

## **INFLUÊNCIAS BENJAMINIANAS NA ELABORAÇÃO DO PROCESSO DE ESCRITA DRAMATÚRGICA ODISSEIA 116**

*Cleilson Queiroz Lopes*

### **RESUMO**

O artigo visa discutir a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116* a partir dos conceitos de experiência, presente em alguns ensaios do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (2012) no livro *Magia, Técnica, Arte e Política*. Dialogo também com alguns ensaios da filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006), autora do prefácio do livro citado. Debato também os conceitos narrativa e identidade, a partir de teóricos como Linda Anderson (2001), Roland Barthes (2005) e Gaston Bachelard (2003), dentre outros. Como metodologia, amparo-me em aspectos da cartografia. Considero no artigo, como os conceitos surgem da escrita da dramaturgia *Odisseia 116*, bem como retroalimentam-na.

**Palavras-chave:** Experiência. Narrativa. Identidade. Dramaturgia. *Odisseia 116*

## ***BENJAMINIAN INFLUENCES IN THE PREPARATION OF THE ODYSSEIA DRAMATURGICAL WRITING PROCESS 116***

### **ABSTRACT**

*In this article, I will discuss the elaboration of the dramaturgy Odisseia 116 based on the concepts of experience, present in some essays by the German philosopher and critic Walter Benjamin (2012) in the book *Magia, Técnica, Arte e Política*. I also dialogue with some essays by the philosopher Jeanne Marie Gagnebin (2006), author of the preface to the aforementioned book. I also debate the concepts of narrative and identity, based on theorists such as Linda Anderson (2001), Roland Barthes (2005) and Gaston Bachelard (2003), among others. As a methodology, I rely on aspects of cartography. In the article, I consider how the concepts emerge from the writing of the dramaturgy Odisseia 116, as well as how they feed back on it.*

**Keywords:** *Experience. Narrative. Identity. Dramaturgy. Odisseia 116*

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

## Introdução

A dramaturgia *Odisseia 116* foi escrita por mim no ano de 2017, elaborada a partir de uma viagem de ida e volta de ônibus entre o Rio de Janeiro e o Ceará, minha terra natal. O texto estrutura-se sobre uma tríade: as características autobiográficas que me induzem ao retorno; a possibilidade de entrevistar pessoas e fotografar as paisagens em viagem e a *Odisseia* homérica, referencial temático e obra inspiradora desta escrita. Este projeto de escrita dramaturgical foi tema do meu mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

Como metodologia, opto por aspectos da cartografia para refletir sobre os conceitos de experiência, história, narrativa, memória, identidade e autobiografia em estreita relação com a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116*.<sup>1</sup>

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). Neste sentido, o conceito de cartografia é muito mais pertinente para o projeto *Odisseia 116* do que o de mapa. 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. Uma dinâmica, portanto, mútua e complementar. (ROLNIK, 1989). Esta é uma outra camada da cartografia que

---

<sup>1</sup> Outros conceitos foram abordados a partir da dramaturgia *Odisseia 116*, tais como o trauma e a cicatriz no artigo de minha autoria publicado na Revista Cena, intitulado *O trauma e a cicatriz na escrita da odisseia 116* (LOPES, 2021), além de um debate sobre paisagens e fotografias a partir de um artigo também de minha autoria publicado na Revista Conceição e intitulado *Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116* (LOPES, 2021). Mais recentemente publiquei um artigo na Revista Urdimento intitulado *Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3* (LOPES, 2021), traçando uma cartografia possível entre a dramaturgia *Odisseia 116* e a peça BR3.

também se faz presente no presente artigo, tendo em vista que os conceitos vêm sendo 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.

## 1 Experiência

Neste artigo discuto a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116* a partir dos conceitos de experiência, memória, narrativa e identidade, presentes em alguns ensaios do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (2012) no livro *Magia, Técnica, Arte e Política*. Dialogo também com alguns ensaios da filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2006), autora do prefácio do livro citado.

O prefácio de Jeanne Marie Gagnebin para *Magia, Técnica, Arte e Política* é bastante elucidativo quanto a alguns posicionamentos essenciais sobre os conceitos de história e de experiência para Walter Benjamin. De acordo com Gagnebin, a escrita da história ou historiografia se colocava em dois pólos essenciais na Alemanha: o primeiro deles seria a história “progressista”, que defendia o progresso científico como inevitável, amparado na social democracia, e o segundo a historiografia “burguesa” ou historicismo, que tinha como intenção reviver o passado a partir de uma identificação direta, afetiva, do historiador com o objeto. Para Walter Benjamin, tanto a historiografia burguesa quanto a historiografia progressista eram alicerçadas sobre a mesma concepção de um tempo “homogêneo e vazio”, que é também cronológico e linear. De acordo com o autor, o historiador materialista encontra uma outra história no passado e elabora um outro conceito de tempo, o “tempo de agora”, que tem como característica a sua “intensidade e brevidade”. Para Gagnebin: “em lugar de apontar para uma ‘imagem eterna do passado’, como o historicismo, ou dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve construir uma ‘experiência’ com o passado.” (GAGNEBIN, 2002, 8).

O debate sobre o modo de olhar para o passado e como compreender a forma dinâmica do presente é pertinente para pensar a elaboração de uma dramaturgia que também se legitima e se dá em trânsito. A literalização de uma

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

viagem revela-se um espaço propício e oportuno para pensar a experiência, a narrativa, a memória e a identidade como também dinâmicas. Tais pontos no projeto *Odisseia 116* por vezes se calam e se resguardam, não deixando por isto de movimentar-se, e por vezes também se fazem e se refazem através da arte, do esboço, de uma possibilidade de dramaturgia. O trânsito, sua potência e efemeridade me interessam em várias camadas desta pesquisa. O projeto foi elaborado para ouvir, perceber e se deixar atravessar pelas pessoas que estavam em viagem. Para que esta experiência fosse reelaborada como dramaturgia, seria necessário um outro tipo de narratividade que reconfigura-se para a cena. Tal característica tem relação direta com os preceitos filosóficos de Walter Benjamin. De acordo com Gagnebin:

o que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da experiência e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da experiência deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. (GAGNEBIN, 2002, 9)

Esta outra forma de narrar interessa ao campo da história assim como interessa também a uma escrita dramática que se ampara na história oral. A experiência reelaborada para a dramaturgia se estabelece na *Odisseia 116* muito mais pelo fragmento, edição e inspiração a partir destas histórias do que pela busca de uma escrita que visa a linearidade de uma obra fechada. Neste sentido, os preceitos filosóficos de Benjamin servem muito ao campo artístico. De acordo com Gagnebin: “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna.” (GAGNEBIN, 2002, 10).

O ancião detentor de experiências imprescindíveis para a sua comunidade como o aconselhamento, a sabedoria, a tomada de decisões, e tão respeitado na antiguidade e na *Odisseia* homérica, tornou-se hoje, na sociedade capitalista, um velho inútil, cujas funções não são mais valorizadas.<sup>2</sup> Segundo

---

<sup>2</sup> Segundo o teórico, Pierre Vidal-Naquet no livro intitulado *O mundo de Homero* (2002), os pretendentes de Penélope, na tentativa de desarticular a ilha de Ítaca, distanciam do palácio o ancião Laerte, pai de Odisseu e sogro de Penélope. Mesmo com tal ação, o rito de costura de sua mortalha deveria ser respeitado. (VIDAL-NAQUET, 2002)

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

Gagnebin, as experiências mais comuns aconteciam entre o narrador e o ouvinte, entretanto, a possibilidade de tal experiência foi destruída pelo capitalismo. Para a autora, é no ensaio “O narrador” de Benjamin que se encontra a primeira percepção de *obra aberta* e *profusão de sentidos*, numa busca pelo não acabamento essencial. Sobre o conceito de história, afirma: “Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada é a da memória, é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos.” (GAGNEBIN, 2002, 10).

A história não é, portanto, uma linha reta a seguir, mas constrói-se a partir de linhas concomitantes que se bifurcam e se atravessam. Em se tratando de um processo dramático, me interessa perceber como este é constituído não sobre um relato individual que tem um herói específico como protagonista, mas sim observar como todos os relatos, experiências e percepções atravessam a escrita em maior ou menor grau. Benjamin cita a experiência do romance para exemplificar a transformação do conceito de experiência no tempo: “A experiência vivida por Proust, particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva que fundava a narrativa antiga.” (*apud* GAGNEBIN, 15). Para Proust, o acontecimento vivido é finito, mas o acontecimento lembrado é infinito. É no relato e nas entrevistas feitas na viagem do projeto *Odisseia 116* que se percebe, por meio do vídeo, o relato no presente e a evocação do passado. A partir do vídeo é possível perceber como o acontecimento vivido e o acontecimento lembrado se tocam. Anotações, vídeos, fotografias, lembranças, cada um destes materiais reproduz o encontro entre presente e passado de maneiras distintas.

Para Benjamin, a experiência deve lidar com o esquecimento, com a tentativa de rememorar. O esquecimento é uma das linhas que perpassa toda a dramaturgia *Odisseia 116*. Primeiro porque lido cada vez mais com o fato de esquecer: nomes, datas, lugares. Minha memória aproxima-se neste sentido da de Barthes, uma memória de fragmentos (BARTHES, 2005a). Nas entrevistas

---

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

era também visível que as pessoas estavam lidando com uma linha muito tênue entre lembrança e esquecimento, eram perceptíveis algumas lacunas e tempos espaçosos em algumas entrevistas. Parece que a memória, principalmente da terra deixada, vai ficando cada vez mais distante. E, por último, meu esquecimento logo após uma crise pessoal durante o projeto, quando tentava decifrar em qual cidade determinada fotografia foi realizada, onde determinada entrevista foi feita, em qual dia da viagem determinado vídeo foi gravado e por vezes me frustrava por não conseguir rememorar-las. O esquecimento pulsa também na Odisseia homérica. Em *A imagem de Proust* (2012), Benjamin liga o esquecimento ao tecer de Penélope, relacionando-a com a obra de Proust:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o principal para o autor que rememora não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. O trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar o trabalho de Penélope do esquecimento? (BENJAMIN, 2012, 38)

Há aqui duas forças tensionadas. Uma delas é a narrativa que evoca a experiência do passado, em que Penélope relembra os feitos do marido Odisseu, vinte anos após sua partida. Assim como a mortalha que é costurada e desfeita, ela tenta paralisar o tempo, e em sua reminiscência vai lidando com o esquecimento, com o distanciamento das experiências vividas. A segunda se caracteriza pela experiência presente, onde a personagem vai se entregando a seu destino e desacredita que Odisseu possa ainda existir. A primeira destas forças é precisamente a mais forte. Neste sentido, segundo Cristian Werner (2014) o heroísmo feminino, na Odisseia, é tão importante ou mais que o masculino. O trabalho de Proust é o oposto ao de Penélope. Enquanto esta desfaz seus fios à noite, em Proust o dia desfaz o trabalho da noite, optando por dormir somente de dia para conseguir produzir. Proust não queria contar com a semiconsciência do início do dia para trabalhar. Para Benjamin:

em cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da exigência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas rememorações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Foi por isto que Proust transformou ao final, seus dias em noites

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

para dedicar todas as suas noites ao trabalho, sem ser perturbado.  
(BENJAMIN, 2012, 38)

Quando me deparei com uma viagem de seis dias (entre ida e volta) no intuito de colher material para compor uma dramaturgia, tive que contar com estas duas camadas de percepção, a do início do dia e sua semiconsciência que vai sendo forçosamente aguçada ao passar das horas, e também com o trabalho que se dava à noite, quando as luzes do ônibus estavam apagadas e o silêncio pairava. Neste momento muitos pensamentos, ideias e sensações eram sussurrados no gravador do meu celular. Era angustiante o receio de dormir sem arquivá-los.

Gaston Bachelard (1993), em *A poética do espaço*, estabelece um contraponto ao lidar com o passado na elaboração artística do poema. Para o autor,

Não há nada de geral e coordenado que possa servir de base a uma filosofia da poesia. A noção de princípio, a noção de “base”, seria arruinante nesse caso. Bloquearia a atualidade essencial, a essencial novidade psíquica do poema... a filosofia da poesia deve reconhecer que o ato poético não tem passado – pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento. (BACHELARD, 1993, 183)

Pensando a partir desta citação sobre uma elaboração dramatúrgica que não é poema, mas ainda assim uma elaboração artística, poética, pode-se perceber que todas as referências dos primeiros rascunhos — Odisseia homérica, viagem, entrevistas, fotografias, impressões e minha autobiografia — não se legitimam no processo artístico como o passado da obra, como a organização fechada de um compilado deste passado, mas que estas experiências se refazem, se negam, se justapõem e se desorganizam na dramaturgia, legitimando-se assim, como possibilidades disparadoras de textualidades, impressões e oralidades repensadas para a cena. O autor continua: “a imagem poética não está submetida a um impulso, não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar” (*Idem*). O eco reverbera e desestabiliza, assim como o episódio em que o ciclope Polifermo lança uma pedra ao mar para matar Odisseu

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

e o eco das ondas do mar impulsionam o seu barco ao mesmo tempo em que quase o afunda.

## 2 Identidade

*Lembrar, escrever, esquecer*, de Jeanne Marie Gagnebin (2006), traz um conjunto de ensaios sobre Homero. A autora se debruça sobre algumas passagens da Odisseia para pensar a obra homérica e suas implicações para a literatura e filosofia ocidentais. Uma discussão interessante proposta pela autora e que relaciona-se com o narrador para Walter Benjamin, diz respeito ao fato de Odisseu, em alguns momentos da obra, autodenominar-se como “ninguém”, a fim de salvar a si e a seus companheiros, averiguar espaços, e de se disfarçar. A anunciação do herói é por vezes o seu pior carrasco. Segundo Gagnebin:

Ulisses só consegue salvar a sua própria vida porque aceita ser identificado com a não-existência, com a ausência, com a morte, com “ninguém”. Esse gesto prefiguraria então, a dialética fala da constituição do sujeito burguês esclarecido: só consegue estabelecer sua identidade e sua autonomia pela renúncia, tão paradoxal quanto necessária, à vivacidade mais autêntica e originária da própria vida, de sua própria vida. (GAGNEBIN, 2006, 32)

Uma questão que tento trabalhar na dramaturgia *Odisseia 116* aproxima-se desta perspectiva. Não me anuncio como “ninguém”, mas como *Eu*. Este eu em primeira pessoa tem um caráter assumidamente autobiográfico mas vai se deformando a partir do contato com as entrevistas e se distanciando da autobiografia em relação às narrativas e personagens homéricos. Neste sentido ator e dramaturgo expandem seus limites na cena.

Um segundo ponto colocado sobre a não anunciação do nome de Odisseu pode ser visto no episódio das sereias. É somente por não anunciar-se como herói e devido à sua sagacidade que Odisseu pode passar pelo canto das sereias como *ninguém*, tornando-se assim o único herdeiro do canto, o homem que sobreviveu para narrar sua beleza. Pensando na experiência da viagem, é interessante perceber como, sem a câmera na mão, eu podia observar cantos,

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

falas tão potentes ou mais, do que seguindo um roteiro de entrevistas. É então depois da viagem que tento mesclar estes dois cantos, estas duas falas possíveis para estruturar a dramaturgia.

Este eu que flutua, em certos momentos com nomes distintos, em outros como *ninguém*, vai sendo diluído na anunciação do próprio texto *Odisseia 116*, onde a identidade transita entre os espaços dinâmicos da viagem. Como observa Gagnebin, “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.” (GAGNEBIN, 2006, 32)

Mas o momento em que a cicatriz aparece na obra homérica enquanto marca de identidade e rastro, é na cena em que a ama Euricleia lava os pés do mendigo viajante pelo qual se passa Odisseu. Para Gagnebin, “com efeito, não devem ter decorrido dez segundos entre a primeira apalpada de Euricleia e seu grito de susto e alegria. Homero porém, encaixa um longo episódio de 73 versos entre o primeiro toque da velha escrava e sua reclamação de regozijo.” (GAGNEBIN, 2006, 32). Nestes versos, Homero narra como Odisseu adquiriu esta cicatriz, em sua aventura na caça de um javali. A cicatriz faz com que o narrador estabeleça mais um traço de sua identidade, além de denunciá-lo para Euricleia. Para a autora, “na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade de narração. (GAGNEBIN, 2006, 109)

As cicatrizes enquanto marcas no corpo são feridas que despertam a memória tanto na *Odisseia* homérica quanto na *Odisseia 116*. Tais marcas fazem parte da identidade do indivíduo que soma experiências no decorrer de sua vida. A cicatriz é, nas duas obras, um código sujeito a apontamentos ou mesmo decifrações possíveis. Estes apontamentos e decifrações acontecem por meio da escrita que atravessa o corpo do personagem, no caso da *Odisseia* homérica, ou mesmo o corpo do próprio autor, no caso da *Odisseia 116*.

Para Gagnebin, a escrita se distancia cada vez mais da ideia de rastro privilegiado, como o mais duradouro em relação a outras experiências e marcas humanas. Os rastros não são criados, mas sim deixados ou esquecidos, tendo em vista que não são intencionais. De acordo com a autora, hoje assistimos a

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

mais uma transformação do rastro, que distante da escrita e entregue à caducidade e clandestinidade, se aproxima também dos restos, da sucata e do lixo. (GAGNEBIN, 2006). Na *Odisseia 116*, o rastro está presente muito além da palavra narrada na entrevista, nas impressões e indicações que o corpo em viagem, os gestos e as fotografias constroem no espaço, constituindo assim o que compreendo como identidade dinâmica.

Apesar de buscar não acentuar os estereótipos na dramaturgia, é importante ressaltar aqui que sou brasileiro, e dentro desta imensidão territorial que é o Brasil, sou nordestino. A dramaturgia *Odisseia 116* se desenvolve a partir de identificações e não de identidades. Esta é uma forte característica pela qual caminho dramaturgicamente. Neste sentido, não legítimo uma identidade possível como fundadora, mas identificações possíveis que como traços de experiência, atravessam e são atravessados pela dramaturgia. Tento perceber isto desde as entrevistas, e estabelecer na dramaturgia características da cultura nordestina que inspiram o percurso de desenvolvimento dramático, fugindo da folclorização destes imaginários.

Em se tratando de uma dramaturgia autobiográfica, é oportuno para mim ter consciência que este *Eu*, tão repetido na dramaturgia *Odisseia 116* é carregado de atravessamentos que surgem a partir de duas perguntas que são: o que me vem de proposições com a máxima “ser nordestino”? Sobre estas memórias e percepções, o que me serve para a elaboração da dramaturgia *Odisseia 116*?

É importante deixar claro também que tais perguntas não são respondidas a partir de uma linearidade narrativa e que as próprias perguntas servem aqui como disparadoras na minha elaboração simbólica e reinterpretação para a cena. Para quebrar com a linearidade, busco na dramaturgia não definir personagens nem mesmo evocá-los, trabalhando com uma superposição de narrativas.

Refletindo sobre autobiografia na literatura, suas implicações em algumas obras desde o século XVIII e como estas se desenvolvem fortemente no século XX, a autora Linda Anderson (2001) pensa o gênero autobiográfico – ou “não gênero” segundo alguns teóricos – a partir da divisão entre o factual e o real.

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

Para isto, analisa a obra de alguns estudiosos e suas implicações autobiográficas tanto em obras literárias quanto no que se refere ao desenvolvimento da psicanálise e das teorias da identidade de gênero.

A autora cita Philippe Lejeune, por exemplo, que defende que a obra autobiográfica sofre de uma certa indefinição entre *autor*, *narrador* e *protagonista*. (ANDERSON, 2001). Esta indefinição é uma característica presente na dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116*, principalmente em se tratando do autor e do narrador, onde ambas figuras vão diluindo-se na dramaturgia, o autor na constante lembrança de sua morte e o narrador pela forma estrutural do texto, que não se faz apenas por meio da narrativa, mas como texto fragmentado. A ideia de protagonista não se estabelece na dramaturgia, a não ser como lembrança ou evocação de Odisseu em momentos pontuais. Tais momentos lembram o protagonista da obra homérica mas não desejam estabelecer nenhum tipo de centralidade para sua figura na dramaturgia do espetáculo.

Lejeune entende que tal ligação entre *autor*, *narrador* e *protagonista* teve como intenção estabelecer um elo crucial entre as três figuras. No entanto, caminhou também como intenção “honesta” que buscava garantir a “verdade” da escrita. (ANDERSON, 2001). Com o aprofundamento dos estudos no campo autobiográfico, os conceitos de honestidade e verdade começam a cair, tendo em vista que a memória é fragmentada, um recorte reelaborado a partir do presente, sujeito à fantasia e ficções. No campo do teatro, esta definição se faz perceber em parte dos *teatros do real*, onde tanto a narrativa quanto o estatuto de autoria são reelaborados para a cena, vislumbrando um olhar crítico e atualizado, a partir do presente, para o que se decidiu abordar sobre o passado.

De acordo com Carreira e Bulhões-Carvalho (2013), são considerados *teatros do real* aqueles que buscam o real como elemento; são exemplos o biodrama e o teatro autobiográfico. No entanto, este teatro funcionaria no duplo que parte de um real como elemento, mas que no teatro se estabelece como convenção e signo entre espectadores e atores. O teatro do real não visa reproduzir a realidade, mas promover efeitos de realidade. (CARREIRA, BULHÕES-CARVALHO, 2013). Neste sentido, a autobiografia é elaborada num

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

espaço performativo que tem como premissa a convenção. A autobiografia funciona para a cena e em favor da cena. Ela é reelaborada de acordo com cada desejo, cada processo criativo e cada coletivo interessado em pesquisa de arquivos, entrevistas, documentos e experiências vividas. De acordo com os autores: “O simples fato de estar ocorrendo ali, naquele lugar denominado ‘espaço teatral’, compromete e determina a natureza daquele real. Ainda que provoque uma experiência verdadeira, essa experiência tem valor de signo, é convencionalizada, ainda que esse signo nasça do contato com o real.” (CARREIRA, BULHÕES-CARVALHO, 2013, 36)

Os *teatros do real* desestabilizam os modelos teatrais predominantes a partir do seu material, por isto são objetos de análise para além de seus efeitos imediatos. (CARREIRA, BULHÕES-CARVALHO, 2013). Neste sentido, assumem um caráter político que surge não somente por meio da palavra, mas por meio da estética e do pacto estabelecido entre atores e espectadores. Há então uma possibilidade de, a partir do teatro, minar o próprio cotidiano como real absoluto. De acordo com os autores:

em se tratando do teatro, a impossibilidade da completa ilusão de realidade reafirma a teatralidade como instrumento da irrupção do real. Nesse caso, para que o real surja é preciso que o espectador perceba como o procedimento ficcional o conduz à experiência da realidade e, como isso, transforma o ato da recepção. Ainda que essa percepção não seja de todo consciente como processo, o espectador percebe o seu efeito. (CARREIRA, BULHÕES-CARVALHO, 2013, 37)

Na dramaturgia *Odisseia 116* estas características surgem a partir das camadas autobiográficas manifestas por meio da palavra. Já na cena, a irrupção do real por meio da teatralidade acontece com o uso de fotografias e entrevistas que não ilustram a cena, mas funcionam como camadas justapostas de significantes que tem na experiência do real cotidiano a sua origem.

De acordo com Anderson (2001), para alguns críticos, a autobiografia era vista como prova de validade, onde a autoria se relacionava à ideia de autoridade sobre o texto. Se pensarmos num texto dramático que vislumbra uma encenação, esta ideia de autoridade se torna inoperável já nos primeiros contatos com a cena.

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

Ainda segundo Anderson, os críticos do século XIX defendiam certa hierarquia da escrita autobiográfica. Existia uma “classe autobiográfica”, uma classe de intelectuais que excluía qualquer manifestação periférica. De acordo com esta perspectiva, a autobiografia deveria pertencer somente a pessoas de alta reputação e que teriam algo importante a dizer (ANDERSON, 2001). Contrariamente a essa hierarquia, as características e atravessamentos autobiográficos no espetáculo *Odisseia 116* servem para descentralizar qualquer linearidade ou unicidade ao texto, além de se inspirar no relato do outro como dispositivo disparador, reelaborando a fala do viajante como potência justamente em sua dinâmica e caráter periférico.

Em sua discussão sobre autobiografia e ficção, Anderson cita o filósofo Paul de Man, que compara o debate à sensação de entrar numa porta giratória, pois não se consegue sair do dilema, sofrendo assim com os efeitos crescentes da vertigem. De Man entende a autobiografia não como gênero, mas como dilema linguístico, repetido todas as vezes que o autor se faz sujeito de sua compreensão. (ANDERSON, 2001). Na dramaturgia *Odisseia 116*, não há o desejo de situar limites entre ficção e autobiografia. Não há dispositivos que se interessem por estas passagens, mas uma construção que visa a inserção de temas autobiográficos numa elaboração dramatúrgica que busca cada vez mais o fragmento e a incompletude, como um sonho. De acordo com Linda Anderson, para De Man, autobiografias não produzem autoconhecimento, mas ficções e figuras. Não há então a possibilidade de um rosto original que mascara as próprias ficções do autor de uma autobiografia. (ANDERSON, 2001).

Anderson aborda alguns conceitos usados por Sigmund Freud, como a ideia de que o presente pode alterar retroativamente o passado. Esta ideia é visualizada desde o processo de escrita do esboço de dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116*, sua gradual passagem para uma dramaturgia e futura encenação. Neste processo, a atualização do passado a partir do presente como textualidade possível é meu desejo no lugar de dramaturgo. Para Anderson: “Lembrar não é restaurar algo anteriormente perdido para encontrar um link ou uma cadeia com

o que estava faltando”<sup>3</sup> (ANDERSON, 2001, 61). Neste sentido, tendo lidar com o passado na consciência e certeza de sua fragmentação, sendo as entrevistas enquanto fato concreto apenas o plano de fundo para a elaboração da dramaturgia.

Linda Anderson cita ainda a tentativa de Barthes de escrever uma autobiografia *contra si*. Para Barthes, o uso do *eu* era dispensável. O autor substituiu a primeira pessoa do singular por *ele* ou mesmo *você* para distanciar o escritor do texto. Ele evita a profundidade da subjetividade e afirma o seu lugar na superfície, tendo em vista que para o autor, um assunto que espera para ser revelado é uma ilusão. Como para Barthes o autor está morto, o sujeito autobiográfico na sua escrita não pode autenticar sua realidade; o que escreve sobre si próprio nunca é a última palavra e, assim como Freud, pensa que não se pode restaurar o passado. (ANDERSON, 2001). Na dramaturgia do espetáculo *Odisseia 116* tal autenticidade autobiográfica é diluída quando os relatos, impressões, fotografias e vídeo atravessam minha fala que é autobiográfica, mas elaborada para a cena. A autobiografia é mais um elemento e não pretende se impor hierarquicamente sobre os demais.

Barthes, assim como Lacan, percebe a subjetividade como difratada através de um espelho, identificando-se com seu próprio olhar e refletindo delirantemente. Para o autor, o que é refletido são os seus fantasmas. Já Lacan critica a relação do reflexo com o *self*, que estaria associado à imagem de si, ou da criança interior, que o sujeito fantasia como real e que tem implicações diretas na escrita autobiográfica, mas é uma imagem ilusória já que o reflexo acontece de forma desconfigurada. Para o autor, o inconsciente não se fecha, mas é uma lacuna que desaparece antes de qualquer conclusão. (ANDERSON, 2001). As duas imagens: a do fantasma para Barthes e a do reflexo embaçado da criança no *self* lacaniano, são coincidentemente duas constantes na dramaturgia *Odisseia 116*. Assim como o ciclope da *Odisseia* homérica, por vezes tento furar meus próprios olhos na tentativa de, ao cegar-me, quebrar o próprio espelho, impossibilitando ao mesmo tempo o fantasma e a criança, aproximando-me

---

<sup>3</sup> Tradução minha.

desta forma do delírio. A tentativa é, no entanto, frustrada. Por vezes também chego a cogitar a possibilidade de que os fantasmas e as crianças pudessem sucumbir às minhas palavras.

## **CONCLUSÃO**

Este artigo desenhou uma cartografia possível entre a escrita da dramaturgia *Odisseia 116* e conceitos como: história, experiência, narrativa, identidade e autobiografia que surgiam a partir das temáticas da dramaturgia e foram ao mesmo tempo retroalimentando-a.

Apropriei-me dos estudos do filósofo Walter Benjamin, em seu debate sobre o historiador materialista que assume uma outra postura diante do passado, percebendo o tempo de agora e sua brevidade. A partir do ensaio *O Narrador* escrito pelo autor, debato o fim do narrador que baseia-se em uma história linear, acabada e que não aceita esquecimentos possíveis no ato de lembrar.

É necessário ressaltar que os estudos destes termos fundamentados a partir de um filósofo materialista, me fizeram compreender e expandir a dramaturgia por meio de críticas sociais que não buscam um estilo panfletário, mas sensível e metafórico.

A percepção de uma história recente como a transposição do rio São Francisco, por exemplo, atravessam não somente a dramaturgia enquanto temática, mas o corpo das personagens, a voz, a garganta, os órgãos e a pele. Neste sentido, por vezes o rio molha toda a dramaturgia, e por vezes o rio também seca e se faz perceber em sua ausência. Expandir o sentido do rio só

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

foi possível por meio da lembrança de viagens passadas, leituras de poesia, memórias e principalmente relatos colhidos em viagem.

Características autobiográficas apresentam-se na dramaturgia *Odisseia 116* de forma assumidamente não linear. Memórias da infância mesclam-se com memórias recentes em prol de estabelecer uma linha imaginária que não é minha, tão pouco dos conceitos aqui apresentados, mas da própria obra. Linda Anderson defende que lembrar não é reencontrar algo perdido que estava faltando. Afirmo que lembrar também não se legitima como um resgate, mas um desejo de reestabelecer a partir do presente outros reais possíveis, numa outra forma de olhar para história e para o passado.

O pronome “eu” é utilizado na dramaturgia, mas vai sendo constantemente desconstruído e criticado durante a mesma. Neste sentido, aproximo-me do que Roland Barthes chama de escrita “contra si”. Enquanto vou me criticando, vou também abrindo espaço para discursos em viagem de nordestinos em processo de migração, criando um espaço predominantemente silenciado no decorrer da história.

### Referências

- ANDERSON, Linda R. **Autobiography**. The New Critical Idiom. I Title. II Series, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes: 1993.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida a obra**. Tradução de Leyla Perrone-Moises. São Paulo. Martins Fontes, 2005a.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: Cenas do Teatro do Real. In\_\_\_: **Sala Preta - PPGAC**. 2013. p. 33-44.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo. Editora 34, 2006

Professor da rede básica do estado da Paraíba, ator, dramaturgo e diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Brasileiro, residente em Iguati. Bolsista Promop. Email: [cleilson-lobes@hotmail.com](mailto:cleilson-lobes@hotmail.com)

LOPES, C. Q. Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3. In\_\_\_: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis**, v. 3, n. 42, p. 1-21, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0205. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20165>. Acesso em: 21 dez. 2021.

LOPES, C. Q. Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116. In\_\_\_: **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 10, n. 00, p. e021008, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8665649. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8665649>. Acesso em: 28 nov. 2021.

LOPES, Cleilson Queiroz. O Trauma e a Cicatriz na Escrita da Odisseia 116. In\_\_\_: **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 33 p. 86-98 jan./abril 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/105692>

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

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

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. Tradução: Jônatas Batista Neto – São Paulo. Companhia das Letras. 2002.