


Aspectos cartográficos das peças *Odisseia 116 e BR3*

Cleilson Queiroz Lopes

Para citar este artigo:

LOPES, Cleilson Queiroz. Aspectos cartográficos das peças *Odisseia 116 e BR3*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0205>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

Aspectos cartográficos¹ das peças *Odisseia 116* e *BR3*²

Cleilson Queiroz Lopes³

Resumo

Este artigo é uma análise do processo de escrita da dramaturgia *Odisseia 116* a partir de uma viagem que durou seis dias de ida e volta de ônibus entre o Rio de Janeiro e o Ceará. A dramaturgia se estrutura sobre uma tríade: as características autobiográficas; a possibilidade de entrevistar pessoas e fotografar as paisagens em viagem e a *Odisseia* homérica, obra inspiradora dessa escrita. Uma cartografia surge como metodologia a partir da viagem e se consolida na dramaturgia. Diálogo com entrevistas cedidas por Antônio Araújo e Bernardo Carvalho sobre o espetáculo *BR3*. Nas considerações finais, aponto para três cartografias possíveis: a cartografia da viagem, a cartografia da dramaturgia e a cartografia da sala de ensaio.

Palavras-chave: Viagem. Dramaturgia. Cartografia.

Cartographic aspects of the theater performances *Odisseia 116* and *BR3*

Abstract

This article is an analysis of the writing process of the dramaturgy *Odisseia 116* based on a six-day trip by bus between Rio de Janeiro and Ceará. Dramaturgy is structured on a triad: autobiographical characteristics; the possibility of interviewing people and photographing traveling landscapes and the Homeric Odyssey, the inspiring work of this writing. A cartography emerges as a methodology from the trip and consolidates itself in dramaturgy. Dialogue with interviews given by Antônio Araújo and Bernardo Carvalho about the *BR3* show. In the final considerations, I point to three possible cartographies: the travel cartography, the dramaturgy cartography and the rehearsal room cartography.

Keywords: Travel. Dramaturgy. Cartography.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Fátima Ingrid Bezerra Bonfim, Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI). Professora de Linguística e de Leitura e Produção Textual na Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu da Universidade Estadual do Ceará (FECLI/UECE).

² O artigo caracteriza-se como a atualização e aprofundamento de parte da minha Dissertação de Mestrado intitulada *Odisseia 116: uma epopeia do real*, realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, com orientação da Professora Dra. Ana Bernstein. (LOPES, 2018)

³ Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/CEART/UDESC). Mestrado em artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Licenciado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professor do ensino médio de artes na Escola Dr. José Gondin (Ceará).

cleilson-lobes@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9953811932636474>

<https://orcid.org/0000-0002-6469-211X>



Aspectos cartográficos de las piezas *Odisseia 116* y *BR3*

Resumen

Este artículo es un análisis del proceso de escritura de la dramaturgia *Odisseia 116* a partir de un viaje de seis días en autobús entre Rio de Janeiro y Ceará. La dramaturgia se estructura en una tríada: características autobiográficas; la posibilidad de entrevistar a personas y fotografiar paisajes itinerantes y la Odisea Homérica, obra inspiradora de este escrito. Una cartografía surge como metodología del viaje y se consolida en la dramaturgia. Diálogo con entrevistas de Antônio Araujo y Bernardo Carvalho sobre el *show BR3*. En las consideraciones finales, apunto tres cartografías posibles: la cartografía de viajes, la cartografía de dramaturgia y la cartografía de sala de ensayo.

Palabras clave: Viajes. Dramaturgia. Cartografía.

Há um desejo, uma vontade que pulsa em mim desde o ano de 2014, quando, com algumas roupas e poucos livros carregados em uma mala pequena, deixava o Ceará para estudar teatro no Rio de Janeiro. Essa viagem, feita de ônibus em três dias pela BR-116, envolvia não um deslocamento qualquer, mas um rumo para quem estava à deriva. A mudança, que apontava para a cidade do Rio de Janeiro, não se limitava mais à grande cidade, pois essa já não era mais para mim a cidade de cartão postal, a cidade maravilhosa somente, mas seria uma cidade vivenciada no dia a dia. Dentro da cidade maravilhosa, eu tinha que criar estratégias e espaços onde haveria de caber o Ceará, e dentro dele minha cidade Iguatu e, dentro desta, eu, sujeito errante e à deriva, que nesse trânsito e viagem começa a perceber a própria transformação de seus traços de identidade, sua instabilidade e, logo, o movimento dinâmico em que essa se dá.

Não imaginava que a distância da minha terra, amigos, familiares e paisagens que conhecia seria um grande fardo para mim, como em alguns momentos foi. Em 2016, tinha em mente que “voltar poderia ser um caminho possível”. Foi pensando numa narrativa de retorno e de restabelecimento da paz exterior e interior, que a *Odisseia* homérica me pareceu uma obra estreitamente relacionada ao meu desejo de voltar.

Confesso aqui que neste nesse primeiro momento o desejo de voltar não foi problematizado com a profundidade que merecia. Voltar para onde? Para quem? Seria o voltar para uma mesma imagem deixada há três anos, uma possibilidade? Como fundamentação teórica, é relevante entender que a ideia de voltar enquanto resgate possível não se consolida. Isto porque a viagem outrora realizada por mim como uma pessoa em mudança para estudar na cidade do Rio de Janeiro em 2014, era substituída pelo retorno de um artista-pesquisador que, com uma câmera na mão, pretendia fotografar e entrevistar pessoas durante o percurso.

Assumo neste artigo a metodologia cartográfica, percebendo que imagens, paisagens, pessoas e fronteiras estão em constante transformação, baseando-me em teóricos como Suely Rolnik (1989), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), além de entrevistas realizadas com Antônio Araújo (2016) e Bernardo Carvalho (2017) sobre o espetáculo *BR3* do grupo Teatro da Vertigem. A cartografia neste trabalho aponta possibilidades sensíveis de uma escrita disparada a partir da viagem de

retorno para casa. Nesse sentido, processo criativo e conceituação teórica se retroalimentam.

No artigo escrito por Otavio Miguel Chaves de Sousa e Renato Ferracini, intitulado *Por uma Investigação em Artes Cênicas: um caminho cartográfico possível* (2019), os autores defendem que a cartografia, para além de um método, é um conceito que tem sido frequentemente utilizado no Brasil em investigações do campo acadêmico. Tais pesquisas aparecem com mais frequência na área da psicologia e na área artística. Esse conceito, elaborado pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, buscando acompanhar os percursos da pesquisa e não apresentar um objeto finalizado (Chaves de Sousa, Ferracini, 2019).

Desenvolvimento

Em *Cartografia ou de como pensar o corpo vibrátil*, Suely Rolnik (1989) separa o conceito de cartografia do de mapa. Para a autora, a cartografia, diferentemente do mapa, é um desenho que acompanha a dinâmica de transformação da paisagem. O mapa, pelo contrário, seria a paisagem estatizada (Rolnik, 1989). Nesse sentido, o conceito de cartografia é mais pertinente para o projeto *Odisseia 116* do que o de mapa. O projeto *Odisseia 116* é um projeto artístico que teve como intenção elaborar uma dramaturgia. Tal dramaturgia foi construída após seis dias de viagem de ônibus entre o Rio de Janeiro e o Ceará, minha terra natal. Alicerçou-se a partir de entrevistas, fotografias e inspirações na Odisseia homérica.

O intuito do projeto é o de acompanhar as transformações das paisagens, sejam elas espaciais, sociais, afetivas ou artísticas. As fotografias não visam mapear, mas captar o acaso da imagem na dinâmica da viagem, da mesma forma que as entrevistas também não visam mapear identidades, estagnando-as ou limitando-as, mas sim cartografar o percurso. Por último, a dramaturgia não pretende mapear a viagem, não busca a visão *una* de uma realidade possível sobre o viajante, mas inspira-se e identifica-se no movimento, no percurso entre a viagem e a elaboração artística.

De acordo com Rolnik, para o cartógrafo, a teoria é sempre uma forma de

desenhar uma cartografia, sendo assim, a teoria se faz na cartografia na dinâmica de elaboração da paisagem. Essa dinâmica é, portanto, mútua e complementar (Rolnik, 1989). Essa é uma outra camada da cartografia que também se faz presente no projeto *Odisseia 116*, tendo em vista que viagem, crise e trauma⁴ são analisados concomitantemente à elaboração dramaturgica, por vezes editando, mudando a dinâmica de transformação do próprio objeto, no caso, a dramaturgia. Aqui os aprofundamentos teóricos interferem diretamente na dramaturgia. Exemplo disso são meus questionamentos enquanto pesquisador em meio às imagens vistas pela janela:

Existe uma janela. Um vidro entre mim e o horizonte. Todas as imagens, todas as paisagens são dinâmicas, são móveis. São imagens em devir. Elas vão se transformando com muita velocidade... É então que sem perceber, minha mão tocava a janela do ônibus. Como se através do tato do vidro transparente, eu conseguisse sentir a imagem. Sabe, senti-la se formando, se embaçando, se deformando, deixá-la ficar para trás ou muitas vezes segui-la até o último suspiro. Era com a mão na janela transparente que se completava meu toque. Era assim que eu conseguia ser parte daquela imagem. Era assim que fazia daquela janela não o meu muro, mas o meu instrumento. Rio de Janeiro, Belford Roxo, Além Paraíba, Muriaé, Leopoldina. Esta era a sina que se dava, que acontecia em viagem. A cada parada uma bagagem ia embora e outra entrava. Mais olhos se aproximando, outros então se distanciavam e neste momento os dois movimentos se encontravam. Sim, porque aquele que antes estava dentro do ônibus sendo entrevistado, agora era parte da imagem lá de fora, na mesma dinâmica, é difícil lidar com a perda. No último suspiro da imagem, na iminência de se perder eu via lágrimas, abraços, carinhos... Feira de Santana, Governador Valadares, Teófilo Otonni, Jequié, Taubaté, Tucano, Euclides da Cunha. Se impunha dentro de mim então uma lembrança: ilha de Eolo, terra do deus dos ventos da Odisseia. Esta ilha não se encontra em nenhum mapa, porque está em constante movimento e transformação. Eu percebia então que não somente eu estava em movimento, mas o próprio espaço se movimentava. Tanto dentro do ônibus quanto fora dele, eram poucos os momentos de suspensão... Algumas vezes, entre uma cidade e outra a minha garganta começava a pesar, então de repente me vinha um pigarro. Minutos depois eu tossia, só que não estava doente, o que acontecia é que eu engasgava com a poeira das estrelas. Feira de Santana, Santa Barbara, Areias, Petrolina, Canudos, Salgueiro, Exu, Cabrobó. As paisagens davam um nó, um emaranhado de imagens em quarenta e oito horas de viagem. Era em movimento, dentro, fora e entre que a Odisseia de cada um ali se dava. Era num jogo de tensões em que a experiência se colocava e confesso

⁴ O debate sobre trauma na elaboração da dramaturgia *Odisseia 116* pode ser encontrado na Revista Cena, no Dossiê Arte e Trauma, no artigo de minha autoria intitulado O Trauma e a Cicatriz na escrita da *Odisseia 116* (2021). Neste artigo, debato as questões de trauma e cicatriz a partir de um diálogo que atualiza questões postas por Walter Benjamin quando o mesmo pensa o trauma da guerra. No artigo, reflito sobre outros fragmentos de dramaturgia, trabalhando a partir de aproximações e distanciamentos. (Lopes, 2021)

que aqui, a palavra se movimenta, mas não se basta (partitura – ilha de eolo). Chorozinho, Crato, Limoeiro do Norte, Brejo Santo, Jaguaribe, Icó, Iguatu. Eu que venho de, eu que vou para, eu que escuto, eu que danço, eu que me alegro, eu que me frustrado agora desço na minha cidade natal. eu, eu, eu. Eu então sou a última distância desta narrativa, saindo da minha poltrona cativa de lombar dolorida, de pés inchados, de dores, lembranças, com o amontoado de bagagens se despedindo lá fora da janela. Então o ônibus que também é barco seguiu... Agora peço licença para citar diretamente o Homero e a Odisseia pela primeira vez nesta peça: abre aspas “Eu de forma alguma conseguiria ver algo mais doce que a terra da gente.” Pode fechar (Lopes, 2017, p.14).

Esse trecho da dramaturgia traz imagens da viagem. Todas as cidades citadas existem. Mas também traz referências citadas na Odisseia homérica, além das temáticas como saudade e distância. Por último, evoca questões autobiográficas ao passo em que descreve meu corpo, questionando o lugar de artista-pesquisador que tento ocupar. Essas referências são porosas e poéticas, bifurcando-se na elaboração da dramaturgia.

Discutindo o trabalho do cartógrafo, Rolnik considera que todas as entradas são boas quando houverem múltiplas saídas (Rolnik, 1989). Penso então na viagem pelo rio, onde os afluentes por vezes nos distanciam de um eixo, e por vezes o trazem de volta, pois o interesse da cartografia não é o de criar uma hierarquia intelectual, mas estar aberto a essa dinâmica que pode parecer distanciar, mas que na verdade transforma a paisagem e, logo, o objeto. A cartografia não descarta esses distanciamentos, pelo contrário. Entender as mudanças de fluxo da paisagem é função do cartógrafo.

Rolnik define o cartógrafo como “um verdadeiro *antropófago*: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorado*” (Rolnik, 1989, p.2). A mistura de referências e materiais fazem parte do trabalho do cartógrafo, sem que o mesmo esteja preocupado com uma hierarquia sobre estes. Para Rolnik, “**entender**”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão” (Rolnik, 1989, p.3) (ênfase do original). Essa relação aproxima a cartografia dos processos de elaboração artística, onde, por muitas vezes, explicações e revelações não são o interesse do artista. No projeto

Odisseia 116, meu desejo nunca foi o de mapear uma viagem - na concepção de mapa da autora em questão - ou mesmo circunscrever a crise dentro do projeto a ponto de limitá-la, mas ter consciência desses dois processos para lidar com eles dentro do projeto e usá-los como disparadores de criação. Para a autora, a cartografia:

É, em si mesma, um espaço de exercício ativo de tais estratégias. Espaço de emergência de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo. **A análise do desejo, desta perspectiva, diz respeito, em última instância, à escolha de como viver, à escolha dos critérios com os quais o social se inventa, o real social.** Em outras palavras, ela diz respeito à escolha de novos mundos, sociedades novas. **A prática do cartógrafo é, aqui, imediatamente política** (Rolnik, 1989, p.4) (ênfase do original).

Rolnik discute ainda a prática do cartógrafo enquanto posicionamento político diante do mundo. Um trabalho que é, assim como o artístico, movido por uma inquietação, por uma insatisfação, um desconforto que o faz fabular, pensar e tentar descobrir novas formas, novos mundos. Nesse exercício ativo de pesquisa, novas práticas, problemas e questões vão aparecendo (Rolnik, 1989). No caso da *Odisseia 116*, a transposição do rio São Francisco para algumas cidades do Ceará, e que estava completamente abandonada, era com certeza algo que eu não esperava ver e que influencia diretamente a elaboração dramaturgica. O rio que não chega na terra seca acaba afogando o corpo das palavras na dramaturgia. Alguns exemplos desse recurso são percebidos na quinta cena:

Tem cachaça ainda? Me vê duas doses. Eu tô vindo de Iguatu. Iguatu não chove, é seco, cidade quente da peste. Já tô viajando há um dia já, indo pro Rio de Janeiro pra tentar trabalhar de servente. Em Iguatu eu trabalhava de agricultor. Mas não chove. Disseram que ia passar um rio por lá. Passou? Hum, o maior rio do mundo. Você sabia? Sabia que o rio jaguaribe que passa lá no Iguatu é o maior rio do mundo? O maior rio SECO do mundo... Cidade quente da peste. Eu queria mesmo era só encontrar uma vida melhor do que a vida que eu vivo (Lopes, 2017, p.15).

Esse fragmento é de uma cena baseada em uma das entrevistas feitas em viagem. O entrevistado era um agricultor que repetiu algumas vezes que Iguatu “não prestava” por ser quente. Falava também que não chovia, coisas que atravessavam seu cotidiano. A intenção foi fazer com que o rio inundasse essa

fala, mesmo em sua ausência. Esse recurso é empregado de forma diferente em toda a dramaturgia. Por vezes o rio é a ausência de estrutura que faz migrar, outras ele é a metáfora que afoga as palavras e por último o rio seco, a terra seca sublinhando o vazio e a espera constante da água.

BR3, do Teatro da Vertigem, grupo teatral de São Paulo, é um espetáculo cartográfico que tem na viagem um de seus impulsos de criação. Preocupados a princípio com uma elaboração dramaturgicamente que partisse do trânsito, escolheram Brasileia, Brasília e Brasilândia, cidades que compartilham o prefixo BR em seus nomes, para uma elaboração teatral de influência cartográfica partindo da construção identitária desses três locais. Em entrevista cedida para Silvia Fernandes na revista *Sala Preta* (2005), sobre o processo de construção do espetáculo em sua relação com as três cidades e o rio Tietê, local escolhido para a encenação do mesmo, o diretor Antônio Araújo observa:

Se você pensa a identidade nesse diálogo com o rio, está criando uma relação. Mas eu me lembro que, na fala da Suely Rolnik, era menos em relação a algo e mais em relação ao outro que não é você, mas uma outra pessoa. Nesse sentido, em relação a essas múltiplas identidades, eu sinto isso mais forte no encaminhamento do texto de *BR3* do que nas questões da encenação. Se a gente pensa no Jonas, por exemplo, é um personagem que vai se modificando à medida que entra em contato com o outro e absorve coisas... (Araújo, 2005, p.170).

Assim como os personagens se movimentam ao contato com o outro na encenação proposta por Antônio Araújo e, principalmente, na dramaturgia proposta por Bernardo Carvalho, movimenta-se também a elaboração de um espetáculo pautado não pelo desejo de um mapeamento das três cidades, mas, sim pela intenção de agir em viagem como um artista que cartografa paisagens, entendendo-as como dinâmicas. Essa é uma característica que aproxima o projeto *Odisseia 116* do espetáculo *BR3*, pois não é somente ter a viagem como característica, mas o fato dessa característica, do trânsito, influenciar diretamente a elaboração dramaturgicamente.

BR3 propõe uma viagem literal, onde o encontro entre os personagens vai transformando suas características e seus traços identitários, pois, para o encenador, a identidade é dinâmica. No projeto *Odisseia 116*, a viagem funciona

muito mais como evocação, como citação que acumula camadas de referências diversas na dramaturgia, sendo disparadora dessa dramaturgia.

Para Araújo, o mapeamento do rio é compreendido como lugares dentro de lugares - o rio dentro da marginal que por sua vez está dentro de São Paulo. (Araújo, 2005). Se o próprio mapeamento da peça já tensiona a ideia tradicional de mapa, posso dizer que a cartografia em *BR3* se estabelece a partir de paisagens dentro de paisagens. Já na dramaturgia *Odisseia 116*, a cartografia do rio se constitui como justaposição de imagens que atravessam o corpo do texto: pelos pés, dentro de casa, correndo pelo espaço, dentro dos corpos. A correnteza do rio inunda a dramaturgia e quando este não chega, é a sua ausência que elabora novos espaços.

A fim de pensar sobre os lugares do trânsito, da cartografia, das identidades e da viagem do espetáculo *BR3*, realizei entrevistas com o encenador Antônio Araújo e o dramaturgo Bernardo Carvalho, fazendo praticamente as mesmas perguntas para perceber o que foi o processo para cada um deles, após mais de dez anos de estreia do espetáculo.⁵

Ambas entrevistas trazem perspectivas muito interessantes para a discussão cartográfica no teatro. As duas falas são bem francas e reconhecem as dificuldades em se trabalhar com a viagem e o processo cartográfico como metodologia teatral. Revelam, assim, uma camada que não é nem doce nem dócil, o que acaba sendo raro em se tratando da escrita sobre os processos colaborativos no Brasil. Nesse sentido, as entrevistas foram uma grata surpresa.

O espetáculo *BR3* parte dos três locais com o prefixo BR para a elaboração artística, como citado anteriormente. O espetáculo *Odisseia 116* também parte da viagem entre duas cidades, Rio de Janeiro e Iguatu, minha terra natal. Ambas as cartografias são dinâmicas. Movimentam e percebem paisagens e identidades que também se deslocam. De acordo com Antônio Araújo:

Quando a gente começou a observar estes três lugares, percebemos alguns contrastes que nos pareceram interessantes: Brasilândia, por

⁵ As duas entrevistas estão publicadas online na revista *O Percevejo* - Periódico de Pós-graduação em Artes Cênicas do PPGAC/Unirio.

exemplo, é zona norte; ali você já está na serra da Cantareira, então é muito engraçado porque há lugares em Brasilândia em que parece que não se está em São Paulo, mas na mata, que é o oposto da percepção de São Paulo; no caso de Brasília, o fato de ser uma cidade criada a fórceps, imposta por um projeto, dá um caráter artificial para ela. Portanto, os elementos da contradição e da artificialidade estavam nos interessando na discussão de identidade. Por fim Brasileia, que é uma cidade de fronteira entre Brasil e Bolívia. Ela está no Brasil, mas é separada da Bolívia por um rio que se pode atravessar a pé, andando por uma ponte. Muitas pessoas de Brasileia trabalham na Bolívia e pessoas da Bolívia também vêm para Brasileia, então é uma zona de fronteira (Araújo, 2016, p.245).

Apesar de algumas questões no próprio translado terem também atravessado escrita e encenação, como a utilização do Santo Daime e o desmatamento de boa parte da floresta amazônica, o interesse cartográfico no espetáculo BR3 se estabelece muito mais fortemente em relação aos três locais e aos traços identitários que os formam, predominando, nesse espetáculo, características e influências das cartografias dos três lugares. Na dramaturgia *Odisseia 116*, pelo contrário, o trânsito me influencia tanto quanto os pontos de partida e de chegada. Interesse-me pelas identidades e cartografias em movimento possíveis de serem elaboradas para a cena.

Os viajantes me inspiraram no desenvolvimento de temas e cenas possíveis. Um caso interessante é o da senhora desta imagem:

Figura 1 - Foto de Cleilson Queiroz Lopes (2017)



A partir da observação desta dessa senhora e da fotografia acima, escrevi a seguinte cena:

(*Blackout* – somente uma voz): Cuidado, cuidado com as malas. Pode, pode subir sim, mas bem devagarzinho. Devagar cão. Esta aqui você leva com cuidado. Com cuidado. Cuidado com os pão infeliz. Cuidado que vai amassar. Ai meu deus, vai virar farinha (luz acende). Esta fala foi de uma senhora que subiu no ônibus na Bahia. Ela tinha uns 92 anos. Subiu com um pouco de dificuldades. Minha surpresa foi maior quando logo atrás subia a mãe desta senhora, que pelas minhas contas deveria ter 139 anos, ela mal falava. Vinha subindo com a ajuda do motorista, aquele que há pouco foi chamado de cão e infeliz. Diferente das outras pessoas que foram entrevistadas, eu preferi somente observá-las, não sei o nome delas, a idade real... Numa das paradas, a senhora que era filha estava fumando um cigarro e eu ouvi quando um dos motoristas perguntou: está fumando aí para não fumar perto da sua mãe, não é? Ela prontamente com uma cara de pouca paciência, respondeu: Hum, ela também fuma! A última lembrança que tenho delas foi à noite. O ônibus estava escuro e eu quase dormindo quando vi a pequena luz nas suas poltronas. Estavam com uma caixa de plástico destas que guardam botões, só que cheia de remédios. Era bonita aquela imagem porque numa penumbra se via somente a silhueta, a caixa de remédios e os cabelos brancos da mãe e da filha. Então, elas se drogaram pela última vez naquela noite e dormiram (Lopes, 2017, p.18).

Eu gosto dessa cena em específico por ela não partir de uma entrevista, mas de uma observação que durou mais de um dia em viagem. A partir dela, percebo claramente uma cartografia das sensações, uma cartografia das impressões. Percebo que ações, gestos e, principalmente, imagens, podem comunicar mais que as palavras.

O cineasta Karin Aïnouz (2009), após a gravação do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, define Iguatu, minha cidade natal, como uma “cidade de passagem”. Acrescento então algumas leituras possíveis: uma cidade de passagem estrutural, já que fica entre a capital do estado Fortaleza e o berço cultural do mesmo, o Cariri cearense; uma cidade de passagem pessoal, pois há grande êxodo em razão do desemprego e das questões climáticas; e, por último, uma cidade de passagem devido à sua espacialidade. A formação extremamente plana faz com que vislumbremos o céu de forma ampliada, tecendo quase uma relação próxima à que se tem com o mar, pois, apesar de não ser uma cidade litorânea, o céu acaba se tornando um convite, um vislumbre do porvir. Nesse sentido, a forma como utilizo a cartografia no projeto *Odisséia 116* tem estreita relação com esses traços identitários que atravessam meu corpo. Uma cartografia da passagem, da dinâmica, do deslocamento.

Antônio Araújo usa a palavra construção para falar sobre o espetáculo BR3. O movimento é de constante construção. Eu prefiro chamar esse movimento de viagem no projeto *Odisséia 116*, não perdendo de vista a crise que se dá posteriormente à mesma. Sobre o trabalho de campo, Araújo comenta:

Quando estou em campo, eu procuro ser atravessado, antes de mais nada. Eu não penso qual é o personagem da peça, qual a situação que vou usar, ou mesmo se determinado lugar parece com um possível espaço em que possa acontecer o espetáculo. Talvez depois sim, mas enquanto vivo a experiência de campo não, porque a impressão que tenho é que posso deixar de viver a experiência e de ser atravessado por ela para ficar planejando o futuro, uma peça que ainda virá. Na verdade, a ideia é estar lá, estar naquele lugar, entrar no ritmo, mesmo que temporariamente (Araújo, 2016, p.245).

Para Araújo, a cartografia do espetáculo acontece a partir de impressões, sensações, e não de uma cena possível reproduzida a partir de uma experiência

de campo, justamente para habitar aquele espaço num primeiro momento livre de qualquer fabulação artística, pois o contrário, segundo o encenador, poderia boicotar o processo e este não era o interesse do grupo. Nesse aspecto, meu processo se aproxima também do trabalho do Teatro da Vertigem, tendo em vista que evitava até ver os vídeos de entrevistas repetidas vezes após a viagem, para não cair no risco de uma *mimesis*, e sim criar a dramaturgia a partir de inspirações, indicações e sugestões da viagem. Esses traços me interessam mais nesse processo, apesar de não silenciarem a presença das entrevistas. Quando perguntado sobre as outras cidades atravessadas em viagem e sua influência com o *BR3*, Araújo ressalta sua influência:

Influenciaram, porque não eram somente os pontos principais, mas a ligação entre eles. Eu lembro que um dos momentos que marcou muito foi atravessando Rondônia e Mato Grosso. A gente via muito fortemente a questão do agronegócio, da soja, do boi, da pecuária e, ao nos aproximarmos da Amazônia e do Norte, víamos claramente a floresta devastada. Castanheiras enormes em áreas desmatadas. Esta impressão da destruição e da devastação foi muito marcante, isto me pegou muito... Quando optamos pelo Tietê como lugar de encenação do *BR3*, tem muito a ver com isso. É um elemento da natureza que em nome de um projeto de modernização, rico e progressista, vai sendo destruído (Araújo, 2016, p.246).

Há, então, certa interferência das cidades em trânsito que também perpassa a encenação e a dramaturgia do espetáculo *BR3*. Depois da longa viagem e de um retorno cansativo, o grupo não passa por uma crise como aconteceu no processo de elaboração dramaturgical do projeto *Odisseia 116*, mas vive uma pausa. Passam quase um mês sem se encontrarem. Segundo Araújo, essa pausa foi extremamente necessária para friccionar o vivido em viagem com a cidade de São Paulo. A imagem da poeira que fica é também um rastro, uma marca no corpo de todo o grupo (Araújo, 2016). Penso então que essa marca de poeira é uma boa metáfora para cartografias de corpos em trânsito, tanto no espetáculo *BR3* quanto no projeto *Odisseia 116*. Uma metáfora que coincidentemente se repete nos dois projetos.

Em entrevista com Bernardo Carvalho (2017), são ressaltados os conflitos dentro do próprio coletivo. É possível vislumbrar as dificuldades de se trabalhar

com uma cartografia no campo das artes que projeta uma dramaturgia e o modo como essa dramaturgia deve dialogar com um processo que é colaborativo:

Eu só comecei a escrever na volta da viagem. Até essa viagem, não havia escrita, texto, foi um longo processo de pesquisa que durou quase um ano. Quando eu voltei, o Antônio Araújo pediu que eu me recolhesse e fizesse uma proposta de texto, uma espécie de sinopse com personagens, uma proposta de dramaturgia. Quando apresentei essa proposta para o grupo, houve uma espécie de revolução ali dentro, o grupo se cindiu, metade rechaçou totalmente minha proposta de texto e a outra metade me acolheu. A partir daí, deu-se um processo de criação muito violento, de guerra, com traições e tentativas de outros membros do grupo de criar um texto paralelo, alternativo, para derrubar a minha proposta de dramaturgia. Isso fez parte e talvez ainda faça do processo criativo do teatro da Vertigem. Há uma certa violência, uma instalação do caos que talvez funcione para algumas pessoas lá dentro de uma forma produtiva, mas para mim foi muito ruim (Carvalho, 2017, p.255).

A fricção entre a figura do dramaturgo e a sua presença no processo me interessa em especial, tendo em vista que, em sala de ensaio, estarei não só como dramaturgo mas também como ator que dialoga e busca se afinar com todas as pessoas que possam vir a colaborar no processo de elaboração cênica. Nesse sentido, acho que nos dois processos, *BR3* e *Odísseia 116*, há três cartografias potentes que se encontram, se distanciam e se reencontram. A primeira delas é a cartografia da viagem, a segunda delas é a cartografia da dramaturgia e a terceira é a da sala de ensaio.

O Teatro da Vertigem trabalha de forma colaborativa e nesse tipo de processo há uma assinatura para cada função, apesar do diálogo constante. O dramaturgo assina a dramaturgia assim como o iluminador a luz. Há, então, uma necessidade de diálogo ou de escuta para uma compreensão artística e colaborativa dessa cartografia da cena e para que também nenhuma função seja alienada. De acordo com Carvalho: “por alguma razão, os atores achavam que podiam interferir no texto de uma forma que eles não interferiam na luz, nem no cenário, nem na música e muito menos na direção. A dramaturgia passou a ser uma espécie de puta, em quem todo mundo queria passar a mão” (Carvalho, 2017, p.256).

Bernardo Carvalho discorda em certa medida de Antônio Araújo em relação ao modo como o grupo percebe a impossibilidade de uma identidade nacional

frente às identidades múltiplas e dinâmicas. Para o dramaturgo, Araújo compreende bem essa identidade que se movimenta, porém o grupo, principalmente parte dos atores, tem dificuldade de compreender essas especificidades pelas próprias características coletivas e ritualísticas do teatro. Para Carvalho (2017, p.261):

A impossibilidade da essência era um dado para mim *a priori*, um elemento com o qual eu iria trabalhar. O que me impressionou é que, conforme eu ia conversando com o grupo, fui percebendo que eles tinham uma ideia completamente oposta à minha e que de fato acreditavam na possibilidade de uma essência identitária nacional. Isso começou a me incomodar, a me deixar desconfiado.

Essa impossibilidade de essência que se revela até na mudança de nome dos personagens é um dos maiores desencontros entre o dramaturgo e os atores, causando inclusive a saída de alguns dos atores do grupo. Acredito que o reconhecimento da impossibilidade de uma essência facilita uma metodologia cartográfica, e não dá espaço para uma metodologia que deseja apenas um mapeamento. Nesse sentido, o processo cartográfico do espetáculo *BR3* acontece em colaboração, mesmo aceitando a individualidade de cada artista-criador. O desencontro ideológico não acarretou somente a saída de alguns atores, mas levou também ao distanciamento do dramaturgo Bernardo Carvalho do processo ainda nos primeiros ensaios do rio Tietê, apesar de o dramaturgo reconhecer a importância do projeto para sua carreira e vida pessoal. A crise de Bernardo Carvalho não se revelou da viagem para a escrita, mas da elaboração e contato desses primeiros esboços de dramaturgia com os atores do grupo, em que discordâncias ideológicas, artísticas e conceituais começam a tomar forma.

Em *Social Performance Studies (in China): Between the Real and the Virtual*, William Huizhu Sun e Faye Chunfang Fei (2009) aludem à ruptura que ocorreu com o surgimento do termo Estudos da performance na década de 70 nos Estados Unidos, cunhado principalmente por Richard Schechner. Como notam Sun e Faye, “desde o seu início, os estudos da performance começam a dissolver a separação mais tradicional da prática e da pesquisa” (Sun, Faye, 2009, p.70).⁶ A estrutura dos

⁶ From its inception, performance studies began to dissolve the more traditional separation of practice and research. (Tradução nossa)

estudos teatrais se amplia no contato com rituais, tribos e performances de rua e de gênero. O espaço se abre também ao diálogo com outras metodologias, tais como a pesquisa-ação e a cartografia, assim como a compreensão e assimilação do fragmento e do trauma advindas de novas perspectivas históricas como, por exemplo, a história oral.

A relação entre cartografia e história oral é especialmente importante para o projeto *Odisseia 116*. A história oral é vislumbrada com mais facilidade nas entrevistas, mas as falas em off que ocorrem na viagem entre o Rio de Janeiro e o Ceará, suas indicações, sugestões e citações são partes imprescindíveis nas composições das paisagens e reverberam como camadas também de composição dramática.

No projeto *Odisseia 116*, esse interesse surge com a pulsante questão do êxodo e seu aumento significativo, principalmente num momento de crise econômica e seca na região Nordeste. No decorrer do processo, a não transposição do rio São Francisco foi uma variante inesperada que tomou grande proporção dentro da escrita dramática. As fotos revelam a obra de transposição parada e esta é uma das possíveis razões do aumento do êxodo.

Yasuda trabalha neste artigo o termo *Media-Space*, cunhado pelo artista norte-americano Tony Oursler, significando um conglomerado de espaços virtuais, cujos limites e identidades são múltiplos, permeáveis e contraditórios. Para a autora, o uso de multimídias na cena amplifica sua multiplicação e instabilidade, como demonstra o trabalho do *Wooster Group*, onde arte e multimídia se cruzam e se espelham em sobreposições entre o gravado e o ao vivo (Yasuda, 2009). A dramaturgia *Odisseia 116* também sugere para a cartografia da cena esse espelhamento/sobreposição. As fotografias e os vídeos gravados anteriormente dialogam com a cena ao vivo, que, por vezes, também é projetada, desestabilizando o ator, aumentando as possibilidades de significantes. A ideia de entrevistas também dilui-se na dramaturgia assim como na cena e nos vídeos projetados, ajudando-me a tensionar duas temporalidades.

Tony Oursler trabalha com projeções em superfícies tridimensionais para produzir imagens “estranhas”; seu interesse é produzir uma “deslocalização” da

imagem. Para o artista, o vídeo não deve atuar como uma janela na qual se pode olhar através, mas como um efeito físico (Yasuda, 2009). A imagem/vídeo, mesmo “real”, projetada num espaço tridimensional como o corpo do ator, cria uma distorção e certa estranheza, dinamizando assim a cartografia da cena, evitando uma *mimesis* da paisagem cotidiana ou mesmo um plano de fundo. Para Yasuda, disjunção é a palavra-chave entre a cena e o espaço multimídia, onde a falta de correspondência acontece entre espaços que estão vinculados um ao outro (Yasuda, 2009). Começo a pensar então nessa disjunção como proposta dentro do projeto *Odisseia 116*, em que a imagem não figura o que está sendo dito pelo texto, mas, pelo contrário, constrói uma cartografia outra, onde a multimídia em alguns momentos pode estar relacionada ao texto e à cena, mas é também independente.

Considerações finais

Deleuze e Guattari (1995) caracterizam como mapa o que Suely Rolnik (2017) aborda como cartografia. A ideia de mapa como estrutura fechada e delimitada defendida pela autora é classificada por Deleuze e Guattari como decalque. Para os autores:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas... Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". (Deleuze; Guattari, 1995, p.8).

Defendo aqui que, tanto o processo do espetáculo *Odisseia 116*, quanto o processo do espetáculo *BR3* do Teatro da Vertigem, são formados por três cartografias possíveis: a cartografia da viagem, a cartografia da dramaturgia e a cartografia da sala de ensaio. Aproximo o conceito de cartografia abordado por Rolnik do conceito de mapa de Deleuze e Guattari.

A cartografia de viagem do espetáculo *Odisseia 116*, por mais que tenha um

percurso relativamente igual, sofre interferências de rotas, em razão de assaltos, atrasos, ou mesmo pelo perigo de se viajar à noite. Pontuar todas as cidades, escrever sobre, ou mesmo quantificar a viagem era uma empreitada impossível para o projeto. Nesse sentido, o meu mapa de viagem era feito a partir de informações e imagens abertas, fragmentadas, e que passavam por edição constante no processo de escrita. Penso que a cartografia de viagem do espetáculo *BR3* sofreu maiores interferências e elaborações, tendo em vista que tinham maior liberdade e autonomia em sua viagem, podendo optar por paradas e visitas em lugares específicos.

A cartografia da dramaturgia do projeto *Odisseia 116* tem como arquitetura de escrita a cartografia de viagem. Digo isto pois nela já se encontra boa parte das minhas indicações de viagem em relação às temáticas da Odisseia homérica e em relação também a temáticas autobiográficas que me fazem realizar a viagem de retorno. Ainda que aberta e porosa, é essa cartografia primeira que funciona como rascunho das duas próximas cartografias que se seguirão. Penso que, no projeto dramaturgicamente de *BR3*, isso funcione de modo um pouco diferente, se levarmos em consideração que essa dramaturgia foi realizada em um processo colaborativo, mas iniciada em gabinete com os primeiros rascunhos do dramaturgo Bernardo Carvalho, que seriam, em seguida, apresentados ao grupo. As múltiplas entradas, características de um sistema rizomático, causaram certo desconforto no processo de autoria de Bernardo Carvalho, o que o levou, por vezes, a não reconhecer sua criação e a compreender o processo de interferência dos atores como abusivo em algumas circunstâncias.

A terceira cartografia, da sala de ensaio, para o projeto de montagem de *BR3*, acontece um mês após a viagem, onde as reuniões e ensaios de montagem são realizados. É no momento de desenhar esse mapa que há uma fricção no grupo, que tem como consequência a saída da metade dos atores discordantes da dramaturgia. Nesse período, Bernardo Carvalho também se distancia do grupo, participando apenas esporadicamente e reaparecendo nos primeiros ensaios abertos. No projeto *Odisseia 116*, essa cartografia ainda está sendo esboçada. Confesso que é um dos momentos mais bonitos do projeto de montagem de uma peça, além disso o que mais me assombra, pois se eu já sou um ser complexo,

cheio de dúvidas e incertezas no processo criativo, como esse caos vai chegar e reverberar no outro? Dessa forma, as parcerias devem estar muito afinadas, tendo em vista que a terceira e última cartografia é a mais colaborativa, onde também devo lidar com o distanciamento da minha autoria para ouvir, contemplar e ser atravessado pela equipe de trabalho.

Essa cartografia da sala de ensaio é também o momento em que posso pensar de forma mais concreta e experimentar a relação das fotografias e vídeos com o espaço. As fotografias e vídeos enquanto dramaturgia são manipulados e até produzidos na sala de ensaio para a cena. Perceber esses materiais em cena, numa projeção maior e em sua relação com o espaço me informa questões não pensadas antes na dramaturgia. Uma foto de qualidade diminuída ou mesmo uma foto muito clara pode ficar muito apagada quando reproduzida em uma parede. O áudio dos vídeos também pode se perder no espaço da sala.

Além das três cartografias traçadas para a construção da dramaturgia *Odisséia 116* em diálogo com a peça *BR3* do Teatro da vertigem, pontuo a relevância das fotografias e vídeos que servem como documentos para reavivar memórias e disparar a escrita, bem como refletir sobre as possíveis utilizações desses documentos em uma futura encenação.

Referências

ARAÚJO, Antônio. Cartografia de BR3 - Entrevista com Antônio Araújo. *Sala Preta*, São Paulo, v.5, p.169-173, 2005.

ARAÚJO, Antônio. Entrevista cedida a Cleilson Queiroz Lopes. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 9, n.1, p.242-251, 2017.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista cedida a Cleilson Queiroz Lopes. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, V. 9, n.1, p.252-263, 2017.

CHAVES DE SOUSA, Otavio Miguel; FERRACINI, Renato. Por uma Investigação em Artes Cênicas: um caminho cartográfico possível. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 34, p.378-395, 2019.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Platôs* (Capitalismo e Esquizofrenia) Vol. 1. Editora 34, 1ª Ed. 1995.



LOPES, Cleilson Queiroz. *Odisseia 116: uma epopeia do real*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

LOPES, Cleilson Queiroz. *Odisseia 116*. Dramaturgia. 2017. Manuscrito inédito.

LOPES, Cleilson Queiroz. O trauma e a cicatriz na escrita da *Odisseia 116*. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 33, p. 86-98, 2021.

ROLNIK, Suely. *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SUN, William Huizhu; FEI, Faye Chunfang. In: RILEY, Shannon Rose; HUNTER, Lynette. *Social Performance Studies (in China): Between the Real and the Virtual. Mapping Landscapes for Performance as Research*. Palgrave MacMillan, London, 2009.

YASUDA, Kim. *Action Research*. In: RILEY, Shannon Rose; HUNTER, Lynette (orgs). *Mapping Landscapes for Performance as Research*. Palgrave MacMillan, London, 2009.

Filme:

Viajo porque preciso volto porque te amo. Direção: Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Produção: João Vieira Jr. e Daniela Capelato. Duração: 75 min, 2009.

Recebido em: 16/05/2021

Aprovado em: 09/11/2021