

Do pós-dramático como forma uma leitura de Susuné de Carolina Virgüez

*De los pos dramático como forma una lectura de
Susuné de Carolina Virgüez*

Lívia Santos de Souza*

Resumo: O presente trabalho tem como corpus o espetáculo teatral Susuné, encenado e escrito pela atriz colombiana Carolina Virgüez a partir do volume de contos da também colombiana Amalialú Posso Figueroa (2001) *Vean vé, mis nanas negras*. Na obra, que mistura ao livro adaptado fatos da vida da atriz e da escritora, são abordados temas como identidade, raça, gênero e memória, a partir de uma estrutura profundamente fragmentada e identificada como o que Lehmann (2011) descreve como pós dramático. Dessa forma, interessa a esse artigo refletir como o pós-dramático configura uma ferramenta formal poderosa para a elaboração do espetáculo.

Palavras-Chave: teatro pós-dramático; fragmentação; memória.

Resumen: *El presente trabajo presenta como corpus el espectáculo teatral Susuné, puesto en escena por la actriz colombiana Carolina Virgüez a partir del volumen de cuentos de la también colombiana Amalialú Posso Figueroa (2001) Vean vé, mis nanas negras. En la obra, que mezcla al libro adaptado hechos de*

* PPGLeN – UFRJ/UNILA

la vida de la actriz y de la escritora, son abordados temas como identidad, raza, género y memoria, a partir de una estructura profundamente fragmentada e identificada como lo que Lehmann (2011) describe como post-dramático. Así, interesa a ese artículo pensar como el post-dramático configura una herramienta formal poderosa para la elaboración del espectáculo.

Palabras-clave: teatro post-dramático; fragmentación; memoria.

1. Introdução

Susuné, Contos de mulheres negras é uma obra teatral encenada por uma única atriz, Carolina Virgüez, que mescla às histórias que dão título ao espetáculo, retiradas do livro de contos da também colombiana Amalialú Posso Figueroa (2001) *Vean vé, mis nanas negras*, aspectos de sua própria história de vida e da autora do texto literário que deu origem à peça.

Dessa forma, a obra se constrói no entre-lugar da adaptação do texto literário e apresentação de dados biográficos, fato que coloca o espectador na incômoda posição de não conseguir diferenciar com precisão essas esferas. A atriz/narradora/personagem, uma colombiana que vive no Brasil há décadas, coloca em cena de forma bastante poética temas como memória, identidade e território. A fragmentação dá o tom da obra, do cenário à estruturação das falas, nada parece completo.

Essa intensa fragmentação do texto, assim como a impossibilidade latente de distinguir entre realidade e ficção na obra nos leva a associá-la ao conceito de pós-drama como trabalhado por Lehmann (2011). *Susuné* transita entre esses mundos sem conseguir fixar-se em nenhum deles.

Além do pós-dramático, no presente trabalho observo ainda como esse complexo objeto artístico incorpora a partir de sua fragmentação formal importantes questionamentos identitários. Em sua livre adaptação do texto de Figueroa, Carolina Virgüez se pergunta o que é ser uma mulher negra na região colombiana do Chocó ao mesmo tempo em que relata suas próprias descobertas sobre raça desde que se mudou para o Brasil. A obra, que revela vínculos insuspeitos entre a questão racial nesses dois países, funciona, assim, como um espaço e que se evidenciam tensões próprias da América latina como um todo.

Dessa forma, torna-se claro que mais do que uma manifestação artística de difícil compreensão ou que busca a ruptura pela ruptura, o teatro identificado como o pós-dramático pode ser uma poderosa ferramenta para tratar de temas como identidade\diferença, gênero, interculturalidade e política.

Susuné é, portanto, um espetáculo profundamente enraizado em questões do nosso tempo.

2. Desenvolvimento

2.2 Aspectos pós-dramáticos

Em seu livro “o teatro pós-dramático” Lehmann define espetáculo teatral como:

“tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente”.

Nessa mesma obra, o autor afirma que o teatro produzido a partir da década de 70 compartilha algumas características com manifestações artísticas de outra natureza produzidas no contexto pós-moderno. Entre tais traços estariam a tendência à auto-reflexão e à autotematização. De fato, na contemporaneidade observa-se com frequência entre objetos artísticos um movimento que poderia ser descrito como um dobrar-se sobre si mesmo.

Dessa forma, se tomamos essas definições como norteadoras é inegável o caráter teatral de uma obra como Susuné. Trata-se indiscutivelmente de uma obra teatral que quebra as expectativas do público desacostumado a sua fragmentação estrutural, mas ainda assim o espetáculo se mantém dentro das características do gênero.

Além disso, a obra parece atender à comparação com as outras artes na pós-modernidade, uma vez que se trata de uma obra que como em um jogo de espelhos, oferece ao espectador imagens distorcidas de si mesma, ao mesmo tempo em que permite que se observe diferentes elementos de ângulos distintos. Um exemplo nesse sentido são os vários inícios do espetáculo, que assim como a temática freqüentemente autobiográfica quebram as expectativas ficcionais e constituem indícios nesse sentido.

Uma vez estabelecidas a teatralidade e a consonância com a produção do seu tempo fica mais fácil constatar que o que parece ausente nessa obra é

uma categoria que durante séculos esteve atrelada ao teatro: o drama. Logo, é possível realizar uma leitura de Susuné a partir do que Lehmann chama de teatro pós-dramático.

Analisando mais a fundo os elementos que afastam a obra do drama tradicional merece destaque o complexo posicionamento de Carolina Virgüez. A atriz não representa um papel propriamente dito, desde o início do texto se apresenta como a si própria e faz referências à fatos facilmente identificáveis com sua biografia. Um dos inícios da peça (são vários) se dá no avião que a teria trazido da Colômbia para o Brasil, por exemplo.

Outro indício nesse sentido é disposição dos elementos cênicos, uma vez que não apresentam seguem o perfil tradicional do drama, é necessário ao espectador lê-los para assim atribuir uma função para eles no espetáculo. A presença de vozes em off e a atuação do percussionista que acompanha a atriz no palco são alguns desses elementos que marcam o ritmo do espetáculo e ajudam a marcar a fragmentação. Ao mesmo tempo, são poderosas referências culturais identificadas com a cultura da região sobre a qual se fala, o Chocó, espaço altamente identificado com a negritude na Colômbia.

O cenário composto por grandes gavetas, um globo terrestre, livros com fotos e outros objetos aparentemente desconexos também auxiliam na construção da atmosfera da obra. A interação com esses objetos por parte de Carolina também obedece à lógica do fragmento (ou à falta dela).

As leituras desses elementos podem ser várias, por um lado parecem representar a memória e sua complexa maneira de se articular. De acordo com a própria atriz a inspiração para alguns desses elementos, as caixas/gavetas, veio da estrutura do jogo de tabuleiro conhecido no Brasil como banco imobiliário. No entanto, talvez a estrutura lembre ainda mais outro jogo do tipo, o jogo da vida, no qual se passa de casa em casa da infância até a velhice.

Dessa forma, a relação com o tema da memória é central para a compreensão da peça, o trecho abaixo evidencia a influência desse elemento na construção da obra;

“É difícil dizer exatamente onde fica o início das coisas. Eu desço do avião e vejo a cidade. É o meu primeiro dia de aula de teatro na universidade. Na memória, as coisas surgem condensadas, então, no mesmo dia que eu desço do avião eu tenho o meu primeiro dia de aula de teatro na universidade.”

Carolina Virgüez evidencia no trecho supracitado, portanto toda a fluidez e vulnerabilidade da memória. Reconhecendo a impossibilidade ser completamente fiel à realidade a artista escolhe implodir qualquer pretensão de realismo. Essa parece ser a tentativa mais honesta de dar conta da realidade nesse contexto de incertezas e pistas falsas, nesse terreno sempre suspeito que é a memória.

Ainda sobre essa questão, a peça tenta seguir, não o tempo cronológico, mas sim o tempo subjetivo da memória. O trabalho com o tempo é fundamental para a construção do pós-drama, uma vez que esse elemento também é constantemente subvertido e deslocado. O tempo da fábula, da ficção, presente no teatro dramático, cede espaço à multitemporalidade das várias histórias que compõem a obra e também a essas novas temporalidades que problematizam mais do que esclarecem os elementos narrados.

Outro elemento central para a compreensão do aspecto pós-dramático de Susuné é o que Lehmann (2011) descreve como a não correspondência “às expectativas às quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos”. O maior indício nesse sentido são as contradições biográficas apresentadas constantemente na obra:

“Este corpo, o corpo da Carol, nasceu no dia 20 de novembro de 1961”

“Eu nasci no dia 20 de novembro de 1960”

“Meu pai era o único médico da cidade”

“Meu pai não estava na maternidade quando eu nasci. Ele estava trabalhando na loja de brinquedos que ele tinha no centro de Bogotá.”

Essas informações inconciliáveis colocam o espectador diante de um impasse: como lidar com essa obra? Como saber qual é a verdade? De fato esse giro autobiográfico/ficcional se converte numa espécie de jogo e desestabiliza a posição do espectador que passa a desconfiar de tudo o que ouve, tornando a compreensão da peça torna-se mais complicada. O espetáculo afasta-se, dessa forma, das formas tradicionais de entretenimento,

já que ao mesmo tempo em que desestabiliza o público obriga-o a interagir mais ativamente na construção do sentido da peça. Nada está acabado em Susuné, e é dessa necessidade de ajudar a elaborar significados gerada no espectador que reside boa parte de sua riqueza como objeto artístico.

A performance da atriz também abala a expectativa tradicional do drama. Carolina Virgüez alterna caminhadas pelo palco com momentos em que corre, experimenta diferentes tons de voz, grita, dança, se deita no chão, entra e sai das caixas/gavetas, folheia livros, organiza objetos aparentemente sem nenhuma conexão com o que é falado, enfim, imprime movimento ao que diz, sem necessariamente apresentar alguma conexão de sentido entre discurso e ação. Essa constatação gera um questionamento simples e ao mesmo tempo bastante complexo: o que significa tudo isso?

A aparentemente contraditória junção de leveza e energia no desempenho de Carolina Virgüez prende a atenção do espectador e produz, para usar as palavras de Lehmann; *“situações lúdicas em que afetividade é liberada”*. Se as formas midiáticas tem se tornado cada vez mais racionalizantes, o teatro tem assumido para si a tarefa de apresentar formas mais imediatas de afetividade. Dessa forma, torna-se desnecessário tentar fixar significados para tudo o que se vê em Susuné, a obra cumpre com bastante propriedade essa nova expectativa; apresenta impulsos, reações rápidas e elementos não-racionalizáveis.

2.2 Interculturalidade, etnografia e política

O sociólogo norte americano Howard S. Becker (2009), em seu livro *Falando da sociedade*, tenta pensar como vários recursos, entre eles a literatura e o teatro, podem apresentar chaves para a compreensão de fenômenos sociais. Becker defende que obras ficcionais frequentemente apresentam percepções “que merecem ser lidas sobre como a sociedade está construída e funciona”.

Mesmo trabalhando com obras ainda identificadas com o drama, a proposição do autor também apresenta validade para a leitura de uma peça

como Susuné. De fato, uma das características mais marcantes da obra é seu caráter fortemente intercultural. Ao transitar entre Colômbia e Brasil o texto reflete aspectos culturais que cada um dos dois países apresenta. A questão do negro e da identidade afro em ambas as nações possibilita que obra construa uma relação entre as duas culturas, estruturada pelo relato híbrido de Carolina Virgüez.

Nesse contexto, cabe a realização de considerações sobre os fragmentos que representam as histórias de mulheres negras. Esses são trechos que apresentam marcas próprias. Primeiramente, a própria atriz adota uma postura mais vinculada a uma contadora de histórias, além disso, pode-se observar que todos os relatos se iniciam pela associação da ideia de ritmo a alguma parte do corpo das mulheres em questão:

“Babá Miguelina tinha ritmo no olhar

babá Ru, tinha o ritmo nas costas

Fidélia Córdoba tinha o ritmo no peito

Limbania Pretel tinha o ritmo no Susuné

Ritmo e corpo são idéias centrais para a estrutura da peça. Desde o início do espetáculo a atriz afirma que é ela também um corpo, e o ritmo é marcado pela atuação do percussionista também presente no palco.

As histórias representadas são fortemente marcadas pela presença do fantástico em harmonia com o cotidiano, fato que possibilita a apreensão de interessantes aspectos da organização social do caribe colombiano; as manifestações religiosas, a estrutura familiar, as relações amorosas, o tratamento da morte, entre vários outros aspectos. Além disso, esse vínculo entre maravilhoso e real retoma a própria tradição literária latino-americano, fato que evidencia como uma obra identificada com o teatro pós-dramático pode sim estabelecer vínculos com a tradição. O jogo de influências, no entanto, ganha novos tons e é preciso atenção redobrada para identificá-los, mais do que a mera citação o que se observa em Susuné é um movimento antropofágico em relação a essa tradição.

A presença desses relatos marcadamente identificados com a realidade de uma sociedade específica imprime ainda um caráter etnográfico à obra.

Outro aspecto nesse sentido é a representação da complexidade da situação do sujeito migrante. O não-lugar em que ele se estabelece e o processo de reconfiguração da identidade também são temáticas bastante exploradas:

“Então eu lembrei pela primeira vez que eu era colombiana e lembrei que eu não era brasileira e que ter sido brasileira por esse tempo tinha me servido pra entender que eu era colombiana.”

O trecho citado apresenta a forma como a identidade é alterada em contextos de afastamento do país natal. Esse trânsito marca a obra especialmente nos momentos de partida e retorno à Colômbia. O contato com a alteridade produz um choque que resignifica a própria noção do eu. Essa identidade contrastiva está no cerne da obra e torna ainda mais complexa a presença da etnografia, uma vez que nesse contexto há o que se pode considerar auto-etnografia.

Os aspectos etnográficos da obra nos ajudam a compreender sua dimensão política. O pós-dramático, muitas vezes falsamente identificado com um esvaziamento de sentido que estaria diretamente ligado à alienação, se revela um potente difusor de novas problemáticas como o estatuto da identidade na pós-modernidade.

Como afirma Bauman em *Modernidade Líquida*, estamos inseridos em um mundo em que a solidez das instituições se tornou completamente inviável. Dessa forma, a contemporaneidade se tornou o palco da liquidez, e nada parece tão adequado para representar essa nova realidade como uma estética marcadamente fragmentada e disposta a refletir sobre si mesma a todo tempo, a questionar-se inclusive enquanto o seu estatuto artístico, como o pós-dramático.

Como afirma Lehmann em sua reflexão sobre o pós-drama e a política, o teatro como estrutura de manifestação política em seu sentido mais tradicional perdeu forças nas últimas décadas, por inúmeros fatores. Dessa forma, questiona-se qual seria o papel político desse teatro que abandonou o drama. O autor afirma que o político agora não estaria mais relacionado à denúncia (outros meios seriam mais rápidos em efetua-la) ou à mera colocação em cena

de indivíduos oprimidos. O político no pós-dramático estaria inerente à própria realização desse tipo de obra.

É, portanto, inegável o caráter político de uma obra como *Susuné*, ainda que afastada das estratégias tradicionais nesse sentido a peça apresenta elementos em diversos níveis que atendem a essa perspectiva. De fato, trata-se de uma obra que aposta na fragmentação como forma para tratar de temas fundamentais para qualquer reflexão sobre o presente.

Conclusão

O grande mérito de *Susuné* talvez seja exatamente o de conseguir se apoiar em uma estrutura fragmentada, complexa e por vezes contraditória sem nunca tornar uma obra excessivamente hermética ou incompreensível. O tom poético que perpassa o espetáculo do início ao fim tem grande responsabilidade na construção desse efeito e torna o espetáculo uma complexa viagem por diferentes espaços tanto físicos quanto da memória.

Desde o título, *susuné* é um termo do interior da Colômbia usado para nomear o órgão sexual feminino, a mínimos aspectos da representação; atos como o de soltar e prender o cabelo ou a maneira como o vestido de renda é conduzido em cena, toda a obra transpira uma feminilidade que é também um tema para a peça.

Esse efeito se dá por que mais do que narradora, contadora de histórias, protagonista, *performer*, talvez o principal papel desempenhado por Carolina Virgüez seja o de mediadora. É através dela, de sua presença no palco, que temos acesso a um fragmento do mundo da mulher negra colombiana, da imigrante que retorna ao seu país, da estrangeira que chega ao Brasil.

Outro mérito da obra é o de provocar determinadas reflexões. Da mesma forma que a identidade da narradora é repensada ao longo da obra somos levados a problematizar nossa própria identidade, a questionar a naturalização de categorias como negro/branco/índio a bagunçar nossas

próprias gavetas e tentar reunir nossos próprios fragmentos, por impossível que seja essa tarefa, vale a pena tentar entrar no jogo.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKER, Howard. 2009. **Falando da sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.

FIGUEROA, Amalialú Posso. **Vean vé, mis nanas negras**. Bogotá: Brevedad, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Cosacnaif: São Paulo, 2011.

SUSUNÉ, **contos de mulheres negras** (texto completo) Contos de Amalialú Posso Figueroa e dramaturgia de Emanuel Aragão