todas as regiões do Brasil, naquele ano de eleição, foi uma experiência que ampliou bastante nossa percepção desta nação. Viajamos do extremo sul ao extremo norte; apresentamos em temperaturas que variaram entre 40° e 0°, desde o litoral nordestino à floresta amazônica. Ouvimos muitos sotaques, presenciamos realidades muito distintas, nos encontramos com uma diversidade de pessoas brasileiras, transitamos por cidades majoritariamente de população preta, branca, aldeias indígenas, cidades multiétnicas etc. Estávamos em Cuiabá (MT) no dia em que Lula se entregou à polícia. Assistimos tudo do quarto do hotel, antes de seguir para o teatro naquela noite. Nos teatros, oficinas, debates, percebemos que nós e os outros os artistas buscávamos, naquela rede, um espaço para entender o que estava acontecendo e o que estava por acontecer. Fora dos teatros, nas cidades, percebíamos um grande

---

<sup>229</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/18/politica/1495072574\\_653336.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/18/politica/1495072574_653336.html). Acesso em: 10 dez. 2022.

avanço da violência opressora dos eleitores de Bolsonaro. Esses e outros aspectos compuseram uma espécie de lente que nos serviu para enxergar e trabalhar nossa tradução.

O lançamento da publicação da tradução ocorreu no dia 15 de novembro de 2018, dezessete dias após o resultado do segundo turno das eleições que definiram Jair Messias Bolsonaro como presidente do Brasil. O candidato que participou apenas de dois dos sete debates televisionados no primeiro turno e de nenhum debate no segundo turno. Aguardávamos nesse contexto encontrar algum financiamento para a publicação do livro. Percebemos que o nosso prazo se esgotava: os editais, desde o golpe parlamentar contra Dilma Rousseff, foram deixando de existir; o Ministério da Cultura já não havia mais e a extrema direita estava prestes a assumir o poder.

Nosso trabalho com *Escola* era uma forma de nos posicionar a partir de nossos afazeres artísticos (teatro, tradução, direção, atuação e edição). Então decidimos que inauguraríamos, de forma independente (como tantas vezes fizemos), a Coleção Traduções da Editora Javali com *Escola*. A impressão ficou pronta no dia 31 de outubro, três dias após o resultado do segundo turno. Para o lançamento, convocamos artistas, amigos, pessoas que haviam presenciado as leituras anteriores durante o processo de tradução. Dessa vez, além da apresentação de *Escola* pelo Quatroloscinco, junto à artista Mariana Viana, convocamos o público geral para uma conversa sobre o texto de Calderón após a leitura dramática de nossa tradução e, principalmente, sobre as perspectivas de nossa sociedade diante do cenário político que estávamos vivendo. Convidamos especialmente algumas pessoas para um debate: a deputada Cida Falabella (PSOL); a artista e professora de teatro Gláucia Vandeveld; o diretor de teatro, dramaturgo e procurador de Justiça Sérgio Abritta; o pesquisador e ator Felipe Cordeiro; além dos tradutores Assis Benevenuto e Sara Rojo. Para realizar esse evento, nós escolhemos a sede do Teatro 171, que fica na região leste de Belo Horizonte. O 171 é um espaço teatral alternativo independente que é administrado por um agrupamento de artistas da cidade que sustenta uma visão crítica e de resistência tanto política quanto teatral, sediando eventos que apoiam e promovem a diversidade de gênero, racial, estética, as causas feministas, as pautas democráticas os movimentos de contracultura. Marina Viana é uma das integrantes do 171.

Figura 39 - Convidados para o debate no lançamento da publicação de *Escola*<sup>230</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

Gostaríamos de recuperar algumas falas proferidas durante o debate. Sérgio Abritta ressaltou a importância de trazer o tema da ditadura para a pauta teatral brasileira, através da tradução de *Escola*. Ele considerou um ato necessário e de coragem, pois o Brasil não fez justiça contra os crimes do estado naquele período, e o presidente que assumiria em breve era um defensor de tal regime. Gláucia Vandeveld contou de uma vez que os militares cercaram uma reunião em que ela participou, organizada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), na Faculdade de Direito da USP, onde os policiais obrigaram os estudantes a saírem passando por um “corredor polonês”. Vandeveld também nos relatou de estratégias de comunicação que ela e seus amigos de juventude utilizavam durante as manifestações estudantis, principalmente quando a polícia dispersava, prendia e os levava presos. Cida Falabella alertou sobre o momento político daquele tempo, 2018, afirmando que o resultado das eleições comprovava uma espécie de empoderamento da virtualidade. Falabella referia-se tanto às manobras políticas através das *fake news* quanto à nossa (des)organização social pelo meio digital. Por outro lado, nos encorajou, enquanto artistas e cidadãos, a enfrentar o que estaria por vir: a pandemia e o pandemônio.<sup>231</sup> O público também participou do debate, criando interlocuções muito

<sup>230</sup> Durante o debate pós-leitura. Da esquerda para direita: Sara Rojo, Assis Benevenuto, Felipe Cordeiro, Cida Falabella, Sérgio Abritta e Gláucia Vandeveld. Crédito: Fábio Gruppi. Acervo pessoal.

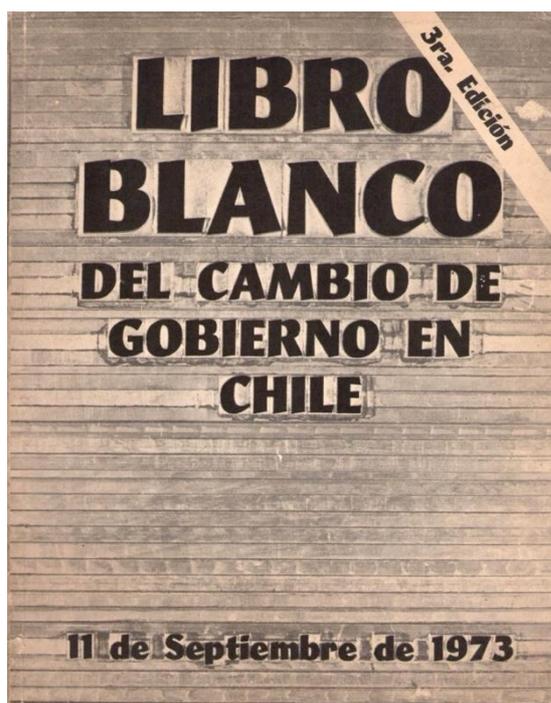
<sup>231</sup> Referência à obra *A pandemia e o pandemônio: ensaio sobre a crise da democracia no Brasil* (2020), do filósofo e professor André Macedo Duarte (UFPR).

interessantes. Grande parte dos espectadores que estive presente na leitura de lançamento de *Escola* não viveu de fato o período da ditadura no Brasil.

### 3.3.2 Aspectos

*Escola* é uma obra que apresenta um contexto muito específico da sociedade chilena, ainda que possa ser lida em diálogo com a história recente de outros países latino-americanos. Um bom exemplo é a menção ao *Livro branco da mudança de governo no Chile*, levado a público após o Golpe Militar de 1973, que apresentava o suposto “Plano Zê”.

Figura 40 - Imagem da capa do *Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile*<sup>232</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

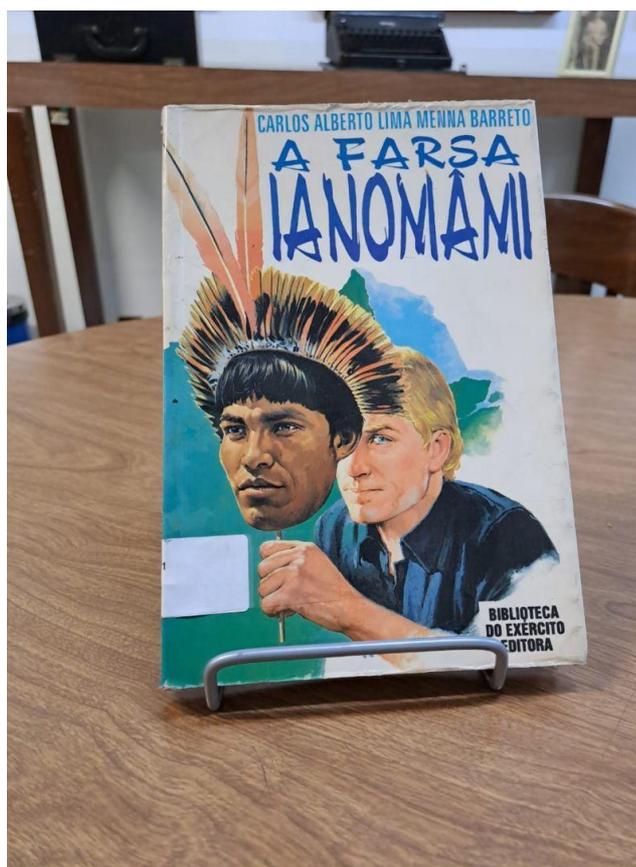
No Brasil, poderíamos fazer alguns paralelos, por exemplo com *Orvil* (“livro” escrito de trás para frente), uma compilação de escritos, entre 1985-1988, que compunha o livro secreto

<sup>232</sup> Imagem da capa do livro. A obra completa encontra-se disponível em: [https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/20157/1/Libro\\_Blanco\\_del\\_cambio\\_de\\_Gobierno\\_en\\_Chile.pdf](https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/20157/1/Libro_Blanco_del_cambio_de_Gobierno_en_Chile.pdf) Acesso em: 20 de ago. 2022

da ditadura militar brasileira, cujo objetivo era o de proteger e defender os militares que participaram das torturas e as demais ações truculentas ocorridas, a partir de uma narrativa que incriminava a luta armada, a resistência, os comunistas. Os documentos do *OvriI* sustentavam as versões oficiais do exército brasileiro sobre os assassinatos e torturas, o que já era de se esperar. Porém, a novidade é que ele trazia argumentos que tentavam provar que estaria em curso no Brasil uma quarta tentativa de tomada do poder pelos comunistas.

Outro paralelo poderia ser feito com o livro *A farsa ianomami* (1995), escrito pelo militar Carlos Alberto Lima Menna Barreto e publicado em 3.000 exemplares pela editora da Biblioteca do Exército. Segundo a obra, a etnia yanomami<sup>233</sup> teria sido forjada através dos registros fotográficos feitos pela fotógrafa Claudia Andujar e do interesse de organizações internacionais naquela região da Amazônia.

Figura 41 - Imagem da capa do livro *A farsa ianomami*<sup>234</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

<sup>233</sup> As grafias com y ou i estão corretas, porém acatamos a forma utilizada pelo xamã Davi Kopenawa Yanomami.

<sup>234</sup> Imagem da capa do livro. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cgxn8141x24o> Acesso em: 11 fev. 2023.

O livro foi citado diversas vezes por Olavo de Carvalho na elaboração de suas ideias conservadoras. Carvalho, falecido após contrair Covid-19, foi um negacionista, ultra-direitista e filósofo autoproclamado, que serviu como uma espécie de “guru do bolsonarismo”. Curiosamente, antes mesmo do livro publicado pelo exército, em 1993, Jair Bolsonaro, àquela época deputado do Partido Progressista Reformador, apresentou à Câmara Federal um projeto<sup>235</sup> que anulava a homologação da terra indígena yanomami, que havia sido decretada no ano anterior pelo presidente Fernando Collor de Mello. A história yanomami das últimas décadas está muito ligada aos interesses de Bolsonaro e militares da sua estirpe. Recentemente o mundo tomou conhecimento da terrível crise humanitária em que se encontram os yanomami, contaminados por mercúrio e diversas doenças causadas pelo garimpo ilegal de ouro. Bolsonaro manteve o discurso de legalização do garimpo em terras indígenas durante sua gestão presidencial, sustentado inclusive pelo seu projeto de Lei nº 191/20.<sup>236</sup> Isso aumentou exponencialmente a presença de garimpeiros em terras indígenas. A senadora Damares Alves, ex-ministra do governo bolsonarista que esteve à frente do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, está sendo investigada por sua atuação, ou falta de, em relação aos Yanomami. Segundo consta em documentos oficiais,<sup>237</sup> Damares pediu a Bolsonaro que não fossem enviados aos referidos indígenas leitos de UTI, água potável, materiais de higiene e limpeza em plena crise sanitária causada pelo Covid-19, no ano de 2020. O ex-presidente, denunciado pelo genocídio Yanomami no Tribunal Internacional de Haia, recentemente denominou, ironicamente, o caso yanomami como a “farsa da esquerda”.<sup>238</sup>

Acreditamos, em nossa tradução, que não caberia a substituição por um fato equivalente no Brasil, tal como apresentamos anteriormente, pois se trata de uma característica de identidade que situa geográfica, política e historicamente a obra, cabendo-nos apenas a tradução linguística neste caso. A tarefa de buscar uma equivalência na história brasileira estaria a cargo da recepção, por meio da compreensão geral da obra, ou mesmo seria de responsabilidade da encenação onde, por exemplo, o caso do livro *A farsa ianomâmi* poderia ser explicitado ao público traçando uma interessante intertextualidade.

---

<sup>235</sup> Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=13724> Acesso em: 01 fev. 2023.

<sup>236</sup> Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2236765> Acesso em: 11 fev. 2023.

<sup>237</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/01/23/damares-pediu-que-bolsonaro-vetasse-leitos-de-uti-e-agua-potavel-para-indigenas-na-pandemia> Acesso em: 11 fev. 2023.

<sup>238</sup> Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/bolsonaro-responde-lula-sobre-suposto-descaso-com-yanomamis-farsa-da-esquerda/> Acesso em: 10 fev. 2023.

Outro exemplo similar, mas de resolução distinta, é a referência feita por uma das personagens à empresa estatal de cobre do Chile, Codelco. É sabido que as questões políticas e econômicas em torno da exploração de cobre são marcantes na história daquele país, assim como a vasta exploração de minérios no Brasil. Levando em consideração a nossa localização geográfica, o quadrilátero ferrífero, podemos citar os conflitantes casos que temos vivenciado recentemente: o rompimento das barragens da Samarco, de Marina e Brumadinho; a manobra política para permitir a exploração Serra do Curral etc. Em outras partes do nosso território, essa relação se repete, alternando apenas o tipo de minério explorado. Um exemplo é o bairro de Mutange na cidade de Maceió, no Alagoas, que está afundando por causa da extração de salgema feira pela mineradora Brasken. Desde alguns anos os moradores foram obrigados a abandonar suas casas e vidas construídas ali, e seguem lutando por justiça. Como esse tipo de extrativismo é muito presente na vida dos brasileiros, optamos por não identificar o nome de uma empresa, mas denominá-la apenas por “empresa de minério” e “empresa estatal”.

Existem casos em que nossa tradução optou por uma substituição do termo na língua original, na busca por uma equivalência mais cultural do que linguística, como “pinga” ao invés de “vinho” e “caviar” ao invés de “*palta reina*”. Já na ocorrência em que Calderón insere em cena o ritmo musical cumbia, decidimos por mantê-la ao invés de inserir um ritmo mais brasileiro, como o sertanejo ou o axé. A cumbia é um estilo musical conhecido no Brasil, e que representa uma “latinidade” maior que o samba, por ser um ritmo expressivo em vários países latino-americanos. Fizemos, em suma, uso de diferentes estratégias de tradução que criam pontes e costuram características a fim de criar um texto que oferece aos leitores e espectadores uma amplitude ora latino-americana, ora brasileira, ora belo-horizontina, ora indefinida.

Acreditamos que um dos eixos centrais do processo tradutório de textos de teatro, atrelado ao pacto teatral, é o conceito de audibilidade, que é estabelecido no acontecimento convival por meio da relação entre o texto, a oralidade, a recepção e outros elementos. Jorge Dubatti (2009, p. 72) indaga se não seria uma contradição utilizarmos as concepções de texto e oralidade juntas.

Segundo Paul Ricœur, texto é “todo discurso fixado pela escrita”, esta entendida como “gráficos lineares”. Tal definição não autoriza falar sobre texto oral. No entanto, Jacques Derrida (*Gramatologia*) mostrou que a oralidade é também uma forma de escrita. Assim, com base na afirmação de Derrida, propomos distinguir uma escrita da oralidade e uma escrita gráfica (caligráfica ou tipográfica, fonética ou ideográfica). Chamamos de escrita da

oralidade àquela que se inscreve na oralidade verbalmente e não verbalmente (fisicamente) na situação de comunicação situada, *in vivo*.<sup>239</sup>

A audibilidade estaria vinculada a essa performance entre a palavra texto-escrito e a palavra-voz. Ao nosso ver, não é possível fixar um ideal de audibilidade, pois esta é uma operação intrínseca ao contexto de produção e recepção. Além disso, um texto com característica de baixa audibilidade também pode ser um recurso poético que atua por uma via negativa em uma obra. O mais importante desse conceito é que ele é observado e comprovado se experimentamos o texto teatral, no nosso caso a tradução, no acontecimento teatral. Um texto comprovadamente de excelente audibilidade em cena, quando realizado por um outro ator, pode perder essa característica. E o contrário também procede: uma performance pode transformar completamente um texto de baixa audibilidade. Nesse entroncamento entre palavra e voz está o trabalho do ator, do tradutor e do diretor. Para Dubatti (2009, p. 75):

Chamamos de alta audibilidade a capacidade de um texto falado ser ouvido, compreendido e lembrado/memorizado por um ouvinte. Chamamos de baixa audibilidade as dificuldades de um texto oral ser ouvido, compreendido e lembrado/memorizado. [...] Quando um narrador oral não “adapta” o material literário com o qual trabalha, as características textuais da escrita produzem baixa audibilidade na comunicação.<sup>240</sup>

O filósofo aponta algumas características gerais que podem interferir na baixa ou alta audibilidade de um texto, tais como: estrutura das orações; vocabulário; elipses; recorrência à base narrativa; velocidade e ritmo; linearidade da narrativa; base narrativa ou expositiva e argumentativa, entre outros. Vários desses aspectos podem ser observados no texto original que será traduzido, mas eles não garantem que a tradução possua a mesma eficácia. Nossa busca, na sala de ensaio, no palco e nas apresentações com o público, é justamente testar as potências do texto e encontrar soluções para que a tradução se comprove eficaz no acontecimento teatral.

---

<sup>239</sup> “Según Paul Ricoeur, texto es ‘todo discurso fijado por la escritura’, entendida esta última como ‘grafismo lineal’. Tal definición no autoriza hablar de texto oral. Sin embargo, Jacques Derrida (De la gramatología) ha demostrado que la oralidad es también una forma de escritura. En consecuencia, a partir de la afirmación de Derrida, proponemos distinguir una escritura de la oralidad y una escritura gráfica (caligráfica o tipográfica, fonética o ideográfica). Llamamos escritura de la oralidad a aquella que se escribe en la oralidad verbal y no-verbalmente (físicamente) en la situación de comunicación situada, *in vivo*.”

<sup>240</sup> “Llamamos alta audibilidad a la capacidad de un texto hablado de ser oído, comprendido y recordado/memorizado por un oyente. Llamamos baja audibilidad a las dificultades de un texto oral para ser oído, comprendido y recordado/memorizado. [...] Cuando un narrador oral no ‘adapta’ el material literario con el que trabaja, los rasgos textuales de la escritura producen en la comunicación baja audibilidad.”

A audibilidade não é uma ciência exata, mas é um bom termômetro para que percebamos em nosso ofício quando o teatro *teatra*. Muitas vezes a audibilidade é um fator de sensibilidade, intuitivo do tradutor e dos atores, porém pode se revelar como uma tarefa a ser realizada, por exemplo na busca de referenciais comuns entre culturas diferentes.

Em “Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana”, Sara Rojo afirma que

pensar o processo tradutório para o teatro latino-americano não se restringe só a articular uma crítica teórica em torno desse tema. Significa também reconhecer que o mesmo existe numa dinamicidade difícil de acompanhar, porque envolve diversos agentes e diferentes articulações de acordo com cada momento histórico que América Latina vive (Rojo *In*: Barbosa et al., 2017, p. 255-256).

A seguir, apresentaremos alguns casos que se estabelecem nessa ótica, e as justificativas que sustentam nossas escolhas.

- Hinos

Optamos por não traduzir os hinos. Existem duas funções principais dos hinos na obra original, segundo Rojo (2016): 1- eles têm uma função de aproximar e internalizar a problemática chilena que está apresentada na peça; causam um efeito de distanciamento, ou seja, tentam impedir uma identificação emocional dos espectadores e leitores chilenos. Ao traduzir as letras, adentraríamos em questões de métrica e rima, muitas vezes problemáticas, que poderiam descaracterizar tais aspectos. Assim, intensificamos a característica apontada pela pesquisadora:

Dessa forma, em um movimento de caráter brechtiano, prioriza-se a racionalização da contradição política do conflito apresentado. [...] Problemáticas presentes nas políticas nacionais do Brasil e do Chile, mas que dizem respeito, fundamentalmente, a um período da América Latina inaugurado pela Revolução Cubana (Rojo, 2016, p. 182).

Nossa escolha também está baseada na perspectiva de naturalização da língua hispânica em território brasileiro. Uma vez que o espanhol e o português são línguas *hermanas*, não é difícil compreender, de forma geral, o sentido das canções. Apesar da “irmandade”, ainda é pouco o intercâmbio cultural, e, por consequência, político entre o Brasil e os demais países do

continente sul-americano. E nisso está também o desejo de intensificar ainda mais “nossa” identificação latino-americana através da obra.

- Interjeição *ya*

Interjeição tipicamente chilena que ocorre durante a fala de vários personagens, sobretudo na fala dos professores Equis e Zê. Por exemplo:

**Zeta:** [...] Siempre. Ya. Entonces esta es la nuez. Aquí se carga la munición. Entonces cuando uno gatilla, la bala pasa, el conejo se levanta y queda lista para el disparo. Ya. Esto se calienta, así que no hay que tocarla. Pero si hay que recargarla en medio de un enfrentamiento, hay que abrirla así y quemarse los dedos. Ya. ¿Alguna pregunta? No. Ya. Entonces ahora las posiciones. Ya. [...] (Calderón, 2013, grifo nosso).

Esse tipo de interjeição é um traço de oralidade que também caracteriza um maneirismo linguístico e cultural. A expressão pode conferir diferentes sentidos dependendo do uso, mas, em *Escola*, na maior parte das ocorrências, é como se o personagem confirmasse algo para si, concluindo que já pode mudar para o próximo assunto. Nas primeiras versões da tradução, tínhamos optado em traduzir *ya* por “ok”, que é uma expressão bastante utilizada em nosso cotidiano. No entanto, na obra criada por Calderón, que tem um posicionamento político evidente em relação ao imperialismo norte-americano, não há nenhuma ocorrência de palavras em inglês. Segundo consta na publicação *Ok: the improbable history of American greatest word* (2010), do linguista Alan Metcalf, existem várias versões sobre a origem da expressão. Esta, segundo estudos, tornou-se a palavra mais escrita e falada no mundo. Isso teria uma forte relação com o desenvolvimento tecnológico da comunicação humana. A versão defendida pelo autor é de que a expressão teria sido criada por um jornal norte-americano de Boston, na década de 1830, que tinha por hábito inventar novas palavras a partir da condensação de expressões em siglas. Nesse caso, *o.k.* refere-se a *all correct*. Logo foi adotada na comunicação por telégrafo, vindo a se consolidar principalmente com o advento da informática. Segundo a matéria sobre o livro, escrita pelo jornalista Daniel Buarque (2010):

O pesquisador explica que os americanos nunca foram muito afeitos a pesquisas filosóficas, e sempre preferiram estudos mais práticos e diretos. “O.k. representa este pragmatismo da mentalidade norte-americana, de querer

que as coisas funcionem e completar os objetivos, mesmo que não busque a perfeição e a explicação para tudo”, disse.<sup>241</sup>

Incrível como uma pequena palavra de duas letras pode carregar um aspecto tão forte da ideologia capitalista e neoliberal norte-americana. Obviamente, a expressão “ok” pode ser utilizada com outros significados. Mas, em nosso trabalho, entendemos que, devido ao caráter ideológico do texto, deveríamos buscar outra alternativa para a tradução. Dependendo da ocorrência, do sentido em que *ya* exerce na relação entre os personagens, optamos por empregar as expressões: “tá”, “sim”, “pronto”, “bom”, “é”, “bem”, “ah”, “certo” e “han”. Essa variação na tradução de *ya* só foi possível através do trabalho de experimentação junto aos artistas do grupo Quatroloscinco, no qual foi possível explorarmos a performatividade da palavra desde o papel à cena, pela ação vocal.

A ação vocal, como o próprio texto diz, é a ação da voz. Se considerarmos a voz como um prolongamento do corpo, da mesma maneira como Decroux considerava os braços prolongamentos da coluna vertebral, a voz seria como um “braço do corpo”: Assim, esse “braço” pode pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurrá-lo para longe, acarinhar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa, afirmar ou hesitar... Podemos falar um mesmo texto dizendo coisas diferentes. Exemplo: podemos dizer “eu te amo” com uma voz aveludada, doce e carinhosa, que também diz “eu te amo”; mas podemos dizê-lo com uma voz ríspida, quase agressiva, penetrante, que diz “não enche o saco, pô”, ou então “deixa de frescura, é lógico que eu te amo” (Burnier, 2001, p. 56).

Em uma lógica inversa, também podemos usar palavras distintas para dizer uma mesma ideia. Tudo depende de como essa palavra torna-se voz, corpo, ação. E isso se dá na performance do jogo entre os atores. Ainda que se deseje uma fidelidade ao texto escrito, ou uma fidelidade da ação vocal em todas as apresentações da encenação, essa é uma construção um tanto virtual, que estará sempre sujeita a alterações de sentido, ao imprevisto em cena, a uma “traição” ao autor. Tal variação de termos que propusemos são rastros do nosso *teatrar* (Dubatti, 2020), que territorializa o texto e a cena de *Escola* a partir do nosso tempo-espaço. Contudo, durante os processos de tradução e revisão, que evoluíram por oito versões, duas ocorrências da expressão “ok” passaram despercebidas e constam na publicação. As passagens em que ocorrem se encontram corrigidas, de acordo com nossa proposta, no texto

---

<sup>241</sup> Ver matéria sobre o livro. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2010/12/livro-apresenta-historia-do-ok-palavra-mais-falada-do-planeta.html>. Acesso em: 7 jan. 2023.

disponibilizado em anexo. E numa futura reedição, a ser realizada por nós, também será alterada.

- *Vino x pinga*

O Chile é um país grande produtor, consumidor e exportador de vinho, sendo a uva *carmenère* aquela que caracteriza a produção do país. A produção de vinho em grande escala e, conseqüentemente, o hábito da bebida estão atrelados a países de clima mais ameno e frio, como os da Europa, sul da América Latina, Califórnia nos Estados Unidos e, mais recentemente, da África do Sul. Nesses países, pode-se encontrar bons vinhos que são vendidos em caixinhas *tetra pak*, como as de leite, que tornam o custo da bebida ainda mais acessível, o que é pouco comum no Brasil, mesmo com o crescimento da produção de vinhos. Fato é que, no Brasil, beber vinho hoje em dia não é um hábito tão popular devido ao custo da bebida.

Calderón mostra como esse hábito de beber está presente na cultura popular: “*Y para pasar la angustia te compras un vino en caja y te lo vas a tomar a una plaza*”. Já no Brasil, as bebidas mais baratas são as destiladas de baixa qualidade, como diversas marcas de cachaça. Aliás, a cachaça é para o nosso país o que o vinho é para o Chile. A caipirinha faz parte do “folclore” brasileiro: caipirinha, feijoada e samba. O termo cachaça tem origem na língua espanhola, “*cachaza*”, que designava um “vinho” de pior qualidade, produzido da borra da fermentação. Por essas relações, nossa tradução optou por um sinônimo de cachaça, o termo “pinga”, que seria um apelido popular. A origem da palavra está atrelada tanto à ação de repetição quanto a uma medida de dose utilizada em séculos passados. O nome “pinga” era utilizado por pessoas escravizadas que trabalhavam nos engenhos de açúcar e fabricação da bebida, pois, no processo de fervura do caldo de cana, o vapor se condensava no teto do alambique e pingava sobre elas. A ação de pingar também pode se referir às pessoas que usam a expressão no diminutivo, “só um pinguinho”, como justificativa do vício; também das gotas que pingam durante o processo de produção em barril de cobre, e logo estão disponíveis para que sejam consumidas de “pingo em pingo”. Existem ainda outras aproximações da palavra “pinga”<sup>242</sup> com o uso da bebida destilada.

- *Instructor x professor*

---

<sup>242</sup> Disponível em: <https://www.mapadacachaca.com.br/artigos/os-nomes-da-cachaca/>. Acesso em: 09 jan. 2023.

No original o autor utiliza a palavra *instructor/a* para designar os “que ensinam” em contraposição aos que aprendem, os alunos — *Haydée es una alumna y se convierte en Marcela, la instructora*. O sentido de “instrutor” opera no âmbito do ensino de forma em geral, mas possui diferenças em relação à função exercida por um professor. Pela legislação brasileira, um professor deve ser obrigatoriamente formado em Pedagogia ou licenciado em algum curso superior. Assim, professores podem atuar no ensino regular, desde a educação básica, fundamental, média e universitária — esta exige a formação em pós-graduação, à exceção de notório saber. Já um instrutor é um profissional capacitado que atua em outras formações, como os cursos livres. Assim:

[...] o instrutor é um tipo de profissional focado apenas em repassar determinado conteúdo, conhecimento técnico ou aplicar uma metodologia específica. Ele precisa ser alguém com alto nível de conhecimento técnico, mas não é necessário que entenda de didática e nem que possua uma formação mínima específica, por exemplo. Cabe ressaltar ainda que professores e instrutores têm a sua organização profissional e sindical diferentes, e por mais que se pareçam são muito distintas.<sup>243</sup>

De fato, a escola proposta por Calderón, onde é praticado o ensino de técnicas paramilitares, não é uma instituição formal, portanto, seus “servidores” não deveriam ser denominados juridicamente como professores. Lembremos que o autor, na obra *Clase* (2008), que se passa dentro de uma escola formal, denomina por “professor” o responsável pelo ensino em sala de aula. No entanto, nossa decisão de tradução, em utilizar o substantivo “professor”, borrando os limites de tais funções, está justificada na intenção de rememorar o papel que professores e professoras tiveram na luta contra as ditaduras na América Latina e toda perseguição que sofreram. As reformas universitárias naquele período, desde o ensino universitário, secundário e primário, ocorreram impositivamente. No artigo “As políticas universitárias das ditaduras militares no Brasil, da Argentina e do Chile”, escrito pelo Dr. Rodrigo Patto Sá Motta, professor do departamento de História da UFMG, pode-se ter dimensão da interferência dos governos ditatoriais na área, desde: cortes dos investimentos, sendo que, no Chile, a implementação do sistema neoliberal impera até os dias de hoje; cortes drásticos no corpo docente, aliado principalmente às incompatibilidades ideológicas; etc.

---

<sup>243</sup> Ver a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB). Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109224/lei-de-diretrizes-e-bases-lei-9394-96>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Do ponto de vista da repressão, as instituições universitárias, os estudantes e os docentes eram vistos como potencialmente suspeitos, já que os grupos e as ideias de esquerda tinham facilidade para circular nesses espaços. Além do mais, as universidades eram temidas devido ao seu potencial de influenciar os valores da juventude, daí a obsessão por “limpá-las”. Por isso, também, a ênfase no controle da vida universitária e escolar [...]. De maneira assemelhada, os três Estados censuram ideias e publicações, criando um ambiente de insegurança que desestimulou o trabalho investigativo e fomentou a autocensura entre professores e pesquisadores (Motta, 2015, p. 53).

Vale lembrar que foi grande a investida dos militares na educação durante o período das ditaduras. Mas não parou naquele tempo. Nos últimos anos, vimos crescer a presença do poder militar na sociedade brasileira. No ano de 2019, foi promulgada a emenda constitucional 101/2019, apresentada em 2013 pelo ex-deputado Alberto Fraga<sup>244</sup> (DEM-DF), que permite a bombeiros e policiais exercerem também cargos públicos na área da saúde e educação. A emenda foi duramente criticada, apesar de aplaudida pela ala conservadora, por alguns representantes do poder e especialistas. Durante a cerimônia de promulgação da emenda, o presidente do Congresso, Davi Alcolumbre, afirmou:

A medida é benéfica inclusive para a administração pública, que poderá realizar menos contratações para prestar mais serviços públicos. Será autorizado aos estados valer-se da mão de obra altamente qualificada dos militares em setores carentes como educação e saúde.<sup>245</sup>

Não é nosso objetivo adentrar nos pormenores de tal emenda, mas fato é que ela reafirma o interesse militar de estar presente noutras áreas da sociedade. E, mais ainda, reafirma o descaso com a valorização da profissão dos professores. Dessa forma, na tradução de *Escola*, a escolha pelo termo “professor” deseja reforçar a perspectiva ideológica do texto, por um viés amplo da educação.

- *Santos canutos x pacatos*

---

<sup>244</sup> Atualmente filiado ao Partido Liberal (PL), mesmo partido do ex-presidente Jair Bolsonaro, o ex-deputado, também conhecido como o líder da “bancada da bala”, foi condenado em primeira instância, em 2018, a mais de quatro anos de prisão por cobrança de propina no setor de transportes, quando ocupava o cargo de secretário dos Transportes do Distrito Federal. Fraga, que é policial militar de carreira, teve sua condenação absolvida em segunda instância. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Fraga](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto_Fraga). Acesso em: 10 jan. 2023.

<sup>245</sup> Transcrição de trecho do discurso do senador Davi Alcolumbre (DEM-AP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X8rcochunTE>. Acesso em: 10 jan. 2023.

A professora Marcela, ao explicar sobre a guerra psicológica, afirma que a população apoia o movimento paramilitar contra a ditadura porque este não luta por territórios, mas por corações. Por isso, as pessoas que compõem esse “exército” de resistência precisam manter bons modos: *Somos pura virtud. No tomamos. No nos drogamos. Somos como santos canutos. Y ellos, la maldad.*

*Knud den Hellige* (1043), ou Canuto, como o conhecemos, é o padroeiro da Dinamarca. Filho ilegítimo e primogênito do rei dinamarquês Estevão II. Conta a história que, apesar de ter sido criado junto à nobreza e riqueza, desde muito jovem demonstrava ser um ser de paz e piedade. Na linha sucessória, ele se tornaria o rei após a morte do pai. Mas Canuto foi traído pelo irmão Haroldo III, que ocupou o cargo. Ao invés de lutar pelo seu direito, o “santo” não reagiu, aguardando a justiça divina. Passados alguns anos e com a morte de seu irmão, Canuto torna-se, enfim, rei. Seu governo foi reconhecido como forte e exemplar, sob leis corretas e piedosas. Por um lado:

Sua política beneficiava os mais necessitados e ele favoreceu fortemente o cristianismo, construindo conventos, igrejas, hospitais e escolas. Mas, como seu reinado beneficiava fortemente os mais pobres, a nobreza sentia-se abandonada. E fizeram uma armação para que Canuto fosse mal numa guerra contra a Inglaterra, em 1075.<sup>246</sup>

Por outro lado, durante o seu reinando, conseguiu aumentar o poder real e outorgou privilégios ao clero, que acumulou ainda mais riquezas. Canuto conseguiu expandir a fé, convertendo a Livônia e Curlândia ao cristianismo.

Após fracassar sua investida para a dominação da Inglaterra, aos 46 anos de idade, Canuto foi assassinado, vítima de uma traição de seus próprios seguidores. Sua morte foi considerada um martírio pelo povo. A partir de então uma série de milagres acontece e seu nome é cada vez mais venerado. Canuto veio a ser canonizado pelo Papa Pascoal II no ano de 1101. A Igreja Luterana, após sua expansão, considerou Canuto um tirano “que explorava o povo e foi assassinado pelo mesmo em busca da sua liberdade”.<sup>247</sup>

“Canuto” é uma gíria chilena usada para se referir aos evangélicos. É uma denominação um tanto contraditória, uma vez que Canuto não era evangélico, mas ficou conhecido pelo seu

<sup>246</sup> Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santo-canuto-iv/326/102/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

<sup>247</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Canuto\\_IV\\_da\\_Dinamarca](https://pt.wikipedia.org/wiki/Canuto_IV_da_Dinamarca). Acesso em: 11 jan. 2023.

esforço em disseminar a fé cristã. No texto de Calderón, a expressão “santos canutos” caracteriza uma postura de respeito, temor, servidão, de alguém pacato, incapaz de fazer algum mal. A primeira opção de tradução foi utilizar o referente significado na cultura chilena, ou seja, “evangélico”. Neste caso, Calderón utiliza o termo com ironia. Na verdade, a ironia se faz mais presente na encenação, pela forma como é dito, do que pelo texto. Na tradução, acreditamos que usar o termo “evangélico” não seria a melhor solução. Além de o autor fazer essa referência de forma indireta, as configurações religiosas do Brasil e do Chile, apesar de algumas semelhanças, são distintas. Em ambos os países, cada vez mais está presente a relação da religião protestante com a política, tal como a relação que vimos entre a Igreja Católica e as ditaduras. No Brasil, as religiões evangélicas marcaram tanto a resistência quanto o apoio à ditadura. O historiador Adroaldo José Silva Almeida, em sua tese *Pelo Senhor, marchamos: os evangélicos e a ditadura militar no Brasil (1964–1985)*, defendida na Universidade Federal Fluminense, aponta que:

Outro aspecto comum a essas igrejas e que se apresentou de maneira muito visível durante a ditadura militar foi o fundamentalismo religioso entre os fiéis. À exceção das Assembleias de Deus, fundada no Brasil por missionários suecos, todas as outras três — IPI, Batista e Metodista — têm a sua origem, no Brasil, ligada aos Estados Unidos. E todas, sem exceção, sofreram a influência do fundamentalismo religioso norte-americano, principalmente oriundo do sul dos Estados Unidos, que contribuiu para atitudes intolerantes não somente do ponto de vista religioso, como, também, político. Exemplo disto foi a condenação do ecumenismo pela extensa maioria das lideranças evangélicas no Brasil, por entender práticas ecumênicas estariam indissolavelmente associadas ao comunismo (Almeida, 2016, p. 301).

Sob um aspecto, e isso é interessante de se observar, muitas lideranças revolucionárias camponesas, do período anterior e posterior ao Golpe de 1964, pertenciam à religião evangélica. Almeida traz o exemplo do maranhense José Manoel da Conceição, camponês que foi de pastor da Assembleia de Deus a líder revolucionário e fundador do Partido dos Trabalhadores (PT); preso, torturado e exilado na Ditadura Militar brasileira. A partir de depoimentos<sup>248</sup> de Manoel da Conceição, o historiador demonstra com detalhes a relação de aproximação, pertencimento e rompimento do camponês com a religião evangélica.

---

<sup>248</sup> Para mais informações, ver o livro de autoria de Manoel da Conceição, *Essa terra é nossa: depoimentos sobre a vida e as lutas de camponeses no Estado do Maranhão* (1980).

Figura 42 - Manoel da Conceição e Luiz Inácio Lula da Silva<sup>249</sup>

Fonte: Site de notícias da internet

O momento de ruptura de Manoel com a Assembleia de Deus, mas não com a religião, tal como ele afirmou, deu-se por volta do final 1966, quando o embate entre os interesses da igreja e da ideologia da luta camponesa se acirraram. Um pastor do Piauí, durante um encontro, no interior do Maranhão, tenta convencer os fiéis contra o mundo moderno e a subversão.

Esse pastor começou a enquadrar o Evangelho na luta contra as concepções do chamado mundo moderno, o que nem se pregava naquela época na região. Começou a dizer que existe uma doutrina que levaria ao mundo moderno. Que ele tinha andado na República Popular da China e que lá ele viu escrito nas portas “queremos um mundo moderno”. [...] Que esse mundo moderno está muito ligado aos comunistas, os capas-verde, correio da besta-fera. Que esta besta-fera está com a cabeça na China e os pés na América Latina, em Cuba. Que eles começavam então a se infiltrar nos outros países latino-americanos, incentivando o sindicalismo (Conceição *apud* Almeida, 2016, p. 158).

---

<sup>249</sup> Imagem publicada na rede social Twitter, do Presidente Lula, no dia 18 de agosto de 2021, dia de falecimento de Manoel da Conceição. Disponível em: <https://twitter.com/lulaoficial/status/1428016801452118024>. Acesso em: 11 jan. 2023.

Com a palavra, fez uma observação aos presentes do culto que apontava uma inconformidade: os pastores tinham boas casas e boas roupas, enquanto as moradias e vestimentas dos fiéis camponeses eram miseráveis. E concluiu:

Então se aproveitar o mundo moderno fosse um pecado, coisa do diabo, Satanás, Belzebu, como ele tinha falado, eu achava que não eram esses protestantes pobres, os camponeses que iam pro inferno ou que estavam gozando dos bens que tinham oferecido os capas-verde, correios da besta-fera, comunistas. Neste caso, quem estava exatamente no inferno, gozando desses benefícios em primeiro lugar eram os pastores que estavam no nosso meio (Conceição *apud* Almeida, 2016, p. 159).

Outro relato interessante é o de Mário Maestrini, historiador brasileiro que lutou contra as ditaduras latino-americanas, refugiou-se no Chile de Allende, foi combatente no Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) e, após o Golpe de 1973, seguiu novamente em exílio para outro país. Publicado no site *Outras palavras*, em seu texto “Chile 1973: o aparelho-evangélico-comunista”, o historiador conta sobre um devoto de Cristo e Marx que lhe oferecera abrigo e sopa.

Levantou-se, buscou na cômoda uma Bíblia e perguntou se queríamos rezar. Não insistiu, quando viu nosso embaraço. Disse que era evangélico e, desde jovem, comunista. Apontou para a parede onde havia uma imagem, muito colorida, de Jesus Cristo e, ao lado, uma gravura emoldurada de Recabarren, o fundador do Partido Comunista de Chile, que conhecera, nos disse orgulhoso. Confessou que tinha mais de oitenta anos mas continuava rijo (Maestrini, 2020).<sup>250</sup>

Bem, essa breve digressão histórica que fizemos nos serve para contrastar com a imagem que, de forma geral, os evangélicos têm construído junto à política, tanto no Brasil quanto no Chile. Ainda que existam exceções, o que temos presenciado são líderes e representantes de igrejas evangélicas envolvidos em escândalos, haja vista a “bancada da bíblia” aliada à bancada “do boi” e “da bala” no Congresso brasileiro. Por isso, tentamos encontrar um termo para a tradução de “santos canutos” que mantivesse o sentido comportamental, mas se descolasse diretamente à questão religiosa. Optamos pelo adjetivo “pacato” porque nos permitia sentir a ironia. Tanto por ser uma palavra não muito utilizada atualmente por nós — coletivo de pessoas que participaram do processo de tradução —, o que

---

<sup>250</sup> Disponível em: <https://outraspalavras.net/historia-e-memoria/chile-1973-o-aparelho-evangelico-comunista/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

de alguma forma despertava nossa audibilidade para o contexto de seu uso, quanto pela relação que a expressão estabelece com as falas seguintes, que recuperam a questão da religiosidade. Dessa forma, deixamos o sentido irônico da religiosidade evangélica, presente em “santos canutos”, ser apresentado no próprio contexto da cena evidenciado pelo adjetivo “pacato”.

**Xis:** [...] Por isso não bebemos, para a sinceridade não bater, não fumamos maconha, para não relaxarmos. E nos protestos não vamos jogar pedras. Somos pacatos. De fato, o disfarce que usamos nesta escola é o estudo do novo testamento. Qual é o seu crachá?

**Fidel:** Irmão Roberto.

**Xis:** E você?

**Haidê:** Irmã Lourdes.

**Xis:** E você?

**Alexandra:** Alexandra.

**Xis:** Irmã Alexandra?

**Alexandra:** Não... É que me disseram que o disfarce dessa escola era uma festa de ano novo (Calderón, 2018, p. 75).

Esses exemplos que apresentamos neste tópico reafirmam que não há neutralidade em um processo tradutório. A metodologia de tradução que defendemos, que passa pela experimentação cênica do texto junto a atores e espectadores, na construção de um acontecimento teatral, produz um texto final afetado por esses agentes e encontros.

### 3.4 *Imagens críticas*

#### 3.4.1 Jogo ator x personagem

A primeira imagem que destacamos é, na verdade, construída por uma operação dramaturgica e performática proposta por Calderón. A decisão de que os dez personagens fossem realizados por cinco atores pode ter sido criada por várias motivações. Por exemplo, a companhia era composta por aquele número de integrantes; ou o projeto que financiou a montagem não possuía recurso suficiente para contratar tantos artistas; ou o número reduzido deu-se por um pensamento de produção já visando à participação da obra em festivais

internacionais. Todas essas possibilidades são reais na vida de grupos de teatro e muitas vezes determinam também características estéticas das obras. Sobre esses aspectos podemos discorrer com conhecimento de causa. Em 2014, escrevemos a dramaturgia *Dente de Leão* para o Grupo Espanca!. O texto, que investigava o universo da relação entre a escola, família e sociedade, possuía dez personagens — três professores, três alunos, pai, mãe, uma irmã e uma criança. Mas a configuração do grupo naquele projeto era de apenas seis atores, o que exigiu que alguns artistas dobrassem seus papéis. Essa condição interferiu em toda a construção dramaturgica e nos possibilitou desenvolver a linguagem da peça de forma a criar camadas de sentido extratextuais que se concretizavam principalmente em cena através dos mecanismos de atuação e teatralidade desenvolvidos pelos artistas.

Em *Escola*, o mais importante para nós não é identificar os motivos, mas analisar os efeitos. Retomando o último tópico do primeiro capítulo deste trabalho, Rancière descreve um aspecto estruturante da imagem: “Aquilo que chamamos de imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum” (2012, p. 92). No texto de Calderón, esse dispositivo é o próprio corpo do ator, que irá representar dois personagens distintos, que operam em binômio aluno-professor. O que demarca essa transição, além da mudança de discurso de cada personagem, é apenas a ação de colocar ou tirar os óculos. Não há nenhuma indicação de que os atores devem construir personagens distintos, vozes diferentes, criar ações e partituras físicas para cada papel. Os atores/personagens estão encapuzados. Dessa forma, o objeto cênico óculos e a ação comum a todos funcionam mais como elementos de distanciamento do que de identificação. E, ainda, como a narrativa é entrecortada por pequenas partes das aulas, acontecem muitas mudanças de cena, fazendo com que a ação seja previsível, mecânica, repetitiva, ou seja, elas não aportam novos significados em si. Esses aspectos, que despertam nossa atenção nos primeiros momentos, contribuem para que a discussão proposta no texto fique mais em evidência do que a “ilusão” do jogo cênico.

Por isso, essa imagem que queremos destacar é mais uma operação do que uma figuração. E não seria possível se houvesse um ator para cada personagem, porque aí estaríamos no campo de um outro jogo de visibilidade, que nos possibilitaria identificar os limites da forma, do sentido e assim por diante. É na possibilidade do duplo, da suposta oposição (professor-aluno), do contraditório, que a narrativa se constrói e se torna o meio pelo qual o autor irá transmitir suas ideias. O processo de recepção da obra exige um intenso trabalho de atenção e memória para organização dos personagens e da trama, que recupera um passado histórico recente e o presentifica não como rememoração, mas como ação.

Essa operação da imagem amplia nosso espectro de leitura da obra. Por exemplo, numa situação como aquela, de guerrilha, é imposta a uma mesma pessoa a condição de ser professor e aluno. Podemos supor que o material apresentado em *Escola* é o resumo editado de um curso mais extenso, de uma ação de resistência que durou anos. Também podemos entender que aquele tipo de aprendizado não é absorvido linearmente pelos alunos, mas de forma labiríntica, descontínua, arritmada, meandrosa. Afinal, arriscar a vida por uma utopia de um mundo justo e igualitário não é como aplicar uma fórmula matemática que se aprende na teoria. É o que nos confirmam os graves equívocos presentes nas cenas. Por exemplo, quando a professora Tamara conta de Dani, um jovem combatente que, por nervosismo e inexperiência, acionou erroneamente uma bomba e morreu segurando-a; ou quando o professor Xis percebe que há uma incompatibilidade de informação a respeito do disfarce dos militantes naquela escola; ou professor Zê que diz, após uma longa aula sobre o posicionamento correto do corpo, não haver posições corretas durante um conflito; ou os erros grosseiros de matemática que não são percebidos em sala de aula:

**Xis:** [...] Nesta manhã, antes de sair, escutamos a rádio. E, às nove horas, sincronizamos os relógios. Mas antes entramos num acordo que para todas as horas marcadas temos que dar uma margem de vinte e cinco minutos. Então se marcamos às onze, chegaremos às...

**Fidel:** 10:33.

**Xis:** Exatamente. Aqui a matemática é básica, mas é fundamental (Calderón, 2018, p. 49-50).

Dessa forma, entendemos esse jogo proposto pelo autor como uma imagem crítica, a imagem vagalume de Didi-Huberman, de lampejo intermitente que, ao intercalar luz e escuridão, é capaz de criar estratégias para sobreviver à luz aprisionadora dos holofotes. A partir dessa amplitude — conhecimento e ignorância — concentrada em uma imagem (professor-aluno-ator), Calderón desmistifica a narrativa sustentada pela ditadura sobre os perigos do poder popular. O “senso comum” que se constrói, apesar de apontar as fragilidades dos movimentos de resistência, mostra, sobretudo, que cabe ao povo a tarefa de se organizar e nele está a potência de mudança. E que sua luz pode voltar a brilhar.

### 3.4.2 Comicidade

Mesmo tratando de tema tão duro como a ditadura, o autor cria momentos de ironia que provocam comicidade na obra. Podemos confirmar esse efeito causado no público durante as leituras dramáticas no processo de tradução. Além do último exemplo do texto citado no tópico anterior, podemos encontrar comicidade nas passagens:

**Xis:** Lá fora existe um exército. Um exército que quer nos matar.

**Alexandra:** Agora?

**Xis:** Não. Agora não. Sempre.

**Haidê:** Ah.

**Alexandra:** Putz!

[...]

**Marcela:** Isso é um livro. Isso é um livro branco.

**Alexandra:** Está em inglês?

**Marcela:** Sim, em inglês. Aqui diz “O Livro Branco da Mudança de Governo no Chile”. Onze de setembro...

**Carmem:** (*interrompendo*) Setembro de 1973.

**Marcela:** Isso dá pra ver.

**Carmem:** É.

[...]

**Marcela:** [...] Então eu pergunto a vocês: como a gente poderia fazer uma guerra psicológica contra eles? Praticando neles a lei do gelo? Nos fazendo de vítima?

**Alexandra:** Podíamos ligar de um telefone público e cantar uma música. Isso é psicológico.

[...]

**Haidê:** O revólver. Pergunta. O revólver, posso guardar na frente?

**Zê:** Aqui?

**Haidê:** Sim.

**Zê:** Não. É perigoso.

**Haidê:** Por quê?

**Zê:** Porque se dispara pode voar um testículo.

**Alexandra:** O revólver. Pergunta. Eu, que não tenho testículos... posso carregar aqui?

**Zê:** Melhor não. Porque pode te passar doenças venéreas.

[...]

**Xis:** [...] Mas nós quatro, os que ficarmos vivos, vamos seguir lutando. E vamos nos lembrar de você. E quando chegarmos ao poder vamos pintar um mural com o seu rosto.

**Carmem:** Mas ninguém vai reconhecer o meu rosto.

**Xis:** É verdade. Vamos pintar você com o rosto tampado por panos.

**Carmem:** Obrigada (Calderón, 2018, p. 29-77).

Essas passagens, assim como outras que ocorrem no texto, também criam um efeito de distanciamento. As cenas revelam reações inesperadas, pequenos “desvios” da imagem que supomos de combatentes de uma guerra. Essa quebra de expectativa permite que o autor construa personagens menos planos, humanizando essas figuras. Esse efeito de distanciamento é uma operação, aparentemente contraditória, que nos aproxima das personagens ao evidenciar características como o despreparo, a inocência, o desejo, o humor, a ignorância, o medo, a utopia e outros. A pesquisadora Luísa Lagoeiro Ferreira (2020, p. 71) afirma que, “nesses momentos de descontração, os guerrilheiros assumem a juventude mascarada pela dureza do momento político no qual estão inseridos”. São pessoas comuns, como os espectadores do teatro, que arriscaram suas vidas em prol de um projeto político.

Assim, um dos efeitos alcançados é que o tema da ditadura se torna mais palatável. Talvez essa seja uma característica mais possível em autores/as como Calderón, que não vivenciaram de fato aquele período, mas que possuem um posicionamento político bem definido a respeito. Assim, com certa distância crítica, revelar outras camadas pode ser uma estratégia eficaz para se comunicar com as novas gerações, e as mais antigas também.

### 3.4.3 *Balaclava*

Recentemente, esse tipo de máscara tem se tornado muito presente nas manifestações políticas, mas sua origem remonta a tempos mais antigos, aos embates da Guerra da Crimeia, em 1854, século XIX, na cidade de Balaclava. O acessório foi criado para que os soldados se protegessem do frio. As tropas inglesas não possuíam um uniforme que suportasse o inverno da região dos Balcãs, então as esposas dos soldados confeccionavam máscaras de lã que cobriam todo o rosto para que fossem usadas por eles. Pelo fato de dificultar a identificação, a máscara tornou-se um instrumento eficiente nos confrontos e começou a ser amplamente usada. Virou símbolo da milícia do Leste Europeu, foi integrada ao universo industrial como equipamento de proteção individual (EPI) e até mesmo pela alta moda. De uma forma em geral,

a balaclava, ou artigos semelhantes que promovem a cobertura total do rosto, está associada à imagem de ativistas, terroristas, manifestantes, guerrilheiros, ladrões etc.

Figura 43 - Manifestantes chilenos usando balaclava<sup>251</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

Figura 44 - Manifestantes chilenos usando balaclava<sup>252</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

A balaclava tornou-se o símbolo dos *black blocs*, uma forma de protesto que ataca símbolos capitalistas, mas também é usada por policiais em operações que envolvem alto risco. No Brasil, no ano de 2021, o governador do Distrito Federal, Ibaneis Rocha, criou a Lei 6.889, que:

<sup>251</sup> Matéria “Quién son los encapuchados en la protestas de Chile”, por Gideon Long. Disponível em: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130524\\_chile\\_protestas\\_encapuchados\\_estudiantes\\_jp](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/05/130524_chile_protestas_encapuchados_estudiantes_jp). Acesso em: 12 jan. 2023.

<sup>252</sup> Matéria “95% desaprovam 'black blocs', diz Datafolha”. Por: Data Folha. Disponível em: <http://circuitomt.com.br/editorias/brasil/34517-95-desaprovam-black-blocs-diz-datafolha.html>. Acesso em: 12 jan. 2023.

“Proíbe o ingresso ou a permanência de pessoas utilizando capacete, balaclava ou qualquer tipo de cobertura que oculte a face nos estabelecimentos privados, comerciais, industriais e prestadores de serviços, bem como nas repartições públicas em que haja atendimento ao público”.<sup>253</sup>

Em *Escola*, Calderón explora essa imagem de forma dialética. Como vimos nas figuras acima, a máscara esconde a identidade das pessoas, mas evidencia o seu caráter político. Ainda que mascarados durante toda a obra, o autor constrói uma sorte de situações que nos fazem enxergar além do imaginário objetificado desses personagens, transformando-os em sujeitos. O autor usa uma estratégia interessante: esconder para fazer a aparecer. É uma resposta política à ditadura, cuja estratégia sempre foi desaparecer para esconder (documentos, pessoas etc.).

Ainda sobre esse tipo de operação da imagem, no período que estivemos vivendo na cidade de Buenos Aires, em 2017, aconteceu a morte de Santiago Maldonado,<sup>254</sup> jovem artesão e ativista argentino que desapareceu após a forte repressão pela Gendarmería Nacional (maior força de segurança do país), no território originário mapuche Pu Lof, em Cushamen, na província de Chubut, Patagônia. A desocupação do território foi a favor do grupo italiano Benetton, que comprou 900 mil hectares da Patagônia, terras que vêm sendo reivindicadas pelos mapuche que vivem na região. Após o embate, Maldonado ficou desaparecido por durante 78 dias, caso que ganhou repercussão nacional e comoveu grande parte da sociedade argentina. Jornal, rádio, internet e televisão começaram a noticiar a pressão popular pelo aparecimento do rapaz com vida. Tiramos e postamos no Instagram uma fotografia na instituição que estudávamos — Universidad Nacional de las Artes —, cuja legenda é: “Torna-se público quando se ‘desaparece’. E onde está Amarildo?”. Fizemos referência ao caso brasileiro do desaparecimento do pedreiro Amarildo,<sup>255</sup> ocorrido em julho de 2013, após abordagem abusiva de policiais militares na Favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. A frase “onde está Amarildo” ecoou no Brasil, e foi também título de uma peça<sup>256</sup> que realizamos junto ao Grupo Espanca!, como forma de protesto, apresentada na edição de 15 anos do projeto Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte.

<sup>253</sup> Disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/institucional/relacoes-institucionais/arquivos/lei-no-6-889-de-07-de-julho-de-2021.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

<sup>254</sup> Para mais informações sobre o caso Maldonado, acesse o site. Disponível em: <https://www.santiagomaldonado.com/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

<sup>255</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Caso\\_Amarildo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_Amarildo). Acesso em: 13 jan. 2023.

<sup>256</sup> Disponível em: <http://espanca.com/c/projetos/onde-esta-o-amarildo/#:~:text=Em%20Onde%20Est%C3%A1%20o%20Amarildo,profundo%20ciclo%20de%20viol%C3%A2ncia%20institucional>. Acesso em: 13 jan. 2023.

Figura 45 - Registro de manifestação em rede social sobre o caso Maldonado, na Argentina<sup>257</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

No caso Maldonado, a população começou a fazer manifestações para pressionar o Estado. Integrantes de movimentos sociais de esquerda, como Movimiento Sin Tierra (MST) se juntaram às marchas, e muitos iam encapuzados.

Figura 46 - Manifestantes argentinos usando balaclava — caso Maldonado<sup>258</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

<sup>257</sup> Foto autoral. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BYb3EfrgHJE/>. Acesso em: 13 jan. 2023.

<sup>258</sup> Matéria sobre “encapuchados y con palos: así llegaron los manifestantes en subte a la marcha en Plaza de Mayo”. Por: *Clarín*. Disponível em: [https://www.clarin.com/politica/encapuchados-palos-llegaron-manifestantes-subte-marcha-plaza-mayo\\_0\\_rkIrOSrTW.html](https://www.clarin.com/politica/encapuchados-palos-llegaron-manifestantes-subte-marcha-plaza-mayo_0_rkIrOSrTW.html). Acesso em: 12 jan. 2023.

### 3.5 Proposta editorial – reterritorializando a experiência

#### 3.5.1 Aspectos da primeira edição de *Escola*

Até o presente momento, a única edição de *Escola* é a que fizemos no Brasil (2018), a mesma que inaugurou a Coleção Traduções da Javali. No Chile, as únicas obras publicadas do autor são: *Neva*, *Diciembre*, *Clase*, *Villa*, *Discurso* e *Beben*. Para a tradução, utilizamos o original digital cedido pelo autor em arquivo PDF, com 67 páginas. O texto está disposto de forma “corrida” nas páginas, trazendo diferenciações entre itálico (rubricas e canções) e a fonte regular (demais textos). A fonte utilizada no arquivo original chama-se Avenir — palavra em francês para futuro —, criada pelo designer suíço Adrian Frutiger (1928–2015). Não sabemos se Calderón tem algum conhecimento dessa origem, nem se sua escolha foi intencional, mas a possível coincidência de usar a fonte “futuro” no registro da peça que resgata o passado histórico chileno é um possível jogo temporal que só podemos observar pelo original. Essa sinalização temporal se faz presente de diversas formas na obra, inclusive no título do filme *De volta para o futuro*, na cena em que Zê conta que recebeu sua arma dentro de uma fita VHS. Essa relação pode ser explorada em outras edições do texto, também na própria encenação. A seguir, disponibilizamos um recorte do arquivo original do texto.

Figura 47 - Print do arquivo digital original de *Escola*

Zeta

Tomas el repollo. Lo cortas. Lo ahuecas. Le sacas lo de adentro.  
Metes el revólver. Y después lo metes adentro de una bolsa.  
O puede ir adentro de la caja de una cassette de VHS. Por  
ejemplo, esta me pasaron adentro de la caja de Volver a Futuro.

*Zeta se saca los anteojos. Se convierte en Fidel.*

*Haydée se pone los anteojos. Se convierte en Marcela.*

Marcela

Y esa es una táctica más de la guerra popular. La guerra popular.  
La misma guerra que inventó en China Mao el chino y en Indochina  
Ho Chi Minh el indochino. Y con esta estrategia, de largo plazo, nos  
vamos a tomar el poder. Se supone. Vamos a hacer la revolución.  
Se supone. Ya. ¿Y cómo funciona? Porque ustedes van a decir  
¿nosotros? ¿Con palos de escoba? ¿Contra ellos? Bueno. Se  
puede. Se ha hecho. Lo único que necesitamos es una vanguardia  
organizada, nosotros, y el apoyo del pueblo. Y una estrategia. La  
guerra popular. Ya. Como tenemos un enemigo tan grande, tan  
grande, tan grande, todavía no queremos enfrentarlo directamente.  
Antes tenemos que debilitarlo. Y preparar un alzamiento de todo el  
pueblo. Por eso por ahora tenemos que atacarlos cuando esté  
desprevenido y arrancar. Tenemos que confundirlos. Tenemos que  
desmoralizarlos. Porque cada vez que atacamos es una forma de  
convencer al pueblo de que podemos. De que somos fuertes. De

Fonte: Arquivo pessoal

A edição realizada pela Editora Javali não se ocupou em elaborar um projeto gráfico que investigasse e/ou instigasse, a partir das características do próprio texto, a performance da leitura de forma particular, original. A escassez de meios financeiros e o curto prazo para finalização do livro foi um fato determinante para tal. Entendemos que toda materialização de uma obra estabelece algum tipo de territorialização do texto. Ou seja, é possível uma leitura política, material, bibliográfica etc., do livro que projetamos.

O projeto gráfico da Coleção Traduções possui alguns aspectos fixos, como o tamanho de 19 x 13 cm, orelhas de 10 cm; capa em papel Cartão Duplex 250g, cuja impressão em *offset* é feita no lado fosco do papel; papel pólen 80g para o miolo. As fontes escolhidas para a coleção são Bitter e ITC Garamond, respectivamente nos títulos e demais textos. A fonte Bitter, de design robusto, foi criada pela designer argentina Sol Matas, que afirma ter se baseado em

“princípios racionais e não emocionais”.<sup>259</sup> Já ITC Garamond foi criada pelo designer norte-americano Tony Stan, a partir da família de fontes Garamond, que por sua vez foi criada pelo francês Claude Garamond (1480–1561).

Já as características variáveis ficam a cargo da cor, específica para cada projeto, que será usada nos textos e ilustração de capa e contracapa. Em *Escola* utilizamos um tom de azul escuro. Na capa, além do título, nome do autor, nome da coleção, inserimos os nomes dos responsáveis pela tradução, essa é uma das formas para visibilizar o trabalho do tradutor. Para ilustrar o livro, foi produzido um *stencil* que é a imagem de uma pessoa usando uma balaclava. O projeto gráfico da coleção foi desenvolvido pelos designers mineiros Filipe Costa e Luísa Rabello em parceria com a Javali, e a diagramação do texto *Escola* ficou a cargo da designer Laura Athayde. A tiragem foi de 500 exemplares.

Nas figuras a seguir pode-se ver capa, contracapa e o miolo do livro nas páginas 68 e 69, sendo que esta corresponde ao conteúdo da figura do texto original disponibilizado anteriormente. Mantivemos o sistema de itálico para as rubricas e o espaçamento de linha entre o nome do personagem e sua respectiva fala. Usamos negrito e caixa alta para as letras dos hinos e para o nome dos personagens.

---

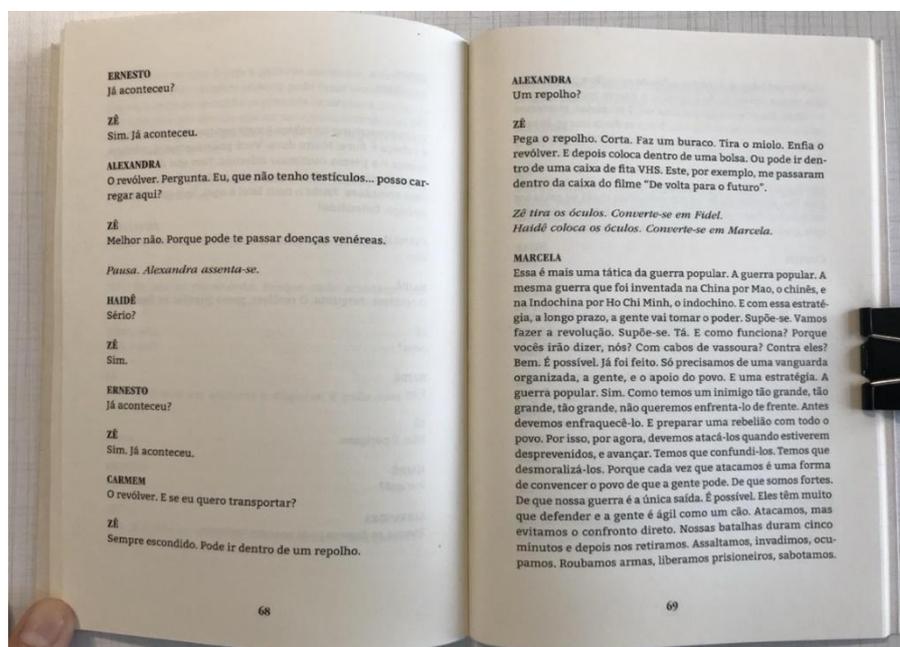
<sup>259</sup> “Based on rational rather than emotional principles”. Disponível em: <http://www.solmatas.com/bitter>. Acesso em: 13 jan. 2023.

Figura 48 - Capa e contracapa da publicação de *Escola*<sup>260</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 49 - Páginas do miolo da publicação do livro de *Escola*



Fonte: Arquivo pessoal

<sup>260</sup> Livro *Escola*, editora Javali, 2018.

Além do texto dramático, inserimos um texto de abertura — “A tradução de *Escola* como um levante” — assinado pelos tradutores Sara Rojo e Assis Benevenuto; Minibiografia do autor e dos tradutores; sinopse; demais paratextos, como ficha catalográfica, ficha técnica e texto institucional da editora.

### 3.5.2 Proposta de reedição

Em *Escola*, Calderón apresenta um contexto de resistência política radical da esquerda e explicita que os recursos econômicos para tal empreendimento eram muito limitados, se comparados à direita e aos demais segmentos formadores e apoiadores da Ditadura chilena. Característica que pode ser estendida a outros contextos de resistência latino-americanos, como o brasileiro e o argentino, por exemplo. Isso significa que era necessário pensar os aspectos econômicos em todos os âmbitos, como as ações de propaganda e agitação da Guerra Popular. Esse foi o principal aspecto que guiou a nossa proposta de reedição de *Escola*. Primeiramente, revisitamos a Libros Drama, um projeto editorial argentino, criado pelo dramaturgo e editor Ariel Farace, em 2012, e que foi de grande inspiração para a fundação da Editora Javali.

A proposta da Libros Drama é realizar publicações caseiras, em impressora laser, com papel sulfite 75g, tamanho A4, em formato fanzine, grampeado em encadernação canoa. O papel do miolo é de cor branca e o da capa é sempre colorido, específico para cada título. O livreto é vendido dentro de um envelope plástico transparente. Essas características diminuem consideravelmente o custo de produção, pois todas as etapas são realizadas pelo editor em sua casa ou ateliê. Foi o que possibilitou a publicação de dezenas de autores de teatro argentino desde o início da última década. Outro objetivo da editora é propor um projeto editorial que pense a relação entre o teatro e a literatura dramática impressa enquanto cena, comunidade, presença e performance. Pelo fato do material ser muito simples e maleável, tais publicações são excelentes para o universo da sala de ensaio, das aulas de teatro, ou mesmo das leituras coletivas feitas entre amigos, artistas e estudantes. São, de alguma forma, como fotocópias de textos que podem ser manipuladas sem muito preciosismo.

Se pensamos no mercado editorial, a Libros Drama é um exemplo de resistência e dissidência, uma vez que a sua produção não fica condicionada aos altos custos e ao tempo de produção das gráficas, nem aos valores e disponibilidades dos papéis especiais. Seus livros são baratos, leves e fáceis de serem transportados. Esse empreendimento, fundado pelo dramaturgo

Ariel Farace, opera em moldes mais performáticos, inclusive não realizando o *International Standard Book Number*, o ISBN das obras publicadas, o que, de alguma forma, propõe um desajuste no sistema oficial de registros de obras. Enxergamos isso não como uma falha, mas como uma proposta um tanto afrontosa, um posicionamento ético e político frente a história da edição, catalogação, ao comércio das subjetividades, das artes e da ideia de propriedade intelectual.

Figura 50 - Publicações Libros Drama<sup>261</sup>



Essa proposta editorial cria um diálogo eficiente com algumas ideias de resistência que estão presentes no texto dramático de Calderón. Portanto, propusemos uma reedição da obra, inspirado diretamente na proposta editorial da Libros Drama.

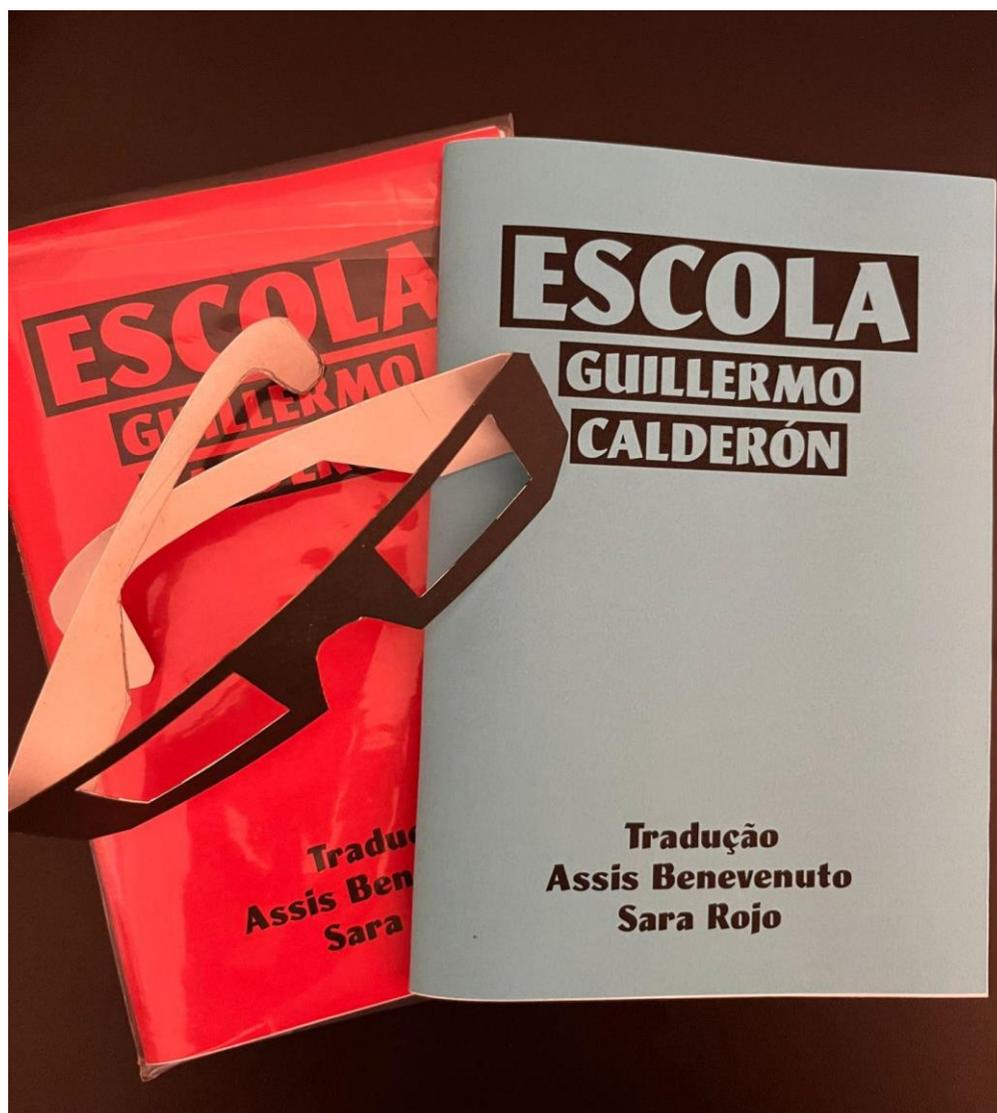
Para a capa, utilizamos a fonte Samson Classic, a mesma que foi usada na capa do *Libro Blanco del Cambio de Gobierno en Chile* (1973), editado pela Ditadura Militar chilena, após o golpe, como “prova” da existência do Plano Zeta por parte da Unidad Popular. Calderón explicita a existência desse livro em algumas cenas de *Escola*. Essa referência editorial da história chilena é materializada ao leitor em nossa edição. Para o miolo foi utilizada a fonte

<sup>261</sup> Disponível em: <https://librosdrama.tumblr.com/image/79162097331> Acesso em: 12 março. 2024

Marr Sans, que é reconhecida por suas referências históricas dentro do design contemporâneo. Ela foi criada pelos designers escoceses Dave Foster e Paul Barnes, em 2014, e é caracterizada por um aspecto grotesco que foi inspirado em outra fonte de 1870, de James Marr & Co, em Edimburgo.

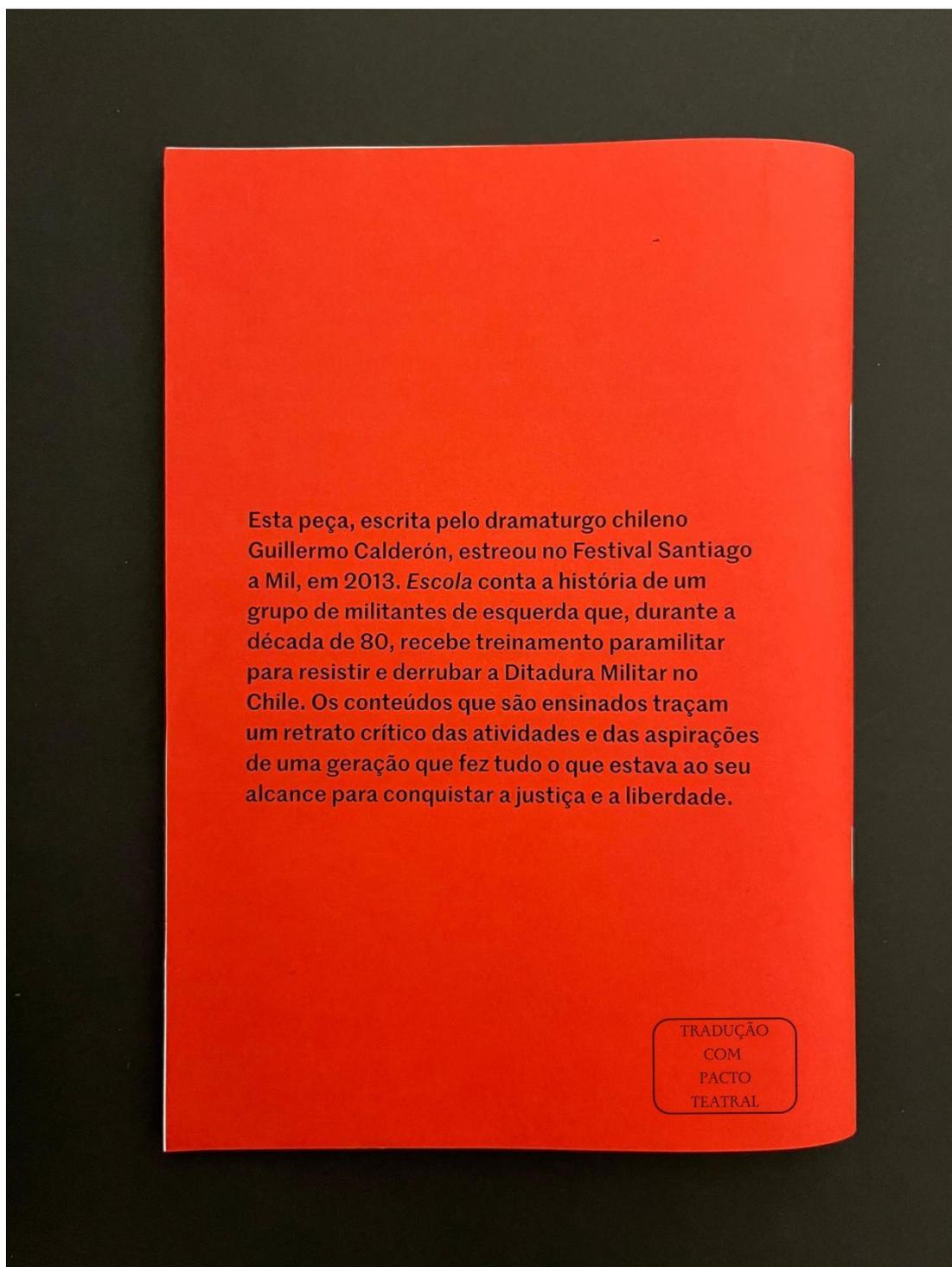
Produzimos também um protótipo de óculos em papel cartão preto, que acompanha cada exemplar da edição, e que propõe ao leitor um jogo performativo entre leitor, ator e personagem. O modelo utilizado foi de óculos 3D (porém sem as lentes características), isso para criar uma relação temporal, tão cara ao autor, como sinalizada anteriormente. Esse projeto editorial propõe um vínculo com o leitor que extrapola o suporte livro, trazendo a proximidade entre o ato da leitura e a performance do ator, ou acentuando a performance do leitor do texto dramático. A primeira rubrica, após os hinos dos movimentos revolucionários, indica que colocar os óculos converte a figura que está em ação (lendo ou no palco) em personagem. Esse jogo será a chave para a mudança de todas as cenas. O projeto editorial ao propor um livro de baixo custo e simples produção, dialoga com o contexto ficcional proposto por Calderón. A edição tem 84 páginas.

Figura 51 - Edição *Escola*: capas, óculos e capinha plástica



Fonte: Arquivo pessoal

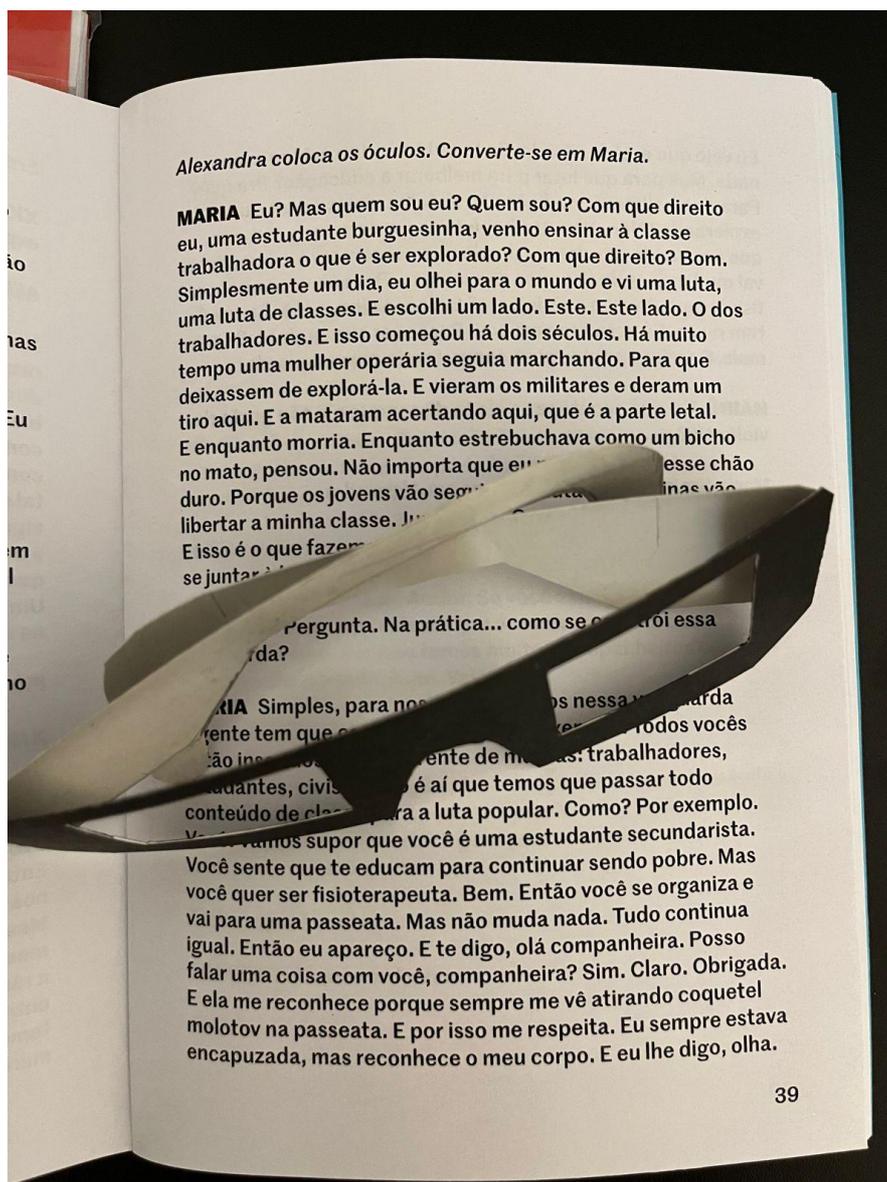


Figura 53 - Edição *Escola*: contracapa com selo de tradução com pacto teatral

Esta peça, escrita pelo dramaturgo chileno Guillermo Calderón, estreou no Festival Santiago a Mil, em 2013. *Escola* conta a história de um grupo de militantes de esquerda que, durante a década de 80, recebe treinamento paramilitar para resistir e derrubar a Ditadura Militar no Chile. Os conteúdos que são ensinados traçam um retrato crítico das atividades e das aspirações de uma geração que fez tudo o que estava ao seu alcance para conquistar a justiça e a liberdade.

TRADUÇÃO  
COM  
PACTO  
TEATRAL

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 54 – Edição *Escola*: detalhe da diagramação p. 39 e óculos

Fonte: Arquivo pessoal

Mais detalhes da proposta de edição da tradução podem ser visualizados no vídeo disponibilizado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=5fG9obb6TaY>.

## 4 CAPÍTULO – ÑUKE / HA'I

### 4.1 Contextos

#### 4.1.1 O autor

Nascido em 1984 na cidade de Santiago, Chile, David Arancibia Urzúa é atualmente doutorando em Literatura Latino-americana na Universidad de Concepción. É mestre em Artes, com foco em direção teatral, pela Universidad de Chile, e obteve sua licenciatura em Teatro, com ênfase em atuação, pela Pontificia Universidad Católica de Chile. O autor, autodeclarado mestiço mapuche-chileno, tinha consciência de sua ascendência mapuche por parte dos avós maternos. Em 2006, ele empreendeu uma viagem ao sul do Chile para se aprofundar em sua história e conectar-se ao passado. A partir daquele momento, Arancibia fortaleceu seus laços históricos, culturais e políticos. O teatro, já integrado à sua vida, tornou-se um aliado crucial nesse contexto.

Arancibia desempenhou também o papel de diretor artístico no grupo Dramaturgia Clandestina,<sup>262</sup> um coletivo de pesquisa cênica e editorial fundado em 2016, na cidade de Concepción, que, infelizmente, encerrou suas atividades em março de 2024.

[...] Dramaturgia Clandestina, transformou-se em um espaço para tecer histórias com um sentido bem crítico e político, onde também refletimos e nos perguntamos pela realidade e quem a define, e tratamos de entendê-la como uma construção de múltiplos olhares ou sentidos, tal como propõe o sociólogo Erving Goffman, [...].<sup>263</sup>

O grupo foi criado a partir de influências da Oficina literária “Mano de obra”, realizada naquela cidade na década de 80, durante a ditadura. O objetivo inicial do projeto de David

<sup>262</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/dramaturgiaclandestina/>. Acesso em: 1 fev. 2024.

<sup>263</sup> “[...] Dramaturgia Clandestina, se ha transformado en un espacio para tejer historias con un sentido bien crítico y político, donde también reflexionamos y nos preguntamos por la realidad y quién la define, y la tratamos de entender como una construcción de múltiples miradas o sentidos, como lo propone el sociólogo Erving Goffman, [...]”. Visto em: <https://resumen.cl/articulos/david-arancibia-de-dramaturgia-clandestina-en-espacios-como-estos-la-escritura-se-vuelve-un-acto-colectivo-y-democratico>. Acesso em: 15 maio. 2021.

Arancibia era gerar um movimento teatral e literário clandestino. E foi se desdobrando a partir de outras referências, como a do “Taller del libro”, um grupo editorial de Concepción.

#### 4.1.2 Trajetória dramaturgica do autor

Dentre seus trabalhos mais recentes, destacamos: *Weepúa, panal de relatos migrantes en los rios de la Orinocoamazoni* (2023), texto resultante de um intercâmbio e residência artística realizada na região amazônica da Colômbia, através do programa Iberescena, com artistas do Chile, México, Argentina e Colômbia; *Grisú (esta obra no está terminada)* (2021), baseada em alguns contos do escritor Baldomero Lillo, que aborda a vida dos mineiros da região de Bío-Bío durante o período do Governo da Unidade Popular (1969–1973);<sup>264</sup> *Trewa. Estadonación — o el espectro de la traición* (2019), uma dramaturgia compartilhada com Paula Seguel e Felipe Carmona Urrutia, encenado pelo Teatro KIMVN; *Mãa*, obra escrita a partir da residência em Orinoco, região da Amazônia colombiana, organizada pela Corporación Tapioca, Iberescena e o Ministério de Cultura da Colômbia; *El viaje del Kavaborü* (2018), escrito durante o projeto Abejas Tapioca, que promoveu duas residências itinerantes pela região do Orinoco na Amazônia Colombiana, por meio do programa Iberescena; *Ñuke* (2012) e a dramaturgia da montagem *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016), encenado pelo KIMVN; *Oveja Negra (...o la muerte de chile)*, apresentada no Festival Santiago Off (2015); *Awkarayen (re escritura despojada)* (2012–2013); *¡Monitos Culiaos!* (2008-2011); *La Sagrada Historia del Reyno de Shile* (2010). Vejamos um pouco mais, a título de exemplo, sobre duas dessas dramaturgias.

- *El viaje del Kavaborü*

Já nas primeiras páginas do texto, o autor adverte a seus leitores:

Pode ser que esta obra de teatro não seja uma obra de teatro. Talvez seja um roteiro, apontamentos de uma viagem, os escritos de um diário, as anotações

<sup>264</sup> Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html> Acesso em: 16 maio. 2021.

de um caderno amassado, uma cartografia, um mapa, um registro, um tecido, ou a partilha de uma simples conversa... (Arancibia, 2018, p. 7).<sup>265</sup>

É uma dramaturgia de gênero híbrido, definida como oraliturgia<sup>266</sup>, dramaturgismo documental, recopilação de testemunhos e relatos orais, que também inclui desenhos, fotografias, imagens e diversas citações. Arancibia, citado por González (2018, p. 32) diz:

Gostaria que falássemos de “oraliturgia” porque é um texto vivo que também mantém conversas, histórias, experiências e testemunhos de diferentes pessoas que me acompanharam nesta aventura de vida, teatro e cultura, que para alguns de nós ficou esquecida, porque no meio de tanta miscigenação pouco há que possamos recuperar.<sup>267</sup>

O autor dedica *Ñuke* a todas as mães que perderam seus filhos no conflito armado colombiano e a todas que perderam filhos em outras guerras. *El viaje del Kavaborü* é um relato de muitas vozes daquele território, que como um sonho, invade a cabeça do narrador, guiando-o durante a sua viagem.

• *Grisú (esta obra no está terminada)*<sup>268</sup>

Também é uma dramaturgia que lida com o documental. Baseada tanto nos contos de *Sub Terra* (1904), de Baldomero Lillo, quanto na adaptação para o teatro realizada em 1972, por Heine Mix Toro, junto ao Teatro Minas del Carbón de Lota. Em um jogo metateatral, essa peça é desenvolvida a partir de um diálogo com a vida dos mineradores que participaram da montagem original. Esse espaço teatral, o Lota, também conhecido como Teatro Sindical nº 6 de los Mineros, é um monumento histórico nacional do Chile, desde 2009, que foi construído

---

<sup>265</sup> “Puede ser que esta obra no sea una obra de teatro. Quizás se trata de una hoja de ruta, una bitácora de viaje, los escritos de un diario, los apuntes de un cuaderno arrugado, una cartografía, un mapa, un registro, un tejido, o el compartir de una simple conversación...”

<sup>266</sup> Essa ideia de oraliturgia pode ser lida à luz de outros conceitos relevantes, como: oralitura, de Leda Maria Martins, e escrevivência, de Conceição Evaristo, que resgatam e reescrevem os textos, as textualidades e as histórias através de imagens, das memórias, da oralidade, dos atos de fala e de performance, sobretudo de vidas que foram marginalizadas ao longo da história. Há uma conversa entre Martins e Evaristo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMse92ubeXY&t=153s> Acesso em: 2 mai. 2024.

<sup>267</sup> “Me gustaría que hablemos de “oraliturgia” porque se trata de un texto vivo que también guarda conversaciones, relatos, vivencias y testimonios de distintas personas que me han acompañado en esta aventura de la vida, del teatro y de la cultura, que para algunos de nosotros fue olvidada, porque en medio de tanto mestizaje, es poco lo que podemos recuperar.”

<sup>268</sup> Vídeo da obra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ykjh7XQvT8Y> Acesso em: 1 fev. 2024.

em desde 1944, por iniciativa de integrantes do sindicato da Empresa Nacional del Carbón (ENACAR). Em 1997, quando as minas de carvão foram fechadas, o espaço ficou abandonado. Durante o terremoto de 2010, o edifício sofreu danos em sua estrutura. Após as reformas, que duraram cerca de cinco anos, o teatro foi reaberto.

O espetáculo promove um resgate da memória histórica, tanto da obra original, quanto daquele espaço teatral, como o testemunho da resistência política dos mineradores e da produção cultural da região do Bío-bío, durante a Unidad Popular. Para tanto, a dramaturgia conta com documentos como vídeos, projeções, canções e fotografias.

#### 4.1.3 A geração de David Arancibia

Acreditamos que cada vez mais fica difícil discorrer sobre “uma geração”, na acepção genérica que esse termo evoca, ainda que seja dentro da perspectiva teatral, pois transformações significativas ocorreram nas sociedades, o que nos possibilitou enxergá-la em sua plural composição. Por exemplo, a geração de artistas indígenas no Chile certamente guardará diferenças em relação a dos artistas autodeclarados mestiços, dos de classe alta, da periferia, do interior, e assim por diante. Nesse sentido, é possível lançar um olhar crítico sobre as gerações anteriores, sobre os modelos teatrais e intelectuais que, de alguma forma, tornaram-se referência. Continuaremos essa abordagem “geracional” pela perspectiva do pano de fundo político que, guardadas também as suas especificidades, é uma base comum na sociedade.

A transição da ditadura para a democracia chilena ocorreu em 1990, o que também significou a abertura ao mundo globalizado. Entre os anos 1990 e início de 2000, acentua-se o processo de individualização da sociedade, semelhante na maior parte dos países latino-americanos e do mundo, com o avanço tecnológico e os meios de comunicação em massa. O novo modelo, além de propor um horizonte distinto, gerou crises nos sistemas de identificação coletivas das décadas anteriores. Se, por um lado, estava a abertura política tão desejada, por outro lado, o que se viu foi a verticalização do modelo neoliberal, implementado no período ditatorial, contrapondo paradoxalmente a ideia de liberdade econômica que, no fundo, é de quem detém as rédeas do mercado, e não da população.

É o tempo dos/as criadores/as teatrais da dramaturgia realizada no e sobre o palco, que exploram novas e globalizadas linguagens visuais, gestuais e sonoras. Eles/as compõem tramas psicológicas e sociais complexas que expressam a nova experiência de habitar um mundo em permanente transformação, que desloca antigas seguranças, modelos explicativos e utopias (Hurtado; Ponce; Contreras, 2019, p. 42).<sup>269</sup>

É um momento em que há uma retomada pedagógica do teatro por todo país, tanto nas universidades quanto com novas escolas particulares, cursos e oficinas. O que, de certa forma, promoveu um aumento de artistas no país, de novas vozes, e o que se espera disso é justamente uma visão criativa, a busca por espaços de apresentação, formação de público e políticas públicas de fomento. No entanto, a demanda é sempre maior do que a oferta nesse caso.

David Arancibia nasceu nos derradeiros anos da Ditadura, mas cresceu, estudou e se formou em um Chile de regime democrático neoliberal, entre final da década de 1990 e início dos anos 2000. Período marcado em vários países latino-americanos por governos de esquerda, como: Hugo Chaves (1998) na Venezuela; Ricardo Lagos (2000) no Chile; Luis Inácio Lula da Silva (2002) no Brasil; Néstor Kirchner (2003) na Argentina; Tabaré Vázquez (2004) no Uruguai; Evo Morales (2005) na Bolívia; além dos governos do Equador, Nicarágua, Paraguai, entre outros, nos anos seguintes. Esse período, conhecido como “onda rosa”, gerou em grande parte dessas populações uma expectativa muito grande de mudanças. No Brasil, por exemplo, foi um momento em que o país ampliou o ensino público e o acesso à formação acadêmica por meio das cotas; iniciou programas para erradicação da fome, controle da inflação, redução do desemprego, entre outros.

No Chile, a onda rosa ficou limitada pela constituição de 1980, e os governos do Partido Socialista de Lagos e de Michelle Bachelet, sua sucessora, que governou de 2006 a 2010, pouco puderam fazer pela população que já sofria os efeitos do neoliberalismo implantado pela ditadura militar (Ferreira, 2020, p. 39).

Os governos chilenos do início dos anos 2000 enfrentaram crises na educação, nos transportes públicos, nos movimentos sociais, com grande destaque para os conflitos entre as grandes empresas de papel e as comunidades mapuche, além de escândalos de corrupção. Cada

---

<sup>269</sup> “*Es el tiempo de los/as creadores/as teatrales de la dramaturgia realizada en y sobre la escena, quienes exploran nuevos y globalizados lenguajes visuales, gestuales, sonoros. Ellos y ellas componen complejas tramas psicológicas y sociales que expresan la nueva experiencia de habitar un mundo en permanente transformación que viene a descolocar antiguas seguridades, modelos explicativos y utopías.*”

vez mais a sociedade foi se polarizando, tal como aconteceu nos demais países latino-americanos. Não demorou muito para que percebêssemos as fragilidades das nossas democracias. Se, por um certo momento, o teatro se viu mais livre para ser mais subjetivo e experimental, como nos 1990, novamente dele era exigida uma postura frente ao cenário político instável de algumas sociedades da primeira década do século XXI.

Começa uma série de manifestações feitas por alunos que buscam gerar mudanças estruturais nas políticas educacionais chilenas. Visam revogar a Lei Orgânica Constitucional da Educação promulgada por Augusto Pinochet no último dia do seu mandato. Este movimento, primeiro escolar e depois social, é conhecido como Revolução dos Pinguins. Inspirado neste conflito social, o dramaturgo Guillermo Calderón estreia *Classe* (Hurtado; Ponce; Contreras, 2019, p. 47).<sup>270</sup>

A geração de David Arancibia vivenciou as fragilidades das recentes democracias latino-americanas. Esse é um ponto que contribuiu para que houvesse um retorno à valorização do texto teatral enquanto discurso político. No Brasil, por exemplo, esse foi um período em que o número de dramaturgias, cujo texto é um forte pilar, aumentou exponencialmente. Elas passaram a circular novamente em publicações, autorais ou através de novas editoras que se especializaram nas edições de teatro, como a Javali, Cobogó, Temporal, entre outras. Percebe-se, de forma geral, nesta geração, que o caráter subjetivo dos anos 1990, agora dará espaço para que cada olhar possa contar seu ponto de vista do real. O teatro documental, as dramaturgias conviviais, o biodrama, os teatros do real, enfim, são muitas terminologias, ganham a cena em uma perspectiva política que contrasta o particular com o coletivo, o micro com o macro. *Ñuke*, está inserido nesse contexto.

---

<sup>270</sup> “Comienza una serie de manifestaciones por parte de escolares que buscan generar cambios estructurales en las políticas de la educación chilena. Apuntan a derogar la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza promulgada por Augusto Pinochet en el último día de su mandato. Este movimiento, escolar primero y luego social, es conocido como la Revolución Pingüina. Inspirándose en este conflicto social, el dramaturgo Guillermo Calderón estrena *Clase*.”

## 4.2 O texto dramático

*Ñuke* foi concebido durante a participação do autor na primeira edição do curso de dramaturgia realizado pelo Royal Court Theatre, no Chile, no ano de 2012. A inspiração para a peça surgiu a partir da vivência de uma família mapuche na região de Ercilla, em 2006, onde historicamente os conflitos sofridos pelos mapuche têm sido mais intensos. O texto também se baseia em eventos amplamente noticiados, como baleamento de jovens indígenas em manifestações, invasões militares aos territórios e prisões políticas sob a Lei Antiterrorismo<sup>271</sup> chilena. A Lei 18.314 foi promulgada por Pinochet, em 1984, com justificativas de conter um estado de terrorismo que estaria em vias de se instalar no Chile. A lei possibilitou um controle muito maior sobre as manifestações de oposição à Ditadura através de um agravamento das penalidades previstas no código penal. Desde a sua criação, a lei já sofreu algumas reformas. No entanto, seu uso permanece abusivo e à serviço da política neoliberal, principalmente em relação às questões indígenas do país. Na década de 90 e início dos anos 2000, a lei se manteve ao lado de grandes latifundiários madeireiros, enquadrando e punindo um grande número manifestantes mapuche, sobretudo em uma das regiões de maior conflito territorial no país, a Araucânia. O Estado chileno foi denunciado por violação de direitos humanos em vários desses casos.

No dia 29 de maio de 2014, a Corte Interamericana de Direitos Humanos condenou o Estado chileno, anulando as acusações emitidas pela Corte Suprema chilena. O acontecimento ficou mundialmente conhecido como caso “Norín Catrimán e Outros (Dirigentes, miembros y activistas del pueblo indígena Mapuche) vs. Chile” (Benevenuto, 2021, p. 35).

A montagem da peça ocorreu em 2016, pelo KIMVN. Vale destacar que trabalhamos sobre uma versão do texto que não corresponde ao resultante da montagem teatral, nem à primeira versão, publicada em formato digital, em 2013, pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Governo Chileno, mas sim a uma terceira versão, reescrita pelo autor e concedida para esta pesquisa. Analisando as três versões, encontramos algumas alterações significativas,

---

<sup>271</sup> Para mais informações sobre esta lei, consultar a sua publicação na Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=29731> Acesso em: 20 Jan. 2024.

como mudanças nas ordens das cenas, exclusão ou inclusão de personagens e alterações na própria construção do discurso. Por exemplo, na montagem do KIMVN, a dramaturgia incorpora textos longos em mapudungun, com a personagem Avó, que se comunica exclusivamente na língua originária. A peça também se verticaliza nos elementos do teatro documental, compartilhando testemunhos reais dos atores e explorando a memória coletiva. Fizemos uma análise aprofundada sobre tais aspectos em nossa dissertação de mestrado, já indicada nesta pesquisa. Portanto, objetivaremos nossa descrição.

O texto de Arancibia aborda a cosmovisão e a resistência mapuche através das ações e falas dos personagens, sendo que a maioria deles é de origem mapuche, destacando-se a Professora como a exceção. A peça se passa em uma *ruka*, uma casa típica mapuche, e a linguagem bilíngue, mesclando mapudungun ao espanhol chileno, enfatiza aspectos identitários e do trânsito intercultural. O enredo trata dos conflitos surgidos a partir da militarização e invasões do exército chileno na comunidade mapuche. Um dos conflitos centrais da peça é o encarceramento do filho mais velho de Carmem, que foi preso pela polícia, enquadrado pela Lei Antiterrorismo. As reflexões apresentadas no texto de Arancibia abordam temas como educação indígena *versus* branca, aculturação, conflitos territoriais, questões econômicas, violência estatal, direitos humanos, entre outros.

Durante um confronto na comunidade mapuche, um incidente envolve um policial do exército, que foi atingido por tiros e levado por Carmem para dentro de sua casa. Ela presta socorro ao homem utilizando conhecimentos da medicina tradicional, porém, os ferimentos são fatais. Carmem retira o corpo para fora da residência com a ajuda de uma parente. Essa é a primeira cena, as demais se passam nos dias posteriores, enquanto as autoridades policiais e o Estado conduzem uma investigação sobre a morte do policial, apontando os mapuche como principais suspeitos. Diante desse cenário, Carmem teme retaliações contra seu filho mais novo na escola, que é administrada por padres e é a única destinada às famílias mapuche na região. Como medida preventiva, decide retirar a criança da instituição e educá-la em casa, de acordo com os preceitos de sua cultura.

#### 4.2.1 Estrutura dramática

*Ñuke* está dividido em oito partes. As rubricas, intercaladas entre os diálogos, desempenham a função de indicar ação ou fornecer informações ao leitor sobre elementos temporais, fenômenos naturais (como chuva, raio, tempestade, vento, animais) e os ambientes dentro e fora da casa. Em muitos casos, essas descrições atribuem características humanas aos cenários, revelando uma conexão poética e, por vezes, evocando elementos da cosmologia mapuche. Essas rubricas transcendem a mera função narrativa dos personagens, constituindo uma voz adicional no texto.

A primeira parte tem como título o nome da peça, que significa “mãe” na língua mapudungun. A rubrica inicial estabelece um contexto de tensão provocado por um tiroteio na comunidade mapuche durante uma operação militar. A cena já apresenta o conflito que desencadeará toda a ação dramática da peça. Durante o tiroteio, Carmem fornece instruções de segurança ao seu filho mais novo, e um policial fardado é gravemente ferido do lado de fora da casa. Carmem o leva para dentro e tenta socorrê-lo. Ao remover o capacete, ela descobre que o homem tem origens mapuche. Incapaz de resistir aos ferimentos, ele falece. Hortênsia, chegando do conflito externo, entra na casa e testemunha a situação. Reconhecendo o potencial problema, ela ordena que Carmem remova rapidamente o policial do local.

*Kiñe*, que corresponde ao número um (1), titula a segunda parte. Uma extensa rubrica, ocupando cerca de uma página inteira de Word, apresenta características da residência, do ambiente, do modo de vida e os objetos presentes, destacando aqueles que simbolizam a cultura mapuche. Além disso, oferece uma descrição detalhada da atmosfera do local e das características dos personagens. As rubricas empregam uma linguagem menos informal e, frequentemente, mais poética. Como: “No meio da montanha bate um coração. [...] Carmem está sentada à mesa, tomando mate. Não chora, não ri, apenas espera. [...] Uma *trutruka* pendurada na parede” (Arancibia, 2020).<sup>272</sup> Na cena, Carmem compartilha com José, seu marido, um sonho que teve, algo mais parecido a um pesadelo. Para os mapuche, os sonhos são fontes significativas de entendimento. Em seguida, o casal debate os acontecimentos do dia

---

<sup>272</sup> “[...] *En medio del monte late un corazón. [...] Carmen está sentada a la mesa, tomando mate. No llora, no ríe, solo espera. [...] Y una trutruka cuelga en la pared.*”

anterior. Devido ao receio de retaliações, Carmem decide que o filho mais novo não frequentará mais a escola administrada pelos padres.

*Epu*, que corresponde ao número dois (2), titula a terceira parte. Novamente, a seção inicia-se com uma rubrica poética que estabelece a atmosfera dramática por meio de descrições da natureza, do tempo e do espaço. A cena, de extensão textual semelhante à anterior, tem início com a chegada de Hortênsia à casa de Carmem. O diálogo, além de abordar alguns aspectos da cultura mapuche, engloba um debate sobre a presença de uma escola não indígena administrada por padres para as crianças da comunidade, bem como sobre a economia mapuche, envolvendo temas como plantação, colheita e manufatura. A cena encerra-se com a informação sonora de que um carro se aproxima da casa.

*Küla*, que corresponde ao número três (3), titula a quarta parte. É uma cena de proporções um pouco maiores, praticamente o dobro da anterior, onde estão presentes os personagens José, Hortênsia e Carmem. As rubricas servem apenas como guias para ação. José sintoniza o rádio e todos ouvem atentamente um programa de entrevistas, no qual participam o Diretor Geral da Polícia Militar, Carla Huenchumilla, porta-voz dos familiares da comunidade mapuche, e o representante do governo chileno. O tema do noticiário é a prisão de quatro manifestantes mapuche, incluindo o filho mais velho de Carmem, enquadrados na Lei Antiterrorismo durante um protesto, e a morte do policial ocorrida após um disparo na comunidade mapuche. Após desligarem o rádio, eles debatem e expressam pontos de vista divergentes sobre as manifestações e outras formas de reivindicar os direitos mapuche.

*Meli*, que corresponde ao número quatro (4), titula a quinta parte. Uma rubrica poética inicia esta seção descrevendo o silêncio da tarde, os sons dos animais, o voo dos urubus e a caçada de um gavião. Esta cena, consideravelmente mais extensa que a anterior, abrangendo cerca de duas vezes o número de páginas, é dedicada inteiramente ao encontro entre Carmem e a Professora, personagem sem nome próprio, da escola de padres. Ela faz uma visita à comunidade para entender o motivo do filho mais novo de Carmem ter deixado de frequentar as aulas, assim como ocorreu com outras crianças da comunidade. O extenso diálogo entre as duas revela o contraste das realidades e visões de mundo, destacando a falta de compreensão da “escola” em relação à cultura e às questões políticas mapuche, incluindo os confrontos com o Estado e a polícia. Carmem compartilha a história sobre seu filho detido, explicando à Professora que as crianças mapuche não são violentas, mas aprendem a viver desde muito cedo em um ambiente hostil marcado pela violência do Estado. Carmem menciona, por exemplo, que as crianças brincam com as bombas de gás lacrimogêneo e projéteis encontrados nos quintais de suas casas após operações da polícia chilena (carabineiros) na comunidade. Além

disso, revela um ferimento em seu corpo causado por tiros de bala de borracha durante um protesto, e relata que, mesmo após ir ao hospital, não recebeu atendimento adequado. A professora percebe que sabe muito pouco daquela realidade, dispõe-se a ajudar e vai embora.

*Kechu*, que corresponde ao número cinco (5), titula a sexta parte. Esta cena é a mais extensa da peça, três vezes maior do que a terceira parte. Uma breve rubrica poética contextualiza a natureza, o céu e os pássaros. Carmem e José recebem a visita de Victor, o *lonko* da comunidade. Na cena, os homens bebem uma abundante quantidade de vinho enquanto conversam. Diversos tópicos são abordados entre os três, incluindo a atuação da justiça no caso do filho mais velho do casal; a assembleia dos moradores da comunidade para deliberar sobre questões políticas relacionadas à conduta da polícia e do Estado Chileno; o policial falecido na comunidade e a pressão exercida pelo exército para incriminar algum mapuche; os sonhos premonitórios de Carmem, Victor e outros membros da comunidade, bem como a resistência mapuche, entre outros temas.

*Kayu*, que corresponde ao número seis (6), titula a sétima parte. É uma cena breve, que se inicia com uma rubrica objetiva de ação. José e Carmem estão em casa após a saída de Victor. Carmem sente falta de seu filho mais novo, procura por toda a casa sem encontrá-lo, e fica desesperada com o receio de que ele tenha sido levado por alguém da polícia em retaliação ao incidente que levou a óbito o policial em sua casa. José sai para procurá-lo. Nessa cena, ocorre uma quebra, um distanciamento: Carmem se dirige diretamente aos espectadores. Ela retoma a história do sonho que já havia compartilhado no início da peça, onde os animais estavam mortos ou desaparecidos, e uma galinha passava a noite na chuva procurando seu pintinho.

*El final después de la lluvia*, ou “o final depois da chuva”, titula a última parte. Uma cena sucinta, ocupando menos de meia página de Word, funciona como um epílogo. O filho mais novo de Carmem entra em casa como se nada tivesse ocorrido. Carmem, bastante irritada, repreende o sumiço do filho. Embora tenha o ímpeto de dar-lhe um tapa, acaba abraçando-o.

#### 4.2.2 A montagem de *Ñuke* pelo Grupo KIMVN

Em 2009, o KIMVN apresentou a sua primeira obra, intitulada *Ñi pu tremen*, que significa “meus antepassados”, no Centro Cerimonial de los Pueblos Originarios Mawidache. Este centro está localizado em uma comunidade mapuche urbana nos arredores de Santiago, e se dedica ao resgate de práticas ancestrais com o objetivo de preservar a cultura e o

conhecimento desse povo dentro da cidade. Os trabalhos subsequentes incluem: *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo*; *Galvarino*; *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche*; *ÑIAMI TANI NIXAN — Desapareció su alma*; *TREWA. Estado-Nación o el espectro de la traición*; e o concerto teatral *ÜL KIMVN, canto a la sabiduría*. Desde então, o grupo tem se apresentado em diversos países da Europa, América Latina e do Oriente.

Fundada por Paula González Seguel, diretora teatral, atriz e documentarista, e Evelyn González Seguel, psicóloga, musicista e compositora, inicialmente, a companhia era chamada de KIMEN, expressão que significa “você me conhece?”. No ano de estreia de *Ñuke*, o grupo passou a adotar o nome KIMVN, que significa “conhecimento”. O coletivo enxerga o teatro como uma ferramenta política para resgatar a memória individual e coletiva de um povo. Nessa abordagem, elementos sociais, artísticos e políticos são entrelaçados em um mesmo território, seja ele textual, visual ou sonoro.

A partir deste lugar criamos, legitimamos o conhecimento ancestral, visibilizamos o patrimônio imaterial do nosso povo, por uma mirada crítica e contemporânea, investigando sobre os limites da teatralidade, onde a vida e a arte se cruzam para dar testemunho da luta de um povo que segue vivo e escreve sua história alicerçado na resistência.<sup>273</sup>

Na versão do KIMVN, a obra de Arancibia ganha um subtítulo, *Ñuke: “una mirada íntima hacia la resistencia mapuche”*. A montagem proporcionou um novo trabalho de dramaturgismo, que buscou relacionar a base textual prévia ao contexto dos artistas e da comunidade à qual pertenciam. O espetáculo foi realizado dentro de um *ruka*, tal como na proposta original, que visa uma perspectiva afetiva e ancestral coletiva mapuche. Segundo a diretora:

Na perspectiva da direção, foram incluídos depoimentos, coletados durante 2016, na comunidade de Lencalboldo, município de Cañete, e depoimentos dos próprios atores, coletados no processo de encenação, com a intenção de gerar uma tessitura entre o texto e a linguagem documental, gerando novas leituras em torno da violação histórica dos direitos humanos, em qualquer país, lugar ou cultura (Seguel, 2018, p. 153).<sup>274</sup>

<sup>273</sup> “Desde este lugar creamos, legitimamos el conocimiento ancestral, visibilizamos el Patrimonio Inmaterial de nuestro pueblo, desde una mirada crítica y contemporánea, investigando sobre los límites de la teatralidad, donde la vida y el arte se cruzan para dar testimonio de la lucha de un pueblo, que sigue vivo, y escribe su historia desde la resistencia.” Para mais informações, acessar: <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2017/12/RESTROSPECTIVA-KIMVN-TEATRO-21-AGOSTO.pdf> Acesso em: 20 dez. 2023.

<sup>274</sup> “Desde la mirada de la dirección, se han incluido testimonios, recopilados durante el año 2016, en la comunidad de Lencalboldo, localidad de Cañete y testimonios de los mismos actores, recopilados en el proceso

Figura 55 - Imagem do espaço cênico da montagem de *Ñuke*<sup>275</sup>



Fonte: Site do Museo de la Memoria y Derechos Humanos

### 4.3 A tradução

#### 4.3.1 Processo

A primeira etapa da tradução ocorreu no início de 2020, logo após o decreto de isolamento sanitário por consequência da pandemia de Covid-19. Tal como nas traduções anteriores, começamos com um trabalho solitário que, a partir de uma leitura inicial, resulta na primeira versão texto de chegada, onde as palavras em mapudungun foram mantidas. Em seguida, dialogamos com o Grupo Cuatrolos Cinco Teatro do Comum, de forma online, a fim de que fizéssemos leituras, discutíssemos aspectos como personagens, ação dramática e verbal, encenação e elaborássemos observações. O que culminou em apontamentos muito pertinentes.

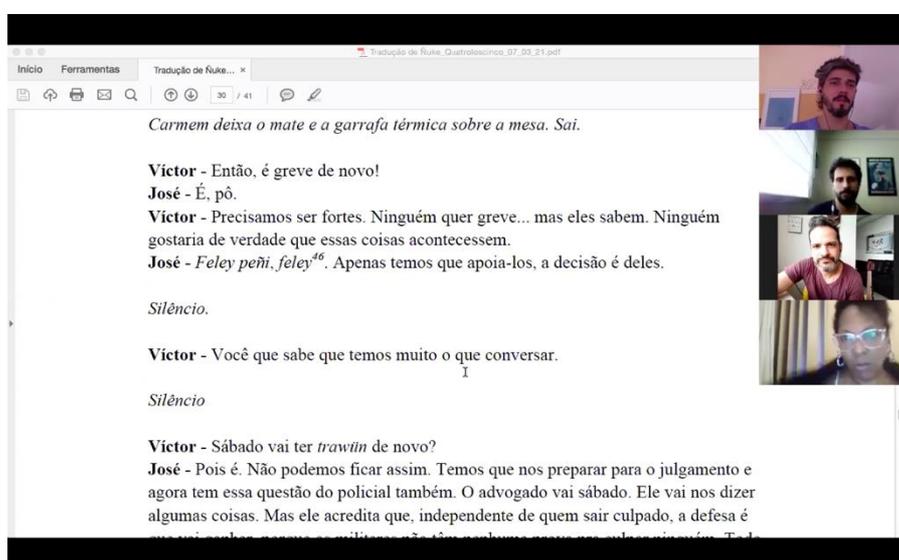
---

*de puesta en escena, con la intención de generar un tejido entre el texto y el lenguaje documental, generando nuevas lecturas en torno a la violación histórica de los derechos humanos, en cualquier país, lugar o cultura.*<sup>275</sup>

As fotos estão disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/museodelamemoria/39911104871/in/photostream/> Acesso em: 14 maio. 2021.

Desde as diferenças e embates culturais presentes no texto, até mesmo as formas de vocalizar certas palavras, principalmente as estrangeiras, no intento de que elas fossem apropriadas pelos atores. O que ocorre quando um corpo se apropria de uma palavra estrangeira, como a voz opera no corpo, no espaço. É possível identificar que aquele corpo é um corpo estrangeiro ao texto? Que imagens produzem esses corpos dizendo aquele texto? Outro ponto levantado foi em relação às oralidades das línguas e dos personagens, se estavam críveis ou não na tradução. Após o primeiro encontro, alguns trechos foram retraduzidos para uma segunda leitura.

Figura 56 - Encontro virtual do Quatroloscinco para leitura de *Ñuke*<sup>276</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

É nesse processo criativo dos ensaios que se estabelece a dialética da tradução entre o texto de origem e o texto de chegada, atravessada pelo teatro, pois territorializamos o acontecimento nos corpos, no tempo, em contato com o contexto macro e micro social em que estamos inseridos e atuamos. Nessa etapa, as primeiras imagens são criadas e começamos a identificar qual a “engrenagem” teatral conseguimos elaborar. O que ocorre com o texto traduzido quando imprimimos vozes, ritmos, sentidos distintos a uma fala. Nesta segunda leitura, ficou nítido para todos nós que, para ser condizente com o processo de tradução defendido nesta tese, a contribuição do coletivo mineiro não era suficiente. Entendemos que *Ñuke* era um campo da fabulação que exigia, mais do que os outros textos com os quais tínhamos trabalhado, uma relação de pertencimento, onde a imagem é produto de uma fricção do real e deseja provocar o real em uma perspectiva que vai além de ser apenas de uma

<sup>276</sup> Leitura junto ao Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum. Print da tela do Zoom.

construção de linguagem. Como leitores temos todo o direito de fabular o que lemos, aliás este é o nosso papel. Mas enquanto fazedores de arte que procuram desenvolver uma consciência crítica, sociopolítica e histórica, sentimos que nos faltava certa propriedade e pertencimento para abordar os temas presentes em *Ñuke*.

Em uma outra perspectiva, mas que dialoga perfeitamente com o que afirmamos anteriormente, a artista, travesti e transpóloga Renata Carvalho, em entrevista gravada para a série “Cada voz” da Enciclopédia Itaú Cultural, afirmou:

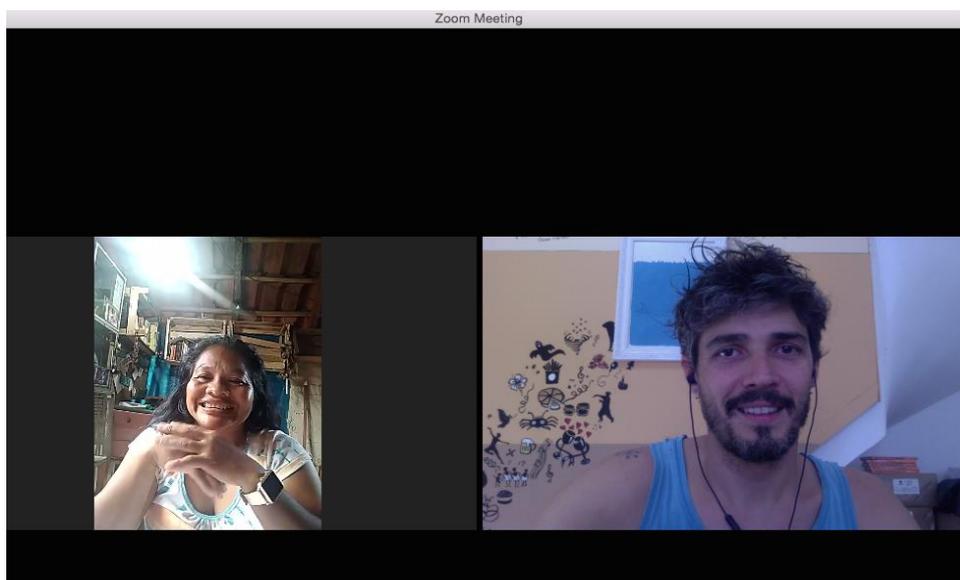
Eu não sou uma juíza para dizer quem pode e quem não pode fazer trans. Eu só estou dizendo que neste momento histórico, os artistas precisam repensar o seu fazer artístico. Eu não posso ser qualquer coisa no teatro. Só alguns corpos podem ser tudo. Eu também quero ter o direito do meu corpo ser uma tela em branco. Em que eu possa começar do zero, desenhar personagens com todas as nuances, com todas as suas subjetividades (Carvalho, 2023).<sup>277</sup>

Iniciamos, então, uma nova etapa do processo de tradução. Retomamos o contato com algumas pessoas da etnia kaiowá, que conhecemos durante a residência artística em Dourados, em Mato Grosso do Sul. Nesse momento surgiu a ideia de que a tradução criaria uma ponte entre a cultura mapuche e a kaiowá. Essa foi a forma de territorializar tanto a experiência da tradução quanto o texto de chegada não apenas na língua brasileira. Ainda em 2020, apresentamos o texto para a atriz e professora bilíngue Rossandra Cabreira. Realizamos alguns encontros virtuais para leitura da obra.

---

<sup>277</sup> Trecho da entrevista transcrito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FJoF65zHsso> Acesso em: 21 nov. 2023.

Figura 57 - Encontro virtual com Rossandra Cabreira para leitura de *Ñuke*<sup>278</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

A longa duração do isolamento aliado às distâncias geográficas, aos diferentes contextos socioeconômicos e culturais, bem como o impacto daquele período de problemas sanitários e governamentais, fez com que o processo de tradução se estendesse até final de 2023. Em outubro deste ano, estivemos em Dourados para realizar o lançamento do *Dicionário Kaiowá-Português* (2023), publicado pela Editora Javali, e conseguimos produzir um encontro entre artistas indígenas e não indígenas para ensaios e leitura aberta ao público em uma casa de reza kaiowá, na Faculdade Intercultural Indígena da UFGD. Meses antes da viagem, solicitei à professora do Curso de Teatro da UFGD, Júnia Pereira, que me auxiliasse na realização de uma leitura com atores indígenas. Pereira, que já conhecia o texto dramático, propôs a criação de um projeto de extensão pela universidade, intitulado “Ñuke — leitura dramática e roda de conversa”,<sup>279</sup> sob sua coordenação. Convidamos o Grupo Orendive, do qual Rossandra Cabreira é integrante. Neste projeto participaram, além de Cabreira, Jadi Ribeiro e Renato Oliveira, todos estes da etnia kaiowá. Também participaram: Odulio Gonçalves, artista mestiço proveniente da cidade paraguaia Pedro Juan Caballero, que faz fronteira com o Brasil, onde as línguas Guaraní, Português, Castellano e o Jopará fazem parte da comunicação habitual; Maria Serafim, artista branca não indígena proveniente do estado de Goiás, aluna do curso de teatro da UFGD, que

<sup>278</sup> Leitura com Rossandra Cabreira, kaiowá da Aldeia Jagwapiu, Reserva Indígena de Dourados/MS. Print da tela do Zoom.

<sup>279</sup> Disponível em: <https://files.ufgd.edu.br/arquivos/boletins/5718.pdf> Acesso em: 3 fev. 2024.

fez a personagem da Professora, que na obra é uma mulher não indígena; Guilherme Godoy, artista negro não indígena, do interior de São Paulo, que fez a leitura das rubricas. Já Karla Neves e Júnia Pereira, mulheres não indígenas, diretoras do Grupo Orendive, naturais do Paraná e Minas Gerais, respectivamente, fizeram pequenos papéis de personagens presentes na obra, como as vozes em *off* da rádio. Assis Benevenuto também interpretou vozes em *off*, além de ter dirigido, traduzido e adaptado alguns trechos do texto para a leitura. Ao todo foram realizados três ensaios e uma leitura dramática que contou com um público de cerca de sessenta alunos indígenas da FAIND. A semana de ensaios foi essencial para que os artistas se apropriassem do texto de Arancibia e aportassem elementos cruciais que estabeleceram pontes culturais e linguísticas para a tradução.

Figura 58 - Ensaio da leitura na Casa de Reza – FAIND/UFGD<sup>280</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

---

<sup>280</sup> Da esquerda para direita: Guilherme Godoy, Renato Oliveira, Rossandra Cabreira, Odílio Gonçalves, Jadi Ribeiro e Maria Serafim. Imagem: arquivo pessoal.

### 4.3.2 Aspectos

O tradutor e o texto de sua tradução situam-se na intersecção de dois conjuntos aos quais pertencem em graus diversos. O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura fonte quanto do texto e da cultura alvo: eles têm, portanto, necessariamente, uma função de mediação (Pavis, 2008, p. 124).

Especificamente, esse processo de tradução propõe uma encruzilhada, em quatro perspectivas culturais, duas em línguas “colonizadoras” (português e espanhol) e duas originárias “colonizadas” (kaiowá e mapuche). Os termos estão entre aspas porque entendemos sua conceituação complexa e merecedora de atenção. Como países latino-americanos, ainda hoje sofremos os efeitos da colonização. Por isso, esta pesquisa, além do escopo bibliográfico, contou com consultas realizadas junto ao dramaturgo David Arancibia, a pesquisadora e professora paraguaia Dra. Graciela Chamorro, (UFGD) e a kaiowá Rossandra Cabreira, atriz e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Educação e Territorialidade (UFGD).

Esses dois idiomas indígenas são, originalmente, ágrafos e somente a partir do processo de colonização que se deu a sistematização da escrita dessas línguas, principalmente através das Missões católicas num primeiro momento e, posteriormente, das protestantes. A divisão geográfica e política estabelecida, a muito custo, entre Argentina e Chile, desconsiderou que o território mapuche abarca ambos os lados da Cordilheira dos Andes. Desde então, existem pessoas de origem mapuche tanto dos territórios argentinos e chilenos. Também os guaranis que podem ser brasileiros, argentinos, bolivianos, paraguaios e uruguayos. Essas nações originárias das Américas foram forçosamente fragmentadas através do processo colonial. Os grupos guaranis (Kaiowá, Nhadeva, Avañe’ê, Mby’a, Xetá, Chiriguano, Tapiete, Guarayo, Guarasug’wã ou Pauserna, Sirino, Yuki ou Mbyá-jê, Aché ou Guayaki) estão distribuídos por cinco países latino-americanos: Argentina, Brasil, Bolívia, Paraguai e Uruguai. Ocupando diferentes ecossistemas, como litoral, pampas, florestas, desertos, áreas alagadas pantaneiras, tanto em reservas indígenas quanto em áreas rurais e urbanas de tais países. As diferentes características naturais e políticas dessa vasta região, ocupada pelos mapuche e guarani, também proporcionaram diferenças culturais, linguísticas, políticas e cosmológicas.

“Mapu” significa terra. “Che” significa gente. “Mapudungun” ou “mapuzungun” é o som da terra, a língua falada por aqueles que são filhos da terra. Já o kaiowá, pertence ao tronco guarani.

O termo *kaiowá* deriva de *ka'gua*, “que para os povos falantes de línguas guarani, designava os grupos que vivem na (-*gua*) mata (*ka'a*)”. Escrito de várias formas (Kaygua, Ka'guá, Ka'yguá, Ka'ynguá, Kainguá, Cainguá, Caaguá, Caingua, Cnaguá, Cayagua, Cagoa, Cayoa, Caygoa, Cayowa, Caingua, Caa-woa, Cayuás, Cayuáz), *ka'agua* foi traduzido ao espanhol por ‘monteses’, ‘montareces’ e ‘montañeces’. Outro termo guarani homônimo ou equivalente a *ka'gua* é *yanaigua* ou, *ñanaingua*, com o qual, na Bolívia, a população falante de guarani designa os que viviam “da mata ou do mato”, *yana* ou *ñana* (Chamorro, 2015, p. 34).

Apesar da colonização portuguesa ter prevalecido no que hoje conhecemos como o território brasileiro, o *kaiowá*, bem como outros grupos guarani, mantém forte influência da língua castelhana, principalmente do espanhol falado no Paraguai. Também não se pode esquecer que parte do atual território do Mato Grosso do Sul pertencia àquele país e foi anexado ao Brasil em consequência da Guerra do Paraguai, pelo Tratado de Loizaga — Cotegipe (1872). Além do extermínio de milhões de pessoas, do uso de mão de obra escravizada indígena e africana, o avanço do império português e espanhol, bem como as independências das nações latino-americanas, provocou o que os guarani denominam de “*sarambi*: desordem, estar espalhado; um espalhamento bagunçado dos indígenas feito depressa e no desespero; *oremosarambi*: ‘alguém nos espalha, nos joga daqui pra lá, nos bagunça’” (*Idem*, p. 300).

Sendo assim, mesmo vivendo em território brasileiro, são comuns os “estrangeirismos” em espanhol e português na fala dos *kaiowá*. Por exemplo, podemos observar nas letras do grupo de rap Bro MC's,<sup>281</sup> que é composto por quatro integrantes guarani *kaiowá* que vivem nas aldeias Bororó e Jagwapiru, na Reserva de Dourados. Na letra da música *Retomada* eles se expressam mesclando as três línguas. “*Yo no quiero la plata, importante es mi tierra / Demarcación já / Grito de lideranças por seus Tekoha / Importante es mi tierra / Yo no voy a parar / Sigo siempre frente na lucha / Nhanguahe, nhanhee, jae peju pendeve.*”<sup>282</sup>

A colonização não respeitou as culturas originárias, anulando as manifestações humanas das inúmeras etnias que se desenvolviam há milhares de anos nas Américas. Territórios e territorialidades são questões políticas e metafóricas contemporâneas reclamadas por todas as etnias sobreviventes a esse processo histórico. Mesmo aquelas que possuem seus territórios demarcados, como os yanomami, por exemplo, que habitam parte do estado brasileiro e parte do venezuelano. Durante o governo de Jair Bolsonaro, a crise Yanomami ganhou os noticiários

<sup>281</sup> Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/congressos/imagens/Bromcs.pdf> Acesso em: 25 maio. 2021.

<sup>282</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NrrpGHepXpc> Acesso em: 25 maio. 2021.

de todo o mundo. Mais de vinte e cinco mil mineradores se encontravam ilegalmente naquela região, gerando a contaminação das águas, conflitos territoriais, desequilíbrio ambiental e doenças fatais aos yanomami. Bolsonaro tentou, a qualquer custo, legalizar<sup>283</sup> a atividade mineradora em terras indígenas do Brasil, o que foi um dos piores momentos da história recente da redemocratização para os povos originários. Além da pandemia que assolou principalmente a população de menor poder aquisitivo, o desmantelamento de órgãos públicos como a FUNAI e o IBAMA, desregulamentação de leis ambientais, militarização exacerbada dos cargos públicos, as queimadas e o desmatamento em dimensões desconhecidas, todas essas ações foram supervisionadas por parte do governo federal.

Em uma reunião do governo federal, em julho de 2020, o Ministro do Meio Ambiente, Ricardo Sales, proferiu a seguinte fala: “precisa ter um esforço nosso, enquanto estamos em um momento de tranquilidade no aspecto de cobertura de imprensa porque só fala de Covid, e ir passando a boiada, ir mudando todo o regramento e simplificando normas”.<sup>284</sup> O agronegócio é outra constante ameaça aos povos originários, quilombolas e à biodiversidade brasileira.

A sabedoria dos povos originários, que lutam pelo direito de viverem dignamente de acordo suas cosmologias na contemporaneidade globalizada, em comunhão e reconhecimento às formas de vida da natureza, não tem sido capaz, até então, de frear o abismo capitalista mundial que marca a era do Antropoceno. O líder político e xamã yanomami Davi Kopenawa vem, há tempos, alertando-nos sobre o estrago que a “sociedade da mercadoria” — tal como define “os brancos” (*nape*), a sociedade ocidental —, está prestes a experimentar: a queda do céu. Segundo o xamã, estamos próximos a viver novamente o fim do mundo, caso não sejamos capazes de mudar a relação de usurpação e despojo que a maior parte da humanidade e dos governos têm com a Terra. Kopenawa fala da *xawara*, doenças e epidemias causadas pela ação do homem que desmata, retira os minérios do fundo da terra, destrói rios e montanhas em busca de ouro e outros minerais, que polui o ar com tantas máquinas e lixo. “O que chamamos de *xawara* são o sarampo, a gripe, a malária, a tuberculose, e todas as doenças de brancos que nos matam para devorar nossa carne” (Kopenawa, 2015, p. 366). Para os Yanomami, no início de tudo, quando as coisas e os seres eram muito instáveis, o primeiro céu despencou matando os que aqui viviam, transformando-os em outros seres e espíritos. Sobre esse primeiro céu (*hutukara*) desabado, *Omama*, o criador, reconstruiu a terra e criou os seres. *Omama* também

---

<sup>283</sup> Disponível em: <http://www.hutukara.org/index.php/noticias/especial-20-anos/355-yanomami-criticam-e-rejeitam-mineracao-em-area-indigena> Acesso em 15 maio. 2021

<sup>284</sup> A fala pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/watch?v=i716s2EJg0M> Acesso em 15 maio. 2021.

enterrou diversos metais em variadas profundidades para escorar a nova terra e o novo céu. Metais que ele sabia serem perigosos.

Os brancos espalham suas fumaças de epidemias por toda a floresta à toa, sem se dar conta de nada, só arrancando o ouro e os outros minérios da terra. Os vapores que saem desses metais são tão fortes e perigosos que até a fumaça da cremação dos ossos de suas vítimas é envenenada. [...] Os brancos também são contaminados e no fim ela os come tanto quanto a nós, pois a epidemia *xawara*, em sua hostilidade, não tem nenhuma preferência. Embora pensem morrer de uma doença comum, não é o caso. São atingidos, como nós, pela fumaça dos minérios e do petróleo escondidos por *Omama* debaixo da terra e das águas. [...] Chamam isso de poluição. Mas pra nós é sempre fumaça de epidemia *xawara*. Apesar de sofrerem também, eles não querem desistir. Seu pensamento está todo fechado. Só se importam em cozinhar o metal e o petróleo para fabricar suas mercadorias (*Ibid.*, p. 365).

Apesar da língua yanomami ser totalmente distinta da dos mapuche e dos kaiowá, e de ambos estarem geograficamente distantes, podemos perceber que compartilham de uma mesma visão. A fala de Kopenawa ilumina ainda mais o texto *Ñuke*. Para essas sociedades originárias, as dificuldades são inúmeras, a começar pelo boicote dos estados-nação; pelas diferenças linguísticas; pelas distâncias etc. Contudo, essas são nações que seguem vivas e atuantes em diversas frentes. Alguns de seus cidadãos comuns alcançam um importante poder e representatividade política para seguirem lutando por seus direitos.

A reflexão feita até aqui implica também um processo chamado na antropologia de etnogênese, o qual diz respeito à capacidade de adaptação das coletividades humanas em geral às situações de grandes mudanças ocorridas no interior do próprio grupo ou no meio que o cerca. Em outras palavras, quando falamos em etnogênese estamos dizendo que, como todos os grupos humanos, os grupos étnicos são dinâmicos e criativos e sua identidade está estruturada ou amarrada na conjuntura histórica (Chamorro, 2015, p. 43).

Neste sentido, a tradução do texto de David Arancibia, proposta neste trabalho, é entendida como um instrumento capaz de estabelecer uma ponte cultural e política entre os mapuche e os kaiowá. Abrindo caminhos para que o mesmo procedimento possa ser realizado, por exemplo, com outras sociedades originárias do território brasileiro, promovendo um intercâmbio artístico, linguístico e social entre diferentes. A partir de então, nosso objeto de pesquisa *Ñuke*, que significa mãe em mapudungun, passaria a ser nomeado de *Ha'i*.

A seguir apresentaremos as nossas proposições de tradução dos termos do mapudungun para o kaiowá. Ainda assim, acreditamos que o resultado não deva ser entendido como uma tradução definitiva, uma vez que ela diz respeito a uma experiência territorializada e em processo. Os termos escolhidos em kaiowá foram discutidos com os falantes da língua que participaram da leitura, mas mesmo nesse processo houve divergências. Os kaiowá encontram-se, originalmente, em diferentes partes do estado do Mato Grosso do Sul, divisa com o Paraguai, e cada região, cada núcleo familiar, possui suas particularidades culturais e linguísticas que podem e devem ser levadas em consideração no caso de uma montagem, de uma outra tradução e publicação.

A tradução teatral é um ato hermenêutico como qualquer outro: para saber o que um texto-fonte quer dizer, é preciso que eu o bombardeie com questões práticas a partir de uma língua e uma cultura-alvo, que eu me aproprie dele perguntando-lhe: situado lá onde estou, nesta derradeira situação de recepção, e transmitido nos termos dessa outra língua, que é a língua alvo, o que você quer dizer para mim e para nós? (Pavis, 2008, p. 125).

Anteriormente justificada a escolha por estabelecer uma ponte entre as línguas mapudungun e guarani kaiowá, bem como suas cosmovisões e, principalmente, as questões de cunho político partilhadas por estas duas sociedades ao longo de mais de cinco séculos — desde a invasão europeia em terras deste continente —, passamos, então às observações sobre as traduções dos termos da língua original mapuche para a língua de chegada kaiowá.

Como vimos, o texto dramático está dividido em oito partes, sendo o primeiro intitulado como *Ñuke*. As seis partes seguintes são classificadas com numerais na língua mapudungun, em ordem crescente. E, por fim, como um epílogo, a breve cena denominada “o final depois da chuva”, onde Carmem, mesmo com toda sua raiva resultante de todo o processo exposto na obra, a ponto de bater em seu filho mais novo, abraça-o carinhosamente num ato de desespero e afeto. Diferente dos títulos anteriores, este é o único escrito em espanhol, que nessa lógica, foi traduzido em português.

A respeito dos números que dão nome aos capítulos no texto, em guarani kaiowá muitas vezes ocorre o empréstimo tanto do espanhol quanto do português. Tradicionalmente, a organização original guarani kaiowá não exigia um sistema de contagem extenso, uma vez que era sustentável. Assim, quando queriam se referir a um numeral muito maior, eles usavam o marcador de plural *kuera*. Um cachorro, dois cachorros, “x” cachorros: *peteî jagua, mokõi jagua, jagua kuera*. Então, há a possibilidade de traduzir os números, como também empregar

uma das línguas de empréstimo. Apostamos na tradução, uma vez que corrobora a expressão da cultura original.

<i>Mapudungun</i>	Português	<i>kaiowá</i>
<i>Kiñe</i>	Um	<i>Peteî</i>
<i>Epu</i>	Dois	<i>Mokõi</i>
<i>Küla</i>	Três	<i>Mbohapy</i>
<i>Meli</i>	Quatro	<i>Irundy</i>
<i>Kechu</i>	Cinco	<i>Po</i>
<i>Kayu</i>	Seis	<i>Poteî</i>

- *Ñuke*

O termo, que dá título à obra, significa, em mapudungun, mãe. A palavra *ñuke* não é proferida em cena, nem mesmo utilizada em nenhum outro momento da peça. Nas falas dos personagens, o autor utilizou sempre o correlativo em espanhol *madre*, como na fala da personagem Carmem, a mãe: “*Yo soy madre no más, y no soy ninguna delincuente. Soy Madre, y soy mujer. Soy madre, y no soy terrorista*”, “Eu sou apenas uma mãe, não sou nenhuma criminosa. Sou mãe, e sou mulher. Sou mãe, e não sou terrorista”. A figura da mulher-mãe é uma personagem central da peça, é por ela que os principais temas são costurados dramaturgicamente.

Em um primeiro momento, propusemos para tradução em kaiowá a palavra *sy*, que significa mãe. No entanto, gramaticalmente é um termo usado em contextos relacionais, que ganham sentido com os pronomes possessivos.

**Sy** n. [i-, o-] (1) mãe; *che sy oikove pukúta osýicha* ‘minha mãe vai viver muito tempo como a mãe dela’, *ñande sy jareko porã va'erã* ‘temos que tratar bem a nossa mãe’, *isy oho omba'apo pyélopy* ‘a mãe dela/e foi trabalhar na cidade’, *che sy ména che ru anga* ‘o marido da minha mãe é meu padrasto’, *ñande sy kwéry ko'angwa omba'apo kokwépy, gógapy, mbo'eróypy, opitáupy ha opa rupi* ‘as nossas mães de hoje em dia trabalham na roça, em suas próprias casas, na escola, no hospital e em toda parte’. • N. Cult.: na família extensa, a função de mãe se estendia às irmãs da mãe biológica, o que permanece no vocabulário na língua (Chamorro, 2023, p. 568, grifo nosso).

A língua kaiowá, viva como é, também aceita o uso de *sy* sem o emprego dos pronomes possessivos em contextos mais coloquiais. Até mesmo algumas das pessoas kaiowá que

tivemos contato indicaram a palavra *sy* como o correlativo para o título. Mas tiveram alguns fatores que nos levaram a adotar um outro vocábulo, *ha'i*. O primeiro é por ser um termo mais genérico que também se refere à mãe. Segundo, por ser uma palavra que está retornando ao vocabulário cotidiano, sendo geralmente conhecida pelos falantes mais velhos das comunidades — originalmente é uma palavra com valor vocativo. Também, por ser uma palavra composta por duas sílabas, tal como *Ñuke*, permitindo, uma sonoridade que evoca um tempo de fala semelhante ao do original, preenchendo a palavra por mais tempo em nossa boca e ouvido, exigindo uma dedicação um pouco maior na pronúncia. Além disso, a vogal ‘y’ de *sy*, possui uma sonoridade que não utilizamos na língua brasileira, portanto, possivelmente seria pronunciada como “i” por pessoas que desconhecem o idioma. Nem todos as pessoas kaiowá que participaram da leitura conheciam a expressão *ha'i*, principalmente os mais jovens. Nesse sentido, nossa escolha se dá também por uma retomada da língua, muito atrelada à experiência que pudemos observar na coordenação editorial que fizemos do *Dicionário Kaiowá-Português* (2022-2023).

**Ha'i** n. (1) - **mãe, mamãe**; *ha'i, ejapo orévy avati maimbe* ‘mamãe, faz pra nós milho tostado’, *oñemboha'i chévy rehe* ‘me fez de sua mãe’, *oñemboha'i chévy* ‘se fez de mãe pra mim’, *ha'íramo areko ichupe* ‘tenho-a no lugar de mãe’, *ko'ěrõ ore oremboetéta pore ha'i áry* ‘amanhã nós vamos celebrar o dia da nossa mãe’. • N. Cult.: historicamente, *ha'i* era utilizada apenas como vocativo, agora tem sido usada também como argumento (Chamorro, 2023, p. 212).

<i>Ñuke</i>	Mãe	<i>Ha'i</i>
-------------	-----	-------------

- *Kalfu*

A cor azul: “representa a vida, a ordem, a abundância e o universo. *Kalfü* também representa todo o sagrado ou espiritual” (Diccionario Mapuche, 2018, p. 73).<sup>285</sup> Além disso, é a cor que simboliza o princípio de tudo, a criação, o nascimento e a morte. Assim elucidada em vários de seus poemas, Elicura Chihuailaf, um dos poetas mapuche mais importantes (Prêmio Nacional de Literatura do Chile, 2020).

Kalfü me dizia meu avô

<sup>285</sup> Diccionario Mapuche – Ministerio de Salud, Gobierno de Chile. Visto em: <http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2018/01/006.Diccionario-Mapuche.pdf> Acesso em: 16 maio. 2021

e me oferece sua voz e seu trompe  
Kalfv me dizia minha avó  
 e me traz flores de macieiras  
 Azul me disseram meus pais  
Kalful digo a minhas filhas /  
 a meus filhos  
Azul no Azul é a energia  
 na qual  
 Sonha a alma  
 do meu Povo  
 (Chihuailaf, 2015, p. 30, grifo nosso).

No poema, o autor escreve com diferentes grafias o termo “azul”, dessa forma, ele nos mostra que o registro da língua pode variar, certamente a depender da história de vida de cada pessoa, cada grupo mapuche, das características que marcaram o contato entre os indígenas e os *winkas*. O poema também mostra como a cultura mapuche está sob uma constante mudança imposta pela cultura dominante do país chileno. Mas, sobretudo, indica que ainda que a escrita sofra transformações ao longo da história, o que parece não se alterar é a relação do povo mapuche com o sentido mítico da cor azul.

Chihuailaf revisita dois conceitos essenciais da cosmovisão e da religiosidade mapuche: o azul e os sonhos. De acordo com suas declarações, o azul representa o local de origem dos espíritos e para onde retornam após a morte, refletindo assim uma concepção cíclica do tempo. Essa crença, herdada de seus ancestrais, é um elemento que ele busca revitalizar em sua poesia. Segundo Gilberto Triviños (2000, p. 19):

O primeiro espírito mapuche veio do azul do oriente. Dizem que esse espírito habita o coração de cada um de nós e, quando abandona o corpo, dirige-se para algum lugar do poente, um país azul habitado pelos espíritos de nossos antepassados.<sup>286</sup>

Já em guarani e em kaiowá há o termo *hovy*, que se refere tanto à cor azul quanto à verde. Não há uma outra palavra que as diferencie.

Pudemos perceber em nosso corpus em língua kaiowá, um sistema diferente de classificação de cores em que não há distinção entre azul e o verde, pois nessa língua apenas um termo designa ambas as cores, *hovy*; o mesmo

---

<sup>286</sup> “*El primer espíritu mapuche vino del azul del oriente. Dicen que ese espíritu habita en el corazón de cada uno de nosotros y, cuando abandona el cuerpo, se dirige hacia un lugar del poniente, un país azul habitado por los espíritus de nuestros antepasados.*”

acontece com o vermelho e o marrom, cores que são denominadas por um único termo em kaiowá, *pytã* (Barros, 2014, p. 26).

O termo *kalfu* carrega um sentido que vai além da descrição de uma cor. Sua ocorrência em *Ñuke* se dá uma única vez, na frase que inicia a rubrica do texto dramático. “*Todo está oscuro, como el kalfu*”, “tudo está escuro como o azul”. Esta frase contextualiza o leitor/espectador, se conhecedor da cosmologia mapuche, onde a escuridão azul se assemelha ao princípio de tudo, ou ao fim de tudo, já que o movimento da existência do mundo é cíclico, como visto anteriormente. Por se tratar de uma rubrica, teoricamente, o espectador não teria acesso a essa informação como palavra-texto. Entretanto, julgamos essa indicação feita pelo autor extremamente importante para ser interpretada pela equipe artística de uma possível montagem, que pode traduzi-la à plateia por meio da iluminação, cenografia, trilha sonora, atuação, e até mesmo trazendo a público a “voz” da rubrica como um personagem-narrador.

Na tradução, se utilizássemos apenas o substantivo *hovy*, o sentido não se completaria. Para os kaiowá, *hovy* é também uma referência mítica, pois quando “verde”, está relacionado à mata densa, que denomina, como já visto, esse grupo étnico guarani, *ka’agwy*; e quando azul, ao céu. Mas dizer apenas o nome das cores não é o bastante para imprimir a característica presente no original. Uma solução seria referimos aos elementos originários da cosmologia kaiowá que estão relacionados à cor *hovy*, assim: *ary ha ka’agwy*, ou seja, o céu e a mata, acrescidos do adjetivo “ancestral”. A tradução então seria: “Tudo está escuro, como o *ary ha ka’aguy* ancestral”.

Outra expressão satisfatória seria *hovy mboypyry*. Segundo Chamorro, na cosmologia kaiowá, existem muitos céus sobrepostos. Sendo que o primeiro céu estaria instalado logo após o azul, daí a expressão *hovy* (azul) *mboypyry* (o outro lado, a outra margem). Esta palavra origina-se do verbo (*o*)*mboypy* que significa conhecer, dar origem, ensinar, começar. Portanto, também poderíamos traduzir para: “Tudo está escuro, como o *hovy mboypy*”.

Mas, para a leitura que realizamos, resolvemos optar por um outro termo da língua kaiowá que está ligado à escuridão, *pytũ* ou *ypyitũ*. Usando apenas uma destas palavras estaríamos apenas enfatizando a característica do substantivo “escuridão”, adjetivando-o de uma forma um tanto óbvia, mas que poderia gerar uma certa poeticidade na tradução: “Está tudo escuro, como a escuridão”. É interessante pensar na formação da palavra *ypyitũ*, pois *ypy* significa o princípio sobrenatural e *tũ*, escuro:

**ypy** n. [ij-] (1) princípio, origem [princípio sobrenatural], *avati Tupi ha avati trangéniko ndaijypýi* ‘o milho Tupi (duro, vermelho) e o milho transgênico não têm princípio (origem sobrenatural)’, *avati jakaira ijypy, ha’éicha opa mba’e ijypýva ijistória avei* ‘o milho-jacairá tem princípio, como ele, todas as coisas que têm princípio têm história’, *jasuka ñande ypy ha opa mba’e ypy* ‘jasuká é a nossa origem e é a origem de todas as coisas, [...]’ (Chamorro, 2023, p. 636).

**tũ** n. [r-, h-, t-] var. ã, (1) preta/o, escura/o; *nahũ ngatúi* ‘não está bem preto’, *hũvy* ‘meio preto, cinza’, *che resa pyte rũ* ‘tenho a pupila preta’, *ña’ẽũ* ‘argila preta’, *pytũ* ‘escuro’ (*ibid.*, p. 606).

Outra palavra que deriva de *ypy* é *ypyrũ*, que também está relacionada a um tempo mítico do princípio das coisas:

**ypyrũ** n. [i-, iñ-] var. *ypyrũmby*, (1) começo, início [bem no começo, comecinho], *heta ñemombe’upy mymba rehegwa ypyrũmby he’i: upéramo Pa’i Kwara ndoipapái joty ko mymba ka’agwyporyrã, ha’e kénte vyteri upérõ* ‘bem no começo de muitas histórias sobre animais, diz assim: naquele tempo o Sol ainda não tinha chamado/transformado este animal para ser um habitante da mata, ele ainda era uma pessoa humana naquele tempo (no tempo em que transcorre a história)’, *añemboarakwaase iñypyrũmby rehe* ‘quero conhecer os acontecimentos ocorridos no começo da história’, *iñypyrũ pohýi pe kaiu’y rehegwa ñemombe’upy* ‘é pesado o início da história dos seres Kaiu’y’, *ypyrũ ha ypyrũmby ojeporuve ñe’e teéicha* ‘as palavras *ypyrũ* e *ypyrũmby* são mais usadas como verbos’ (*ibid.*, p. 637).

*Ypytũ*, *ypyrũ* e algumas variantes, são palavras que estão sempre presentes nos mitos fundantes dos kaiowá. No exemplo acima, podemos observar essa relação entre o escuro e o momento da iluminação que transforma e demarca uma mudança cosmológica na cultura, que dá início a um outro tempo. Mas também são usadas em contextos mais cotidianos. Para a tradução, nós optamos pela palavra *ypytũ* porque é uma palavra que contém a ideia da escuridão e de um tempo mítico.

<i>Kalfu</i>	Azul; tempo-espaco mítico	1° - <i>Ypytũ</i> 2° - <i>Hovy mboypyri</i> 3° - <i>Ary ha ka’agwy</i> <i>ancestral</i>
--------------	---------------------------	--

- *Lamngen*

Substantivo que significa irmã. Também é um termo utilizado entre a mulher e o homem, ou apenas entre mulheres, nunca entre homens, para se referirem em uma conversa. Pode designar uma relação de parentesco: irmão ou irmã, primo ou prima; ou uma ideia de parentesco não consanguíneo. O importante aqui é que esse substantivo denota um pertencimento cultural. Em *Ñuke*, a primeira ocorrência se dá quando Carmem, ao retirar o capacete do policial fardado ferido, diz: “*Así que usted es lamngen...*”, “então você é um parente”.

Essa passagem demonstra uma grande surpresa ao revelar que o policial, que é a representação do opressor, porta traços que o identificam como mapuche. Certamente um descendente nascido na cidade, que perdera seus vínculos culturais e políticos com a cultura tradicional, mas que, pelos traços físicos, visivelmente não é *winka/wingka*, branco. O policial não se identifica com a cultura originária, o que pode ser confirmado um pouco mais à frente, quando ele expõe seu desconhecimento da medicina tradicional e insulta a Carmem, que tenta tratar o seu ferimento com folhas de canelo: “O que cê tá fazendo comigo, índia de merda?”. Essa quebra de expectativa demonstra o quão historicamente a sociedade branca tem sido feroz em seu projeto colonial de extermínio das sociedades originárias. Arancibia faz uma crítica ao próprio indivíduo, mas sobretudo ao sistema dominante.

Para essa passagem em kaiowá, existem algumas possibilidades, como a palavra *ava*, que significa pessoa indígena e também denomina etnias falantes do grupo guarani. Outra opção seria utilizarmos a palavra *karaí*, que designa aquele que não é indígena, o branco. Há também o termo *mbaúry*, com o mesmo sentido. Essa escolha nos obrigaria a uma alteração na estrutura do texto, invertendo a afirmação proferida pela personagem, visando manter o sentido da surpresa: “Então você não é um *karaí*...”. Já fazer uso do termo “parente” nesse momento não seria tão adequado, quanto nas passagens que sinalizaremos à frente.

Quando realizamos os ensaios, a leitura dramática do texto na Casa de Reza da FAIND/UFGD, e o bate-papo com os espectadores, tivemos um retorno sobre essa passagem da obra dramática. Muitas pessoas reiteraram que nos conflitos de terras de retomada kaiowá e guarani, muitos indígenas são assassinados, ou machucados quando há confronto com a polícia e/ou com os fazendeiros e seus seguranças. E raramente esses ocorridos são noticiados pela mídia oficial. Aliás, quando possível, eles têm sido feitos de forma espontânea pelos próprios indígenas com seus telefones celulares. Já quando um policial ou pessoa não indígena sofre algum dano físico ou morte, é como se a justiça e a mídia oficial acordassem de um sono profundo. Outro ponto levantado foi que no contexto kaiowá é raro que haja um policial proveniente dessa etnia. No contexto brasileiro, essa seria uma relação que ocorre com a

população afrodescendente. Mas não podemos esquecer que historicamente esse tipo de opressão sempre esteve presente, em níveis mais diversos, como o ex-vice-presidente General Mourão, que afirmou em entrevista que o caráter de indolência do brasileiro era uma herança indígena. O mesmo, para se retratar, disse ser descendente indígena, apesar de ter se autodeclarado como branco em documentos oficiais. Mourão foi contra diversas políticas que visavam os direitos dos povos originários, além de ter ignorado a crise humanitária dos Yanomami, imposta forma criminosa pela extração ilegal de ouro, pelo avanço do agronegócio e pelos interesses de grandes políticos e empresários nas riquezas da terra demarcada.

No original, o uso do termo *lamngen* também designa relações de parentesco não necessariamente consanguíneo, mas de pertencimento étnico: “*Y los lamngen de la universidad no han podido venir*”; “¿*Cómo está lamngen?*”. Nestes casos, adotamos o termo “parente”. “E os parente da universidade não puderam vir”; “Como está, parente?”. Referir-se a alguém de sua etnia como parente é comum nas sociedades indígenas como “forma de preservação da família extensa” (Chamorro, 2017, p. 85), ou, em casos mais políticos, até mesmo como forma de comunicação com uma outra etnia originária. Ailton Krenak (MG), importante figura política pertencente à etnia Krenak, ao aludir a Aliança dos Povos da Floresta, diz:

Agora você vai ter um papo de índio. Vê se está chegando aí a minha voz. Então, amigo, fico pensando assim numa conversa que você pudesse colocar no ar para os nossos parentes, para o povo do Acre, principalmente para o povo da floresta, mas também para todas as pessoas que estão pensando como é que o Acre, que é uma pequenina parte, se destacou tanto para o olhar dessas pessoas de todo o mundo? (Krenak, 2015, p. 116-117, grifo nosso).

Em *Ñuke*, quando os personagens aludem a uma relação consanguínea, eles utilizam o vocábulo “parente”, como na fala de Hortência a sua prima Carmem: “*Permiso parienta. Disculpe, supe que llegó el José*”, “Licença parenta. Desculpa, soube que eu José chegou”. Nesse tipo de ocorrência, traduzimos essa noção de parentesco pela palavra *te’yí*, em kaiowá: “descendência, genealogia, geração. **Che re’yí**: minha família, meu descendente”. (Chamorro, 2015, p. 301). A forma *te’yí* sofre alteração quando conjugada (t-, r-, gw-, h-). Então teremos: “Licença, *che re’yí*. Desculpa, soube que José chegou”.

<i>Lamngen</i>	1º - mapuche	1º - Ava
	2º - indígena	2º - Parente
	3º - parente consanguíneo	3º - <i>Te’yí</i>

- *Winka trewa*

É uma expressão popular depreciativa que se refere ao estrangeiro, ao branco. *Winka* = chileno, estrangeiro, não mapuche; *trewa* = cachorro. O substantivo, usado na condição de adjetivo, designa o “branco” como ladrão, canalha, sem palavra etc. Por exemplo, a canção popular araucana *Winka onal*<sup>287</sup> (branco ladrão) diz de uma mulher mapuche que, enquanto lava seu *chamal* (vestimenta típica) no rio, protesta cantando: “*winka trewa / winka pillo / me quitaste mi potrillo / mi ruka, waka y terneno / winka trewa / winka pillo...*”. “Branco ladrão / branco bandido / roubou meu cavalo / minha casa / vaca e bezerro / branco ladrão / branco bandido...”

Em guarani e kaiowá temos a palavra *karáí*, que significa indivíduo branco não indígena, e *jagua*, que significa cachorro. Também pode ser usado como adjetivo no mesmo sentido que no mapudungun ou no português, porém não na mesma sequência de escrita, pois *karáí jagua* quer dizer: o cachorro do homem branco. Um sentido mais literal da expressão seria: *jagua monda*, “cachorro ladrão”, ou *jagua monda karáíchagua*, “o homem branco é como um cachorro ladrão”.

Sobre esse “outro”, “o branco”, *winka* ou *karáí*, Ailton Krenak disse:

Os nossos parentes sempre reconheceram na chegada do branco o retorno de um irmão que foi embora há muito tempo, e que indo embora se retirou também no sentido de humanidade que nós estávamos construindo. Ele é um sujeito que aprendeu muita coisa longe de casa, esqueceu muitas vezes de onde ele é, e tem dificuldade de saber para onde está indo (Krenak, 2015, p. 162).

Outro termo possível seria *mbaĩry*, também utilizado para se referir ao branco, não indígena. São palavras que podem ter sentidos distintos entre os guarani, por exemplo, para os guarani Mbya, o “*karáí* ou *karáiva* é o líder religioso, o xamã; e fora do âmbito religioso é equivalente a “senhor” (Chamorro, 2004, p. 357).

<i>Winka trewa</i>	“branco cachorro” - branco canalha, safado, ladrão	- <i>Jagua monda</i> - <i>Jagua monda karáíchagua</i>
--------------------	---	--

<sup>287</sup> Dependendo da época em que foi escrita, e da região, a grafia pode ser diferente: *Huincaonal*, *winkaonal*, *huincaoinal*. Assim como as palavras *winka*, *wingka*, *trewa*, *tregua*. Esta canção amplamente conhecida possui diversas versões. <https://www.youtube.com/watch?v=DaLXQcoaqlw> Acesso em: 23 maio. 2021.

		- <i>Mbaĩry</i>
--	--	-----------------

- *Güiños*

Ou *wiño*, no singular, é um tipo de bastão com curvatura, feito de madeira, utilizado no jogo tradicional mapuche conhecido como *Palín*,<sup>288</sup> onde os jogadores, divididos em times, disputam força, agilidade e poder ao deslocarem, por meio dos bastões, uma bola de madeira ou de couro pelo chão, até atingirem o campo do adversário. O *Palín* é um jogo com significado espiritual, social e político. Foi declarado no ano de 2004, pelo governo chileno, como esporte nacional.

Há um momento na rubrica que o autor detalha minuciosamente os elementos que compõem o cenário típico da casa mapuche, como panelas, alimentos, instrumentos musicais e os instrumentos esportivos — “*sobrepuestos por encima descansan dos güiños*”. Alguns desses objetos não são utilizados diretamente na ação dramática dos personagens, mas são essenciais para a construção do ambiente cultural e do sentido da obra, para acessarmos a “mirada íntima mapuche”. O espectador que desconhece a cultura não saberá ler as simbologias presentes na dramaturgia, como, por exemplo, o taco do jogo *Palín*. Contudo, será levado a perceber que todos os elementos cênicos presentes fazem parte do discurso da peça.

De forma geral, podemos dizer que os kaiowá não possuem essa mesma ligação com os jogos. Não havendo, portanto, um jogo que pudéssemos estabelecer uma correlação. No entanto, é no canto (*porahéi*), na reza (*jerosy*) e na dança (*jeroky*) que se encontram os principais elementos da força mítica desse povo. Como expusemos anteriormente, esses elementos culturais contribuem dramaturgicamente compondo para o leitor-espectador um espaço (imagens) de identidade cultural, mas não são elementos que atuam diretamente na ação dramática. Sendo assim, a tradução, na perspectiva da cultura kaiowá, deve encontrar outros componentes fundamentais dessa cultura que consigam o mesmo efeito de composição, e não necessariamente de mesma materialidade. Outra possibilidade para a tradução seria a de buscar algum elemento esportivo contemporâneo praticado pelos kaiowá. Todavia, a tradução caminharia em outra perspectiva, tanto no sentido cultural (empréstimo) quanto temporal (contemporâneo).

---

<sup>288</sup> Disponível em: <https://www.museomapuchecanete.gob.cl/sitio/Contenido/Colecciones-digitales/54497:Palin-un-encuentro-espiritual-social-y-politico> e [https://www.youtube.com/watch?v=3wIwH\\_0Bhzk](https://www.youtube.com/watch?v=3wIwH_0Bhzk) Acesso em: 23 maio. 2021.

Acreditamos que vários objetos da cultura kaiowá poderiam ser interessantes para ocupar esse espaço cênico, principalmente porque são artefatos aparentemente muito simples, tal como o taco de madeira (*güiño*) dos mapuche, mas simbolicamente fundadores na cultura. Como por exemplo: o *apyka/apykape*.

*Apyka* ou *apykape* é um pequeno banco de madeira (cedro) usado em alguns rituais, como o *kunumi pepy*, rito de iniciação dos meninos no início da adolescência, que foi deixando de ser realizado ao longo das últimas décadas, mas ainda é reconhecido pelos mais velhos. Esse “banco” também existe dentro do nosso corpo, é onde está assentada a nossa palavra.

A gravidez é entendida como resultado de um sonho; o nascimento, o momento em que a palavra se senta ou provê para si um lugar no corpo da criança, *oñemboapyka*. A palavra circula pelo esqueleto humano. Ela é justamente a que o mantém em pé, que o humaniza (*Idem*, 2008, p. 57).

Ao término do ritual *kunumi pepy*, onde os meninos recebem o *tembeta* — “adorno corporal que simboliza o comprometimento dos meninos com o saber tradicional” —, cada indivíduo recebe um *apyka*.

Terminada sua função, os oficiantes da cerimônia se despedem dos Donos do Ser e ingressam na casa de reza para prosseguir sua função. Depois da meia noite os meninos são acordados e conduzidos até o centro do recinto, onde finalmente podem ocupar seus *apyka*, “assento ritual” (*Ibid.*, p. 266).

Para referir-se a alguém que perdeu a vida, a expressão utilizada é “*apyka kue*: pessoa falecida; a que já foi assento da palavra”.

A ‘palavra’, *ñe’ẽ*, é um conceito central da antropologia, da cosmologia, da psicologia e da teologia kaiowá. Ela é frequentemente associada “com” e traduzida “por” alma, que se refere à pessoa de forma integral, o próprio eu, o humano inteiro. [...] desde a concepção até a morte da pessoa, esse conceito é fundamental no pensamento tradicional kaiowá. [...] Mas a palavra ou alma não é um bem que se recebe pronto; de forma plena. Ela é um impulso inicial que deve desenvolver-se ao longo da vida, através da dedicação e do esforço pessoal, para ir formando o indivíduo e conformando-o à comunidade (*Idem*, 2017, p. 205-206).

Graciela, em *Kurusu Ne’ëgatu: palabras que la historia no podría olvidar* (1995), reitera que os kaiowá consideram que a origem do bem e do mal está na palavra. A pesquisadora

explica que o conceito incorpóreo de alma, vindo dos missionários e da colonização cristã, não se ajusta perfeitamente na cosmovisão dos povos guarani, onde os conceitos de “palavra” e “alma” integram o ser. Chamorro (2008, p. 62) nos lembra que, de forma geral, a linguagem cristã nas línguas originárias se limitou a traduzir “as formulações clássicas da doutrina e piedade cristãs. Conceitos como Deus, Trindade e encarnação foram vertidos para a língua guarani ignorando o que a palavra em si constituía para o grupo”.

Mapudungun é como se chama a língua mapuche, e literalmente significa “a fala da terra”. Chamorro nos lembra, no subcapítulo intitulado “a terra como corpo que murmura sua palavra” (*Ibid.*, p. 161), que há uma diferença crucial entre as sociedades originárias e a sociedade branca ocidental, pois esta passou a se relacionar com a terra a partir de um distanciamento que coloca o humano em um lugar superior. Já os povos indígenas, por exemplo, consideram que há um sistema único, portanto há faculdades, como a língua, em que todas as coisas se expressam. Em *Ñuke*, podemos observar que há uma busca, ou pelo menos um desejo de retornar à palavra mapuche, à sua língua. A “palavra” para os mapuche é a base de tudo, mas não é qualquer palavra, é a palavra verdadeira. Na obra, é o que estão defendendo, é também o que criticam nos não indígenas. A palavra é a arma de luta da personagem principal contra a palavra falaciosa dos brancos: “**Carmem** - Eu não saio daqui, eu só faço o trabalho de casa, eu cuido dos animais, e eu não sou nenhuma delinquente. Sou mãe e sou mulher. Sou mãe, e não sou terrorista...”

Outro elemento que certamente será encontrado em uma casa que guarda as tradições da cultura kaiowá, e que poderia substituir na tradução o objeto de jogo mapuche, é o *chiru*, que é uma cruz, ou um conjunto de cruces de madeira. Segundo consta no *Dicionário Kaiowá-Português*, são essas “cruzes que estruturam a terra, a casa, o corpo humano e objetos significativos da cosmologia kaiowá” (Chamorro, 2023, p. 160). O *chiru* também representa os seres sociais sobrenaturais, que se manifestam através dessas cruces. O termo também designa a personalidade de grande saber nas comunidades. Acreditamos que existem muitos outros objetos que aportariam sentido para a substituição do termo traduzido, que aqui não busca uma semelhança semântica.

<i>Güñños</i>	Instrumento do jogo palín, símbolo da força ancestral mapuche.	<i>Apyka: banco, onde está assentada a palavra, a alma.</i> <i>Chiru: conjunto de cruces.</i>
---------------	--	--

- *Trutruka*

“Instrumento de vento”, é um instrumento musical de sopro. Na cultura kaiowá, existe uma espécie de flauta, pequeno apito denominado *mimby*, que é esteticamente diferente, mas cumpre a correlação de sentido entre as culturas.

**mimby** n. (1) apito; *mimby orojapo arasa rapo gwi* ‘nós fazemos o apito de raiz de arasá’, *mimby apyka* ‘apito-assento (pois tem por base uma miniatura do assento ritual)’, *mimbypu* ‘som do apito ritual’, *mimbypu orohendúvo oroñemboatýma ongusúpy* ‘quando ouvimos o som do mimby já nos reunimos na casa grande’, *mimby mbopuháry* ‘tocador do apito ritual’, *hechakáry ha’e mimby mbopuháry* ‘o xamã é o tocador do apito ritual’ (*Ibid.*, p. 386).

<i>Trutruka</i>	Instrumento de sopro	<i>Mimby</i>
-----------------	----------------------	--------------

- *Mawiin, leufu, piwke*

A tradução aqui optou pela manutenção do sentido onomatopeico, escolhendo palavras com o mesmo significado e sonoridades e ritmos parecidos.

<i>Mawiin</i>	Chuva, tempestade	<i>Osunun</i>
<i>Leufu</i>	Rio	<i>Ysyry</i>
<i>Piwke</i>	Coração	<i>Py’a</i>

Uma observação interessante a ser feita é que *py’a* também denomina as entranhas, o intestino, onde se localiza o caráter da pessoa. Para os kaiowá é também onde está localizada a base dos sentimentos.

- *Peñi*

Assim como ocorre em *lamngen*, é um termo relacional que, neste caso, é usado desde a perspectiva masculina, ou seja, apenas entre homens para se referirem em uma conversa. Também pode designar uma relação de parentesco, como irmão, ou filho da irmã da mãe; ou *malle mew peñi*: filho do irmão do pai. Na obra, a palavra é usada não no sentido de parentesco consanguíneo, mas de reconhecimento, irmandade, entre o gênero masculino.

Em guarani kaiowá:

Para designar irmãos, homens e mulheres usam termos próprios. Assim, quando os homens dizem *ke'y*, *tyke'yra* ou *teke'y*, se referem ao irmão mais velho, *che ryke'y* é 'meu irmão mais velho'. As mulheres dizem *che kyvy* ao 'irmão mais novo'. *Tyvy* ou *tyvyra* é o 'irmão mais novo' [...]. O termo recíproco entre os irmãos homens é *guyvy*, algo como 'mutualmente irmãos'. *Teindy* é o nome usado pelos homens para designar suas 'irmãs' [...]. As irmãs entre si são *tyke*, *tykéra*, como em *che ryke*, 'minha irmã mais velha' [...]. As mulheres chamam seus irmãos em geral de *kyvy* (Chamorro, 2017, p. 83).

Como *peñi* não exerce a relação de parentesco consanguíneo, preferimos manter o termo 'parente' para tais ocorrências, assim como as correlatas de *lamngen*.

<i>Peñi</i>	Irmão, irmandade entre homens.	<i>Parente</i>
-------------	--------------------------------	----------------

- *Trapi*

<i>Trapi</i>	Pimenta; molho feito com pimenta, pimentão, alho	<i>Molho de Ky'yï</i>
--------------	--	-----------------------

Os kaiowá não possuem uma relação cultural alimentar expressiva com a pimenta. Assim, sugerimos que se busque algum outro tipo de alimento que possa acompanhar a *chipa*. Para a tradução, optamos por manter o correlativo de pimenta, porque há uma passagem no texto em que Carmem e Hortênsia estão conversando, e esta personagem diz que irá servir o molho para uma parente que a está incomodando muito, como uma forma de dar uma indireta, sobretudo, uma forma de fazer uma piada, deixar a conversa mais íntima com Carmem.

- *Nguillatun*

*Nguillatun/Guillatún* é um ritual, uma cerimônia coletiva mapuche, onde é realizada uma prece para que algo saia bem, tal como a colheita, a saúde etc. O ritual ficou eternizado na música “El Guillatún” (1996), pela artista Violeta Parra.<sup>289</sup>

“Millelche está triste com o temporal / Os trigos caídos nesse barreiral / Os índios resolvem depois de chorar / Falar com Isidro, com Deus e San Juan / Caminha a *machi* para o *guillatun* / *Chamal* e *revoso*, *trainlonco* e *kultrún* / E até os enfermos do seu *machitún* / Aumentam as filas daquele *guillatún* / A chuva que cai e volta a cair / Os índios olham e não sabem o que fazer / Arrancam os cabelos e batem os pés / Porque a colheita eles vão perder / Os índios se ajuntam em um grande rancho / Com os instrumentos irrompem uma canção / A *machi* repete a palavra sol / E o eco do campo amplia a sua voz / O rei dos céus escutou muito bem / Envia os ventos para outras região / Desfez as nuvens depois voltou a dormir / Os índios o cobrem com uma oração / Lá em cima o céu está azul brilhante / Embaixo a tribo está ao som do *kultrún* / Oferecem uma parte da colheita de trigo e / Pela boca de uma ave chamada avestruz / Se sente o aroma de carne e *muday* / *Canelo*, *laranja*, *corteza* e *quillay* / Termina a festa com o amanhecer / Guardaram o canto, a dança e o pão.<sup>290</sup>

Na cultura kaiowá:

*Jeroky* é o termo usado para se referir a um ritual religioso Guarani-Kaiowá, sendo que *guasu* significa grande. Neste sentido, o *jeroky guasu* pode ser traduzido por um grande ritual religioso coordenado por líderes religiosos (*ñanderu*) que nesta ocasião entram em contato com os diversos deuses (*ñanderungusu hyapua*) e guardiões (*ñanderyke* 'y *overava yvyjara*) de todos os seres localizados no cosmos Guarani-Kaiowá para buscar o apoio e a intervenção divina nos problemas enfrentados aqui na Terra (Benites, 2015, p. 232).

<i>Nguillatun</i>	Ritual religioso	<i>Jeroky guasu</i>
-------------------	------------------	---------------------

<sup>289</sup> Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/artistas/violeta-parra/> Acesso em: 24 fev. 2021.

<sup>290</sup> “Millelche está triste con el temporal / Los trigos se acuestan en ese barrial / Los indios resuelven después de llorar / Hablar con Isidro, con Dios y San Juan / Camina la machi para el guillatún / Chamal y revoso, trailonco y kultrún / Y hasta los enfermos de su machitún / Aumentan las filas de aquél guillatún / La lluvia que cae y vuelve a caer / Los indios la miran sin hallar qué hacer / Se arranca el pelo, se rompen los pies / Porque las cosechas se van a perder / Se juntan los indios en un corralón / Con los instrumentos rompió una canción / La machi repite la palabra sol / Y el eco del campo le sube la voz / El rey de los cielos muy bien escuchó / Remonta los vientos para otra región / Deshizo las nubes después se acostó / Los indios lo cubren con una oración / Arriba está el cielo brillante de azul / Abajo la tribu al son del kultrún / Le ofrece del trigo su primer almud / Por boca de un ave llamado avestruz / Se siente el perfume de carne y muday / Canelo, naranjo, corteza e quillay / Termina la fiesta con el aclarar / Guardaron el canto, el baile y el pan.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RF19S2vaUr4> Acesso em: 24 fev. 2021

Os rituais religiosos kaiowá produzem teatralidades que são construídas de forma transversal a partir do canto, da dança, da palavra, da presença, da performance, entre outros elementos. Sobre esse aspecto, enriquece-nos ainda mais conhecermos o significado e exemplos da palavra *jerosy*.

**Jerosy** n. (1) reza longa [o termo *jerosy* é certamente a forma antiga de *jerokey*, que atualmente designa a dança dos bailes, enquanto *jerosy* é a denominação específica de “reza longa” que também é uma dança ritual], *jerosy ojejapo avatikyrýpe ha’e kunumi pepýpe* ‘a reza longa é celebrada na festa do milho e na festa do menino’, *avatikyrypygwa jerosy oipapa itymby ha kunumi pepypegwa jerosy oipapa kunumi* ‘a reza longa da festa do milho conta a história dos cultivares, sobretudo do milho, a reza longa da festa do menino exalta o menino’, *jerosy ogwereco 56 jasuka* ‘a longa reza tem 56 jasucá, que são como pontos de parada’, *jerosy oipapa avati Jakaira rete rehegwa* ‘a longa reza conta a história do corpo do milho’, *jerosy oipapa Jakaira rete rehegwa* ‘a reza longa conta a história do Dono-Protetor do Ser do Milho’, *jerosy oipapa hendaetépe itymby gwive hu’ãpeve hetéichagwa oipapa* ‘a reza longa narra a história do corpo do milho, desde o broto até a copa, do início ao fim’, (2) festa do milho [o termo *jerosy*, tomando o todo, a festa, pela parte, a reza da festa, também dá hoje em dia o nome a todo o ritual], *jaha jerosy pe* ‘vamos à festa do milho’, *oikóta jerosy* ‘vai ser realizada a festa do milho’, *araka’e pejapóta jerosy?* ‘quando vocês vão fazer a festa do milho?’, *kiva’e ojerosýta jerosyhápy?* ‘quem fará a longa reza na festa do milho?’, *ko jerosy kaiowa avaete reko rehegwa voi* ‘a festa do milho pertence mesmo ao modo de ser tradicional dos Kaiowá’. • N. Cult.: a reza longa conta em linguagem poética a história da criação da terra, dos seres criadores, dos humanos e dos demais seres, com destaque especial às plantas cultivadas; quanto à estrutura rítmico melódica, várias sílabas do longo texto são proferidas sobre uma mesma nota, com duração regular, impulsionando as pessoas participantes à caminhada ritual; há pequenas variações intervalares; o longo texto é proferido por um guia acompanhado por dois ou mais assistentes e pela multidão de participantes (Chamorro, 2023, p. 284-285).

- *Machi*

É aquela pessoa que exerce o papel de um médico, curandeiro, nos planos físico, psíquico e social. É o/a xamã, aquele/a designado/a por espíritos superiores para tais funções. Na cultura mapuche, o/a *machi* é quem guia o *nguillatun*.

Um correspondente na cultura kaiowá é “*hechakára* ou *hechakáry*:

**hechakáry** n. h-echa ‘ver dela/e’ + -káry ‘aquela/e que’, var. *hechakára*, (1) xamã, que conhece através de visões; *hechakáry oñevanga che rehe* ‘o xamã faz o ritual de cura com cantos em meu favor’, *hechakáry renda* ‘assento ou lugar onde mora o xamã’. • N. Cult.: *hechakáry* é o título dado a xamãs que se tornaram tais através de uma experiência de contemplação, seja num sonho, numa visão ou viagem mística às paragens divinas, para onde lhes arrebataram seus guias espirituais; das/os xamãs dessa categoria se diz que trazem em seus

corpos a luz dos patamares superiores; seu próprio corpo vê, vê longe, vê a palavra, prevê o por vir; o saber destas pessoas não se formou pelo ouvir, mas pelo ver; elas viram o yvy aragwyje, a ‘terra de tempo-espaço plenificado’, graças a exercícios espirituais persistentes; nessa linhagem de xamãs, estão Chiquito Pa’i, ou Pa’i Chiquito, personalidade singular na memória Kaiowá do Ka’agwyrusu, seu genro Lauro Concianza e seu colega Paulito Aquino, todos já falecidos; eles também teriam capturado a luz divina em seus corpos (Chamorro, 2023, p. 219).

Durante os ensaios da leitura dramática, uma das participantes kaiowá, a atriz mais jovem, ao ler esse termo no papel, teve dificuldades na pronúncia do termo, mas não por não saber ler, e sim porque não conhecia o seu sentido. Ao sermos questionados por ela sobre a escolha do termo para a tradução, pedimos à Rossandra Cabreira, professora de língua kaiowá, que nos explicasse o significado de *hechakáry*. A resposta não veio de imediato, e a razão é que essa palavra vem entrando em desuso na comunicação cotidiana, devido ao fato de que a figura do xamã vem desaparecendo, vem sendo cada vez mais atacada na cultura kaiowá, por crimes de racismo e intolerância religiosa.<sup>291</sup> Têm sido frequentes as denúncias sobre as casas de reza que foram queimadas e de líderes espirituais ameaçados de morte por conta de suas práticas rituais de reza, cantos, cura e outras práticas relacionadas.

Figura 59 - Casa tradicional kaiowá incendiada, Rio Brillhante (MS), 2023<sup>292</sup>



<sup>291</sup> Sobre esse tema ver mais em: [https://apiboficial.org/files/2022/03/Relatório\\_Intolerância-religiosa-racismo-religioso-e-casa-de-rezas-queimadas-em-comunidades-Kaiowá-e-Guarani.pdf](https://apiboficial.org/files/2022/03/Relatório_Intolerância-religiosa-racismo-religioso-e-casa-de-rezas-queimadas-em-comunidades-Kaiowá-e-Guarani.pdf) Acesso em: 1 dez. 2023.

<sup>292</sup> Disponível em: <https://midiamax.uol.com.br/policia/2023/mais-um-casa-de-reza-indigena-e-destruida-pelo-fogo-em-rio-brilhante/> Acesso em: 2 dez. 2023.

Fonte: Site de notícias da internet

Figura 60 - Casa tradicional kaiowá incendiada, Tekoha Rancho Jacaré (MS)<sup>293</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

Rossandra, aos poucos, foi nos explicando o significado do termo e nos mostrou que o “desaparecimento” dos *hechakáry* está relacionado com o contato e interferência das culturas não indígenas, que alteraram radicalmente o meio original, desde a alimentação, a língua, o território, interferem no modo de ser e viver kaiowá como um todo. Uma outra possibilidade para a tradução seria usar o termo *ñanderu* ou *ñandesy* (nosso pai, nossa mãe), que são anciãos/ãs que se tornaram líderes espirituais. Contudo, nossa opção pelo termo mais antigo deve-se ao fato de retomar uma palavra e todo o seu sentido que vem se tornando extinta, principalmente para os falantes mais jovens.

<i>Machi</i>	Líder espiritual com poder de visão e cura	<i>Hechakáry</i> <i>Ñanderu</i> <i>Ñandesy</i>
--------------	--	--

- *Car e kultrun*

Referente a *cascauilla*, ou *kaskawilla*, instrumento tipo um chocalho, que geralmente faz acompanhamento ao *kultrun*, ou *kultrung*. Este é um instrumento de percussão, um pequeno

<sup>293</sup> Disponível em: <https://cimi.org.br/2021/10/mais-uma-casa-de-reza-guarani-e-kaiowa-e-alvo-de-ataques-em-mato-grosso-do-sul/> Acesso em: 2 dez. 2023.

tambor, em formato semiesférico, que na cosmovisão mapuche está representado o mundo, os quatro pontos cardeais, as estações do ano, entre outros símbolos fundadores da cultura. É um instrumento essencial para a cultura.

Os guarani e os kaiowá tradicionalmente não possuem um chocalho semelhante aos *car*. O instrumento que faz alusão seria o *mbaraka* ou *maraka*, chocalho de mão feito de cabaça, cujo interior é repleto de sementes secas, e a mesma é fixada numa pequena haste de madeira. Outra acepção desse termo, que está relacionada ao som e à música, é “*mbaraka*: expressão da alma da pessoa, seu som” (*Ibid.* 2017, p. 271).

O tambor também não é original da cultura musical kaiowá. Neste caso, optamos por correlacionar ao *takwapu*, ou *takwarusu*, instrumento rítmico que produz som semelhante.

**takwarusu** n. takwa ‘taquara’ + r-usu ‘grandeza de, amplidão de’, (1) taquaruçu; *takwarusu orogweru y rembe’y gwi ore takwapurã* ‘trazemos o taquaruçu da margem do rio para fazer nossos bastões de ritmo’, (2) bastão de ritmo feito de takwaruçu [produz um som semelhante ao bumbo], *orombojeko ore takwarusu mba’e marãngatüre* ‘escoramos nossos bastões de ritmo no altar’, *takwarusu ipogwasu, mokõi nde pópe mante erembopu* ‘o bastão de ritmo (feito de taquaruçu) é grosso, só consegue tocá-lo com as duas mãos’ (*Idem*, 2023, p. 574).

<i>Car</i>	Espécie de chocalho	<i>Mbaraka, maraka</i>
<i>Kultrun</i>	Espécie de tambor semiesférico	<i>Takuarusu (bastão de ritmo feito de taquara/bambu grosso)</i>

- *Mari mari*

Forma de cumprimento entre os mapuche. *Mari* é o numeral dez (10) em mapudungun. Literalmente, a expressão significa “dez-dez”, fazendo referência ao número dos dedos das mãos, portando um sentido igualitário, os meus dez e os seus dez. Além dos dizeres, a saudação vem acompanhada com a ação das mãos espalmadas. Quando não se pronuncia o nome próprio da pessoa que se está cumprimentando, diz-se: “*mari mari peñi*”, entre homens, e “*mari mari lamngen*”, somente entre mulheres, ou entre mulheres e homens, nunca apenas entre homens.

Chamorro descreve em um de seus livros sobre a cultura e língua kaiowá uma passagem que se assemelha muito ao sentido da saudação em mapudungun.

A criação da terra e dos seres é lembrada anualmente por várias comunidades kaiowá no “canto longo” ou *jesory puku*. Na ocasião celebra-se uma festa que atualiza de forma apoteótica os grandes princípios do mundo mítico: a economia da reciprocidade, *jopói*; o amor mútuo, *joayhu*; o bom modo de ser, *teko katu*; a justiça, *teko joja*; a diligência e o bom ânimo, *kyre ’y*; a paz, *py ’a guapy*; a serenidade, *teko ñemboro ’y*; a mútua palavra, *oñoñe ’ẽ*. A expressão *jopói*, traduzida por reciprocidade, traz em si a imagem das mãos (*po*) abertas (*i*) uma para as outras (*jo*) (*Ibid.*, p 180).

Uma tradução literal para “*mari-mari*” poderia ser “*pa-pa*”, já que *pa* significa o número dez. Até mesmo usar “dez-dez” ou “diez-diez”, pois é frequente o uso de empréstimos tanto do espanhol quanto do português para se referir aos numerais mais utilizados na língua guarani e kaiowá. Uma possibilidade interessante aqui para a tradução seria manter a ação das mãos abertas ao se cumprimentar, mesmo que esta não seja pertencente à cultura de chegada. Assim, estaríamos propondo uma tradução intersemiótica, já no plano da teatralidade. E esta poderia ser transcrita como uma rubrica no texto cênico.

Outra possibilidade, a que achamos ser pertinente neste momento da pesquisa, é utilizar a expressão *ereikopevépa*, do verbo “viver”, que significa “você está vivo?”. Sendo um tipo de expressão de saudação de uso a qualquer hora do dia.

**(o-)jikove** v. intr. [a-, ere-/re-, o-, ja-, oro-/ro-, pe-, o-] iko ‘viver’ + -ve ‘mais’, (1) estar vivo ainda, sobreviver; *che aikove*, *ñande jaikove* ‘eu vivo ainda, nós sobrevivemos’, *jaikovepárõ jajoecha jevýne* ‘se sobrevivermos, voltaremos a nos ver’, *oikove joty nde sy?* ‘tua mãe ainda vive?’, — *ereikovévapa Paĩ?* — *aikove!* ‘— você está vivo, Paĩ? — sim!’ (*Ibid.* 2023, p. 236, grifo nosso).

No exemplo acima, observamos que há um sentido conotativo da pergunta. Assim, teríamos uma tradução poética que nos dá um sentido de igualdade, uma vez que ambas as pessoas do diálogo estão vivas. Por exemplo, no texto original: Hortênsia – *Mari mari José*. Na tradução: Hortênsia – *Ereikopevépa José?* Neste caso, seria importante acrescentar a resposta de José: *aikove!* (estou vivo!), que não existe texto original, mas que podemos intuir que é dada na forma de sua presença e expressão no teatro. Nesse exemplo, a expressão *ereikopevépa* funcionaria bem, pois demonstra uma certa intimidade e uma graça entre os personagens.

Outro modo de cumprimento muito comum é dizer *mba ’éichapa*, que significa, dentre outras coisas, “como vai”.

<i>Mari mari</i>	Dez-dez – saudação que simboliza igualdade.	<i>Ereikopevépa</i> <i>Mba'éichapa</i>
------------------	---	---

- *Wentru*

<i>Wentru</i>	Marido	<i>Mena</i>
---------------	--------	-------------

- *Weichafe*

É a figura que representa o combatente, o guerreiro. O termo está composto por *weicha* = guerra; *fe* = partícula personalizadora. Os *weichafe*, juntamente com os *longko/lonko* (caciques) e os *machi* (xamãs), são importantes representantes e agentes da cultura e da política mapuche. O que caracteriza um *weichafe* é a sua energia, ou força, chamada por *newen*. Um exemplo é o documentário chileno de 2011, realizado por Elena Varela, chamado *Newen Mapu Che*,<sup>294</sup> que significa literalmente: “a força do povo da terra”. O filme investiga os conflitos pela recuperação de terra entre os mapuche e o Estado chileno. O ponto de partida da obra é a morte do jovem mapuche Alex Lemun, no dia 12 novembro de 2002, em um desses conflitos.<sup>295</sup>

Em kaiowá, esta figura do guerreiro combatente é designada pela expressão: *ava kuera mbarete*. *Ava* denomina o ser indígena; *kuera* é um marcador de plural, como já apontamos, e *mbarete* é a força. Ou seja: aqueles indígenas que têm força. Os kaiowá de força.

<i>Weichafe</i>	Guerreiro	<i>Ava kuera mbarete</i>
-----------------	-----------	--------------------------

- *Trawün*

“*Trawün/trawn/tragun* pode ser traduzido como assembleia ou reunião, mais formalizada ou não.<sup>296</sup> Em kaiowá: *aty* (reunião) *guasu* (grande).

<sup>294</sup> Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/wp-content/uploads/2015/11/NEWEN-MAPUCHEfinal.pdf> Acesso em: 09 de ago. 2020. Filme documentário completo: <https://www.youtube.com/watch?v=ijz5NLIITvM> Acesso em: 20 jun. 2022.

<sup>295</sup> Disponível em: <http://fiestoforo.blogspot.com/2010/04/vocabulario-mapuche-weichafe.html> Acesso em: 08 ago. 2020.

<sup>296</sup> PAYAS Puigarnau, Gertrudis; ZAVALA Cepeda, José Manuel; CURIVIL Paillavil, Ramón. La palabra ‘parlamento’ y su equivalente en mapudungun en los ámbitos colonial y republicano: un estudio sobre fuentes chilenas bilíngües y de traducción. *Historia* (Santiago), Santiago, v. 47, n. 2, p. 355-373, dic. 2014. Disponível em [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-71942014000200003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942014000200003&lng=es&nrm=iso) Acesso em: 9 ago. 2020. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-71942014000200003>

As assembleias gerais ou *Aty guasu*, de kaiowá e guarani, vem catalisando desde os anos 1980 a capacidade de organização dos povos kaiowá e guarani pela implementação de seus direitos, havendo hoje uma *aty guasu* específica de docentes, de mulheres e de jovens kaiowá e guarani, sendo também aberta a outros indígenas (*Idem*, 2015, p. 178).

<i>Trawiün</i>	Assembleia, reunião	<i>Aty guasu</i>
----------------	---------------------	------------------

- *Werkén*

*Werkén/huerquén/werke* é uma autoridade<sup>297</sup> tradicional do povo mapuche, exerce função de porta-voz da comunidade, principalmente no diálogo com a sociedade política não mapuche chilena (*wingka*).

*Ñanderu* é a figura que tem essa importância para os kaiowá. *Ñande*: nosso; *ru*: pai. Também designado por *pa'i*.

**ñanderu** n. ñande ‘nosso’ + r-u, de túva, ‘pai de’, (1) nosso pai [líder espiritual], *ñanderu oiko ongusúpy* ‘o líder espiritual vive na casa grande’, *ñanderu ohecha avati* ‘o líder espiritual batiza o milho’, *ñanderu kwéry he'yi jusu araka'e* ‘no passado os nossos pais eram pais de uma família extensa’, (2) Nosso Pai [ser ancestral, mitológico], *ñanderu omopu'ã yvy* ‘Nosso Pai levantou a terra’, *ñanderu ome'ẽ gwa'yry pe kaiowa rekorã* ‘Nosso Pai confiou a seu filho futuro modo de ser dos Kaiowá’, *ñanderu ikatu kwéra rupa* ‘(o leste) lugar dos Nossos Pais, seres do bem’, trad.lit.: ‘cama dos Nossos Pais que são do bem’, (3) Nosso Pai [título dado a personagens masculinos da mitologia Kaiowá, tenham eles gerado descendentes ou não], *Ñanderu Jegwakagwasu* ‘Nosso Pai de Grande Cocar’, *Ñanderu Hyapugwasúva* ‘Nosso Pai do Grande Falar’, *Ñanderu Mba'ekwaáva* ‘Nosso Pai que Sabe’ (*Ibid.*, 2023, p. 461).

<i>Werkén</i>	Autoridade tradicional	<i>Ñanderu</i> ou <i>pa'i</i>
---------------	------------------------	-------------------------------

- *Lonko*

<sup>297</sup> <https://www.eldesconcierto.cl/2017/04/19/werken-de-la-comunidad-autonoma-de-temucuicui-el-estado-no-puede-obligarnos-a-ser-censados/> Acesso em: 10 ago. 2020.

*Lonko/longko* é o cabeça da comunidade, o cacique, que desempenha funções de aspectos políticos, administrativos etc. Em kaiowá esse tipo de autoridade é denominado como *mburuvicha*, ou capitão/kapitão.

**mburuvicha** n. [i-] (1) autoridade [alguém superior em tamanho, saber ou poder], *mburuvichagwasu* ‘grande autoridade’, *yma umi pa’i, jari, ñamói, ha’i ha hiu mburuvicha va’ekwe ore apytépe* ‘antigamente as/os xamãs, as/os avós, as mães e os pais eram autoridades entre nós’, *upéi ombyekovia ichupe kwéra kapitão, mbo’ehára mbo’eroypegwa, misionário, pastor, ndotór pohanôhára, vereador ha heta amboae mitã pyahu mbaíry ha Kaiowa* ‘depois eles foram substituídos pelo capitão, por professoras/ es da escola, missionária/o, pastora/ pastor, médica/o, vereador e muitas/os outras/os jovens não indígenas e Kaiowá’ (*Ibid.*, p. 447-448).

<i>Lonko</i>	Autoridade, cacique	<i>Mburuvicha, capitão</i>
--------------	---------------------	----------------------------

- *Newen*

É a força, força vital dos mapuche. Segundo o antropólogo Magnus Course:

Nas conversações cotidianas, *newen* refere-se, muitas vezes, à força física de uma pessoa ou de um animal, mas seu uso também se estende a múltiplas forças volitivas que são inerentes e constitutivas do mundo (*mapu*) em si. Essa força é uma presença contínua, embora instável, que pode ter lugares, espíritos, animais, doenças, colheitas, deformidades, triunfos e derrotas, tudo isto, como suas manifestações (Course, 2012, p. 795).

Para a tradução, recorreremos ao correlato *mbarete*, que é a força tanto física quanto mítica. Na cultura guarani e kaiowá, há a palavra *teko*, que tem o sentido de vida, modo de vida, cultura. Um termo muito produtivo porque serve de base para muitos conceitos que se relacionam positivamente ou negativamente ao modo de vida: *tekoa’ã* = tentação; *teko agwyje* = vida plena; *tekoaku* = estado de crise; *teko asy* = vida sofrida; *teko’ẽ* = vida à toa; *teko endave’y* = não ter lugar pra viver; *teko mbarete*:

Mesmo anteriormente ao nascimento, a produção da pessoa kaiowa é marcada pela mediação entre os humanos e os seres celestes, pois o nascimento de uma criança agencia potências e afecções que compõem o *teko mbarete*, que os Kaiowa traduzem como conjunto de ensinamentos, conhecimentos e técnicas para produção de corpos saudáveis (Cariaga, 2012). Sobre essa relação existe um amplo e rico material etnográfico das descrições do *ñe’ẽ* — porção celeste

da alma que vem tomar assento e deve ser seduzida para permanecer no patamar dos humanos (Cariaga, 2015, p. 453).

<i>Newen</i>	Força	<i>Mbarete</i>
--------------	-------	----------------

- *Marichiweu*

*Marichiweu* é a abreviação da expressão *marichiweuwaiñ*, onde ‘*mari*’ é o numeral dez (10) e ‘*weuwaiñ*’ se refere ao verbo *alzarse*, em espanhol, que, neste caso, possui o sentido de vencer, levantar-se. Literalmente: dez vezes venceremos. “Venceremos sempre”.

*Marichiweu* é um grito dos antepassados mapuche que atravessou gerações e é utilizado como grito de luta. Um grito como ato afirmativo, como criação de realidade, utilizado pelos mapuche para recuperar o que lhes pertence: o território, as florestas ancestrais, seus direitos à vida comunitária, sua espiritualidade e a sua organização política, social e cultural (Santander, 2018, p. 271).<sup>298</sup>

Assistimos a dois documentários importantes intitulados *Marichiweu*. O realizado em 2012,<sup>299</sup> pelo músico chileno Marcelo Moncada, onde retrata o seu retorno ao seu povoado originário após muitos anos vivendo na Bélgica; e o de 1998,<sup>300</sup> por Stephane Goxe e Christophe Coello, que mostra uma série de depoimentos da luta dos mapuche contra as ações do Estado e as empresas privadas que exploram seus territórios originários.

Segundo Graciela Chamorro, uma expressão semelhante, utilizada atualmente no contexto de retomada das terras pelos kaiowá, é *ñaganáta*. Aqui podemos observar a forte influência da língua espanhola, apropriada pelo guarani e o kaiowá. O termo é composto por *ña*, de *ñande* (nós) + *ganá* (de ganhar em espanhol) + *tá* (partícula que determina a condição temporal do verbo no futuro em guarani). Ou seja: nós ganharemos, nós venceremos. Outras expressões usadas com sentido semelhante e em contexto mais cotidiano são: *ñane retave* (somos mais) e *ñane mbareteve* (somos mais fortes). Uma curiosidade interessante da língua

<sup>298</sup> “*Marichiweu es un grito de los antepasados mapuche que ha traspasado las generaciones y se utiliza como grito de lucha. Un grito como acto afirmativo, como creación de realidad, utilizado por los mapuche para recuperar lo que les pertenece: el territorio, los bosques ancestrales, sus derechos a la vida comunitaria, a su espiritualidad y a su organización política, social y cultural. Tesis de maestría: Marichiweu: la demanda por la autonomía mapuche, de Maria Elena Tobar Santander Centro Internacional de Estudios Políticos (USNAM).*” [https://www.unsam.edu.ar/ciep/wp-content/uploads/2020/05/tesis-publicada\\_latma\\_Maria-Elena-Tobar-Santander.pdf](https://www.unsam.edu.ar/ciep/wp-content/uploads/2020/05/tesis-publicada_latma_Maria-Elena-Tobar-Santander.pdf) Acesso em: 25 jan. 2021.

<sup>299</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrTOOkfU0IA> Acesso em: 22 jan. 2021.

<sup>300</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5wpmTyZy8wc> Acesso em: 20 jan. 2021.

guarani é que existem duas formas diferentes de pronome pessoal em 2ª pessoa do plural, o *ñande* e o *ore*, sendo que o primeiro é inclusivo e o segundo exclusivo. Então, se em um grupo de pessoas, alguém diz *ore mbareteve*, isso quer dizer que parte daquele grupo é mais forte do que o outro. Outro exemplo: *ñanderu* (nosso – pai = pai de todos) e *oreru* (nosso – pai = nosso pai, não o de vocês).

<i>Marichiweu</i>	Expressão de força, afirmativa	<i>Ñaganáta</i>
-------------------	--------------------------------	-----------------

- *Treiles, tiuques, jotes e peuco*

Todos são referências a aves. *Treile*, *Vanellus Chilensis*, é muito comum em vários países das Américas, sendo no Brasil mais popularmente conhecida como “quero-quero”. No original, o nome correlativo em mapudungun não foi empregado, que seria *tregül*.<sup>301</sup> Os mapuche, por serem bilíngues, podem variar os termos em suas falas e escrita. Essa ave é reconhecida pelas culturas mapuche como a sentinela do campo, uma vez que anuncia com seu canto sempre que alguma pessoa aparece. Além disso, é um símbolo de fertilidade, pois são excelentes limpadores da terra e contribuem para a sua renovação. A dança e o canto de acasalamento desta ave também têm influência na realização do ritual do *Nguillatún*, seja pelo ritmo dos cantos e instrumentos, seja pela forma de dançar, com os braços abertos em sentido anti-horário. Foi o poeta Pablo Neruda quem também immortalizou a intensa representação dessa ave para a cultura popular do Chile, no poema “Queltehue”, no livro *Arte de pássaros*. Mantivemos o nome amplamente reconhecido em português, “quero-quero”.

O nome *tiuque*<sup>302</sup> vem do mapudungun *triwkü/chiwkü*. É uma ave de rapina encontrada em alguns países da América do Sul, inclusive no Sul do Brasil, onde é também conhecida como ximango, cuja origem do nome é guarani.

*Jote* é um nome usado, principalmente no Chile, para referir-se a urubu. Este não é um nome mapudungun, que seria *kaniñ*.<sup>303</sup> A origem do nome *jote* está ligada aos Astecas. Em guarani e kaiowá seu correlativo é *yryvu*. Optamos por esta tradução, pois a sonoridade é muito

<sup>301</sup> SANCHEZ CABEZAS, Gilberto. Los mapuchismos en el DRAE. Boletín de Filología, Santiago, v. 45, n. 2, p. 149-256, 2010. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-93032010000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032010000200008&lng=es&nrm=iso) Acesso em: 10 jun. 2020. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-93032010000200008>

<sup>302</sup> Disponível: <https://www.avesdechile.cl/> Acesso em: 10 ago. 2020.

<sup>303</sup> Disponível em: <http://fiestoforo.blogspot.com/2010/04/nombres-de-pajaros-en-mapudungun.html> Acesso em: 11 ago. 2020.

próxima da palavra tal como a conhecemos em português. É uma forma de sugerir ao leitor-espectador essa relação entre as línguas do tronco tupi-guarani e o português, que interferem radicalmente na formação da língua brasileira.

*Peuco*<sup>304</sup> é o nome usado para referir-se a uma espécie de gavião. Seu nome origina-se do mapudungun, que é *pewku ou peuku*. É conhecido no Brasil como gavião-asa-de-telha. Nome científico: *Parabuteo unicinctus*. O mais importante, nesse caso, não é exatamente a espécie do gavião em si, mas sabermos que os gaviões, de modo geral, são aves de rapina muito presentes em contextos rurais e até urbanos, que se alimentam de pequenas aves e mamíferos. Muitas vezes predam filhotes da criação animal doméstica, como galinhas, patos, gatos, filhotes de cachorro e outros. Portanto, traduzimos apenas por gavião, por ser um termo genérico.

<i>Treile</i>	Quero-quero	--
<i>Tiuque</i>	Pequena ave de rapina	<i>ximango</i>
<i>Jote</i>	Urubu	<i>Yryvu</i>
<i>Peuco</i>	Gavião	--

- *Pewkayal*

<i>Pewkayal</i>	Até breve, nos vemos	<i>Jajoecha peve</i>
-----------------	----------------------	----------------------

- *Chaltu, Mañun*

<i>Chaltu</i>	Obrigado	<i>(a)tima</i>
<i>Mañun</i>	Obrigado	<i>Agwyje</i>

Ao longo do texto, o autor, para expressar agradecimento, faz uso de duas palavras em mapudungun (*chaltu* e *mañun*) e uma em espanhol (*gracias*). Nestas ocorrências em que utiliza “*gracias*”, optamos por traduzir por “*agradecida*” e por “*obrigado(a)*”. Naquelas em mapudungun, optamos por duas palavras das línguas guarani e kaiowá, que também traduzem o sentido de agradecimento. Uma é o verbo *(o)tima*, cuja construção provém de um empréstimo

<sup>304</sup> Disponível em: <https://www.avesdechile.cl/> / <https://www.wikiaves.com.br/wiki/gaviao-asa-de-telha> Acesso em: 11 ago. 2020.

(*estimar*) da língua colonizadora espanhola; a outra é uma palavra que originalmente revela um estado de agradecimento e plenitude, *agwyje*.

**agwyje** n. [ij-] var. *agwije*, (1) conclusão, finalização [agwyje é um termo muito produtivo que se aplica às ações bem sucedidas do âmbito da sobrevivência e da saúde, do trabalho cotidiano e da vida espiritual; indica uma expectativa, um ideal ou um grau de realização esperado], *ijagwyje porãma hembiaapo* ‘o trabalho dele/dela já está bem finalizado’, *jari he’i: ijagwyjéma ñevanga* ‘a avó diz: o ritual de cura já terminou’, (2) maturidade, (o-)agwyjeme’ê maduro; *jari ijagwyje va’e* ‘a mulher que tem maturidade’, *ndaijagwyjéi joty mitã* ‘a criança ainda não está madura’, *ijagwyjéma avati* ‘o milho já está maduro’, (3) plenitude, pleno; *Ke’y ijagwyje ha oho gúvy py* ‘Nosso Irmão Mais Velho se tornou pleno e foi à casa do seu próprio pai’, (4) abundância; *ijagwyje orévy ore pykypói* ‘tivemos abundância na pesca’, *ndaijagwyjéi ndévy ne remitýngwe* ‘você não teve abundância na colheita de sua plantação’, (5) saúde; *che agwyje jevýma* ‘já estou com saúde de novo’; (6) gratidão, *che agwyje ndévy* ‘minha gratidão a você’, *che agwyje arahauka ndévy* ‘envio a você minha gratidão’ ‘minha gratidão a você’.

O *agwyje* faz parte de uma economia da reciprocidade (*jopoi*), operante nas sociedades guarani originárias, que é distinta, por exemplo, da existente hoje na língua guarani paraguaia contemporânea. Naquelas sociedades, a economia da reciprocidade estabelece uma relação mais pautada na interdependência e na coletividade do que na matemática do capital. Por isso, não haveria a necessidade de agradecer se uma pessoa, por exemplo, te desse parte de algo que tem, porque o sistema de reciprocidade e troca garantiria essa partilha, bem como o seu retorno. Não necessariamente no mesmo instante, nem mesmo retribuindo a mesma quantia daquilo que você recebeu. Atualmente, em nossa sociedade, lidamos de forma distinta: se pedirmos a alguém um quilo de açúcar, devolvermos um quilo de açúcar, de preferência da mesma marca, buscando uma equivalência financeira envolvida na troca; hoje em dia já existem aplicativos financeiros para celular que foram desenvolvidos para uso coletivo, que calculam valores exatos para divisões de contas; também podemos citar os empréstimos e os juros cobrados por bancos ou agiotas, dos quais grande parcela da população acaba fazendo uso durante a vida. É importante lembrarmos que esses exemplos não dizem apenas de uma mudança na economia das relações, mas refletem mudanças no pensamento, na cosmovisão, no sentido mesmo de ser e estar no mundo.

Em *Ñuke*, há uma passagem que expressa uma economia semelhante do a *jopoi* guarani. É a cena em que Carmem dá a Hortênsia uma quantia muito maior de legumes do que foi pedida, e termina por receber a manta feita por sua parente. Curiosamente, em nenhum momento desse

intercâmbio as personagens dizem alguma palavra que represente o ato de agradecer. Por outro lado, o autor faz uso de uma expressão de agradecimento em outro momento da peça, durante uma ação muito semelhante à que citamos anteriormente. É quando Carmem dá a Vitor, o chefe da comunidade, um pouco de comida para que leve paracasa. Este então diz: “*Mañum lamgen, mañum*”. *Mañum* é raiz de uma outra palavra, *wüñomañumün*, que, segundo o dicionário da língua mapuche, além de expressar agradecimento, também traz o sentido de retribuição: “estar agradecido com alguém. *Wüñomañumelageyu* ‘Eu te recompensarei com outro favor’” (Augusta, 2017, p. 264).<sup>305</sup> *Mañum* é uma palavra que expressa agradecimento, mas em uma perspectiva um pouco diferente de quando se agradece alguém por alguma gentileza, como convidar alguém para se sentar em uma cadeira. Etimologicamente, é uma expressão que se refere a recompensa, a prêmio. Apesar da ação de Carmem ser a mesma, a de presentear a pessoa com comida, é preciso entender que as cenas se passam em contextos distintos, o que permite que os gestos da ação e reação possam ser lidos de formas diferentes, tal como o entendimento das expressões que interferem na tradução.

A ideia de agradecer (*o)tima* (estimar), *gracias*, obrigado etc., é algo que está relacionado a uma mudança na economia mais recente das culturas originárias por meio da colonização, pois refere-se a um sistema de troca, de relação, capitalista e cristã. Não é sem razão que a palavra para agradecimento em guarani, como vimos, é um empréstimo. A origem da expressão obrigado, em nossa língua, denota uma relação de reconhecimento de uma dívida com um outro. Ao receber algum favor ou algo material, dizia-se “fico-lhe obrigado”, no sentido de que a partir daquele momento instaura-se um compromisso moral e ético de retribuição, pagamento e devolução. No sistema *jopoi* guarani essa reciprocidade era algo dado, não era preciso nominá-la.

Ramón Curivil, professor e filósofo mapuche chileno, em seu artigo “*Cultura mapuche: un antiguo ideal de persona para una nueva historia*”, investiga a formação da imagem do ser humano enquanto conceito desenvolvido pela cultura mapuche. Na parte intitulada “o tempo passado iluminador do ser mapuche hoje”, o autor desenvolve aspectos de uma mudança radical no tempo e no modo de vida. Ele compartilha o trecho de um depoimento do mapuche René Tripainao, que elucida muito bem essa mudança, que acreditamos se conectar com o tema da economia desenvolvido nesta seção.

Antes, quando se matava um porco, um *moxiltu*, iam quase todos os vizinhos e o dono da casa ficava praticamente sem carne já que tudo era compartilhado.

<sup>305</sup> “*Estar agradecido con alguno. Wüñomañumelageyu ‘te lo recompensaré com otro favor’.*”

Agora essa forma de viver está acabando, somos mais desunidos, por culpa dos *wigka*, quero dizer. Ainda que haja inveja e divisões internas em nós, pode ser também porque agora temos uma situação econômica melhor. Antes nós éramos mais pobres, mas a gente se ajudava, agora quem tem não ajuda. Agora só se ajuda por dinheiro. Antes não era assim. Quando alguém tinha trabalho todos iam ajudar, isso se chamava *mingako*, se tinha trigo para ser colhido, todo mundo levava uma enxada, agora isso não acontece mais. Agora é preciso pagar ou buscar uma máquina... (Curivil, 2020, p. 50-51).<sup>306</sup>

- *Kofke*

<i>Kofke</i>	pão	<i>mbojape</i>
--------------	-----	----------------

- *Feley*

A palavra *feley* expressa concordância: “é isso”, “ok”, “bem” “é assim”, “assim é”, “assim que se diz” etc. “**José:** *Feley peñi, feley. Pero hay que apoyarlos no más, la decisión es de ellos*”.

Neste caso, em uma conversa entre homens, emprega-se a palavra *peñi* como aposto. Existem diversas derivações da mesma palavra que podem expressar discordância, ou surpresa (*felerkey*), desejo (*felepe may*), afirmação em relação ao futuro (*feley*), afirmação em contentamento (*felekay*) etc.

Em kaiowá, é usado *ha'e*, que pode significar: “é”, “ele”, “aquele”, mas geralmente empregado durante as conversas para expressar “sim”, “é”, “ok”, “é isso”, “é mesmo...”.

<i>Feley</i>	Sim, ok, bem...	<i>Ha'e</i>
--------------	-----------------	-------------

- *Pulko*

O vinho, tal como o conhecemos hoje, não é uma bebida que faz parte da tradição dos mapuche nem dos kaiowá. Esta bebida foi inserida a partir da colonização. No entanto, as

<sup>306</sup> “*Antes cuando se mataba un cerdo, un moxiltu, iban casi todos los vecinos y el dueño de casa prácticamente quedaba sin carne ya que todo se compartía... Ahora como que se está terminando esa forma de vivir, somos más desunidos, por culpa de los wigka, digo yo. Aunque también hay envidia y divisiones internas entre nosotros, puede ser también porque ahora tenemos una mejor situación económica. Antes éramos más pobres, pero nos ayudábamos unos con otros, en cambio ahora al que tiene ya no se le ayuda. Ahora se ayuda por plata. Antes no era así, cuando alguien tenía trabajo todos iban a ayudar, eso se llamaba mingako, si había que cortar trigo todo el mundo llevaba una hichona ahora ya no. Ahora hay que pagar o si no buscar una máquina...*”

bebidas fermentadas de cereais, sim, são típicas de vários povos originários. Os mapuche possuem o *muday*, fermentado de milho, pinhão ou trigo. Essas bebidas fermentadas são amplamente conhecidas também como *chicha*, mas é uma denominação mais genérica, sendo que cada etnia destina à sua bebida um nome específico. Os kaiowá possuem o *kagwi*, o *katikue*. A primeira é uma bebida mais líquida, coada, a segunda é mais grossa, ambas são conhecidas como *chicha*.

Em *Ñuke*, a presença do vinho e, principalmente, o modo como ele é tomado em cena pelos personagens, tem uma função específica: marcar uma influência da cultura branca que interfere na saúde dos indígenas. A didascálica do texto diz: “José serve dois copos. Rapidamente restam apenas as marcas do líquido nos dois copos. Os copos são enchidos outra vez. O cheiro de vinho se espalha”. Ao final da cena, ambos estão bêbados.

Outras bebidas destiladas, como a cachaça, são mais frequentes nas comunidades kaiowá, mas o vinho também está presente. Portanto, mantivemos o nome como em português. Sobre essa questão das bebidas, Chamorro nos diz:

À pergunta sobre a origem do uso da bebida alcoólica na comunidade indígena, um dos agentes de saúde responde que o álcool foi introduzido pelo “branco”, na época da abertura da BR 163 e da instalação das linhas de telégrafos. Posteriormente eles recebiam bebida alcoólica como parte do pagamento pelo seu trabalho, o que em alguns casos ainda é atual. Segundo o agente de saúde, o alcoolismo está na raiz dos crimes cometidos na comunidade: abusos e estupros de mulheres e meninas, homicídios, suicídios, lesões corporais etc. Nessa lógica, bebe-se para adquirir coragem. Natal, ano novo e velórios são ocasiões em que as famílias inteiras se embriagam. Há crianças que com 10 anos já estão iniciadas na bebida. Por trás disso, estão adultos mal-intencionados que lhes oferecem o “raifai”, mistura de coca-cola com vinho, para viciá-los (Chamorro, 2017, p. 95).

A opção por uma bebida típica kaiowá seria

<i>Pulko</i>	Vinho	--
--------------	-------	----

- *Pewma*

<i>Pewma</i>	Sonho	<i>Kéra</i>
--------------	-------	-------------

Os sonhos foram fundamentais na história do desenvolvimento de toda a humanidade. O filósofo Friedrich Nietzsche (1844–1890) atribui o surgimento de toda a metafísica aos humanos de tempos primórdios que acreditavam acessar e conhecer um outro mundo, um segundo mundo real, pela perspectiva dos sonhos. O sociólogo Émile Durkheim (1858–1917) afirma que a ideia de alma surgiu nessa mesma relação de nossos ancestrais com o sonho. Segundo o neurocientista Sidarta Ribeiro (UFRN), a nossa capacidade de imaginação, de viajar sem esforço pelo tempo, através do pensamento e das lembranças, e até mesmo de quantificar essa experiência, aparentemente é algo que só nós, humanos, desenvolvemos e provavelmente está relacionada à nossa habilidade de sonhar. Imaginar acordados seria algo como uma invasão do mecanismo do sonho de quando estamos dormindo.

A descoberta de que o sonho ilude deve ter sido feita inúmeras vezes no início da civilização, mas tudo indica que desde cedo essa descoberta veio acoplada à certeza de que o sonho, se não é real, pode influenciar na realidade. De um jeito ou de outro, o alvoroço causado pelos sonhos deve ter sido cotidiano. As decisões importantes da vida desperta passaram a depender, ao menos em parte, dos bons ou maus auspícios revelados nas imagens noturnas. Sonhadores cujos sonhos muitas vezes correspondiam a fatos posteriores devem ter começado a ser valorizados pelo grupo. [...] A navegação bem-sucedida desse novo universo acabou por se tornar uma especialização social. Era o embrião do xamanismo, tataravô da religião, da medicina e da filosofia (Ribeiro, S., 2019, p. 43).

Na evolução humana, os sonhos passam a ter um impacto na vida privada dos seres, mas sobretudo foram determinantes no sentido coletivo para as sociedades. Ribeiro considera o sonho como o “oráculo da noite”, instrumento ímpar da história da vida na terra. Segundo o neurocientista, foi há cerca de 340 milhões de anos que os sistemas nervosos de organismos vivos conquistaram a capacidade de lembrar, de memorizar aspectos de seu próprio funcionamento. Isso foi possível graças aos mecanismos moleculares e eletrofisiológicos que agiam durante o sono, tanto o de ondas lentas quanto o sono REM (*rapid eyes movement*). Esse tipo de mecanismo possibilitou que os animais (primeiros vertebrados terrestres) se tornassem mais adaptados ao seu habitat ao acordarem, ainda que não de forma consciente. O que foi essencial para que tais organismos passassem a simular, sonhando ou acordados, algum futuro próximo e provável de acontecer.

A capacidade de prever o futuro fica evidente no sapo que pega o mosquito em pleno voo por antecipação de seus movimentos. Mas o sapo muito provavelmente não tem consciência disso, no sentido de ter uma representação

do eu capaz de comentar continuamente seus próprios sucessos e insucessos e assim criar uma narrativa da própria vida, aberta à edição da vaidade, orgulho, receio, ironia, compaixão ou objetividade fleumática (*Ibid.*, p. 305).

Um segundo passo decisivo nesse percurso foi a duração do sono, o aumento de tempo de sono REM, o que ocorreu há cerca de 160 milhões de anos, período inicial da evolução mamífera. Esse período maior do sono viabilizou ativações elétricas que comportavam uma maior sequência de memórias, que, segundo Sidarta Ribeiro (*Ibid.*), são “substratos biológicos dos enredos oníricos”. De forma simplificada, é possível dizer que esse mecanismo de memória se tornou a consciência primária de diversos seres vivos. Mas o que diferenciou a evolução das espécies foi o desenvolvimento de uma consciência secundária, que ocorre através de uma passagem desse tipo de informação para o simbólico. Este foi se tornando cada vez mais vinculado ao aspecto social, de grupo. O que levou a especializações no modo de organização, alimentação, predação, proteção etc., e que desenvolveu a comunicação referencial em diversas espécies. Porém, a humana conseguiu diferenciar-se ainda mais.

No âmbito da semiótica, o que distingue a linguagem humana dos sistemas de comunicação de outras espécies é nossa incrível capacidade de concatenar símbolos a outros símbolos, criando cadeias potencialmente infinitas de representação da representação da representação, correspondendo a um símbolo composto que Peirce chamou de “argumento” (*Ibid.*, p. 313).

Sidarta afirma que não foi o aperfeiçoamento de instrumentos biológicos como garras, dentes, chifres que nos tornaram dominantes, mas sim o desenvolvimento da nossa comunicação e linguagem, o que, em consequência, possibilitou-nos criar as nossas armas. Fundamental em todo esse processo de milhares de anos foi justamente a competência de reformulação, edição e narração. Sigmund Freud (1856–1939) observou que é na verbalização que se dava a concretização da consciência primária à secundária (Id e Ego), ou seja, da imagética à semântica.

Ainda que a capacidade de sonhar tenha criado as bases para alguma consciência do eu em diversas espécies, foi a capacidade de descrever as próprias experiências, advindas tanto da vigília quanto dos sonhos, para si mesmo e para os outros, que originou a narrativa de coesão do grupo, com seus eventos originais, repertório de histórias exemplares e comentários do cotidiano (*Ibid.*, p. 317).

A história tem registros de como o sonho influenciou a construção de importantes monumentos, ou mesmo ações de importantes governantes. Com o desenvolvimento econômico e científico das sociedades, sobretudo as ocidentais brancas, o sonho foi sendo relegado para um outro lugar, em oposição à razão, perdendo assim o seu valor e as práticas em que impactavam. Atividades relacionadas ao sonho passaram a ser vistas como um certo charlatanismo em nossas sociedades individualistas. Assim como a palavra escrita e o papel, principalmente como documento, passaram a ter mais valor do que a oralidade. Chamorro, em palestra<sup>307</sup> realizada no Festival da Literatura Indígena, organizada e transmitida pelo canal do Youtube do Sesc de Mato Grosso do Sul, no ano de 2021, sustenta que é a fala que mantém a vitalidade de uma língua, não a sua escrita. E que a escrita literária nasce dos sonhos; originalmente não é produzida no escritório, mas no sonhatório, tal como dizia o escritor Rubens Alves (1933–2014). Para Chamorro, o sonhatório é um espaço controverso, por vezes nebuloso, diferente da ideia esclarecida e higienizada da lógica, do cânone da escrita. A pesquisadora também nos lembra que o termo literatura, essa dos livros tal como a conhecemos, deriva do latim *littera*, letra, e seu sentido está no registro escrito da letra. Porém, nem todo escrito é considerado literatura, assim como nem toda literatura é escrita. A escrita só existe porque há a fala. E aqui devemos nos lembrar um pouco da trajetória evolutiva que sinalizamos anteriormente, e que começa no sonho/sono.

Segundo a autora, o Brasil, assim como demais países da América Latina, carece de políticas, sobretudo culturais e linguísticas, que fortaleçam as línguas indígenas, porque são raras e insuficientes as políticas que garantem e incentivam a preservação da língua e da oralidade dos povos originários. E isso significa acesso a ensino de qualidade em suas línguas maternas, o que conseqüentemente requer a pesquisa e a produção de material didático para todos os níveis do ensino; ter trânsito linguístico permitido no sistema legal do país; produção, difusão e proteção cultural. Aspectos que tocam diretamente em temas que nossas nações não parecem estar dispostas a agir, como a demarcação de terras, ecologia, mercado, economia etc.

Mas voltemos ao sonho, que parece ser um grande responsável por tudo que existe. Segundo Chamorro (2021), na cultura kaiowá:

Os humanos são gerados no ato poético de sonhar a palavra. O ato seminal é marcado pela voz de um pássaro, que anuncia à futura mãe que em seu útero se assenta uma voz: a alma de uma futura criança. Não por acaso o pássaro representa a alma na simbologia Kaiowá.

---

<sup>307</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eOKvadq2VS4> Acesso em: 1 dez. 2023

No *Dicionário Kaiowá-Português* encontramos:

**ára gwyrá** n. [hi-] ára ‘tempo-espaço’ + gwyrá ‘pássaro’, (1) grávida; *che ára gwyráma* ‘já estou grávida’, *avy’aite hi’ára gwyrá hágwére che memby kuña!* ‘estou muito contente, porque a minha filha está grávida!’, (2) pássaro-alma [é um pássaro mitológico dos patamares superiores que representa a alma da pessoa], *hi’ára gwyrá tarojevy* ‘que eu traga de volta a alma pássaro da pessoa (palavras da celebrante do ñevanga)’. • N. Cult.: no contexto da gravidez, ára gwyrá se aplica só às mulheres, em outros contextos a todas as pessoas (*Idem*, 2023, p. 129-130).

É através dos sonhos e visões que o *héchakary*, o xamã, experimenta os saberes sagrados e pode, por meio de uma mediação simbólica entre os “mundos”, traduzir o sentido cifrado, encontrar uma solução, um conselho, uma cura, uma reza.

Em *Ñuke*, Arancibia resgata o sonho como um instrumento de ação estruturante da cultura mapuche. Carmem, a personagem principal, tem um sonho que a atordoia durante a peça: Uma forte tempestade acontece à noite, ela sai para ver como estão os animais, mas todos desaparecem do quintal; a chuva forte destrói o campo, uma galinha perde seus filhotes e fica desolada debaixo d’água. Para Carmem, esse é um sinal do que pode acontecer com a sua família. Seu filho mais novo também sonha e é com o irmão mais velho, que está preso, que o aconselha o que fazer em um momento de tensão: abaixar e ficar com os olhos bem abertos. Esse sonho é a premonição do que vemos na primeira cena da peça, onde o policial é assassinado. Vitor, autoridade da comunidade, também relata sobre os sonhos (*pewmas*).

O correspondente em kaiowá será:

**kéra** n. [i-] (1) sonho, em sonho; *ahecha che kéra* ‘vi em sonho’, *nde tipo erehecha nde kéra ne ramói amyri me?* ‘você viu em sonho teu finado avô?’, (2) sono, em sono; *oka’úva ikeratã* ‘o bêbado tem sono pesado’, *che kerosã* ‘resisto ao sono’, *ahecha che kéra* ‘vi em sonho’, *che keratã gwi ndoroandúí* ‘por ter sono pesado não te ouvi’ (*Ibid.*, p. 341).

- *Ruka*

A *Ruka*, como um espaço de reunião, íntimo, em que o acontecimento teatral se dá, pode ser considerada como uma forma de deslocar uma das funções

sociais do teatro, a de ser uma arte de entretenimento realizado nas salas teatrais em circuitos oficiais de cultura. [...] Porém, é também um espaço provido de sacralidade, por sua relação com o pertencimento ancestral dos Mapuche, e ao ser democratizado, como espaço da cena, torna-se público (Souza, 2019, p. 184).

Originalmente, o termo designa a casa tradicional mapuche, mas é usado de forma geral para se referir à casa. Sua estrutura original é de cônica e circular, construída com materiais de origem vegetal e com piso de terra.<sup>308</sup> “É o centro das atividades comunitárias e familiares. Para favorecer a comunicação intergeracional, não possui divisões interiores e seu espaço se organiza em torno ao fogo (*kultral*)” (Museu Mapuche de Cañete, [20--]). Segundo outro artigo sobre a representação arquitetônica e simbólica da *ruka* do mundo mapuche, disponível no site do mesmo museu:

Tradicionalmente, a entrada da *ruka* estava direcionada ao leste, ou *pwel mapu*, lugar onde moram as forças espirituais benéficas, enquanto o teto redondo reproduzia o *wenu mapu*, o espaço sagrado onde habitam os antepassados. Hoje em dia, a possibilidade de manter essa orientação depende de outros fatores, como a proximidade do acesso à água. A organização do espaço interior reproduz a ordem cerimonial, que se faz da direita para a esquerda. O mobiliário está disposto ao redor do fogão, em uma ordem que simula o movimento do sol. Este buraco de pouca profundidade cavado no chão está aceso durante todo o dia e a noite, e constitui o centro em torno do qual as famílias mapuche compartilham e conservam a memória comunitária.<sup>309</sup>

A arquitetura dos espaços conviviais reflete os modos relacionais entre os indivíduos de uma sociedade, bem como é capaz de interferir e modular todo o seu sistema de funcionamento, dos saberes materiais e imateriais (afetos, políticos, religiosos, subjetivos, legislativos etc.). É muito interessante os pontos de semelhança que encontramos, por exemplo, no significado e nos modos de produção das casas mapuche e kaiowá, e dos povos originários de uma forma em geral.

---

<sup>308</sup> Disponível em: <https://www.museomapuchecanete.gob.cl/sitio/Contenido/Temas-de-Colecciones-Digitales/73251:Formas-de-habitar-la-ruka-espacio-comunitario-y-familiar> Acesso em: 20 ago. 2020.

<sup>309</sup> “Tradicionalmente, la entrada de la *ruka* miraba en dirección al este o *pwel mapu*, lugar donde moran las fuerzas espirituales benéficas, mientras que el techo redondo reproducía el *wenu mapu*, o espacio sagrado donde habitan los antepasados. Hoy en día, la posibilidad de mantener esta orientación depende de otros factores, como la cercanía y el acceso al agua (Menares, Mora y Stüdemann 2007, 17). La organización del espacio interior reproduce el orden ceremonial que se hace de derecha a izquierda. El mobiliario se dispone alrededor del fogón, en un orden que simula el movimiento del sol. Este agujero de poca profundidad cavado en el piso está prendido día y noche, y constituye el centro en torno al cual las familias mapuche comparten y conservan la memoria comunitaria.”

Em 1930, Claude Joseph descreveu as mudanças que sofreram as casas mapuche durante a ocupação estatal. Segundo ele, a *ruka* tradicional, de base circular e forma cônica, mudou paulatinamente de acordo com o tamanho do terreno e o acesso às matas nativas. Dessa forma, surgiram diversos tipos de casa, como as retangulares, forradas totalmente com palha; as elípticas, com o teto plano inclinado até o chão; as de base idêntica, com as laterais levantadas verticalmente, e as de teto de palha, com as laterais revestidas com tábuas cerradas.<sup>310</sup>

O historiador e antropólogo chileno José Bengoa, em *Relatos del Pueblo Mapuche: siglo XIX y XX* (1996, p. 26), aporta o relato de cronistas do início do século XIX, que registraram a existência de *rukas* muito grandes em que viviam mais de cem pessoas, o que também é conhecido por casa comunal. Os registros historiográficos comprovam a existência desse tipo de estrutura nas culturas guarani e kaiowá. O que comprova que a casa kaiowá, e não só ela, também se modificou ao longo dos séculos a partir das transformações da sociedade originárias e do contato com os colonizadores. Chamorro, em comunicação realizada na mesa “Cultura material/imaterial e ações étnico-políticas de grupos guarani falantes”, no Simpósio de Etno-História e História Indígena da UFGD (2020), considera a casa kaiowá como a casa da palavra, como o exemplo mais complexo e íntimo da cultura imaterial e material desse povo, mesmo com todas as mudanças que a arquitetura e a sociedade indígena desse grupo tenham sofrido ao longo dos últimos séculos. A autora afirma que a casa é um lugar sagrado, porque é “um lugar para onde convergem saberes, onde se processam uma série de conhecimentos que amarram o material, o espiritual, o simbólico, o político, o imaterial” (Chamorro, 2020);<sup>311</sup> e relata com riqueza de detalhes o significado cosmológico, real e metafórico, da casa de reza, a partir dos ensinamentos da *ñandesy* Floriza de Sousa durante a (re)construção da casa de reza de sua família:

A casa grande é o lugar de referência para os antigos se orientarem em uma ordem maior, no universo. Ao mesmo tempo, ela é um macrocosmo para o corpo humano. Semanas depois quando a casa já estava erguida, ficou mais clara essa aula para mim. A casa é como uma pessoa olhando com os braços

<sup>310</sup> “En 1930, Claude Joseph describió los cambios que sufrieron las viviendas mapuche tras la ocupación estatal. Según él, la *ruka* tradicional de base circular y forma cónica cambió paulatinamente de acuerdo con el tamaño del terreno y el acceso a los bosques nativos. Así, aparecieron diversos tipos de vivienda, como las rectangulares, forradas totalmente con paja; las elípticas, con el techo plano inclinado hasta el suelo; las de base idéntica, con los costados levantados verticalmente, y las de techo de paja, con los lados forrados con tablas aserradas.” Disponível em: <https://www.museomapuchecanete.gob.cl/coleccion/ruka-representacion-arquitectonica-y-simbolica-del-mundo-mapuche/ruka-entorno-y> Acesso em: 4 dez. 2023.

<sup>311</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Iwum3i0gL5Q> Acesso em: 2 dez. 2023.

estendidos para o leste, pro sol nascente, pro amanhecer. A porta principal é sua boca. Logo está a garganta, o lugar onde se produz a fala, a palavra, a alma. A cada lado da porta principal estão as clavículas da casa. O vasto espaço interior são as entranhas, seus órgãos vitais. Encostada nas costelas que dão de frente para a boca da casa estão o *chiru*, cruces especiais muito estimadas pelos Kaiowá. Mais do que cruces, seres portentosos que mantêm o equilíbrio entre as força dos ventos, das chuvas, dos terremotos e dos raios. Que mantêm a terra firme. No corpo humano ela explica, “as profundezas da garganta estão encostadas na parte interna da extremidade superior do osso esterno”. Este lugar, este órgão na linguagem religiosa, é a cruz do corpo humano, o seu centro vital, é aí que a criança chora ao nascer. É daí que a pessoa expira ao morrer. Expiração, espírito. A pessoa que morre é uma ex-cruz, uma *kurusu kue*. Floriza vira-se em direção das portas laterais, uma ao norte e outra ao sul, e aponta. “São os braços da casa, estão levantados, dá pra lhes ver as axilas”. Volta seus olhos para a cumieira da casa. Segue-a com seu dedo. “É a espinha dorsal. A coluna vertebral do corpo. As vigas de taquara arqueadas até o chão são suas costelas. O sapé são seus músculos, sua pele, seus cabelos. A parte de trás da casa são as costas”. Na rotação diária da terra sobre o seu próprio eixo, as costas da casa representam o entardecer. A pessoa com mais de trinta, quarenta anos, está desse lado, do lado da tarde, do relógio do sol. Está nas costas da casa na geografia do corpo. E o poente é o lugar dos corpos defuntos. Por isso a casa não tem abertura nesse lado (*Ibid.*).

Figura 61 - Casa de Reza da família Dona Floriza de Soura e Sr. Jorge da Silva – Jagwapiuru/Reserva Indígena de Dourados<sup>312</sup>



Fonte: Site de notícias da internet

A casa, na língua guarani e kaiowá é a “*óga / og / ogy*: casa. O substantivo (isolado) “casa” é designado como *toga*, e sofrerá alteração de acordo com seu emprego, como em: *che*

<sup>312</sup> Disponível em: <https://www.douradosagora.com.br/2020/08/04/destruidas-apos-explosoes-e-incendio-casas-de-rezas-sao-reerguidas-em-dourados/> Acesso em: 4 dez. 2023.

*róga, nde róga, ha'e hóga* — minha casa, tua casa, casa dele. *Che rógape*, na minha casa. *Ogusu/ongusu*: casa grande; *óga pysy*: casa ampla, espaçosa; entre outros termos. Para Chamorro, a função ritualística da casa como espaço de reza é fruto de uma transformação mais recente na cultura kaiowá, certamente pelo impacto colonial nessas sociedades (territorial, cultural, religioso etc.).

O grupo Teatro KIMVN criou em seu site a *Ruka Museo*,<sup>313</sup> um espaço interativo em que é possível navegar por uma imagem, em 360°, de uma casa mapuche tradicional, onde encontramos objetos, vestimentas, elementos e características da cultura que habitam aquele espaço. É possível clicar nesses ícones e escutar a sua descrição. A iniciativa do KIMVN deveria servir de exemplo para o compartilhamento e registro da cultura de outras etnias originárias. Na imagem a seguir, observamos o espaço do fogo, em um buraco na terra, no centro do espaço. Na obra *Ñuke* o fogo ocupa a mesma centralidade, porém já é feito em um fogão à lenha, o que nos mostra esse traço de transformações da cultura.

Figura 62 - *Ruka Museo* - Teatro KIMVN



Fonte: Site do grupo KIMVN

Sobre o fogo (*tata*) na casa Kaiowá, Chamorro (2015, p. 133) descreve:

<sup>313</sup> Disponível em: <http://www.kimvnteatro.cl/espanol/> Acesso em: 4 dez. 2023.

O interior da casa formava um único espaço com chão nivelado, e no centro era aceso o *tata usu*, que Königswald (1908, 380) traduziu por “fogo comum”. O fogo é muito importante na casa. Cada família nuclear ou cada casal tem o seu. Nas noites frias ou em caso de doenças era mantido um pequeno fogo embaixo de cada rede. [...] a casa era construída coletivamente, sob a liderança de um cacique, bem dentro da mata e sempre perto da água. Ao redor, faziam-se cercas e paliçadas, para se protegerem de casuais assaltos inimigos.

Nós visitamos algumas casas kaiowá ao logo dos últimos cinco anos e encontramos habitações construídas desde a alvenaria até barracos de lona plástica, quando em contexto de terras de retomada. Existe kaiowá vivendo das mais distintas formas, assim como acontece com os mapuche, e qualquer representante de outra cultura, que não as isoladas. Nesse sentido, o texto de Arancibia evoca a memória da casa e do convívio que deseja resgatar e sublinhar um ponto comum para a história e cultura mapuche, ainda que exista contemporaneamente distintas formas de vivê-las. A encenação, ao ser realizada dentro de uma reprodução desse espaço tradicional, reforça as características da cultura e o seu valor ritualístico e sagrado. A leitura dramática que fizemos da tradução foi realizada em uma casa de reza tradicional. Acreditamos que uma encenação da tradução (*Ha'i*) também deve ser realizada nesse tipo de espaço. Para tal, deve-se dedicar a uma pesquisa sobre a historiografia do espaço habitacional kaiowá, a fim de trazer ao público informações importantes por meio dos elementos cenográficos. Outro desafio para uma montagem do texto está justamente na construção desse espaço fora dos territórios kaiowá. Assim como o KIMVN reproduziu a *ruka* no Museo de la Memória, em Santiago, para apresentar a obra, no Brasil, será preciso condições financeiras, imateriais (conhecimento), espaciais e de matéria prima para tanto. Respeitar tais características, bem como comunicá-las ao público é um compromisso ético, político e cultural. E aqui esbarramos em uma grande questão que não é nosso objetivo discutir agora: a do financiamento cultural brasileiro. No caso da tradução, optamos por traduzir *ruka* por *róga*. Neste caso, traduzimos e alteramos também o pronome possessivo “*su*”, que acompanha o substantivo no original, para “tua”, por ser mais usual na comunicação oral da fala. Texto original: Carmen – *Para que se las lleve a su ruka*. Tradução: Carmem – Pro cê levar pra *nde róga*.

<i>Ruka</i>	Casa	<i>Nde róga</i> <i>Róga</i>
-------------	------	--------------------------------

Figura 63 - *Ruka* de Ñuke no *Museo de la Memoria*, Chile<sup>314</sup>



Fonte: Flickr do Museo de la Memoria y Derechos Humanos

- *Lemoria*

<i>Lemoria</i>	Até mais, nos vemos	<i>Jajoecha peve</i>
----------------	---------------------	----------------------

- *Pifilka*

Pequena flauta mais parecida com um apito, feita de madeira ou pedra.

Para não repetir termo *mimby*, a flauta, optamos por um outro instrumento aerófono: “*jeroki*: apito feito de raiz de uma qualidade de araçá” (Chamorro, 2015, p. 296).

<i>Pifilka</i>	Apito	<i>Jeroki</i>
----------------	-------	---------------

- *Canelo*

<sup>314</sup> *Ruka* construída para as apresentações de Ñuke no Museo de la Memoria, em Santiago, Chile, 2018. <https://www.flickr.com/photos/museodelamemoria/39911104871/in/photostream/> crédito: Karinna Suter G. Acesso em: 20 jan. 2023.

O poeta Chihuailaf (1995, p. 85) cantou sobre a erva: “Vim para te curar, me disse o canelo / Vim para te curar, me disse a árvore sagrada / Vá e colha as minhas folhas, minhas sementes, está me dizendo / De todas as partes vieram as suas boas xamãs”.<sup>315</sup>

Embora o nome não seja na língua mapudungun, essa planta tem uma simbologia especial para os mapuche, sendo considerada uma árvore sagrada. O canelo<sup>316</sup> é amplamente conhecido e possui vários usos, que vão desde a medicina tradicional à construção das *rukas* e de instrumentos musicais, como o *kultrun*.

No Brasil, essa planta é conhecida por Casca-de-anta<sup>317</sup> ou Cataia e pode ser utilizada como medicina tradicional. Para a tradução, optamos por sugerir uma outra espécie de planta, a *ka'avo tory* — *Sansevieria cylindrica Bojer* —, também conhecida como lança de São Jorge, que é diferente da espada de São Jorge. A escolha deu-se pelo fato de ser facilmente encontrada e cultivada nas casas pelos kaiowá, além de um de seus usos estar diretamente relacionado à ação proposta pela cena em *Ñuke*. Segundo o livro sobre medicina tradicional *Pohã Ñana* (2020) dos guarani e kaiowá:

É uma planta cultivada no entorno das casas, sendo indicada em casos de “baleamento”, isso é, para retirada de balas e, como é considerada uma planta de mulher, também usada quando a mulher está de lua (menstruada) e em tempos de resguardo. É utilizada como chá feito do caule, que deve ser fervido (“ferve e deixa descansar”), a pessoa pode ficar melhor depois de tomar 1 ou 2 vezes. Não há contraindicação para o uso (Basta *et al.*, 2020, p. 153).

<i>Canelo</i>	Planta medicinal	<i>Ka'avo tory</i>
---------------	------------------	--------------------

### *Outros apontamentos*

- Dedicatória

Mantivemos a dedicatória do texto original, e acrescentamos uma dedicatória da tradução, que menciona os povos originários do território brasileiro, os kaiowá, e as pessoas que contribuíram durante o processo da tradução.

<sup>315</sup> “*Para sanarte vine, me habló el Canelo / Para sanarte vine, me habló el árbol sagrado / Vé y recoge mis hojas, mis semillas, me estás diciendo / De todas partes vinieron tus buenas machis.*”

<sup>316</sup> Disponível em: <https://laderasur.com/articulo/el-canelo-arbol-sagrado-mapuche/> Acesso em: 08 maio. 2021.

<sup>317</sup> Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbpm/a/8tk8NHCW6M7q3FWDTVfPVGp/?lang=pt#> Acesso em: 08 maio. 2021.

- Trigo

A personagem Hortênsia diz, em algum momento, que irá vender o que lhe resta de trigo para conseguir manter sua família. A tradução optou por substituir por milho, pois trigo não é um alimento cultivado pelos kaiowá. Outra opção poderia ter sido a mandioca.

- Batata

Carmem pergunta à professora se esta alguma vez na vida já havia plantado batata, que é um alimento importante para os mapuche. Substituímos por mandioca, mas também poderia ter sido por milho. Apesar de serem alimentos de naturezas distintas, tubérculo e cereal, o mais importante neste caso é a relação que o alimento tem com a cultura.

- Mate

Durante toda a obra os personagens tomam mate, uma bebida quente. O Mato Grosso do Sul, onde vivem os kaiowá, é uma região muito quente e o costume é tomar o mate gelado, que é denominado por tereré. Até existe o hábito de tomar o mate quente, mas em menor quantidade, e geralmente nos períodos mais frios do ano, ou pela manhã, substituindo o café. Dessa forma, também podemos fazer uso do mate e o do tereré na cena e no texto dramático.

- Personagens da rádio

Nesta parte da obra, entramos em contato com um aspecto bem documental da dramaturgia, como os personagens Carla Huenchumilla e os demais indígenas que estão presos, que apesar de terem sido inspirados em fatos reais, possuem nomes fictícios. Não é difícil fazer essa relação documental com a história dos kaiowá. Basta uma simples procura nas redes e noticiários da internet para vermos centenas de conflitos entre os indígenas, a polícia, os fazendeiros e políticos. Por exemplo, a kaiowá Valdelice Verón,<sup>318</sup> que conhecemos em Dourados e que tem trabalhado politicamente em defesa dos direitos indígenas, em denúncias contra os abusos de poder, retomadas de terra, entre outros. Seu pai, o cacique Marco Veron, foi assassinado aos 72 anos de idade, em 2003. Dentre os acusados do crime estão um fazendeiro e um policial militar. Veron sofreu o homicídio enquanto estava junto a outros indígenas, inclusive filhos, na luta por retomar suas terras, o Tekoha Takuara.

---

<sup>318</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2022/11/12/indigena-de-ms-e-unica-lider-da-america-latina-a-receber-premio-de-organizacao-de-hillary-clinton.ghtml> Acesso em: 7 fev. 2024.

Poderíamos encontrar muitos casos de kaiowá tomados como presos políticos. Por exemplo, em abril de 2006, na aldeia Passo Piraju da região de Porto Kambira (MS), houve um confronto entre indígenas e policiais, que resultou na morte de dois militares. Após o conflito, o cacique Carlito de Oliveira<sup>319</sup> e mais quatro indígenas foram presos, indiciados e julgados pelo suposto assassinato. Em um dos julgamentos, houve a informação de que o assassinato teria ocorrido pelos próprios policiais.

Espera-se do teatro documental uma relação ética e compromissada de quem o faz. Nesse sentido, acreditamos que seria necessário aprofundarmos nessa relação histórica e, sobretudo, territorializada com os atores que fizeram a leitura, para decidirmos juntos quais nomes ou casos seriam exemplificados ou suscitados no texto. Essa é uma ação que pode ter consequências para além da obra dramática, por isso deve ser muito consciente e determinada coletivamente. Como o objetivo do nosso processo era apenas o de realizar ensaios e leitura do texto dramático para a tradução, não chegamos a desenvolver esse ponto, que certamente estaria mais implicado durante a montagem da obra. Para a leitura, retiramos os nomes dos personagens encarcerados e nos referimos a eles apenas como “os presos”. No texto traduzido, em anexo, mantivemos os nomes originais e sinalizamos com uma nota de rodapé.

- Lei da ditadura

Ainda nessa cena da rádio, a porta-voz Carla Huenchumilla acusa a lei, criada durante a ditadura, na qual os atos de protesto dos mapuche foram enquadrados e os levaram presos. Essa lei é a Antiterrorista, que já explicamos anteriormente. No Brasil, podemos fazer uma relação com o próprio Estatuto do Índio, criado pela Lei 6.001<sup>320</sup> do dia 19 de dezembro de 1973, assinada em plena ditadura pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici. A lei segue em vigor até os dias de hoje, mas, por muitas vezes, foi questionada se não estava servindo para encobrir crimes contra as sociedades indígenas. Segundo o artigo de Ricardo Westin, publicado no site *Senado Federal*, intitulado “O Brasil criou o Estatuto do Índio para afastar acusações de genocídio”:<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> Disponível em: <https://ponte.org/indigenas-guarani-kaiowa-acusados-de-homicidio-vao-a-juri/> Acesso em: 7 fev. 2024.

<sup>320</sup> Disponível em: <https://normas.leg.br/?urn=urn:lex:br:federal:lei:1973-12-19:6001> Acesso em: 7 fev. 2024.

<sup>321</sup> Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ditadura-criou-estatuto-do-indio-para-afastar-acusacoes-de-genocidio> Acesso em: 7 fev. 2024.

Documentos históricos guardados no Arquivo do Senado, em Brasília, mostram que a ditadura militar se empenhou na criação do estatuto porque o Brasil vinha sendo acusado no exterior de genocídio dos povos originários. No entender dos militares, a nova lei neutralizaria as denúncias, que eram reiteradamente feitas por jornais, políticos e organismos estrangeiros (Westin, 2023).

- Referência à cidade

Nas passagens em que os personagens se referem a Santiago, a capital chilena, optamos por colocar Brasília, por ser palco de importantes manifestações políticas das sociedades indígenas. Em outros momentos, quando a capital do Chile era referida não em seu potencial político, optamos por traduzir por “cidade”. As distâncias geográficas no Brasil são muito maiores do que no Chile. Então, nem sempre essa relação seria com Brasília, mas às vezes com Dourados, Campo Grande, Ponta Porã e outras.

- 12 de outubro

Ou “dia do encontro dos mundos”, data que também é comemorada no Chile, Espanha, Estados Unidos e em alguns países da América hispânica. É o dia que marca a chegada de Colombo nas Américas, em 1492, e que foi por muitos anos denominado por “dia do descobrimento”. Em alguns lugares também pode ser “dia da raça”, “dia de Colón” etc. A tradução optou pelo 19 de abril, dia em que no Brasil é comemorado o dia dos povos indígenas. Tanto a intenção de Arancibia, quanto a da tradução, foi a de criticar a celebração de tais datas comemorativas, pois geralmente servem para se criar uma falsa visibilidade dos povos originários.

- *Sopaipilla*

No Chile, é o nome dado a uma grande variedade de receitas que consistem essencialmente em uma massa frita, geralmente de sabor neutro. Os ingredientes podem ser farinha, batata, abóbora, dentre outros. Em vários países latino-americanos existem receitas similares. Os kaiowá e os guarani possuem uma receita feita com fécula de mandioca chamada *chipa*, que pode ser assada ou frita, *chipa chiriri*.

- *Pebre*

É um tipo de vinagrete chileno muito consumido com pães e torradas, feito com cebola, coentro, tomate, vinagre, alho, sal e azeite. Substituímos por vinagrete.

- Oralidade

Tanto no texto dramático de Arancibia, quanto na montagem da peça dirigida por Paula Seguel, podemos perceber que a oralidade, centrada na fala dos personagens, é um marcador importante da pesquisa. O autor registra algumas dessas características na escrita dos diálogos, principalmente nas falas da mãe. Mas, percebemos que alguns desses aspectos vão se transformando ao longo da dramaturgia, o que pode nos sugerir que, de fato, ela se altera dependendo das relações entre os personagens; ou que a escrita do texto não deu conta de documentar durante todo o tempo essa oralidade, o que é mesmo difícil de ser feito. Acreditamos até que há grandes chances das possibilidades coexistirem. É na encenação, na atuação, que essa oralidade se torna presente no teatro documental de Arancibia e do KIMVN. Segundo a diretora da montagem:

Entendo o teatro documental, como a construção de uma encenação e sua dramaturgia, a partir da compilação de testemunhos reais, que são transmitidos através do resgate e documentação da oralidade, das memórias, e das imagens que aparecem quando escavamos nelas, o resgate de um contexto, um território com os seus limites e formas, revalorizando o cotidiano, o familiar, através de uma recontextualização cênica e escritural (Seguel, 2018, p. 25).<sup>322</sup>

A tradução, objetivando também essa recontextualização, entendeu que a metodologia de tradução não poderia ficar limitada ao grupo Quatroloscinco, pois não seríamos capazes de criar a ponte mapuche-kaiowá. Foi durante os ensaios e leitura em Dourados que a oralidade kaiowá se fez presente. Outros aspectos puderam ser registrados na tradução, como, por exemplo, a não flexão de número de substantivos e adjetivos nas falas da mãe. Porém, como esse trabalho da oralidade está relacionado a aspectos culturais em camadas muito profundas, e tem uma relação direta com o idioleto de cada falante, percebemos uma grande dificuldade em abordar ou determinar isso no tempo que tivemos. Sabemos que, ao estarmos em um

---

<sup>322</sup> “El teatro documental, en tanto construcción de una puesta en escena y su dramaturgia, lo comprendo a partir de la recopilación de testimonios reales, que se transmiten a través del rescate y la documentación de la oralidad, los recuerdos, la memoria y las imágenes que aparecen cuando escarbamos en ella, el rescate de un contexto, un territorio con sus límites y formas, revalorizando lo cotidiano, lo familiar, a través de una re-contextualización escénica y escritural.”

processo de criação teatral que envolve texto, a fala é uma das áreas mais difíceis de serem trabalhadas e requer bastante dedicação. Há um fenômeno curioso que se passa com os atores, de forma geral. Quando recebem algum texto, abandonam imediatamente a forma natural em que dizem as palavras cotidianamente. É preciso um tempo para tornar suas palavras escritas por uma outra pessoa. Assim, acaba-se por (des)construir a oralidade.

Acreditamos que esse tipo de registro merece uma atenção muito especial. Durante a nossa experiência com o grupo Orendive, conseguimos observar alguns aspectos dessa oralidade, que estão sinalizados no texto, mas sabemos que necessitaríamos de muito mais tempo para que o registro dessas características fosse adequadamente desenvolvido com cada personagem. Portanto, ao invés de caricaturar a escrita do texto, quase como um gesto fetichista, achamos que seria mais prudente criar uma nota de tradução que indique ao receptor (ator, leitor, diretor...) que a oralidade é uma marca do trabalho e deve ser pesquisada, atualizada, contextualizada em cada momento em que a obra seja interpretada.

#### 4.4 *Imagens críticas*

Em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Um diálogo entre culturas a partir do texto dramático Ñuke*<sup>323</sup> (2021), apresentamos um estudo sobre algumas imagens críticas da obra de Arancibia. Discorremos a partir do uso das palavras no idioma mapudungun e o tensionamento que provocam na recepção por espectadores indígenas e não indígenas, uma vez que a maior parte do texto é escrita e falada no espanhol chileno; da função dramática e os questionamentos evocados sobre a escola e o ensino na relação entre o modelo ocidental e o modelo originário mapuche; dos liames entre política e polícia, suscitados pelo filósofo Jacques Rancière, em diálogo com a obra, como, por exemplo, os desdobramentos desencadeados pela cena do assassinato do personagem policial indígena, a resistência imposta pela personagem da mãe, entre outros aspectos. Acreditamos que tais reflexões são complementares a esta pesquisa, portanto, não repetiremos a mesma abordagem sobre o tema. Gostaríamos, então, de aportar aqui outras observações. A primeira é referente à proposta de encenação da obra em uma *ruka*;

---

<sup>323</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/40420> Acesso em: 2 mai. 2024.

e a segunda é compartilhando a experiência e algumas impressões do público sobre a leitura dramática de que realizamos na casa de reza da FAIND, em Dourados (MS), em outubro de 2023.

#### 4.4.1 O espaço cênico

O espaço ficcional onde ação dramática de *Ñuke* se desenvolve, como sabemos, é a *ruka*, e este poderia ser materializado cenicamente de diversas formas, inclusive não concretizando nenhum elemento do espaço real da cultura mapuche. O dramaturgo, na primeira edição publicada do texto, não faz nenhuma indicação de como deveria ser feita a encenação. O grupo KIMVN, em sua montagem, além de acrescentar ao título o subtítulo “*una mirada íntima hacia la resistencia mapuche*”, não optou pelo palco e o edifício teatral convencional, mas, sim, por deslocar o público e o próprio acontecimento teatral para dentro de uma casa tradicional mapuche. O que não é algo tão simples de ser realizado, pois demanda um conhecimento e materiais específicos, além de toda uma adequação às leis que regem a reunião de pessoas em apresentações artísticas, como regras de segurança, licenças, registros etc. Essa operação transforma tal arquitetura em um dispositivo cênico fértil, em uma imagem que trabalha na reconfiguração do sensível.

Dois anos após a encenação, a dramaturgia da peça foi publicada no livro *Dramaturgias de la resistencia. Teatro Documental KIMVN Marry Xipantv* (2018), que traz uma compilação de trabalhos do KIMVN. Nessa edição, a dedicatória do texto é acrescida com um agradecimento ao *pewma* (sonho) do autor, que se transformou na construção da *ruka* onde a comovente história pôde ser contada. O dramaturgo trabalhou com o grupo durante toda a criação da peça, mas antes, teve um sonho (*pewma*) em que sua obra era dirigida por Paula González Seguel, do Teatro KIMVN. O sonho foi comunicado e realizado. Nessa segunda versão da dramaturgia publicada, onde Seguel também assina a encenação e a dramaturgia documental, encontra-se a informação sobre o espaço cênico da obra: “Cenário único: Uma *ruka* mapuche aparece como um ato de resistência no centro da cidade” (Seguel, 2018, p. 153).<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> “*Escenografía única: Una ruka mapuche aparece como acto de resistencia el centro de la ciudad.*”

Imaginemos duas situações de representação da obra. Uma em território mapuche, onde espera-se haver uma certa familiaridade com a *ruka*, ainda que nem todas as casas sejam construídas seguindo o modelo ancestral; e outra em território urbano de alguma cidade, como a capital chilena, por exemplo, onde impera uma grande variedade de estilos arquitetônicos, apesar do detrimento ou eliminação total de outros, como a *ruka* tradicional mapuche. Em ambos os casos essa imagem é capaz de realizar operações que alteram os sistemas de visibilidade, sensibilidades e afetos das pessoas e dos espaços. Isso nos lembra que as imagens não são formas visuais meramente passivas, mas estruturas que promovem relações.

Em *Ñuke: una mirada hacia la resistencia mapuche*, a imagem da *ruka*, erguida em plena capital Santiago, começa o seu trabalho antes mesmo de que o acontecimento teatral ocorra, uma vez que essa imagem opera um dissenso em relação a outras imagens arquitetônicas do espaço urbano, que não são apenas “arquitetura”, mas uma rede material e imaterial que engendra poder, economia, classes sociais, políticas de estado, história, modos de vida etc.

Esse ato de resistência é evocado pela casa tradicional mapuche, deslocada do lugar que a “cidade espera encontrá-la”. Segundo Rancière, as imagens de arte não são o reflexo das coisas, mas operações sobre o visível, destinadas a construir modelos de visibilidade inéditos (2021b, p. 9). Essa imagem-resistência, que é a *ruka*, é como a imagem-vagalume, que nos fala Didi-Huberman, que é capaz de emitir a sua luz, sua energia, apesar do grande foco ofuscante da sociedade dominada pelo capital.

A imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte: “A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado”, escreve Benjamin no próprio contexto — os “paralipomènes et variantes” [paralipômenos e variantes] manuscritos — de sua reflexão sobre a história política. Nesse nosso mundo histórico — longe, portanto, de todos os derradeiros fins e de todo Juízo Final —, nesse mundo onde “o inimigo não para de vencer” e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transpor o horizonte* das construções totalitárias (Didi-Huberman, 2011, p. 117-118, grifo do autor).

A *ruka* revela-se como a imagem de um gesto de resistência e ilumina um conceito de luz intermitente, ofuscado em nossa América Latina, o de que todo território, aqui, é território indígena. O que pode ser desdobrado em outras discussões, para além do território enquanto

---

propriedade, mas sobretudo em relação à sua distribuição, uso, pertencimento etc. Uma habitação originária tradicional, independente da etnia, construída em meio a prédios, casas, ruas, asfalto, espelhos e vidros das cidades, tensiona os sistemas de visibilidade e sensibilidade na direção de reconfigurar um espaço comum. Uma pessoa indígena, não indígena, um mestiço, enfim, cada uma criará uma relação com essa imagem da *ruka* em diálogo com as outras tipos de imagens arquitetônicas de moradia da cidade. Nesse contexto, a *ruka* também exerce uma função utópica, como nos lembra Chamorro (2010, p. 103):

As imagens espaciais utópicas não são mera utopia, no sentido de um não-lugar, inacessível, como alguns querem entender, para se desvencilharem das implicações da reivindicação. Sua busca não se pode interpretar como um fenômeno exclusivamente mítico. Ela tem uma profundidade sócio-histórica e impulsiona aos grupos indígenas, em situação de progressivo desterro, a lutarem por um solo firme sob seus pés e por espaços de liberdade.

#### 4.4.2 Sobre a leitura

Chegamos na Faculdade Intercultural Indígena no dia 17 de outubro de 2023, às 13h, com tempo suficiente para organizarmos o interior da casa de reza, colocar alguns bancos e os papéis sobre o chão de terra vermelha para o público se assentar, além de conectar extensões e ligar algumas luminárias Par 30. O interior da casa recebe luz apenas da entrada principal, que fica em oposição ao pôr do sol, e das duas entradas laterais. Para a nossa surpresa, alguns minutos após a nossa chegada, a energia elétrica do *campus* foi interrompida, sem previsão nenhuma de retorno, o que resultou no cancelamento de muitas atividades que estavam em curso. Isso fez com que o nosso público fosse chegando um pouco antes do previsto. Solucionamos a questão de luz com as lanternas de nossos celulares. O mais importante era iluminar os atores e os papéis para que conseguissem enxergar bem o texto impresso. A luz natural que vinha de fora foi suficiente para iluminar a imagem pela perspectiva do público. Para a maioria dos presentes, aquela era a primeira vez que se presenciava uma leitura dramática de uma peça de teatro. Rossandra Cabreira explicou ao público, na língua kaiowá, o que seria apresentado ali. Reiteramos que uma leitura dramática era um lugar do teatro onde o ator está em um jogo entre o papel, a leitura e o público. Os atores atuavam no sentido de “fazer o papel

falar”. Nossa audiência, composta por homens, mulheres e crianças, estava atenta. O único momento de dispersão foi quando um teiú, um enorme lagarto, atravessou o recinto correndo entre as pessoas, causando um grande susto. Houve quem tentou capturar o bicho, pois é uma carne de consumo humano. A leitura durou cerca de uma hora e, apesar do calor úmido, os atores foram muito aplaudidos.

Figura 64 – Atores na leitura dramática de *Ha'i / Ñuke*



Fonte: Arquivo pessoal

Durante o debate, algumas falas recorrentes demonstraram grande identificação dos espectadores kaiowá com a peça. “Como que pode esta ser uma história de um outro povo, de outro país, mas sendo que essa história é a do meu povo?”; “Esse teatro fala do povo guarani kaiowá, da nossa vida”; “Essa história é importante porque conta da luta do guarani kaiowá, dos povos indígenas”; “Essa história desse teatro fala da nossa resistência kaiowá”; etc. Essas frases, que registramos em nosso caderno, referem-se sobretudo à história, ao drama, de uma forma geral, e não configuram uma análise sobre a tradução, na qual poderíamos verificar características de uma tradução estrangeirizadora ou domesticadora, ou se é um trabalho que lançou mão da adaptação etc. Certamente estes aspectos estão presentes em alguma medida, como pode-se observar nos apontamentos que fizemos sobre a tradução no subcapítulo anterior

e no capítulo 1. No entanto, tais relatos nos trazem uma outra confirmação: a de conseguimos alcançar em nosso trabalho uma função política que tanto almejamos com o teatro e a tradução de dramaturgias, em especial a de *Ñuke*.

A maioria das mulheres comentou atentamente sobre a personagem principal, a mãe. Aliás, muitas delas estavam com crianças de colo, ou com seus filhos brincando ao redor. Elas afirmaram que a preocupação e angústia presentes na peça eram sentimentos constantes das mães kaiowá, principalmente quando ocorriam conflitos em contextos de retomada das terras, também pelo preconceito e *bullying* sofrido por seus filhos nas escolas. A identificação gerada pela leitura se deu principalmente porque havia ali, frente àquela audiência, uma mulher kaiowá representando o papel da mãe; logicamente também pelos vetores/motores de ação das personagens, e menos do que por uma análise teórica da tradução. Também não podemos esquecer da função da oralidade, muito presente nas culturas originárias. A leitura dramática opera sobretudo nesse âmbito. Rossandra, Jadi e Renato, além de serem representantes reais daquela comunidade, tinham naturalmente uma oralidade comum para aquela comunicação. As passagens do texto com as expressões na língua kaiowá foram reconhecidas como importante mecanismo de identificação para os kaiowá ali presentes. Um homem sublinhou o caráter pedagógico daquela peça e disse que seria muito importante que a leitura fosse realizada em sua aldeia, pois serviria para que as pessoas (re)conhecessem o que acontece aos kaiowá de outras localidades e assim valorizassem mais a resistência indígena e a própria cultura. Outro homem enfatizou a cena da morte do policial e todos os desdobramentos que ela gera na obra. Relatou que ali, no seu contexto, acontecia o mesmo, pois os indígenas são constantemente assassinados nos conflitos, nas estradas, mas raramente o jornal noticia e os não indígenas nunca ficam sabendo. No entanto, ele disse que, se um policial, ou qualquer outro não indígena, morrer num conflito de uma terra de retomada, não importa o motivo, a polícia vai até as últimas consequências.

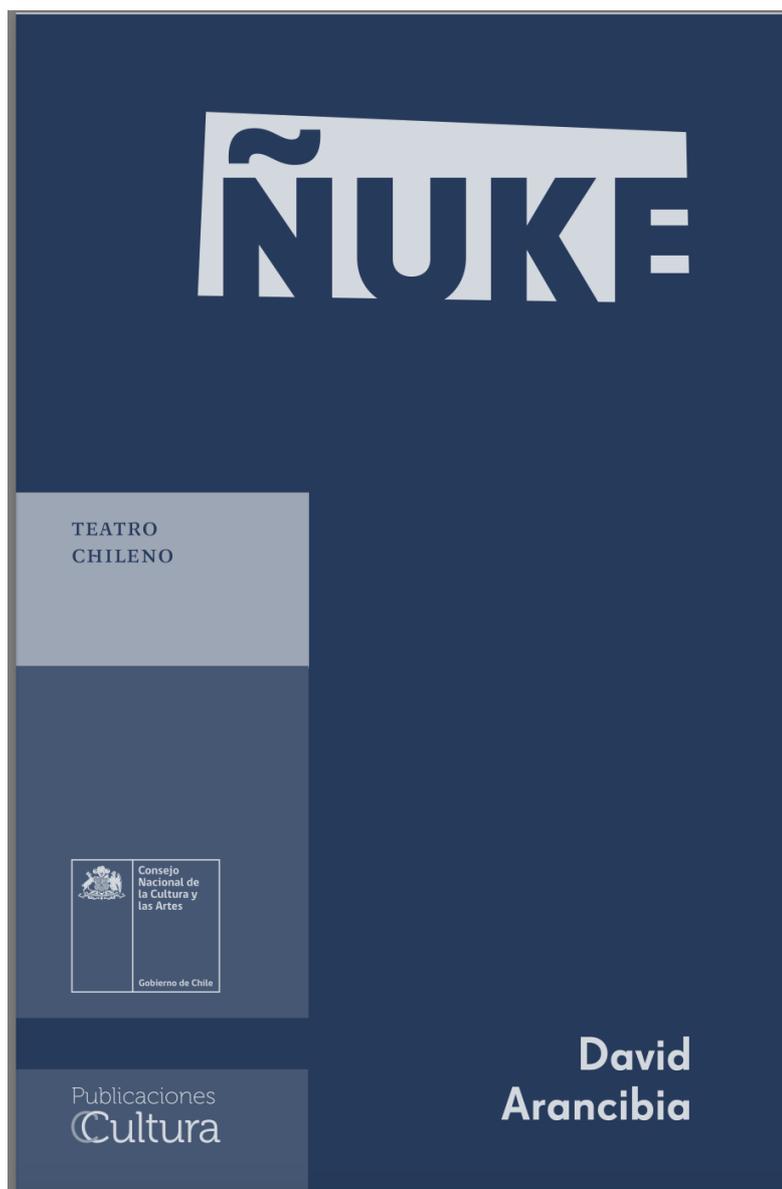
Figura 65 - Leitura dramática de *Ha'i / Ñuke*

Fonte: Arquivo pessoal

Tivemos, na experiência dessa leitura dramática, um público majoritariamente das etnias guarani e kaiowá. O espaço cenográfico não foi construído especificamente para a nossa experiência, mas era um espaço de referência cultural para aquelas pessoas. A casa de reza, *Oga Pysy*, inaugurada em junho de 2023, representa um espaço de resistência e êxito daqueles povos e culturas em meio a um outro espaço, a universidade, onde historicamente impera uma outra lógica de pensamento e organização social. Se realizássemos mais leituras, em territórios diferentes, certamente observaríamos outras perspectivas de recepção da obra, o que nos possibilitaria adentrar cada vez mais em sua potência. Todavia, isso foi inviável nessa etapa da tradução. Acreditamos que o espaço físico da casa tradicional é um componente muito importante para adentrarmos no texto de David Arancibia, já que a imagem da casa, além de nos abarcar em seu interior, trabalha em uma relação sensível e estética com o texto e as ações dos personagens. Essa característica nos confirma que o teatro não se resume ao texto dramático, que a dramaturgia é um dispositivo a ser acionado em outros lugares e suportes. E, conseqüentemente, traduzir textos dramáticos é uma tarefa que se amplia ao entender e abordar o texto em jogo.

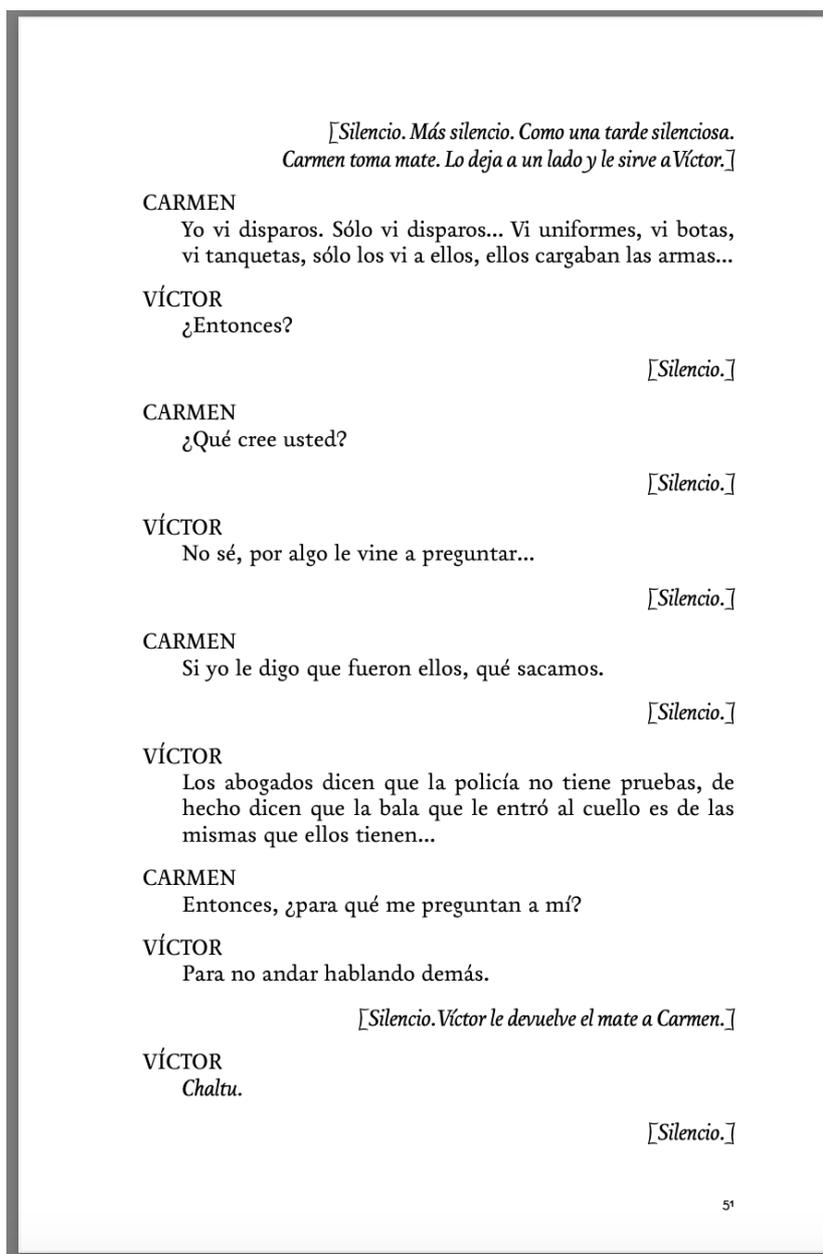
#### 4.5 *Proposta editorial – reterritorializando a experiência do livro*

A primeira publicação do texto ocorreu em 2013, através da edição realizada pelo Conselho Nacional de Cultura e Artes do governo chileno em colaboração com a Fundação Teatro a Mil e o The Royal Court Theatre of London, em versão digital e impressa, com 500 exemplares. Na ocasião, outros dramaturgos/as também foram publicados. As edições mantiveram as características para todos os livros, como fonte, capa e diagramação. O que despersonaliza a relação entre obra e objeto, entre o texto e a sua materialidade editorial. A tipografia utilizada foi a Australis, criada pelo designer gráfico chileno Francisco Gálvez, ganhadora do prêmio Gold Prize em 2002, na cidade de Tóquio. A seguir, a capa e uma página do miolo.

Figura 66 - Capa 1ª edição *Ñuke*<sup>325</sup>

Fonte: Site do governo chileno

<sup>325</sup> Disponível em: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/ñuke.pdf> Acesso em: 5 fev. 2024.

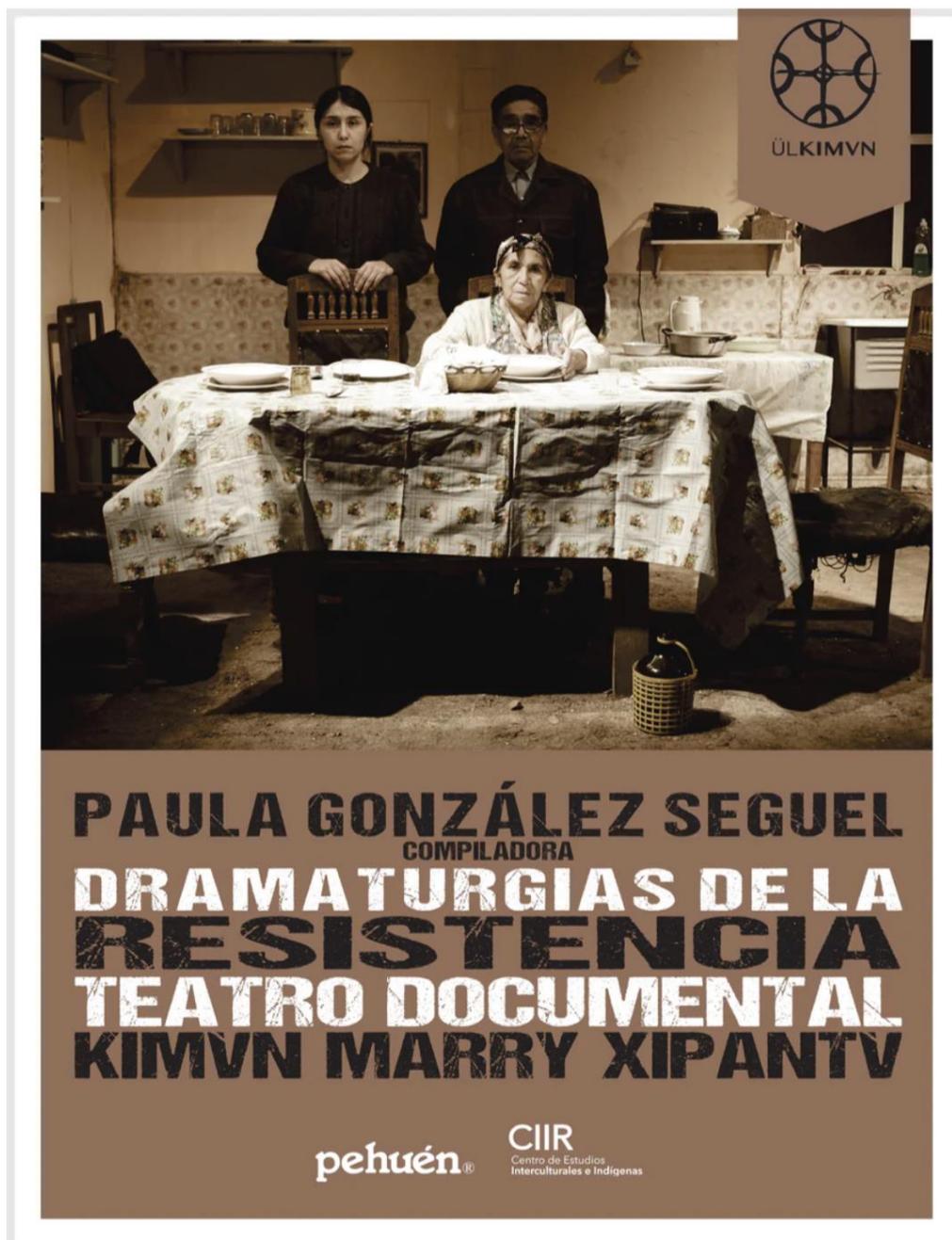
Figura 67 - Diagramação *Ñuke* 1ª edição

Fonte: Site do governo chileno

A segunda edição publicou o texto retrabalhado após a encenação, que aporta diferenças significativas em relação à primeira versão do texto, incluindo fotografias da montagem e partituras musicais que compõem a trilha sonora original da montagem. A publicação está incluída no livro *Dramaturgias de la resistencia. KIMVM Teatro documental* (2018), da diretora Paula González Seguel, que além de *Ñuke*, traz outras dramaturgias encenadas pelo coletivo e textos críticos, que foram diagramadas seguindo o padrão do projeto gráfico. A fonte usada nessa edição da Pehuén Editores foi a Adobe Caslon Pro, tamanho 11, disponibilizada

gratuitamente, portanto amplamente utilizada, criada pela americana Carol Twombly (1959–), inspirada em clássicos do passado, como inscrições gregas de mais ou menos 400 a.C.

Figura 68 - Capa livro KIMVN<sup>326</sup>



Fonte: Site da editora

<sup>326</sup> Disponível em: <https://tienda.pehuen.cl/products/dramaturgias-de-la-resistencia> Acesso em: 5 fev. 2024.

Figura 69 - Diagramação *Ñuke* 2ª edição

164      DRAMATURGIAS DE LA RESISTENCIA. KIMVM TEATRO DOCUMENTAL MARRY XIPANTV

PROFESORA: No...

HORTENSIA: Bueno, eso es lo que necesitamos, sería bueno que aprenda hablar luego, mire que eso es lo que necesitan nuestros niños, que alguien les enseñe hablar nuestra lengua, porque nosotros ya no la hablamos. A algunos se les olvidó. A otros les da vergüenza. Las papai no más la hablan, pero están viejitas, se están muriendo todas ¿después, quien nos va a enseñar?

*Silencio.*

¡Usté sabe lo que es vivir con rabia po dentro tía, usted sabe!

*Silencio.*

CARMEN: Nosotras queremos que a nuestros hijos le enseñen cosas que realmente le sirvan, porque aquí la gente crece para cuidar el campo no más y muchos se van de aquí a vivir a otra realidad porque lo obligan, porque no hay agua, no hay tierra se está secando la tierra, el día de mañana no va a ver agricultura...

*Silencio.*

PROFESORA: ¿Es cierto que van a instalar una escuela aquí? Le pregunto porque mire, a mí me preocupa de verdad que los niños sigan aprendiendo...

CARMEN: Hay que tener recursos pa instalar una escuela.

PROFESORA: Pero yo puedo ayudarlos, quizás podemos hacer algún proyecto, yo los puedo acompañar a la municipalidad...

*Silencio.*

Pero para eso, yo tengo que saber cuáles son las cosas tan graves que están viviendo, si hay algún problema. Carmen usted puede confiar en mí, por qué no me dice ¿porque decidieron no mandar más al Kalen al colegio?

HORTENSIA: ¿No supo?

PROFESORA: No, ¿qué cosa?

HORTENSIA: ¿Está segura?

PROFESORA: Segura, ¿por qué?

CARMEN: Hace rato que han estado entrando carabineros pa' estos laos, andan armaos... y lo hostigan a gente a las doce de la noche, a las tres de la mañana... no le importan si hay niños, si hay viejos, ellos entran no más...

Fonte: Arquivo pessoal

Já a versão do texto que utilizamos para a nossa tradução é inédita, foi cedida pelo autor em um arquivo PDF, com 40 páginas, em uma diagramação simples e bem comum, “corrida” na página, em fonte Times New Roman, tamanho 12. Arancibia utilizou itálico para diferenciar rubricas dos demais textos, que estão em fonte regular.

Figura 70 - Diagramação do autor

**Epu.**

*La oscuridad de la mañana regresa. Todo está tranquilo. No se oye nada. Cantan aves. Cantan grillos. Cantan las estrellas. Pero no llueve. La luna se guarda, y el sol da los buenos días.*

*(A la mañana siguiente)*

*(Una radio está encendida. La música de las rancheras da alegría a la mañana. Carmen cocina. Golpean la puerta.)*

*(Entra Hortensia.)*

**Hortensia:** Permiso parienta. Disculpe, supe que llegó el José ¿Está por ahí?

**Carmen:** No prima. Salió.

**Hortensia:** Pucha, venía a preguntarle por el Crespín. Fíjese que lo llamo y no me contesta.

**Carmen:** Debe andar con la otra, por eso no le contesta. O pa' mí que se fue con la "come peñi".

**Hortensia:** Andamos chistosa parece.

**Carmen:** No me dijo na' el José a mí. Me dijo que andaba con el Crespín no más.

**Hortensia:** Si poh, andaban trabajando. *(Pausa)* Parece que es otro el que anda con la "come peñi".

**Carmen:** ¿Y qué tanto? Que se vaya con la "come peñi" no más, yo me las puedo arreglar solita. Hasta muertos puedo cargar yo sola.

**Hortensia:** Eh. Andamos chistosa hoy día. *(Pausa.)* Ah, de veras. ¿Parienta, usted me podría convidar un poquito de trapi? ¿Y unos tomates? Mire que ya se nos ha ido terminando todo lo que nos quedaba...

**Carmen:** ¿Y qué van hacer ahora?

**Hortensia:** Vender trigo no más, todavía se le puede sacar algo... Bueno, aquí le traje una mantita en todo caso. Ojalá le sirva... *(Sacando de una bolsa una manta de lana, tejida en un telar).*

**Carmen:** ¡Uy, Parienta, que bonita! *(Se acerca y toca la manta)* ¡Pero como se le ocurre! Usted no tiene na' que darme nada. Si para eso estamos las parientes poh.

**Hortensia:** Es súper calentita, yo misma la hice, mire.

Fonte: Arquivo pessoal

#### 4.5.1 Proposta de reedição

Apesar de *Ñuke* ter sido publicado no Chile em duas edições, a do Governo e a do grupo KIMVN, a nossa circunstância de trabalho de tradução e edição é distinta das experiências

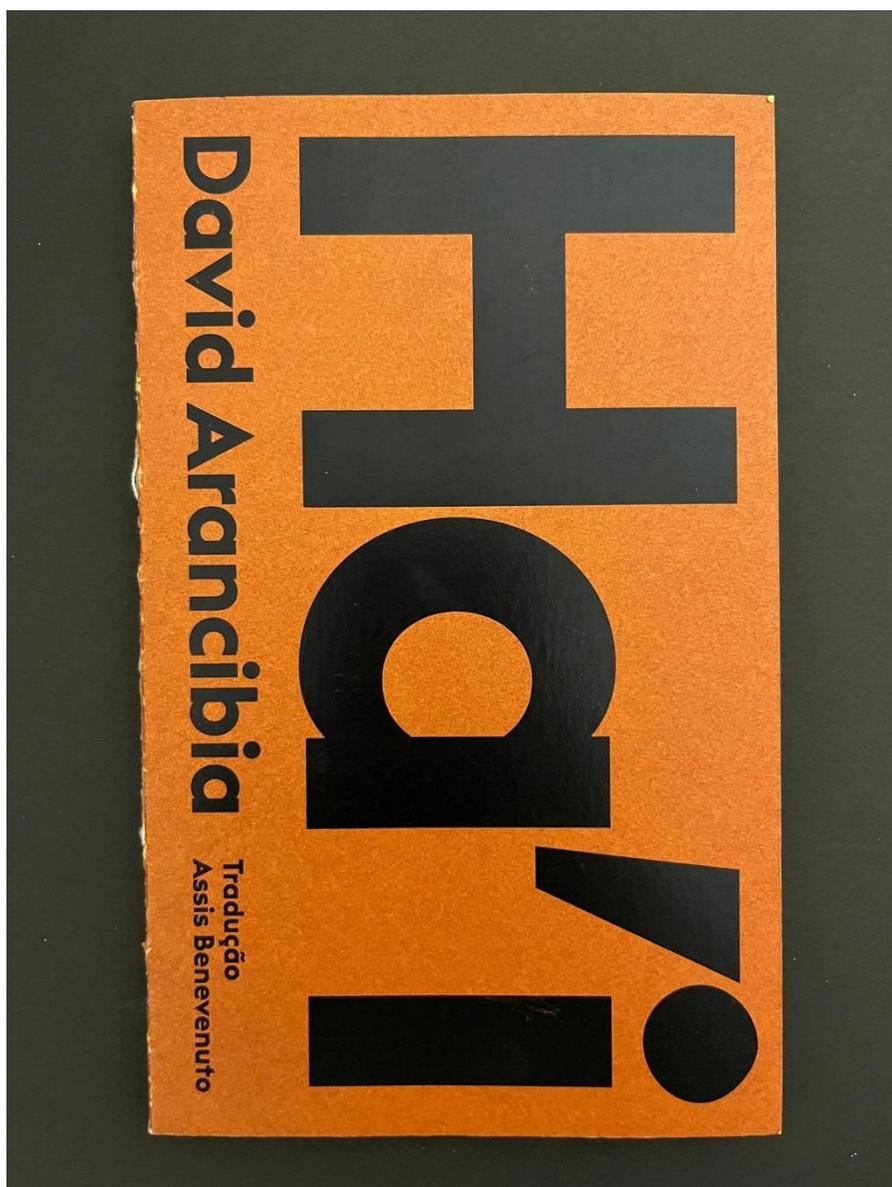
anteriores, tanto pela versão do texto cedida pelo autor, quanto pelo contexto kaiowá que altera o título do livro para *Ha'i*.

Inspirados pelo espaço cênico da trama, que é uma casa tradicional indígena, feita com madeiras, sapé, bambus e que, geralmente, tem o chão de piso batido, pensamos que o livro, por ser um objeto que abriga as palavras tal como uma casa abriga seus moradores, deveria expor aspectos da sua arquitetura assim como encontramos nas *rukas* ou *ocas*. Uma maneira de concretizar essa ideia foi deixar a costura do livro exposta, mostrando ao leitor como são feitas as amarrações dos cadernos e como são colados. Esse tipo de acabamento permite um manuseio mais agradável do livro, pois sua abertura é mais ampla. Utilizamos apenas duas cores para o projeto: a laranja e a preta, que são referências ao urucum e ao jenipapo, tinturas naturais utilizadas para diversas ornamentações ritualísticas corporais das sociedades originárias. Essas cores também remetem à própria cosmologia kaiowá, onde o laranja, por exemplo, está sempre presente nos adornos e roupas típicas, como no *jegwaka*. A maior parte dos textos está na cor preta e o papel na cor laranja. Para o miolo optamos pelo papel Colorplus Cartagena 80g, de cor viva, e para a capa o Colorplus Terracota 240g, que faz uma referência ao piso de terra das casas, principalmente a cor da terra da região de Mato Grosso do Sul, onde a maior parte dos kaiowá estão situados. A fonte escolhida, tanto para a capa quanto para o miolo, foi a Euclid Triangle, criada pelo estúdio Swisse Typeface. Como seu título já anuncia, é uma fonte inspirada na geometria de Euclides de Alexandria, matemático grego, muitas vezes referenciado como sendo o pai da geometria, nascido no século III antes de Cristo. O conceito dessa família de fontes é a exatidão geométrica, que não aceita traços supérfluos. São formas muito trabalhadas para se tornarem simples, o que, de certa forma, as associa ao modernismo, mas também ao elementar, ao primórdio, à origem, à eternidade. Nesse sentido, pensamos que seria uma fonte interessante para registrar o texto, a oralidade, a língua, originalmente ágrafa, dos kaiowá. Também porque sua geometria dialoga com os grafismos que inserimos na publicação. É um encontro de temporalidades e de sistemas de escrita no papel.

Na primeira parte do texto, intitulada *Ha'i*, quando nos é apresentado o conflito do policial que morre dentro da casa de Carmen, propusemos uma inversão de cores, as páginas são pretas e o texto laranja. É uma referência direta à primeira frase da rubrica que diz “tudo está escuro”. No original, como vimos, essa escuridão refere-se à cor azul, que é mítica para os mapuche, e na tradução à cor preta que está ligada a um princípio ancestral da cosmologia guarani e kaiowá. O projeto editorial também propôs a inserção de sete grafismos da cultura kaiowá, que no livro marcam os intervalos entre as partes que compõem o texto de Arancibia. Utilizamos os grafismos não apenas como ornamento, mas como textualidade que aporta

sentido a quem sabe decodificá-la. Nas derradeiras páginas do livro inserimos os significados de cada imagem e a referência da pesquisa sobre o tema, que é o artigo “Grafismos na comunidade kaiowá da Itay Ka’aguyrusu” (2016), de Gilcacia Gündel Saladanha. A edição tem 88 páginas.

Figura 71 - Edição *Ha'i*: capa

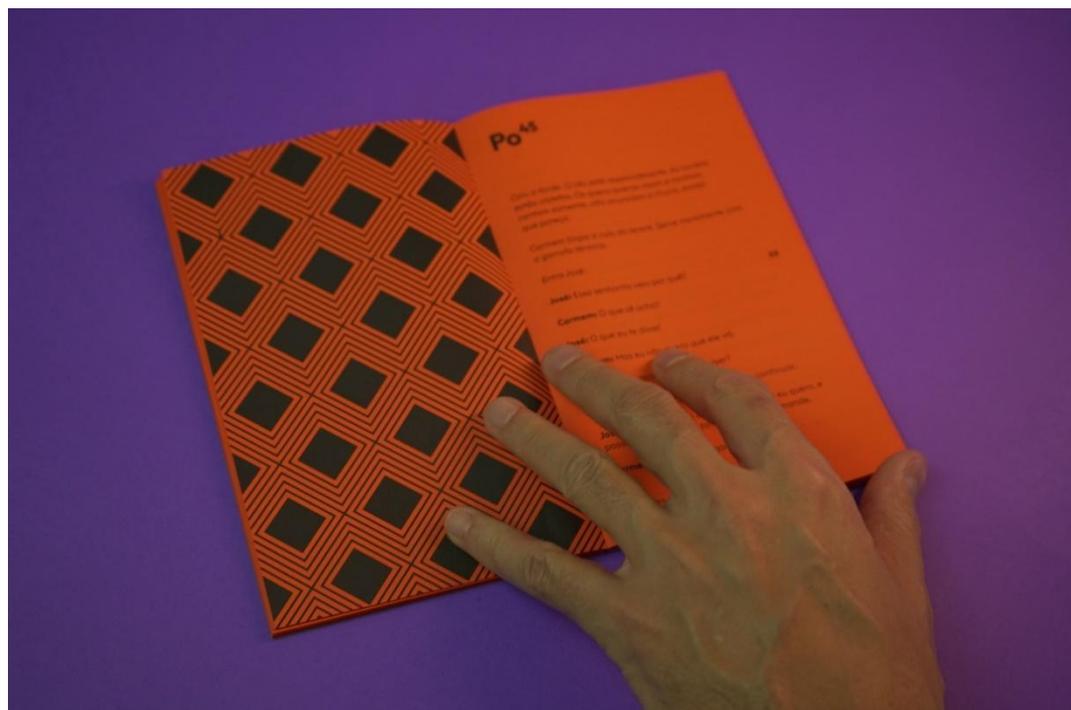


Fonte: Arquivo pessoal

Figura 72 - Edição *Ha'i*: lombada do livro



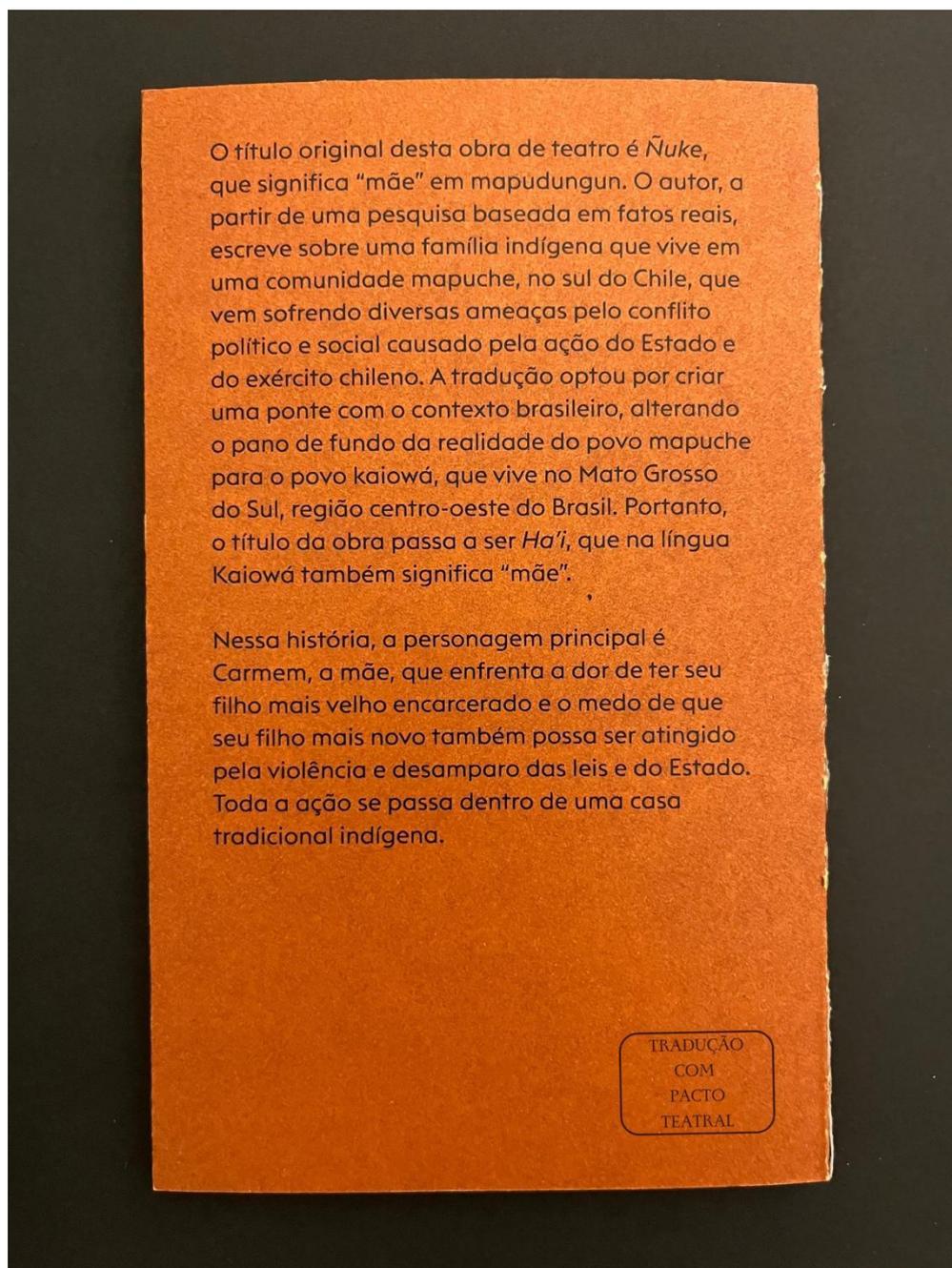
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 73 - Edição *Ha'i*: detalhe grafismo

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 74 - Edição *Ha'i*: p. 4 e 5

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 75 - Edição *Ha'i*: contracapa com selo de tradução com pacto teatral

Fonte: Arquivo pessoal

Mais detalhes da proposta de edição da tradução podem ser visualizados no vídeo disponibilizado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=SFjmODogw6c> .

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu de contextos latino-americanos dos quais pertencemos e atuamos enquanto produtores e consumidores de teatro, tradução, dramaturgia, encenação e edição. Por vezes, pensamos que ao tomar apenas um dos textos dramáticos como objeto da tese, conseguiríamos chegar em um resultado mais sucinto. No entanto, preferimos acreditar que, ao traçar paralelos entre os três processos de tradução, conseguimos propor ao nosso/a leitor/a um panorama mais amplo que corrobora a nossa hipótese de traduzir dramaturgias junto à experimentação cênica conectada com os estudos transversais sobre os processos histórico-políticos e as culturas latino-americanas, os estudos da filosofia do teatro, da edição, literatura e tradução. Defendemos uma metodologia que considera a prática teatral como parte importante do processo e validação do texto de chegada, levando em consideração que o conceito de pacto teatral envolve uma multiplicidade de vozes e áreas, incluindo a recepção. Entendemos, assim, que o contexto da língua e cultura de chegada não se faz presente somente por meio do trabalho do tradutor, mas pela própria condição coletiva inerente à construção do acontecimento teatral.

Amparo Hurtado afirma que o tradutor é uma espécie de receptor e emissor “especial”. Essa característica, acreditamos, deve-se muito ao lugar em que esse profissional está disposto a se colocar, mais do que uma qualidade imanente. Em nosso caso, não bastaria só o conhecimento linguístico entre as línguas, pois o objetivo de traduzir dramaturgias está muito além de responder a uma necessidade mercadológica, como a editorial, por exemplo. Até porque, como vimos, o cenário editorial de dramaturgias no país, sobretudo das estrangeiras, não se mostra tão aquecido como fora em outros momentos da história. Espera-se da tradução de dramaturgias, quando vinculada a experimentações teatrais, um caráter especial por envolver diversos agentes e áreas de conhecimento durante o seu processo, deslocando a geografia solitária do tradutor. Assim, reformularíamos a proposição de Amparo Hurtado dizendo que: a tradução de dramaturgias merece um processo especializado que inclui a sua experimentação com a presença de diversos atores (atividades) que participam do acontecimento teatral. Dessa forma, não será apenas o tradutor que, em seu caráter especial ou especialista, validaria a tradução de um texto dramático, mas sim um coletivo social, tal como é o próprio teatro.

Possivelmente nenhuma metodologia, em uma ciência humana, garantiria qualquer resultado exato e definitivo. Nem mesmo podemos ter a certeza de que a metodologia que sugerimos na tradução de textos teatrais garantiria algum nível de qualidade esperado apenas por ter sido realizada através de um coletivo e não somente pela ação solitária do tradutor. O

coletivo também pode significar uma perspectiva isolada se comparado ao enorme continente que é uma sociedade. Assim, entendemos o caráter de mobilidade que um texto tem ao longo de sua história, pois estará sempre suscetível às transformações da língua, aos deslocamentos culturais, às novas leituras, apropriações e às novas materializações. Por isso, nesta pesquisa, aportamos diversas informações que visaram nos localizar, como: os agrupamentos teatrais com os que trabalhamos; contextos históricos dos textos de origem e de chegada; os diálogos que as traduções proporcionaram com os “nossos” movimentos políticos, sociais e culturais. Como em um processo de autoalimentação, essa grande sorte de referências só foi possível de ser enxergada graças à metodologia de tradução que nos conectou coletivamente com o nosso tempo e o nosso fazer. No caso de uma publicação, o texto final disponibilizado ao público dificilmente conteria todos esses dados. Pois, seria mercadologicamente inviável pelo seu custo, apesar de muito interessante. Contudo, acreditamos que o resultado a que chegamos carrega em si as tomadas de posição da tradução, ou seja, aspectos éticos, políticos e linguísticos que refletem os próprios caminhos em a mesma que foi experimentada. Por razões de direitos autorais, não disponibilizamos as traduções como anexo ao público, somente à banca. Mas afirmamos nosso desejo de que sejam publicadas tão brevemente. Por outro lado, apresentamos nossas proposições de materialização das edições ao final de cada capítulo, com informações e imagens que dialogam com o percurso de cada processo de tradução.

Chamorro sustentou que uma língua se mantém viva muito mais pela oralidade, pelo seu uso em fala, do que por sua escrita, os registros e os livros. Tomando a tradução como uma ação entre línguas e culturas distintas, entendemos que tanto o texto original quanto a fixação da tradução em papel são materiais que remetem a um tempo-espço que nunca corresponderá ao tempo presente, atualizado, de tais culturas. Dessa forma, se estamos trabalhando com um texto de teatro, devemos ressuscitar essa língua escrita no e para o jogo da oralidade dos atores em cena, seja no sentido de atualizá-la ou resgatá-la histórica, geográfica ou socialmente. Isso não inviabilizaria todo o esforço de se registrar e difundir tais textos por meio de suas publicações, como também propusemos ao final de cada capítulo. O texto original e a tradução correspondem a delimitações espaço-temporais e nos servem como ponto de partida para suas atualizações. As traduções, como os originais, evidenciam regimes éticos e políticos (Venuti, 2021), regimes estéticos e as partilhas do sensível (Rancière, 2009), que as sustentaram.

Seria inviável que traduzíssemos do original a cada vez que fôssemos trabalhar com uma obra estrangeira. Mas, de alguma forma, isso já acontece no próprio ato de leitura, ou da vocalização das palavras. Em uma encenação, por exemplo, é muito comum o trabalho de adaptação de uma tradução que visa tornar a linguagem dos personagens mais contemporânea.

Esse tipo de “adaptação” é visto por alguns teóricos da linguagem como um dos pilares das teorias da tradução. Esse trabalho pode ser feito tanto por um dramaturgo quanto pela direção, mas muitas vezes são os próprios atores que tornam as falas mais contextualizadas à(s) sua(s) oralidade(s). E, ainda que um texto necessite ou não de tal tipo de atualização, cada ator irá fazê-lo, ainda que de forma inconsciente, pois sua voz materializará aquele discurso num outro contexto. No campo vocal, é possível perceber que cada timbre de voz, cadência, ritmo, tom, cada característica modula afetos, em sua maioria não descritos pelo autor, na palavra. É aí onde a performance escapa da prisão literária, onde o vivo contrapõe a verdade inaudível do morto, onde o passado se torna presente. Então, por mais que um tradutor se empenhe em registrar no papel essa atualização, ela, de certo modo, sempre estará desatualizada. Ou melhor, ficará suscetível à própria dinâmica cultural, que é movente. Podemos enxergar nisso aquele caráter da instabilidade do texto, ou sua performatividade, de que fala Chartier (2006), entre outros. Contudo, poderíamos pensar então que de nada valeria retornar a palavra ao papel, que seria um trabalho sempre da falta, da incompletude. Sim, é um trabalho da falta, mas não o vemos como menor, pois a tradução e seu registro possibilitam que a obra consiga atravessar o tempo — é a ponte por onde outros tradutores passarão. Apesar de trabalharmos essa perspectiva de tradução como sendo essencial às dramaturgias, acreditamos que ela não é exclusiva da literatura dramática, e poderia muito bem ser utilizada na tradução de outros gêneros.

Consideramos que os apontamentos teóricos sobre a tradução, como a domesticação e a estrangeirização abordadas por Venuti, devam ser sempre relativizados em cada circunstância. Na tradição crítica desses estudos e mesmo no campo editorial, o foco analítico tem se mostrado historicamente entre as figuras ou textos do autor e do tradutor, mas, no teatro, existem outros corpos que serão lidos em primeiro plano no palco, há outras instâncias de tradução em que o texto ganha auralidade. Nossos propósitos com essa pesquisa vão muito além do que apenas corresponder a um mercado editorial, em que as grandes editoras operam na lógica de *bestsellers* e do *mainstream*. Temos objetivos que se enraízam com os nossos afazeres artísticos, com uma territorialidade de alcance capitalista bem menor. Também não pretendemos resolver a distância entre o registro da dramaturgia escrita e o teatro, entre o texto dramático e o espetacular, pois essa é uma característica imanente dessa relação. Desejamos (re)conhecê-la, habitá-la e performá-la durante o processo de tradução, a partir de nossas referências coletivas, sem perder de vista de onde veio aquele texto e, principalmente, para onde ele irá e a que servirá. Esse é um caminho que entendemos como de territorialização dessas dramaturgias. Em cada capítulo, verificamos como cada processo, atrelado às leituras

dramáticas, aportou particularidades no texto de chegada, que foram sinalizadas no decorrer dos subcapítulos da tese, bem como em notas de rodapé e nas dramaturgias disponibilizadas em anexo. A experimentação cênica durante as traduções nos possibilitou o entendimento da dinâmica dos textos e subtextos dos personagens, em situações em que a presença do público, dos atores e demais agentes validavam o acontecimento teatral do texto de chegada.

Não ignoramos, nem condenamos, outros procedimentos de tradução de textos teatrais. Mas propomos e defendemos o conceito de pacto teatral para a tradução de tais textos, pois acreditamos que é um conceito capaz de reunir diferentes experimentos desse tipo de metodologia que vem sendo realizada muitas vezes de forma inconsciente, sobretudo nas salas de ensaios durante as montagens que fazem uso de textos estrangeiros. Conceito que se adotado por tradutores, pesquisadores, artistas da cena e editores, certamente poderá ser desenvolvido, possibilitando futuras delimitações teóricas e práticas importantes para os estudos da tradução, do teatro e da edição de literatura dramática. A identificação de traduções pelo pacto teatral, seja nas publicações ou outras formas de registro, também se configura como um espaço de visibilidade do tradutor, bem como do coletivo teatral e as demais circunstâncias em que tal processo foi realizado. Podendo, a depender a edição, oferecer ao leitor e à memória editorial de um país dados que demonstrem explicitamente as características de territorialização da tradução. Além disso, o pacto teatral é uma instância que deve permitir um aspecto mais democrático e coletivo do trabalho e da difusão da arte, o que aponta para uma perspectiva política e ética fundamental nas sociedades comprometidas com as pautas democráticas, com o bem-viver. Ainda que o pacto teatral não possa garantir o sucesso dessas perspectivas, uma vez que depende da ação humana, o espaço coletivo que ele propõe é a base primeira para o encontro com o outro que não seja o reflexo narcísico.

Bem, e tomando a tradução como um processo criativo que transborda os limites do texto original, demonstramos como essa pesquisa também extravasou os limites do nosso corpus e contaminou não só a nossa produção criativa, como todo um contexto em que ela está inserida. Assim, passemos agora a um último movimento dessa tese.

## 5.1 *Desvios a se considerar*

Para onde estamos indo? Essa pergunta se faz muito presente durante os percursos das pesquisas acadêmicas. Mas, por ser um questionamento de caráter altamente filosófico, também guia nossos caminhos de vida. No capítulo anterior, ressaltamos a passagem em que Ailton Krenak comenta sobre a relação entre a necessidade de sabermos de onde viemos para termos a consciência para onde iremos. Fizemos esse movimento historiográfico para contextualizar nossos autores, características de suas gerações, suas obras e aspectos culturais, políticos e históricos de seus territórios de origem. Isso nos serve não só para “ver o outro”, mas como uma ponte que pode nos levar a traçar o nosso próprio contexto, nosso ponto de partida. Portanto, a partir de agora, retorno à primeira pessoa do singular.

No projeto inicial desta pesquisa constava a tradução de *Litoral*, de Wajdi Mouawad, que posteriormente fora substituída pela de *Ñuke*. Uma das razões que motivaram essa mudança tem a ver justamente com os principais temas abordados pelo dramaturgo franco-libanês. *Litoral* é a obra que inaugura a tetralogia “O sangue das promessas”, que se completa com *Incêndios*, *Floresta* e *Céus*. Em 2012, quando participava do Festival Internacional de Teatro de Bogotá, na Colômbia, pude assistir a uma montagem de *Incêndios*, realizada pelo grupo mexicano Tapioca Inn. Foi uma experiência arrebatadora e que me fez querer conhecer aquele autor sobre o qual ainda não tínhamos conhecimento no Brasil. Naquele mesmo ano, fui à França me apresentar em outro festival, em Nancy, e adquiri a tetralogia, que foi lida integralmente durante o voo de retorno a Belo Horizonte. Impactante. No desejo de compartilhar tudo aquilo com meu grupo de teatro, então comecei uma tradução da primeira obra, que veio a ser montada, sob nossa direção, com a turma de formandos do Cefart, de 2016. Wajdi Mouawad nasceu no Líbano em 1968, mas aos dez anos de idade seguiu para o exílio junto a sua família, indo para a França e depois Canadá, devido à Guerra Civil (1968–1990) que havia se instaurado no país. As três obras iniciais de “O sangue das promessas” vão retomar o processo de busca pela identidade individual e coletiva através de uma investigação pelas memórias familiares, documentos oficiais, e toda sorte de rastros deixados pela violência imposta pela guerra. Muitas vezes inspirado em textos da tragédia grega, os personagens e os conflitos são atualizados de forma a nos transportar no tempo mítico, a trazer para muito perto de nós o que parecia ser somente uma história impossível. Em geral, as histórias remontam às migrações feitas pelos antepassados, aos laços que foram criados e destruídos, ao desconhecido que se faz presente, ainda que de forma inconsciente, na vida dos descendentes vivos. *Litoral*

conta a história do jovem Wilfrid, que precisa retornar ao país de origem de sua família, situado no Oriente Médio, para enterrar o corpo de seu pai exilado na terra onde nasceu, cresceu, amou e à qual pertence. Durante a trajetória, o rapaz descobre as marcas da guerra, o silêncio, o abandono, e encontra outros jovens que não tiveram a possibilidade do exílio, que sentiram na pele toda a desgraça, e que desejam fazer justiça mantendo a memória viva para que tudo aquilo nunca ocorra outra vez. A primeira personagem local que se junta a Wilfrid é Simone, a garota que canta com toda a sua força como forma de resistência. Essa ação de cantar será a mesma estratégia usada pela personagem principal de *Incêndios*. É Simone que não deixa Wilfrid desistir de sua missão e quem convence outros jovens a seguirem seus desejos de reparação.

SIMONE – Sabbê, quer ir com a gente?

SABBÊ – Não sei. Ir para fazer o quê?

SIMONE – Para entender o que aconteceu. Você não quer? Entender quem matou quem? Quem disparou contra quem? Quando? Quantos? Como? Como bateram, por que degolaram? Por que choraram os homens? E o meu pai ajoelhado em frente a sua casa queimada? Por que o mataram? Por que três balas na cabeça? E a minha mãe, como enforcaram? Meu irmão, como jogaram o seu corpo pros cachorros, pros urubus? E minha irmã, quantos a estupraram? E logo queimaram? E Said, como explodiu? Não quer? Não quer saber por quê? Vem! Você vai nos contar (Mouawad, 2019, p. 75).

Esses personagens estão em busca de encontrar uma forma de cortar o fio da ignorância que os une e castiga, geração após geração, como uma herança genética determinante ao sofrimento. E a saída para tal é o conhecimento, que sempre ocorre por meio de muitas dificuldades, seja pelo apagamento da memória, a impossibilidade de comunicação pelo desconhecimento de uma língua, ou pela ignorância como uma condição imposta, como no caso da personagem da mãe, Nawal, em *Incêndios*, que precisa abandonar o povoado para sobreviver. Na obra, sua avó, no leito de morte, a aconselha:

NAZIRA: Nós, nossa família, as mulheres da nossa família, fomos devorados pela raiva por muito tempo: Eu senti raiva da minha mãe e sua mãe sentiu raiva de mim assim como você sente raiva da sua mãe. Você também herdará a raiva de sua filha. Você tem que quebrar o fio. Então aprenda a ler, aprenda a escrever, aprenda a contar, aprenda a falar. Aprende. E então vá. Você ouvirá minha voz lhe dizendo: “Vá, Nawal, vá! Pegue sua juventude e toda a felicidade possível e saia da cidade.” [...] Aprenda a ler, a escrever, a contar, a falar: aprenda a pensar. Nawal. Aprende (*Idem*, 2009, 42).<sup>327</sup>

<sup>327</sup> “NAZIRA: Nous, notre famille, les femmes de notre famille, sommes engluées dans la colère depuis si longtemps: j’étais en colère contre ma mère et ta mère est en colère contre moi tout comme toi, tu es en colère

No início da tese está posto o desejo de “conhecer, entender criticamente e nos posicionar dentro e frente à América Latina enquanto um território composto por muitos territórios”. Essa busca por conhecimento choca-se diretamente com uma história coletiva, a da formação da própria América Latina; com histórias particulares que não são as da ficção; com as memórias; com o aprendizado das diferenças, das linguagens, línguas etc. Portanto, quando li *Ñuke*, entendi que era uma obra que poderia vibrar mais perto territorialmente desse desejo do que a do franco-libanês, ainda que o impulso que aprendi com Mouawad continuasse presente. Para que esse ímpeto investigativo e criativo tenha um sentido ainda maior, farei um breve desvio a fim refletir um pouco sobre meus antepassados, os fios que me trouxeram até aqui.

Sempre fui muito interessado em saber as histórias da minha família. Ainda que não tivesse nenhum tipo de intenção maior, desde criança, era nas caixas de fotografias e nas conversas com meus avós e bisavós que eu me encontrava encantado. Talvez por isso, aos dez anos de idade, tenha sido confiado a mim, pelas mãos de um tio-avô materno, os documentos de origem do meu bisavô Augusto Benvenuti, imigrante vindo da Itália com mais quatro irmãos e seus pais, no final do século XIX. Guardei os documentos como uma grande relíquia. Posteriormente, eles serviram para que alguns parentes tirassem suas cidadanias italianas. A família italiana chegou no porto carioca pelo “Vappore Rio de Janeiro”, em 22 de março de 1892, um pouco depois da Proclamação da República e a Abolição da Escravatura — Lei Áurea nº 3.353 de 1888. No período que compreende a Primeira República no Brasil (1889–1930), o país recebeu mais de 3 milhões e meio de imigrantes. Dados da Fundação Getúlio Vargas confirmam que foi durante os cinco primeiros anos do período republicano que ocorreu a maior entrada de italianos no país, a partir de um tipo de imigração subvencionada pelo governo para os latifúndios do estado de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Principalmente, duas ordens de motivos levaram a abrir o país para receber contingentes de imigrantes: uma política eugenética de europeização da população e a necessidade de disponibilidade maciça de mão de obra para uma expansão rápida de um dos principais setores da agro exportação, o café (FGV, [2020?]).<sup>328</sup>

---

*contre ta mère. Toi aussi tu laisseras à ta fille la colère en héritage. Il faut casser le fil. Alors apprends. Puis va-t'en. Prends ta jeunesse et tout le bonheur possible et quitte le village. [...] Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler : apprends à penser. Nawal. Apprends.”*

<sup>328</sup> Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/IMIGRAÇÃO.pdf> Acesso em: 5 dez. 2023.

Não conheci meus bisavós e tataravós italianos, mas sempre ouvi muitas histórias. Foram viver na Zona da Mata Mineira, trabalhar nas lavouras e perderam o contato com os parentes que ficaram na Europa. Essa família viveu nas cidades de Divinésia e Visconde do Rio Branco.

Já a minha avó materna, Maria Aparecida, nasceu em 1938, na cidade de Guidoal, Zona da Mata Mineira. Na verdade, naquela data o município era legalmente um distrito de Ubá, denominado por Sapé. Sapé era uma referência a um rancho de sapé às margens do rio Chopotó construído a mando do coronel Guido Thomaz Marlière (encarregado das civilizações e catequese dos indígenas nessa região), em meados do século XIX. Esse rancho serviu de abrigo para os que estavam em jornada entre a Serra da Onça e os primeiros aldeamentos, como o Presídio de São João Batista, que posteriormente tornou-se a cidade de Visconde do Rio Branco. Segundo consta na história de Guidoal:

Os primitivos habitantes da região foram os índios coroados, da orla marítima fluminense, que temendo o ataque dos tamoios partiram do vale inferior do rio Paraíba, atingindo Pomba, Miragaia, Serra da Onça e Piranga, nas suas migrações para o sertão. Posteriormente perseguidos pelos goitacazes subiram os afluentes do rio Pomba, aldeando-se nas proximidades dos rios Bagre e Chopotó.<sup>329</sup>

Minha avó materna, casada com o filho de Augusto Benvenuti, nunca teve muitos casos de seus antepassados para nos contar. Quando sua mãe faleceu, ela tinha apenas nove anos de idade. Eram muito pobres, dizia. Mas havia uma história que Aparecida sempre repetia: que a sua avó, com quem teve pouco contato, era indígena e tinha sido laçada. Essa é única informação que tive dessa minha tataravó. Os documentos se perderam e a memória também, um pouco diferente do que aconteceu com os que vieram da Itália. Essa história de ser laçada não é algo tão particular, já ouvi de muitas pessoas. Isso me lembra o texto em que Daniel Munduruku, artista indígena, reflete sobre tal recorrência:

O Brasil foi “inventado” a partir das dores de suas mulheres e é importante não esquecermos esta história para podermos olhar de frente para nosso passado e aprendermos com ele. O Brasil precisa se reconciliar com sua história; aceitar que foi “construído” sobre um cemitério. Apenas dessa forma

---

<sup>329</sup> Disponível em: <http://guidoval.mg.gov.br/portal/historia.php> Acesso em: 5 fev. 2024.

saberemos lidar com criatividade sobre a verdadeira história de como “minha avó foi pega a laço” (Munduruku, 2017).<sup>330</sup>

Essa parte da família materna viveu a maior parte de suas vidas na cidade de Rio Pomba, onde criaram seus filhos. Lá foi onde meus pais se conheceram. A família paterna se instaurou naquela cidade em 1964, tendo vivido anteriormente nas imediações rurais. O *slogam* da cidade Rio Pomba, sustentado com orgulho em *outdoors* nas vias que dão acesso à cidade, é “Berço da civilização da Zona da Mata”.

A Freguesia de São Manoel do Pomba foi criada por provisão régia de Dom João V, em 16 de fevereiro de 1718. Durante a primeira metade daquele século, a região do rio Pomba foi palco de diversos encontros violentos entre os índios das tribos Croatos (Coroados), Cropós e expedições exploradoras, destacando-se a do Capitão Inácio de Andrade, que a percorreu em 1750, fundando uma roça com um pequeno destacamento militar.<sup>331</sup>

O historiador Adriano Toledo Paiva, de origens rio-pombenses, realizou em sua dissertação de mestrado (Faculdade de História – UFMG), intitulada *O domínio dos índios: catequese e conquista nos sertões de Rio Pomba (1767–1813)*, um apurado estudo que objetivou resgatar a historicidade dos povos “conquistados”, confrontando conceitos teóricos, representações coloniais, documentos e memórias que restaram. Segundo Paiva, as etnias (Coroados, Cropós, Puris) que viviam nesta parte de Minas Gerais descendiam diretamente dos Goitacás, que se dispersaram para estas imediações em consequência da Guerra dos Tamoios, na Capitania do Rio de Janeiro, que ocorrera na primeira metade do século XVI. Retomarei informações sobre essa guerra um pouco adiante; antes, discorrerei um pouco sobre a minha família paterna.

Meus avós paternos sempre viveram na roça, onde passei muito do meu tempo livre de criança. Meu avô Francisco Vidigal, falecido em 2018, casou-se com sua prima de 1º grau, Luzia Xavier. Ele não sabia dirigir carro, então era de charrete que diariamente ia e voltava da cidade, entregando leite, doces que minha avó produzia, vendendo fumo, fazendo compras etc. Por muitas vezes eu fiz esse trajeto com ele. O seu pai, Nelson Vidigal, meu bisavô, nasceu em

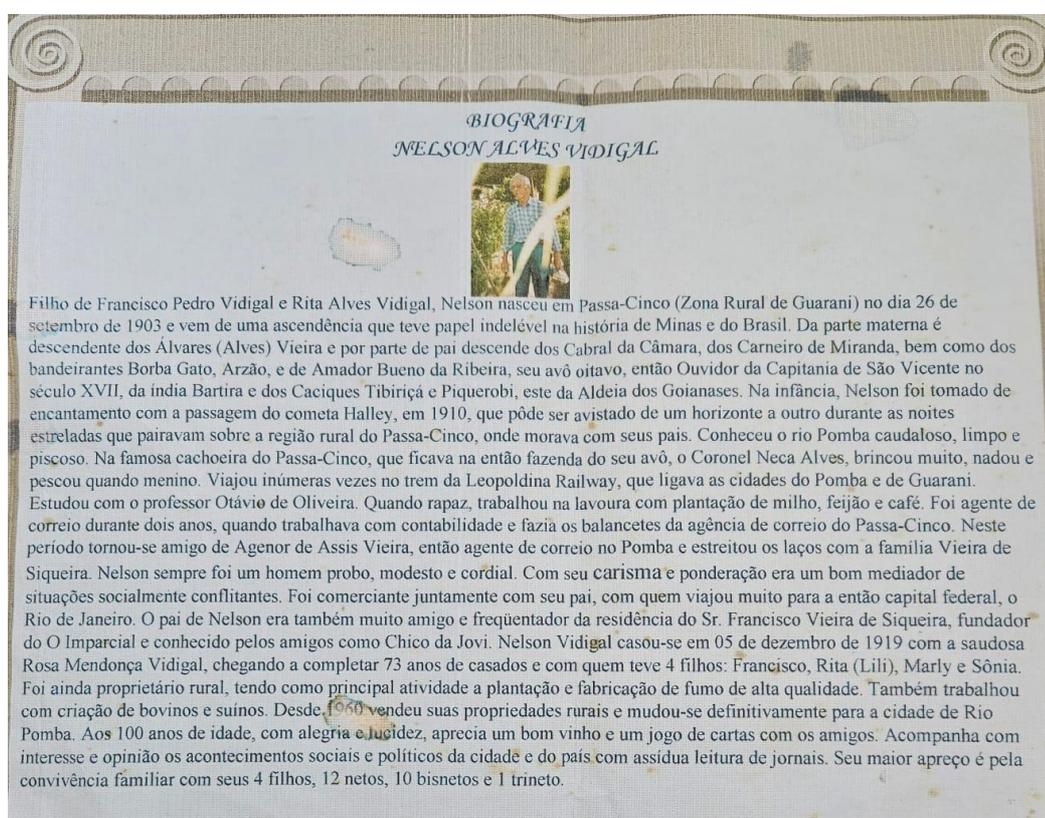
---

<sup>330</sup> Disponível em: <http://danielmunduruku.blogspot.com/2017/11/minha-vo-foi-pega-laco.html?spref=tw> Acesso em: 04 dez. 2023.

<sup>331</sup> Disponível em: <https://www.riopomba.mg.gov.br/detalhe-da-materia/info/historia-de-rio-pomba/8124> Acesso em: 5 dez. 2023.

1903, na zona rural de Guarani, onde também nasceu meu pai. O território dessa cidade de nome indígena pertencia a Rio Pomba, nos primórdios, e antes ainda, claro, era terra indígena. O meu bisavô Nelson faleceu em 2003, pouco após completar 100 anos. Na data de seu aniversário de um século de vida, um primo de terceiro grau, Franklin, reuniu alguns dados de sua biografia para uma homenagem no Jornal da cidade, O Imparcial. Apenas vinte anos após a data de seu falecimento que tomei conhecimento desse texto, ao recebê-lo por WhatsApp, enviado por meu primo, o que intensificou meu desejo por saber mais sobre a minha história.

Figura 76 - Texto biográfico de Nelson Alves Vidigal<sup>332</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

Ao ler que, na linha de antepassados, estão os Bandeirantes Borba Gato, Arzão, Amador Bueno da Ribeira, índia Bartira, os Caciques Tibiriçá e Piquerobi, minha cabeça deu nó. Fui então atrás de outros registros. Eu sabia que havia sido publicado uma série de livros sobre a origem de algumas famílias brasileiras e que nessa genealogia se encontrava descrita, em algum

<sup>332</sup> Texto de homenagem a Nelson Alves Vidigal, escrito por Franklin de Paula Jr. para o jornal O Imparcial, de Rio Pomba, 2003.

momento, a família Vidigal. Pedi a Franklin que me ajudasse a encontrar as obras, que por sorte ele tinha em formato digitalizado. São elas: *Amador Bueno: o aclamado na família lagoana* (1945, Imprensa Oficial, Rio de Janeiro); *Os antepassados – Tomo I: Os Carneiros* (1980, Imprensa Oficial, Belo Horizonte); *Os antepassados – Tomo II: Os Martins da Costa* (1980, Imprensa Oficial, Belo Horizonte). Todos de autoria de um parente, Pedro Maciel Vidigal (1909–2004),<sup>333</sup> que foi um ex-pároco, político brasileiro, nascido na cidade de Calambau, Zona da Mata Mineira, cidade que hoje tem por nome oficial Presidente Bernardes. O povoado de Calambau remonta ao início do século XVIII. Em 1704, o sertanista e bandeirante José Siqueira de Afonso, segue para essa região para capturar indígenas, Puris e Boruns que ali viviam, e descobrir ouro. Dentre os primeiros habitantes brancos do povoado está também o bandeirante Borba Gato.<sup>334</sup>

O ex-padre Pedro Vidigal foi um homem de muitos estudos. Durante sua vida política, levou à frente a realização de diversas causas populares, como a construção de hospitais, escolas, maternidades, distribuição de água para comunidades etc. Era declaradamente um homem de direita, apoiou o Golpe Militar de 1964, e, antes ainda, foi contra a Reforma Agrária, pregando a reação armada dos proprietários rurais. Segundo registra o autor Elio Gaspari, em *A ditadura escancarada* (2002, p. 241):

Dois outros sacerdotes, Arruda Câmara e Pedro Vidigal, formavam a bancada conservadora do Congresso. Vidigal tornara-se famoso alguns meses antes por ter sido mais um dignitário a anunciar que “do que nós estamos precisando no Brasil é substituir a norma evangélica ‘amai-vos uns aos outros’ por outra: ‘armai-vos uns aos outros’”.

De todas as vezes que ouvi alguma história sobre esse parente Vidigal, os louros eram dados ao seu empenho pela memória genealógica das famílias, pelos seus livros publicados, mas não havia nenhuma informação sobre o aspecto político. Tampouco posso dizer que meus

---

<sup>333</sup> Foi Professor do Ginásio Dom Helvécio em Ponte Nova (1932 a 1933). Cura de Porto Seguro (atual Porto Firme) de 1934 a 1935. Pároco das cidades de Dionísio-MG (1935 a 1937) e Nova Era-MG (1937 a 1942). Capelão Militar do 11º Regimento de Infantaria de São João del-Rei (1942). Capelão Militar de Fernando de Noronha (1942), tendo recebido as honras de Major do Exército. Técnico de Educação (1942 a 1943). Inspetor Federal da Faculdade de Filosofia de Minas Gerais (1943 a 1954). Foi colaborador dos seguintes jornais: *Correio Brasileiro*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo*, *Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *Jornal do Povo*, *O Arquidiocesano*, *Diário de São Paulo*, *O Jornal e Correio da Manhã*. Foi um dos fundadores do PSD em Minas Gerais. Deputado Estadual de Minas Gerais (1955 a 1959). Deputado Federal por Minas Gerais (1959 a 1971). Foi um dos primeiros acionistas da Usiminas. Disponível em: <http://www.euamoipatinga.com.br/personagens/noticias.asp?codigo=440> Acesso em: 4 dez. 2023.

<sup>334</sup> Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/presidente-bernardes-antiga-prefeitura-municipal/#/map=38329&loc=-20.768593999999993,-43.187588000000005,17> Acesso em: 5 dez. 2023.

parentes poderiam expressar algum desacordo... Por parte da família materna, lembro, ainda criança, do meu avô dizendo que no período da ditadura o ensino público escolar era de qualidade. Rio Pomba, em 1970, tinha uma população de 14.599<sup>335</sup> habitantes. Nasci em 1982, já quase no final do período ditatorial no Brasil. A única história que meus pais me contam sobre essa época é que moravam de aluguel, numa quitinete localizada na praça Raul Soares, centro de Belo Horizonte, e que, sem televisão e nenhum outro passatempo, às vezes jogavam ovos, lá do último andar, em direção aos militares que faziam ronda noturna na rua. Minha mãe tinha 19 anos, meu pai 26, tinham acabado de chegar na capital, depois toda uma vida no interior e na roça, tinham um bebê recém-nascido, e buscavam ali o futuro, sem muito saberem do passado. A juventude de meus pais foi vivenciada no interior de Minas, onde, de certa forma, não foram diretamente, nem conscientemente, impactados pela repressão da ditadura. Minhas mãe nasceu em 1963, e meu pai em 1956.

Em uma busca mais apurada sobre a produção literária de Pedro Maciel Vidigal, descobri que ele publicou mais de trinta livros ao longo de sua vida, dentre alguns deles: *O ministro da Justiça classifica como ilícito penal as reuniões das Senhoras Católicas* (1962), *O nacionalismo* (1963), *A indesejável visita do Comunista Marechal Tito, Getúlio Vargas e o Comunismo* (1963), *As lições da sabedoria grega* (1964), *Outra reforma agrária impossível de ser realizada* (1964), *Cada aurora é um contrato novo com a existência* (1965), *O filósofo, o pintor e a revolução* (1970), *O lisonjeiro ambicioso* (1970), *De cabeça erguida* (1970), *Biografia de uma associação de caridade* (1973), entre outros. O que mais me chamou a atenção aqui é como os títulos mudam a partir do Golpe militar de 1964. O que me faz pensar muito em Roberto Bolaño, em sua obra *Noturno do Chile*, e, conseqüentemente, no texto dramático que escrevi, *Postremus*, para uma experimentação cênica junto ao Quatroloscinco, dirigida pela professora e diretora Sara Rojo, em 2023. Na obra chilena, temos um padre literato e, na brasileira, um crítico com aspirações artísticas. Ambos os personagens foram a favor das ditaduras e tinham a arte, sobretudo a literatura, como meios que justificavam a ideologia fascista. Só depois de haver escrito *Postremus*, cerca de quatro meses, é que eu me encontro com a história de Pedro Maciel Vidigal, e tenho a sensação de que, através dessa fabulação teatral, conversei com fantasmas muito próximos que vivem em um tempo não cronológico.

---

335 Ver página 71 do arquivo. Disponível em: [https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos\\_download/populacao/1972/populacao\\_m\\_1972aeb\\_019\\_a\\_045.pdf](https://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/arquivos_download/populacao/1972/populacao_m_1972aeb_019_a_045.pdf) Acesso em: 7 dez. 2023.

Figura 77 - Pedro Maciel Vidigal<sup>336</sup>

Fonte: Internet

Foi justamente por conta dos “fantasmas e suas memórias” que dediquei um tempo a pesquisar algumas obras produzidas por Vidigal. Nas mais de 2 mil páginas que compõem uma complexa rede genealógica, distribuídas em três livros, chega-se ao princípio do século XVI, aos irmãos tupiniquim Piquerobi e Tibiriçá, nas primeiras décadas da invasão deste território denominado Brasil. Ambos eram caciques das “aldeias” Ururaí e Piratininga, respectivamente, região de onde se iniciou a cidade de São Paulo, antigo povoado de São Vicente. O primeiro foi contra a presença e colonização dos portugueses, já Tibiriçá não, pelo que consta nos documentos históricos. A filha deste, a “índia Bartira”, foi batizada, bem como o seu pai, e casou-se com João Ramalho, português que desembarcou por estas terras por volta de 1510. Piquerobi também tinha filhas “casadas” com portugueses. Aliás, os irmãos tinham uma prole grande, e há registros de que muitas outras filhas também foram “casadas” com colonizadores. Dessas “uniões” desenrola-se toda uma trama genealógica complexa, vista como o princípio da miscigenação mameluca que originou São Paulo e muitas outras cidades no Brasil. No ano de 1562, durante a Guerra de Piratininga, Piquerobi foi morto pelas mãos de seu próprio irmão Tibiriçá, quando aquele, unido aos espanhóis, investia ataque contra os portugueses.

Meu objetivo aqui não é o de adentrar com detalhes nessa história de longuíssima referência bibliográfica, muitas até questionáveis. É sabido o quanto essas figuras tornaram-se personagens por uma necessidade histórica. São muitos os registros e escritos pelo mundo que contam passagens fundantes como essa, de características míticas (Etéocles e Polinices, Caim

---

<sup>336</sup> Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131341/biografia> Acesso em: 7 dez. 2023.

e Abel, Rômulo e Remo etc.). Nem mesmo creditamos alguma especialidade ao descobrir tal entroncamento familiar longínquo, que na verdade não tem caráter nenhum de exceção, ao contrário, expõe um traço muito comum da sociedade brasileira.

Percorrer caminhos através das atas genealógicas e identificar laços sanguíneos que vão sobrepondo histórias, apagamentos, memórias e ficções é como imaginar *O sangue das promessas*, do dramaturgo libanês Wajdi Mouawad. Penso na personagem da avó, de *Incêndios*, que pede à neta para aprender a ler, a escrever, a falar, a conhecer as coisas. Aprender para cortar o fio invisível de desgraça que liga as gerações. Esse pequeno volteio na trajetória da escrita da tese me faz pensar que há muitas contradições nos caminhos que nos fizeram chegar até aqui, no presente, e que a maior parte do tempo de nossas vidas está sendo consumida por coisas que não nos permitem aprender para cortar o fio. Muitas dessas contradições são repetidas, reimpressas nos livros, nas peças, nas atitudes, na história, em tudo, porque na avalanche da história o conhecimento talvez seja um ato de catar escombros, e nós somos a sociedade do descarté, a que criou o conceito de lixo. Penso na célebre frase do dramaturgo romano Plautus (254–184 a.C.), utilizada por Thomas Hobbes (1588–1679), que faz todo sentido: o homem é o lobo do próprio homem, *homo homini lupus*.

## 5.2 A parte do sonho

Olhar para dentro, em destemida abdução, rumo ao vertiginoso abismo da consciência, talvez seja tão revelador quanto olhar para fora pelas lentes dos microscópios e telescópios. No futuro, sonhar será cada vez mais clarão (Ribeiro, S., 2019, p 379).

Mais ou menos aos 12 anos de idade, tive um sonho que me marcou muito, nunca o esqueci. Eu caminhava pelo pasto na roça do avô Francisco Vidigal. Ação que sempre realizava, e que me permitiu, desde muito criança, descobrir meu gosto pelas plantas e animais. Como sou o neto mais velho, por muitos anos eu fazia essas investigações sozinho. No sonho, eu seguia em direção ao açude, e subia em algumas pedras muito grandes, e encontrava um pequeno olho d'água, por onde eu adentrava, em uma espécie de caverna debaixo da terra. Lá, encontrava a minha mãe e seguíamos o caminho, maravilhados, sendo guiados por um padre,

que não fazia nada além do que mostrar o espaço. Tudo brilhava lá dentro, era como se fosse uma caverna de tesouros perdidos. O sonho foi só isso, mas acordei com um sentimento muito forte. Na época, não entendi o motivo do padre, pois apesar de ter avós católicos, meu núcleo familiar nunca frequentou a Igreja. O tesouro e aquele maravilhamento eu atribuí aos filmes de Indiana Jones (*Os caçadores da arca perdida; Indiana Jones e a última cruzada; Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* etc.), que assistia desde criança na Sessão da Tarde. Esse personagem e seus filmes foram criados pelos americanos Steven Spielberg e George Lucas e são uma espécie de atualização dos filmes de ação e faroeste de 1930, década de ouro do cinema norte-americano. O personagem principal é sempre uma mistura de super-herói, de bandeirante, nacionalista, homem bom, descobridor, guerreiro, protetor, lutador etc. É a construção da imagem do homem norte-americano que conquistou o seu território. Depois que cresci eu passei a atribuir um sentido metafórico àquela caverna e à riqueza lá presente. Passei a pensar na terra como um bem não comercializável, enquanto algo que guarda as memórias, que nos dá de comer, e que nos come. A terra onde pisamos, que viu tudo, toda a passagem dos tempos, que guarda nossos mortos, que recebe a semente, que absorve a chuva e que faz nascer os rios. Lembrei desse sonho quando encontrei os livros dos antepassados do Padre Vidigal. Não fazer uma relação entre os personagens do mundo onírico e real seria praticamente impossível. Mas o que isso significaria? Não sei, são muitas possibilidades, talvez seja puro acaso, ou ficção. Lembro da fala do neurocientista: “Com múltiplas variações sobre o mesmo tema, as culturas ameríndias tipicamente atribuem ao sonho um lugar essencial do tempo condensado, presente e futuro juntos num imenso e intenso gerúndio” (*Ibid.*, p. 361).

A partir desses documentos históricos, dessas memórias, dessas traduções e desta pesquisa, fico imaginando possíveis diálogos entre tantos antepassados. Penso na família de *A terrível opressão de gestos magnânimos* que tenta criar um outro alfabeto de gestos que seja capaz de criar uma vida completamente nova, como se a memória fosse algo capaz de ser borrada por completo; penso nos professores e alunos *Escola* lutando por uma utopia que carrega em si tantas contradições; penso em *Ñuke*, naquela mãe que diz à professora: “É preciso andar pra frente, e ponto. [...] A raiva serve para que se possa seguir vivendo, isso sim, e para aprender a se defender. E para que essa vida tenha sentido”. Penso nos e nas artistas que têm trabalhado com essa perspectiva da memória. Penso em uma frase muito está muito voga: “nós somos a realização dos sonhos dos nossos ancestrais”. Penso, será que os nossos ancestrais sonharam com tudo isso que está acontecendo no mundo, ou teria sido um pesadelo? Penso, então, que os nossos sonhos de hoje são, na perspectiva do amanhã, puro passado, que será o

futuro realizado de alguém. Então, se o nosso presente é ao mesmo tempo passado e futuro, por que insistimos em viver em uma lógica que é linear, descartável, obsolescente?

E agora, depois de percorrer o caminho transformador deste doutorado, de adentrar em universos tão distintos e ao mesmo tempo tão conectados, penso: E agora, com o que sonharei? Quem é essa pessoa que escreve essas derradeiras palavras? E o que ela (re)escreverá?

## 6 REFERÊNCIAS

- ARANCIBIA, David. **Ñuke**. Santiago: Consejo Nacional de Cultura y las artes, 2013. 78 p.
- ARANCIBIA, David. **El viaje del Kavaborü**. 2018. 55 p. Disponível em [http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/Dramaturgia\\_175847a3-f353-49cc-b7ae-78b9ed9290af.pdf](http://www.iberescena.org/Files/Dramaturgias/Dramaturgia_175847a3-f353-49cc-b7ae-78b9ed9290af.pdf) Acesso em: 1 fev. 2024.
- ALEXANDRE, Marcos (Org.). **Mayombe**: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. 368 p.
- ALEXANDRE, Marcos; RODRIGUES, Éder. **Dramaturgias de (Re)existências**: A mulher que andava em círculos; Happy hour. Belo Horizonte: Javali, 2018. 184 p.
- ANDRADE, Valéria. Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres. In: RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais**: drama original em cinco atos. Brasília: Senado Federal, 2021. 151 p.
- ASTARITA, Martin. **Significados y usos de la corrupción en la última dictadura militar en la Argentina**. PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política, n. 28, p. 134-158, 22 dic. 2021.
- ASSMAN, Aleida. Memória cultural. In: **Prisma Traduções & Humanidades**. Canal do Youtube. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Mo\\_Qtjzead8](https://www.youtube.com/watch?v=Mo_Qtjzead8). Acesso em: 12 jan. 2022
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro *et al.* (Orgs.). **Teatro e tradução de Teatro**: estudos. Vol. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. 304 p.
- BARROS, Eliane Berendina Loman de. **Dicionário bilíngue kaiwá-português**. Dissertação (mestrado). LETRAS-UFMS. Programa de Pós-graduação em Letras Estudos Linguísticos. Três Lagoas, 2014. 241 p. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/2029/1/Eliane%20Berendina%20Loman%20de%20Barros.pdf> Acesso em: 21 março 2024.
- BARTÍS, Ricardo. **Cancha con niebla**: teatro perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003. 288 p.
- BASTA, Paulo *et al.* **Pohã Ñana**; nãombarete, tekoha, guarani ha kaiowá arandu rehegua = Plantas medicinais: fortalecimento, território e memória guarani e kaiowá. Recife: Fiocruz-PE, 2020. 350 p.
- BENEVENUTO, Assis. **Um diálogo entre culturas a partir do texto dramático Ñuke**. Dissertação (mestrado). FALE-UFMG. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

- Belo Horizonte, 2021. 104 p. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/40420>. Acesso em: 6 fev. 2023.
- BENEVENUTO, Assis; ALEXANDRE, Marcos; SOUZA, Vinícius (Orgs.). **Teatro de Rua**. Belo Horizonte: Javali, 2018. 164 p.
- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. **Fauna**. Belo Horizonte: Javali, 2017. 92 p.
- BENEVENUTO, Assis; SOUZA, Vinícius. **Dramaturgia de Belo Horizonte**: primeira antologia. Belo Horizonte: Javali, 2017. 298 p.
- BENGOA, José. **Historia del Pueblo Mapuche (siglo XIX y XX)**. Santiago de Chile: Ediciones SUR, julio, 1996; 5ª edición. 448 p.
- BENITES, Tonico. Recuperação dos territórios tradicionais guarani-kaiowá. Crônica das táticas e estratégias. In: **Journal de la Société des américanistes** [Online], 100-2 | 2014, Online since 01 July 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/jsa/14022>; DOI: <https://doi.org/10.4000/jsa.14022> Acesso em: 21 março. 2024.
- BOLAÑO, Roberto. **Os detetives selvagens**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 624 p.
- BRAGA, Talita. **Banho de Sol**. Belo Horizonte: Javali, 2020. 96 p.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2001. 316 p.
- CALDERÓN, Guillermo. **Escola**. Tradução de Assis Benevenuto e Sara Rojo. Belo Horizonte: Javali, 2018. 100 p.
- CALDERÓN, Guillermo. **Neva**. Tradução de Celso Curi. Salvador: EDUFBA, 2009. 81 p.
- CAMARGO, Angélica Ricci. Arquivos institucionais e a história do teatro no Brasil: o caso do Serviço Nacional de Teatro (SNT). **Sala Preta**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 164-180, 2017. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p164-180. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138660> . Acesso em: 15 ago. 2022.
- CARIAGA, Diogenes Egidio. Gênero e sexualidades indígenas: alguns aspectos das transformações nas relações a partir dos Kaiowa em Mato Grosso do Sul. **Cadernos de Campo (São Paulo - 1991)**, [S. l.], v. 24, n. 24, p. 441-464, 2016. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v24i24p441-464. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/108628>. Acesso em: 2 dez. 2023.
- CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. (Org.) **Teatro e experiências do real**: quatro estudos. Buenos Aires: Editorial Argus-a Artes y Humanidades, 2016. 202 p. Disponível em: <https://www.argus-a.com/archivos-ebooks/teatro-e-experiencias-do-real-quatro-estudos.pdf> Acesso em: 25 jan. 2024.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Circo e Teatro: a construção da cena nacional Argentina. **Sala Preta**. Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA – USP. São Paulo: v. 6, p. 27-34, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4698> Acesso em: 29 dez. 2023.

CARVALHO, Tereza Bruzzi de; PEDRON, Denise Araújo. História e memória do Teatro Universitário a catalogação de um acervo. *In: Arquivos, memórias sensíveis, educação*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, 2019. 213 p. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Adriana-Koyama/publication/346943477\\_Arquivos\\_memorias\\_sensiveis\\_e\\_educacao/links/5fd344daa6fdcc697bf7fa7e/Arquivos-memorias-sensiveis-e-educacao.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Adriana-Koyama/publication/346943477_Arquivos_memorias_sensiveis_e_educacao/links/5fd344daa6fdcc697bf7fa7e/Arquivos-memorias-sensiveis-e-educacao.pdf). Acesso em: 30 ago. 2022.

CHACON, Ricardo Horário Piera. **Escutar o sonho da palavra de Elicura Chihuailaf**: ecos da história, pensamento e gestos de nüttran. Tese (doutorado). UFBA. Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura. Salvador, 2020. 376 p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/35171/1/TESE%20FINAL%20REVISADA%20PARA%20DEPÓSITO%20COM%20FICHA%20CATALOGRÁFICA%20CORRETA.pdf> Acesso em: 23 nov. 2023.

CHAMORRO, Graciela. Imagens espaciais utópicas: Símbolos de liberdade e desterro nos povos guarani. *In: Indiana* (Berlin) 2010. 79-107 p. DOI: <https://doi.org/10.18441/ind.v27i0.79-107> | ISSN (online): 2365-2225 Acesso em: 20 março. 2024.

CHAMORRO, Graciela. **Dicionário Kaiowá-Português**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023. 704 p.

CHAMORRO, Graciela, **Panambizinho**: lugar de cantos, danças, rezas e rituais kaiowá. São Leopoldo: Karywa, 2017. 284 p.

CHAMORRO, Graciela. **História Kaiowa**: das origens aos desafios contemporâneos. São Bernardo do Campo: Nhanduti Editora, 2015. 320 p.

CHAMORRO, Graciela. **Terra Madura Yvy Araguayje**: fundamentos da palavra guarani. Dourados, MS: Editora da UFGD, 2008. 368 p.

CHAMORRO, Graciela. **Teología guarani**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2004. 368 p.

CHAMORRO, Graciela. **Kurusu Ñe'ëngatu**: palabras que la historia no podría olvidar. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, 1995. 250 p.

- CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2014. 354 p.
- CHARTIER, Roger. **¿Qué es un texto?** Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes, 2006. 107 p.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Tradução Bruno Feltier. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. 128 p.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora Unesp, 1998. 160 p.
- CHIHUAILAF, Elicura. **De sueños azules y contrasueños**. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 1995. 110 p.
- CORDEIRO, Felipe; ROJO, Sara (Orgs.). **Mulheres Míticas em performance**: dramaturgias *O Deszerto* e *Classe*. Texto *O Deszerto* por Felipe Cordeiro, Gabriela Figueiredo; texto *Classe* por Guillermo Calderón, tradução por Álvaro Rojo, Gabriela Figueiredo e Sara Rojo. Belo Horizonte: Javali, 2020. 320 p.
- COSTA, Júlia Morena. Actos de memoria: Entrevista a Guillermo Calderón. **Abehache**: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas, v. 1, p. 170-176, 2016. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/30/30> Acesso em: 18 mar. 2024.
- COURSE, Magnus. O nascimento da Palavra: linguagem, força e autoridade ritual mapuche. **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 54, n. 2, 2012. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.2011.39648. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39648>. Acesso em: 2 dez. 2023.
- CURIVIL PAILLAVIL, Ramón. Cultura mapuche: un antiguo ideal de persona para una nueva historia / Mapuche culture: an old ideal of person for a new history. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, v. 25, n. 88, p. 41-54, 7 feb. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Ed. 34, 2020. 272 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Ed. 34, 2017. 112p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Cicasto. São Paulo: Editora 34, 2016. 72 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Traducción de Horacio Pons. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014. 272 p.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex; revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.
- DINGES, John. Operación Cóndor: el arma internacional del Estado de terror en el cono sur. *In: Operación Cóndor: historias personales, memorias compartidas*. Santiago, Chile: Museo de la Memoria y los derechos humanos, 2015. 206 p. Disponível em: [https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/files\\_mf/1550098682LIBROOPERACIONCONDORWEB.pdf](https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1550098682LIBROOPERACIONCONDORWEB.pdf). Acesso em: 3 dez. 2022.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro y territorialidad**: perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado. Barcelona: Gedisa Editorial, 2020. 293 p.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. 204 p.
- DUBATTI, Jorge. **Cien años de teatro argentino**: desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012. 310 p.
- DUBATTI, Jorge. **Cartografía teatral**: introducción al teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008. 224 p.
- DUBATTI, Jorge. **Filosofía del teatro I**: convívio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007. 224 p.
- DUPERRON, Celia. Siglo XXI: cuando la generación de los hijos cuenta la dictadura. *In: América sin Nombre*, 24 (2019): 29-39, DOI: 10.14198/AMESN.2019.24-1.02 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.02> Acesso em: 20 de mar. 2024.
- FILÓCOMO, Aline. **Moscú para principiantes**. Belo Horizonte: Javali, 2020. 112 p.
- FREDERICCI, Gabriel. **Haydée Bittencourt**: o esplendor do teatro. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2010. 404 p.
- FRIO, Fernanda. As fronteiras entre tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à tradaptação de Garneau. *In: TradTerm*, São Paulo, v. 22, Dezembro/2013, p. 15-30. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/69115/71572> Acesso em: 15 jan. 2024.
- FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **30 anos em cena**. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2016. 151 p.
- GALLINA, Andrés. **La comunidad desconocida**: dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2020. 366 p.

GAMBIER, Yves. Adaptation: une ambiguïté à interroger. **Meta: Translator's Journal**, vol. 37, nº 3, 1992, p. 421-425. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/002802ar> Acesso em: 20 jan. 2024.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 544 p.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. 376 p.

GOMES, Edmundo de Novaes. **Teatro político em Belo Horizonte: entre a resistência e a persistência**. Tese (doutorado). EBA-UFMG. Programa de Pós-graduação em Artes. Belo Horizonte, 2013. 227 p. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9EGJAB/1/teatro\\_pol\\_tico\\_em\\_belo\\_horizonte\\_da\\_resist\\_ncia\\_persist\\_ncia\\_.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-9EGJAB/1/teatro_pol_tico_em_belo_horizonte_da_resist_ncia_persist_ncia_.pdf).

Acesso em: 30 ago. 2022.

GOMÉZ, Lola Proaño; GEIROLA, Gustavo (Orgs.). **Antología de teatro latinoamericano (1950 - 2007)**: Tomo 1 - Argentina. Buenos Aires: CELCIT, 2015. 152 p. Disponível em: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/22/022/>. Acesso em: 1 set. 2022.

GYL, Giffony. **O lugar invocado: teatralidades e espaços de memória da violência sociopolítica na América Latina**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023. 224 p.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2017 a. 136 p.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2017 b. 280 p.

HATIM, Basil; MASON, Ian. **Teoría de la traducción: una aproximación al discurso**. Tradução: Salvador Peña. Madrid: Editorial Ariel SA, 1995. 332 p.

HURTADO, María de la Luz; PONCE, Angélica Martínez; CONTRERAS, Rodrigo Canales. **Desde el archivo de la escena teatral: cuadernos pedagógicos**. Santiago: Ministério de la Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019. 164 p.

HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. **Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1919-1950**. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. V. 1. 532 p.

HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. **Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1919-1950**. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. V. 2. 676 p.

HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. **Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1919-1950**. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. V. 3. 412 p.

HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. **Antología: un siglo de dramaturgia chilena. 1919-1950**. Santiago: Comisión Bicentenario, 2010. V. 4. 368 p.

- HURTADO, A. (org.). **Enseñar a traducir**: teoría y fichas practicas. Madrid: Edelsa, 1999. 256 p.
- KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 89-95, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p89-95. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57080> . Acesso em: 24 ago. 2022.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 768 p.
- KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak**. Org. Sérgio Cohen. 1. Ed. - Rio de Janeiro: Azougue, 2015. 264 p.
- LAGOEIRO, Luísa. Sem tempo de ter medo: a busca das próprias armas no espetáculo Manual dx Guerrilheirx Urbanx. In: **Horizonte da Cena**. Site de Crítica. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/sem-tempo-de-ter-medo-a-busca-das-proprias-armas-no-espetaculo-manual-dx-guerrilheirx-urbanx/>. Acesso em: 31 ago. 2022.
- LANDI, Thiago. **Publicar teatro como prática cênica**: horizontes editoriais para livros latentes. Dissertação (mestrado). FALE/UFMG, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, 2020. 125 p. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/34286>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- LEITE, Alice Carvalho Diniz; ROSA, Íris Fernanda Ladislau. Como as peças de teatro podem habitar os livros: uma entrevista com Assis Benevenuto e Marcos Coletta, editores da Javali. **Em Tese**, [S.l.], v. 28, n. 2, p. 332-347, dez. 2022. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/26312/1125614662>. Acesso em: 24 jan. 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.28.2.332-347>.
- LOZA, Santiago. **A mulher porca**. Tradução de Gabriela Figueiredo. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021. 60 p.
- MARINA, Heloisa. **Atuar-produzir**: desafios de artistas da cena frente à gestão de suas trajetórias. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023. 416 p.
- MARTINS, Soraya. **Teatralidades-aquilombamento**: várias formas de pensar-ser-estar em cena e no mundo. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023. 240 p.
- MARTINS, Soraya. **Dramaturgias contemporâneas negras**: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. Tese (doutorado). PUC-MG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021. 219 p. Disponível em: [http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras\\_SorayaMartinsPatrocinio\\_18999\\_Textocompleto.pdf](http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SorayaMartinsPatrocinio_18999_Textocompleto.pdf). Acesso em: 25 ago. 2022.
- MCKENZIE, Donald Francis. **Bibliografia e a sociologia dos textos**. Tradução Fernanda Veríssimo. São Paulo: EDUSP, 2018. 184 p.

- MESCHONNIC, Henri. Poética do traduzir, não tradutologia. Três traduções interlinguais por: Márcio Weber de Faria (espanhol), Levi F. Araújo (inglês), Eduardo Domingues (português). *In: Cadernos Vivavoz*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. 24 p.
- MESCHONNIC, Henri. Linguagem ritmo e vida. Tradução de Cristiano Florentino; revisão de Sônia Queiroz. *In: Cadernos Vivavoz*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. 68 p.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **Ditaduras militares**: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. [livro eletrônico]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 7.900 Kb. EPUB. 411 p.
- MOAWAD, Wajdi. **Litoral**. Tradução Assis Benevenuto. Belo Horizonte: Editora Javali, 2019. 116 p.
- MOUAWAD, Wajdi. **Incendies**. Paris: Bebel, 2009. 176 p.
- MUGUERCIA, Magaly *et al.* **Cadernos do teatro latino-americano 1**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988. 87 p.
- MUNIZ, Mariana. O teatro possível. *In: Ato Revista Itinerante. #Palcogiratório*. Rio Grande do Sul: SescRS, 2021. 48 p. Disponível em: <https://www.sesc-rs.com.br/wp-content/uploads/2017/06/ato-revista-web-interativo.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016. 232 p.
- NUNES, Evandro. **O Teatro Negro e Atitude no tempo**: o tempo no Teatro Negro e Atitude. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021. 176 p.
- PAIVA, Adriano Toledo. **O “domínio dos índios”**: catequese e conquista nos sertões de Rio Pomba. Dissertação (mestrado). Faculdade de História, FAFICH – UFMG, 2009. 290 p. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-82TFCL/1/disserta\\_o\\_de\\_adriano\\_toledo\\_paiva.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-82TFCL/1/disserta_o_de_adriano_toledo_paiva.pdf) Acesso em: 5 dez. 2023.
- PAREDES, Luna. Daniel Veronese, un teatrista desclasificado. **Rev. chil. lit.**, Santiago, n. 105, p. 799-827, maio 2022. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952022000100799&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952022000100799&lng=es&nrm=iso) Acesso em: 06 oct. 2023. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952022000100799>
- PASSÔ, Grace. Por Elise. *In: Teatro Contemporâneo Brasileño*. Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (Orgs.). Tradução de Caroline Virgües. Bogotá: Intermedio, 2014. 572 p.
- PASSÔ, Grace. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012. 80 p.
- PASSÔ, Grace. **Por Elise**. Belo Horizonte: Edição da autora, 2005. 140 p.
- PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. 220 p.

- PELLETTIERI, Osvaldo. **Teatro Argentino de 2000**. Buenos Aires: Galerna, 2000. 150 p.
- PENNAFORT, Onestaldo de. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta. Tradução integral, em prosa e verso, por Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940. p. 11-15.
- RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote-Do, 2021a. 264 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Tradução de Ângela Cristina Salgueiro Marques. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2021b. 108 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 2018. 160 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete *et. al.* São Paulo: Ed. 34, 2017. 304 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. 152 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b. 128 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a. 80 p.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b. p.72.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete *et. al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 256 p.
- RIBEIRO, Eid. **Coleção Eid Ribeiro**: Livro I - Teatro. Belo Horizonte: Editora Javali, 2016. 334 p.
- RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 454 p.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 71p.
- ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. **De sonho & Drama a ZAP 18**: a construção de uma identidade. Dissertação (mestrado). UFMG, Escola de Belas Artes, 2004. 168 p. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VPQZ-6X5HME/1/disserta\\_o\\_de\\_sonho\\_drama\\_a\\_zap\\_18.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VPQZ-6X5HME/1/disserta_o_de_sonho_drama_a_zap_18.pdf). Acesso em: 13 ago. 2022.
- ROJO, Sara. **Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño**: da teoria à performance. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023. 160 p.

ROJO, Sara. Aspectos estéticos e políticos na tradução teatral latino-americana. *In*: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro *et al.* (Orgs.). **Teatro e tradução de Teatro**: estudos. Vol. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. 304 p.

ROJO, Sara. **Teatro latino-americano em diálogo**: produção e visibilidade. Belo Horizonte: Editora Javali, 2016. 232 p.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. 152 p.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. (Orgs.) **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira? São Paulo: Boitempo, 2010. 352 p.

SANTANDER, María Elena Tobar. **¡Marichiweu! La demanda por la autonomía mapuche Fortalecimiento político indígena y nueva politicidad**. Dissertação (mestrado). Universidad Nacional de San Martín, 2016-2017. 98 p. Disponível em: [http://www.ciep.unsam.edu.ar/wp-content/uploads/2020/05/tesis-publicada\\_latma\\_Maria-Elena-Tobar-Santander.pdf](http://www.ciep.unsam.edu.ar/wp-content/uploads/2020/05/tesis-publicada_latma_Maria-Elena-Tobar-Santander.pdf) Acesso em: 21 mar. 2024.

SÁIZ, Marcela. **El teatro político de Guillermo Calderón**: teatro, historia y memoria en una poética de las ideas. Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades, 2013. 148 p. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/116042>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SEGUEL, Paula González (org.). **Dramaturgias de la resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv**. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales Indígenas, 2018. 192 p.

SEIBEL, Beatriz (org.). **Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad**: 1902-1910 1º Década II. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2011. 582 p.

SEIBEL, Beatriz (org.). **Antología de obras de teatro argentino desde los orígenes a la actualidad**: obras del siglo XX 1ª Década – I. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2010. 320 p.

SEIBEL, Beatriz (org.). **Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad**: 1860-1877, obras de la organización nacional. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2008. 322 p.

SEIBEL, Beatriz (org.). **Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad**: obras de la Independencia, 1818-1824. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007a. 400 p.

SEIBEL, Beatriz (org.). **Antología de obras de teatro argentino / Juan Bautista Alberdi y José Mármol**. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2007b. 420 p.

- SEIBEL, Beatriz (org.). **Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad**: sainetes urbanos y gauchescos, 1800-1814. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006. 306 p.
- SOUZA, Carla Dameane Pereira. KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência. **Sala Preta**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 178-191, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p178-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- SPINETTA, Valeria Saponara. ‘Manos vacías’: cruces entre lo visual y lo textual en la Argentina neoliberal de los años noventa. *In*: LUCERO, Maria Helena. **Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana**: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2017. 320 p.
- TIZUMBA, Júlia. **Maurício Tizumba**: caras e caretas de um teatro negro performativo. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021. 160 p.
- TOLEDO, Paulo Vinícius Bio. **Debates sobre Teatro e Sociedade após o golpe de 1964**: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. Tese (doutorado). ECA-USP, 2018. 191 p. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-17072018-170648/pt-br.php>. Acesso em: 20 ago. 2022.
- TRIVIÑOS, Gilberto: La fauna en el espejo: Lienlaf y Chihuailaf. *In*: **Trilce**. Dezembro, 2000-abril 2001, Número: 6/7, p. 18-21.
- VALDÉS, Jorge A. Tapia. **El terrorismo de Estado**: la Doctrina de Seguridad Nacional en el Cono Sur. Sacramento, México: Editorial Nueva Imagen, 1980. 284 p.
- VERONESE, Daniel. **Cuerpo de Prueba II**. Buenos Aires: Atuel, 2006. 208 p.
- VERONESE, Daniel. **Cuerpo de Prueba I**. Buenos Aires: Atuel, 2005. 192 p.
- VERONESE, Daniel. **La deriva**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ediciones, 2000. 322 p.
- VERNECK, Bruno. Luis Ambrosio Morante e as origens sentimentais da rebelião de Tupac Amaru. *In*: **Anais do II Seminário História & Literatura**: Incurções pelos bosques da ficção (módulo online) [E-book]. São Paulo: FFLCH, 2021. 117 p.
- VERTCHENKO, Henrique Brener. **Uma biblioteca teatral brasileira**: publicação, circulação e políticas para edições de teatro (1917-1948). Tese (doutorado). UFMG, 2022. 601 p. Disponível em: [https://www.academia.edu/96825089/Uma\\_Biblioteca\\_Teatral\\_Brasileira\\_publica%C3%A7%C3%A3o\\_circula%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_pol%C3%ADticas\\_para\\_edi%C3%A7%C3%B5e](https://www.academia.edu/96825089/Uma_Biblioteca_Teatral_Brasileira_publica%C3%A7%C3%A3o_circula%C3%A7%C3%A3o_e_pol%C3%ADticas_para_edi%C3%A7%C3%B5e)

[s de teatro 1917 1948 ?fbclid=PAAaYpG9rBZMbO2gtLJRslQDvXYvhXvGFMaBwsbulxMyTAp8RsoV56gD0c15M](https://www.facebook.com/teatro19171948/?fbclid=PAAaYpG9rBZMbO2gtLJRslQDvXYvhXvGFMaBwsbulxMyTAp8RsoV56gD0c15M) Acesso em: 13 fev. 2023.

VERTCHENKO, Henrique Brener. Dos paratextos como “protocolo de leitura” na tradução de clássicos: o caso de Romeu e Julieta (1940). **Urdimento**, Florianópolis, v.2, n.35, p. 149-162, ago./set. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102352019149>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Frevistas.udesc.br%2Findex.php%2Furdimento%2Farticle%2Fdownload%2F1414573102352019149%2F10535%2F55530>. Acesso em: 15 ago. 2022.

WESTIN, Ricardo. Ditadura criou o Estatuto do Índio para afastar acusações de genocídio. *In*: **Agência Senado**, 2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ditadura-criou-estatuto-do-indio-para-afastar-acusacoes-de-genocidio> Acesso em: 7 fev. 2024

### Vídeos:

DUBATTI, Jorge. **Herramientas para el análisis de las poéticas teatrales**. Santa Fe - Argentina: Clase magistral Escola de Espectadores de Santa Fe, 2021. 1:54'38''. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=fzRi9m36\\_I0](https://www.youtube.com/watch?v=fzRi9m36_I0). Acesso em: 10 ago. 2022.

DUBATTI, Jorge. **Acontecimiento teatral, cuerpo y convivio**: representaciones de la peste en el teatro argentino. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro. 52'20''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ayatx3J3ct4>. Acesso em: 17 ago. 2022.

DUBATTI, Jorge. **El teatro y la ética de convivência**. Monterrey - México: Conferência realizada na Cátedra Affonso Reys, 25 de agosto de 2010. 45'43''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UQfwvdLvZIQ>. Acesso em: 13 ago. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A autonomia das imagens**. Lisboa: Culturgest Lisboa, 2011. 57'37''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMdEmTceHWI>. Acesso em: 3 fev. 2022.

TAVARES, Camilo. **O dia que durou vinte e um anos**. Documentário. 2013. 78'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ltawI64zBEo>. Acesso em: 20 nov. 2022.