

CASULO DE FOGO: UMA PROPOSTA CÊNICA PAUTADA NA FRAGMENTAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO

Casulo de fogo: a scenic proposal based on fragmentation and deconstruction

Talita Baldin
Rodrigo Carvalho
Paulo Eduardo Viana Vidal
Universidade Federal Fluminense - UFF

Resumo: O relato de experiência apresenta *Casulo de Fogo*, encenado em 2016 pela Cia Coletivo Sem Órgãos. Os principais conceitos utilizados são fragmentação da obra e desconstrução, buscando ilustrar como embasaram o processo de trabalho. Como resultado, verificou-se como fragmentação e deslocamento na construção cênica são conceitos de potência para a abertura do diálogo com a criação, dando lugar ao subjetivo, intuitivo, desconhecido, na produção cênica.

Palavras-chave: Experimentação teatral; Dramaturgia contemporânea; Teatro contemporâneo.

Abstract: The experience report shows *Casulo de Fogo*, played in 2016 by Cia Coletivo Sem Órgãos. The main concepts were fragmentation of the work and deconstruction, trying to show how they supported the whole work process. As a result, it was found how fragmentation and displacement in the production of the scene has been verified as potential concepts can open space for dialogue with creation, giving place to the subjective, intuitive, unknown, to a scenic production.

Keywords: Theater experimentation; Contemporary dramaturgy; Contemporary theater.

O presente artigo visa discutir a pesquisa que embasou a dramaturgia e a encenação de um espetáculo considerado contemporâneo e intitulado, em sua versão final, *Casulo de Fogo*.

O processo de escrita e montagem aconteceu nos anos de 2013 e 2016, sendo o primeiro momento dedicado à escrita do texto e cuja encenação ocorreu apenas anos mais tarde. O roteiro aborda uma conturbada relação entre Mãe e Filha dentro de um apartamento em chamas. Na intensidade da vivência, cuja temporalidade não se é possível precisar para o público, retomam aspectos da relação entre ambas e um pai, ausente, mas que emerge, tanto no texto quanto na encenação, que convencionamos denominar em sua integralidade por dramaturgia, questionando o papel do fogo na morte e na vida dos três. Há, ainda, a presença de um peixe que retorna, em momentos distintos, na fala das personagens. A dramaturgia não deixa claro se o fogo que incendeia o apartamento evidencia simbolicamente a chama inflamada de uma relação conturbada ou se se está em jogo também um incêndio real, dada a composição de uma das cenas, que suscita a possibilidade de haverem pessoas fora do apartamento tentando apagar as chamas.

Para dar conta de simbologias que suscitassem a concretude do incêndio, foi desenvolvido um intenso trabalho corporal das atrizes, de modo que a gestualidade propusesse alguma literalidade ao texto sem, no entanto, perder o rompimento com a representação do puramente concreto. Nesse sentido, a dramaturgia se apoiou em simbolismos para criar imagens que levavam o público a um lugar de realidade, entretanto sem perder o vínculo com o fragmentário.

A sonoplastia também contribuiu para a criação desse cenário, cujo objetivo era colocar o espectador em dúvida quanto à literalidade do espetáculo. O objetivo foi tornar o ambiente figurativamente similar ao que texto e encenação propunham, um jogo com símbolos que remetessem a imagens quentes, as quais colaborariam com a construção do calor do ambiente (incêndio) da peça. Por fim, a encenação buscou formar um duplo entre o corpo, que respondia aos “encaixes” necessários para que o texto, por si fragmentado, não se apresentasse ao espectador como simples fragmentos aleatórios.

Considerado o supracitado, este artigo busca apresentar como se deu o desenvolvimento do espetáculo contemporâneo *Casulo de Fogo*, a partir da aliança da construção da dramaturgia, entendida como a escrita do texto somada à sua encenação, contemporânea e uma estética voltada para o fragmentário, logo baseada em um teatro não-convencional. Representa, assim, o ponto de vista de um Coletivo na construção de uma proposta cênica, estética teatral que, cada dia mais, vêm ganhando corpo no cenário brasileiro e internacional.

Conceitos fundamentais: dramaturgia contemporânea, fragmentação e desconstrução

A história do teatro ao longo dos séculos foi marcada pela *mimesis*, postulado por Aristóteles, em sua Poética, e tão presente no teatro dramático convencional, que nada mais é que a ficção ou a representação de si próprio (é esse interesse que nos aproxima do personagem ou do enredo, quando vemos uma peça, ou seja, algo de uma identificação). Ao contrário, a dramaturgia contemporânea visa romper com a *mimesis*, pois trabalha com a ideia de que não faz mais sentido pensarmos em uma representação de si mesmo, assumindo que o espectador não vai ao teatro para se apropriar de uma história com a qual possa se identificar, mas para responsabilizar-se pela construção única que ali vive – é o que Eugenio Barba (2010, p. 65) chama da “experiência de uma experiência”.

O que temos vivenciado em nossa experiência com as artes cênicas em um grupo de teatro independente é, entretanto, uma dramaturgia da atemporalidade, ou do movimento, das passagens, na qual as eventualidades da vida, sejam elas de ordem da realidade ou da imaginação, podem ser mostradas de modo simultâneo. Com isso, nosso trabalho, pessoalmente, tem se eximido da responsabilidade de criar e respeitar uma cronologia lógica no seu fazer e explora de forma experimental, embora não descompromissada, as potencialidades que cada situação possa oferecer como material.

Assim, o que temos chamado de dramaturgia, em termos conceituais, aponta para uma compreensão ampla da peça teatral, envolvendo texto, encenação, e possíveis outros elementos que possa estar intrínsecos nessa relação.

Bernard Dort (1986), nos auxilia com essa compreensão ao demarcar a reinvenção da ideia de dramaturgia a partir de aproximadamente 1880. Para construir essa relação, o autor argumenta que inicialmente, perdurando muito fortemente até o século XVIII, a palavra dramaturgia fazia referência à “arte da composição dramática”, conforme é oferecida no dicionário Petit Robert. Na França, fazia referência ao conjunto de regras que ditavam a escrita de uma peça de teatro, portanto, cujo enfoque estava numa escrita dramática que daria sustentação para a composição de uma obra teatral.

A partir do século XVIII, entretanto, houve modificação nessa noção de dramaturgia, a partir do conceito de representação, que outrora era totalmente descolado da dramaturgia, e então agregado à composição artística, pois até aquele momento a peça clássica exigia uma certa diretividade, pautada em moldes claros e menos literários da escrita, de modo que o texto antecipasse o que aconteceria na cena. Entretanto, a singularidade toma conta da cena teatral do final do século XX e início do XXI, convocando novas formas de se pensar a representação (DORT, 1986).

A ascensão de uma dramaturgia contemporânea ressalta a existência de um sujeito ativo no processo de construção da cena, na qual o espectador não vai mais ao teatro para assistir uma peça, mas para fazer parte dela. Esta forma de dramaturgia alia-se à fragmentação da obra e preza por maior autonomia da encenação com relação ao texto, o qual pode inclusive ser completamente suprimido, acreditando-se que ele era “incabível” na cena (MATERNO, 2009, p. 52). Trata-se de “uma dramaturgia que encena a impossível comunhão entre o dizível e o visível, entre palavra e corpo, sendo o teatro aquilo que sobrevive desta mútua resistência” (ibidem, p. 52).

Barba (1995) também se debruça ao estudo do verbete “Dramaturgia”, entendendo-a como uma continuidade de ações de trabalho. Para o autor, “a

palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’” (ibidem, p. 68), mesmo que ele não seja escrito.

Considerado isso, nossa experiência nos auxilia a pensar que o que temos vivido na cena contemporânea é a experiência de um texto que dá respaldo para a encenação, mas não indica, necessariamente, os caminhos a serem percorridos pelo encenador e/ou diretor e recorreremos a Pavis (2001), para complementar o conceito. O autor aponta que a dramaturgia se refere a um

conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. (...) Em seu sentido recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica (PAVIS, 2001, p. 113-114).

Pavis (2013) realça o que chamou de realização cênica. Para nós, precisamente, é a realização cênica que permite o fazer teatral contemporâneo. “Quem diz desconstrução diz também, implicitamente, reconstrução” (ibidem, p. 220) e, na tecitura da dramaturgia contemporânea, faz-se necessário desconstruir o que está pronto e dado e reconstruir produzindo deslocamentos, levando a encenação e o espectador para novos lugares de experimentação sensorial.

Assim nos deparamos com o conceito de desconstrução, cara ao nosso trabalho. Apoiamo-nos na discussão de desconstrução cunhada por Jacques Derrida para pensar a escrita e o discurso. Para Derrida (2001), desconstrução não diz respeito à destruição, mas a uma desmontagem de algo que se apresenta com certa homogeneidade, uma decomposição de elementos de modo a permitir uma reinterpretação de um dado conjunto. Desconstruir é permitir a construção de novas leituras, criação de novos contextos.

Embora tenha surgido com a linguística e análise do discurso, enquanto corrente teórica, a desconstrução foi apropriada por outras ciências e filosofias para fundamentar a necessidade de diluir oposições conceituais rígidas e binárias (dentro/fora, masculino/feminino, corpo/mente, natureza/cultura, etc.), de modo a

inverter hierarquias socialmente construídas. “Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia.” (DERRIDA, 2001, p. 48).

Ao trazermos à cena o teatro, e mais especificamente o teatro contemporâneo, a desconstrução dá voz a algo de uma crítica com relação aos moldes tradicionais de texto e de representar, ao mesmo tempo em que fornece espaço para o desenvolvimento de um texto desconstruído (DERRIDA, 2001; PAVIS, 2001; Derrida apud PAVIS, 2013).

Outro conceito que nos é caro em nossas práticas teatrais é o de fragmentação, também mais presente nessas novas formas de teatro, principalmente a partir do século XIX. Lescot e Ryngaert (2012) nos auxiliam nessa concepção. Para os autores, a fragmentação aponta para uma escrita que contradiz a ideia de drama absoluto, apontado por ele como uma forma de inter-relação, comum ao teatro clássico, na qual nada exterior a atravessa. É a própria representação do diálogo, na qual não cabe quaisquer elementos que não tem comprometimento com uma certa organização: “sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo vazios e os começos sucessivos” (LESCOT; RYNGAERT, 2012, p. 88).

Nesse sentido, o fragmento compõe uma certa pluralidade de possibilidades, rupturas, pontos de vista diversos e heterogeneidade, os quais se materializam no sentido de pedaços, partes isoladas, estilhaços e trechos de escrita. Podemos ilustrar essa descrição com o exemplo de uma pintura abstrata, caso essa fosse partida em diversos pedaços: ao pegarmos essas partes isoladas com o intuito de reconstruir a obra, o leque de possibilidades de construção de uma nova obra seria imenso. Poderia acontecer de os pedaços das bordas serem colocados em outros lugares, e os começos nos finais e vice-versa. Poderia acontecer também de permanecerem vazios pelo meio da obra e ficasse difícil de encontrar pedaços norteadores. É nessa pluralidade que a fragmentação se apoia.

Entretanto, é importante demarcarmos que uma obra fragmentada não é em si puro caos, mas conserva em si uma certa coerência, “contêm quase sempre a promessa de uma explicação que as torna necessárias” (LESCOT; RYNGAERT, 2012, p. 89). Essa dramaturgia fragmentária recorre a um movimento de costura para fabricar elos, que Sarrazac (2002) denominou rapsódia, para dar alguns indícios ao espectador, e até mesmo aos próprios artistas que a compõem, de que a obra não caiu simplesmente em um vazio.

Tradicionalmente, o fragmento designa o caráter incompleto ou inacabado de uma obra; (...) o essencial não parece encontrar-se no que resta dela ou no que foi composto, mas sim no que não chegou até nós, no que falta. Paradoxalmente, nossa época transformou o que era a confissão de um fracasso, uma perda ou uma insuficiência na afirmação de uma escolha estética (LESCOT; RYNGAERT, 2012, p. 89).

E, enquanto escolha estética, a fragmentação orienta um fazer teatral no qual a própria obra se transforma em um grande fragmento, “um mundo arrancado do mundo, significando ao mesmo tempo sua totalidade e sua incompletude” (LESCOT; RYNGAERT, 2012, p. 92); lembrando que o fragmento em si possui a rapsódia, que permite ao mesmo tempo criar um deslocamento (dar um novo lugar para uma parte de uma obra), sem se tornar puramente um caos sem propósito.

Considerado isso, o principal marco da fragmentação na dramaturgia contemporânea acaba por ser o fato de que a representação deixa de ser exclusividade de um certo tipo de texto, bem delimitado no contexto do espetáculo. “Aí onde a dramaturgia clássica constatava um acordo (o acordo da peça com seu modo de representação), nossa dramaturgia tenta construir, a cada vez, para cada texto e tendo em vista cada uma de suas representações, esse acordo” (DORT, 1986, p. 2). Cabe ao dramaturgo, construir uma relação entre o texto e essa encenação.

A partir desses conceitos, a sequência do artigo apresenta uma ilustração das ideias de fragmentação e de desconstrução, a partir de um relato de experiência de uma peça teatral.

A estética fragmentária e a desconstrução como propostas dramáticas: nossa experiência na concepção de *Casulo de Fogo*

Conforme já relatado, o trabalho com *Casulo de Fogo* iniciou-se pela concepção do texto, o que aconteceu em 2013. Originariamente ele foi intitulado *Laranja-fogo. Cor-de-céu* e surgiu como produção de conclusão de curso no Núcleo de Dramaturgia SESI/Teatro Guaíra.

A proposta do Núcleo é formar novos autores sob os pressupostos da dramaturgia contemporânea, consistindo em um ambiente de desenvolvimento em grupo por meio de oficinas anuais de Dramaturgia, Encenação (para Diretores) e Atuação, em diversas cidades do Brasil. O Núcleo objetiva desenvolver e aprimorar o trabalho desenvolvido por dramaturgos e diretores contemporâneos por meio do incentivo ao exercício de criação e experimentação de novas linguagens e estéticas, além do intercâmbio entre os participantes.

A ideia do texto e as primeiras linhas escritas no papel vieram nesse contexto de coletividade, a partir de exercícios de escrita dentro das aulas do Núcleo, propostas, na maioria das vezes, a partir de elementos disparadores. Cada elemento disparador deu origem a um ou mais fragmentos do texto, o qual foi constantemente retomado, revisto, reescrito e contraposto com outros fragmentos de texto criados e revistos, reescritos. Esse processo durou em torno de seis meses. No encerramento do ano de estudos, foi realizada uma leitura dramatizada, em um festival local, e juntamente a outros projetos desenvolvidos por colegas.

Por fim, o texto original sugeria um apartamento em chamas, uma vez que trazia referências a fogo, fumaça, fuligem e calor. Ao mesmo tempo, indiretamente abordou o tema de relações que queimam e que podem remeter, por exemplo, à realidade dos relacionamentos abusivos, amorosos ou não. À beira de um inevitável abismo, na porta do perecer da carne, mãe e filha parecem, no entanto, há muito já virem experimentando o arder de um outro fogo, de cunho subjetivo, e que vem desgastando essa relação por meio de sentimentos como

culpa, extremamente evidente nos diálogos em que falam sobre o pai e o peixe, ambos mortos, ou talvez mortos, já que o texto não traz certezas sobre esse fato.



Figura1: Encenação de *Casulo de Fogo* (2016). Na cena, a mãe sustenta a filha em suas costas.

Fonte: Arquivo pessoal.

A experiência de mãe e filha estarem presas em um local cujo entorno pega fogo, o que mais uma vez, ressalta-se, é apenas sugerido por uma interpretação de leitura e inferências sobre a obra, causa uma inesperada necessidade de colocar em voga toda a relação dessas pessoas, com detalhes de seus atributos e a riqueza da complexidade da convivência. Em um local em chamas elas rasgam a carne no sentido mais brusco da palavra e devolvem em uma tentativa de esvaziamento dos sentimentos que invadem a realidade das personagens. Enquanto isso, o estranho vizinho da frente (o público) assiste tudo com uma corriqueira sensação de impotência.

Apresentado o cenário em que *Casulo de Fogo* se escreve e inscreve, passemos à encenação. Em 2016, o profícuo encontro de uma das atrizes (primeira autora) com o diretor (segundo autor) resultou na possibilidade de uma

encenação para o texto finalmente acontecer. Os primeiros encontros para estudos suscitaram a necessidade de uma segunda atriz, já que essa também não era uma certeza, pois o texto inicial não fora construído em formato de diálogos, mas em fragmentos de texto agrupados por temas organizadores comum, os quais criavam um certo encaixe na composição da obra.

Retomando Lescot e Ryngaert (2012), a materialização de estilhaços, de fragmentos de texto, traziam a promessa de alguma compreensão, então na composição da obra como um todo, retomavam elementos que haviam sido abordados anteriormente, conservando uma certa coerência. Podemos ilustrar com o tema “fogo”.

O fragmento de texto que compunha a primeira cena, dado pela Mãe, aparentemente se isola do restante do texto, pois possui um tom explicativo ao narrar o mito da fênix e como ela se autoincendeia para, posteriormente, voltar à vida. Oferece, ao mesmo tempo, uma espécie de dica para a encenação, a qual é retomada em outros momentos: a fênix não volta à cena, mas o fogo e o incêndio sim. A morte também.

O incêndio retorna na cena seguinte, com a Filha e seu relato de um incêndio em um hotel de luxo, em 1953. Essa cena também é um monólogo. O primeiro diálogo das personagens só acontece na cena seguinte e nela também o primeiro ponto de desconstrução aliada à fragmentação. O fogo e o calor são contrapostos com frio e água, coincidentemente na primeira cena em que alguma interação acontece entre as personagens.

Filha: Ai, tá molhando. Me troca. Fiz xixi.

Filha: Ai, tá molhando. Me troca. Fiz xixi.

Mãe solta a filha. Movimento de puxar e soltar entre as duas.

Filha: Aqui faz frio. Faz tanto frio aqui.

Mãe: Mas ainda não saiu todo mundo.

A cena seguinte avança um pouco mais, dá a dica: “Cena 3 – Água e Fogo”. Ela se desenrola indicando propriamente os efeitos do incêndio no ambiente em que se localizam, mas não sem perder de vista o deslocamento, uma vez que realiza um elo entre esse texto e uma memória da menina, se recente ou longínqua não sabemos.

Filha: FOGO, FOGO. Fogo mãe.

Mãe: Não é fogo não. É água que está caindo no vidro da janela. Olha, olha lá! Olha o risco de água na parede.

Filha: Para com isso. Já disse que é fogo.

Mãe: Não, não é fogo. É água... Água escorrendo pela parede?
Puxa o cabelo da filha, machucando-a.

Filha: PARA, PARA, PARA, PARA...

Mãe: Para de gritar. Chora. Chora. Se você está com medo.

Filha: Mas eu não estou com medo. Quero ouvir a história da boneca que o pistoleiro levou para a caverna.

Mãe: Que caverna? *(Muda de assunto, grosseira, puxa filha à frente)* Conhece aquela história da rosa? Eu conto. Era uma vez uma rosa vermelha que morava com sua irmã gêmea na Lua. A Lua chegou perto do sol e a rosa-vermelha-irmã-gêmea queimou. FIM.

Algo de caos é criado nessa cena, uma subversão das amarras socialmente dadas à relação entre mãe e filha. Nas palavras do próprio Derrida (2001, p. 48):

Nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um *face a face*, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia.

Além disso, desconstruir vem com objetivo de desmontar as ideias pré-concebidas, “consiste em refazer e induzir sua possível fragmentação, suas contradições, suas dissonâncias e sua desorientação” (PAVIS, 2013, p. 204).

Embora se tenha uma perspectiva do espetáculo teatral como um todo único, íntegro, a dramaturgia contemporânea traz uma nova forma de olhar para o espetáculo, considerando as desmontagens, as dissonâncias e ambiguidades

como representantes de uma proposta cênica (Derrida apud PAVIS, 2013) e fazemos uso dessa possibilidade.

A desconstrução na encenação “regula problemas de fabricação do sentido e, ao mesmo tempo, o espectador ou o teórico testa métodos de análise desse gênero de espetáculo [o contemporâneo]” (Derrida apud PAVIS, 2013, p. 205-6).

Outra desconstrução presente na peça, mais no sentido da encenação do que propriamente do texto escrito, é a desconstrução do mito do amor materno, ideia que é, de certa forma, desconstruído e reconstruído pela noção da mãe suficientemente boa, de Winnicott (1985). Ter clareza desse conceito nos auxiliou na criação de simbologias na relação Mãe-Filha, com gestos como de embalar, segurar, pentear os cabelos, tocar com suavidade; mas também de sustentar o tapa que a Mãe leva no rosto, as palavras agressivas e o choro, elementos presentes ao longo da peça.

Para Winnicott (1985) é a mãe quem proporciona (ou não) o processo de individuação, uma vez que o bebê nasce à mercê do mundo, desprotegido, e ela lhe oferece os cuidados básicos necessários, como nutrição, atenção e afeto. Estes levam o bebê ao desenvolvimento integral, necessário para viver os desafios impostos pela existência. Ao mesmo tempo, há a sustentação do lado negativo, da mãe que devora o filho ao não deixá-lo crescer, que o mantém para sempre como o seu bebê.

É a partir daí que Winnicott (1985) desenvolve a ideia de “mãe suficientemente boa”, que seria aquela pessoa que exerce o papel de frustrar a criança nos seus desejos onipotentes, ao mesmo tempo em que cuida e protege, porque sabe reconhecer quais são as frustrações necessárias à maturidade.

Casulo de Fogo encarna a mãe suficientemente boa de Winnicott (1985) para a elaboração de uma dramaturgia representativa das dualidades e ambiguidades do humano. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a personagem Mãe é pensada como a mãe má, que não acolhe, que escolhe matar a criança no incêndio (físico, concreto, material – ou não) proposto pelo texto da peça; é a personagem Mãe boa, que recebe a raiva que a Filha destina a ela sem revidar.

A Mãe acolhe os sentimentos negativos da Filha, porque são necessários para que possa existir enquanto sujeito, como fica claramente representado na cena em que a Filha desfere um tapa no rosto da Mãe e esta sustenta a raiva da Filha contida no gesto. Em outro momento, no entanto, rompe com a ideia de mãe suficientemente boa e encarna a Mãe Má quando direciona à Filha os seus sentimentos negativos com relação à ausência do pai, presença não-concreta ao longo da dramaturgia. E, aqui, podemos evidenciar de forma potente alguns dos possíveis deslocamentos promovidos pela dramaturgia contemporânea (PAVIS, 2001).

O conceito de desconstrução nos auxilia a pensar a dramaturgia a partir do lugar ocupado pelas personagens. Inicialmente a Mãe ocupa o lugar mais alto, de onipotência – é ela que narra o mito (Cena 1), é ela quem cala a voz da Filha (Cena 2), ela agride verbal e fisicamente (Cena 3), mas ao longo do texto se desconstrói e mostra sua própria fragilidade, é enganada ou se deixa enganar pela Filha. Por vezes, também é cruel com ela. Exemplo disso, na cena 6, a subversão na hierarquia é amarrada pela encenação que, ao final do fragmento, faz a Mãe sustentar (aceitação) um tapa da Filha.

Filha: Me solta que eu tenho medo de toque.

Mãe: Como se eu não te tocasse a vida inteira. Tocando nos olhos, tocando nos lábios. Tocando o violão em noite sem lua. Lembra daquela noite?

Filha: Escovava os dentes... *(Se lembrando)*

Mãe: Sim, escovava os dentes. Papai morreu afogado. Ainda assim ele queimava.

Filha: Esqueceu de desligar o aquecedor antes de deitar?

Mãe: Como. Tem que perguntar “Como você esqueceu de desligar o aquecedor antes de deitar?”.

Filha bate na mãe. Mãe deixa-se apanhar. Tapa na cara, forte. Mãe imóvel.

Não sabemos quem esqueceu de desligar o aquecedor. Já que a acusação não é explícita e se confunde pela forma como o mesmo sentido de texto aparece na sequência da cena.

Mãe: Olha, criança, Franquinho morreu. Não foi tua culpa.
Filha: Meu peixe...
Mãe: Não disse para desligar o aquecedor antes de deitar?
Filha: Morreu de quê? Afogado?
Mãe: (*Fala do pai e do peixe ao mesmo tempo*) Não. Queimado.
Filha: Mãe. Tenho medo de fogo.
Mãe: Tenho mais medo de água. Só tem água...
Filha: O fogo queimou?
Mãe: Franquinho tinha três anos. Era um bebê (*bate em si mesma*). Era um peixe. Um peixe-de-aquário-verde-e-azul. Era quase tudo na vida. O suficiente. Nadando nas algas, se enroscando nas paredes do aquário, comendo o limbo da vida.
Filha: Das pedras.
Mãe: Da vida. Da vida que respira nas águas do aquário. Esqueceu de desligar o aquecedor antes de deitar?
Filha: Como. Tem que perguntar “Como você esqueceu de desligar o aquecedor antes de deitar?”.

Com a ilustração dos fragmentos do texto visamos demonstrar de que modo assumimos a fragmentação e a desconstrução na experiência de *Casulo de Fogo*, processo que foi se construindo ao longo da construção da dramaturgia e cujo olhar analítico se deu após a estreia da peça, que estreou em 2016, três meses após o início dos ensaios.

Em nossa experiência pessoal como um coletivo independente buscamos fugir de um teatro convencional, que não nos fazia mais sentido. Buscamos ser uma espécie de anti-fábulas e ansiamos por menos temas e mais tons, menos interpretar e mais experienciar. Com o coletivo, manifestamos no cerne de nossos encontros, o nascimento de um teatro que para nós surgia de um desejo: o desejo por uma dramaturgia sem órgãos, uma vez que somos seres humanos máquinas-desejantes.

Tínhamos consciência de que não havia, por parte do Coletivo, uma preocupação com que os espectadores “entendessem” o texto, já que assumíamos a sua pluralidade de interpretações diante da fragmentação (Lescot; Ryngaert, 2012) e nem mesmo para nós havia uma direção única de compreensão a ser seguida ou alcançada. Ou seja, convidávamos o espectador a trabalhar conosco, seria ele quem lapidaria as ações e sensações trocadas na relação e não tínhamos compromisso com a forma exata com que seriam compreendidas. A colagem não-ordenada das cenas, no sentido de não se

prender em uma ordem cronológica dos fatos, não impedia que uma história pudesse ser contada, uma proposta de encenação contemporânea, como a define Pavis (2001), algo que desconstrói para construir outra coisa.

Considerações finais

Esse artigo objetivou ser um instrumento de escrita para colocar em palavras aquilo que um coletivo artístico teve a oportunidade de vivenciar ao construir uma experiência de dramaturgia contemporânea.

Ressaltamos que essa forma de dramaturgia é uma rica possibilidade de potencializar o fazer teatral, produzir novas formas, para além do que já está estabelecido e convencionado. O relato aqui apresentado visa demonstrar uma experiência que tivemos e que nos mostrou como produzir deslocamentos pode ser importante na dramaturgia, uma vez que abre espaço para o espectador, e mesmo para a própria equipe profissional, dialogar com as criações. Em outras palavras, o processo de criação artística pode abrir espaço para o subjetivo, intuitivo, desconhecido; e tirar bons frutos desse deslocamento.

Nesse sentido, *Casulo de Fogo* é aqui teorizado para dar sustentação teórica à nossa crença de que o teatro pode ser ferramenta de encontro com uma significação para a existência, encontro no qual a vida se torna o duplo do teatro e o teatro se torna o duplo da vida. Seria o que Antonin Artaud, inspiração-mestre do Coletivo, propôs como a cura por meio da arte.

Por fim, apontamos que as personagens de *Casulo de Fogo*, em nosso processo, nos criaram afetações que tiveram como produto a possibilidade de se criar outras realidades. Isso pode acontecer a partir de uma costura efetivada, no fazer artístico, quando nos abrimos a experiências que embora nos coloquem em situação de instabilidade, dada a novidade do desconhecido, como são as propostas de fragmentação e desconstrução. No teatro contemporâneo, a experiência nos orienta para a criação de novos sentidos que deslocam as experiências de cada um e, na coletividade, compõem novos meios de expressão por meio das artes cênicas.

Recebido em 17/05/2019

Aceito em 16/08/2019

Referências

BARBA, Eugenio. Dramaturgia. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo – Campinas: Editora Hicitec, Ed. da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugenio. **Quemar la casa**. Orígenes de un director. Obras escogidas. v. III. La Habana: Ediciones Alarcos, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DORT, Bernard. L'état d'esprit dramaturgique. Trad. Fátima Saadi. **Théâtre/Public**, jan-fev 1986, n. 67, pp. 8-12.

LESCOT, David; RYNGAERT, Jean-Pierre. Fragmento/Fragmentação/Fatia da vida. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.) **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MATERNÓ, Angela. Isto não é um espetáculo: considerações sobre a dramaturgia contemporânea. **Folhetim**, (28), 52-61, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campos das Letras, 2002.

WINNICOTT, Donald. **A criança e o seu mundo**. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985