

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Jogando no universo de Remedios Varo:  
pintura e escrita criativa na construção da dramaturgia**

Rute de Jesus Ferreira Silva

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Regiane Aparecida Caire da Silva

São Luís – MA

2025

Rute de Jesus Ferreira Silva

Trabalho apresentado à Banca de Defesa  
como requisito parcial para a obtenção  
do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Processos e Poéticas  
da Cena

São Luís – MA

2025

Jogando no universo de Remedios Varo:  
pintura e escrita criativa na construção da dramaturgia

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pela autora.  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Rute de Jesus Ferreira.

Jogando no universo de Remedios Varo : pintura e escrita  
criativa na construção da dramaturgia / Rute de Jesus  
Ferreira Silva. - 2025.

95 p.

Orientador(a): Regiane Aparecida Caire da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em  
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São  
Luís, 2025.

1. Remedios Varo. 2. Dramaturgia. 3. Processo Criativo.  
4. Escrita Criativa. I. Silva, Regiane Aparecida Caire da.  
II. Título.

Rute de Jesus Ferreira Silva

Banca Examinadora:

Regiane Aparecida Caire da Silva

---

(Orientadora – PPGAC/UFMA)

Tania Cristina Costa Ribeiro

---

(Membro interno – PPGAC/UFMA)

Marineide Câmara Silva

---

(Membro externo – UFMA)

São Luís – MA

2025

À memória do professor Luiz Pazzini, pelas vezes em que, num corredor do CCH, me disse que eu deveria escrever.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi construído por muitas mãos, mesmo que meu editor de texto só tenha reconhecido as minhas. Mas para que eu tivesse tempo, condições, saúde mental e segurança para concluir essa pesquisa, muita gente me tomou pelo braço com carinho.

À minha orientadora, professora Dr<sup>a</sup>. Regiane Caire. Que sorte eu tive de cair nas suas mãos! Sua orientação respeitosa, consciente e carinhosa foi essencial para que eu chegasse aqui. Sua atuação no limite entre a liberdade necessária à pesquisa e o caminho que eu precisava ver – e não conseguiria sozinha – me faz ser grata. Obrigada, sempre.

À professora Dr<sup>a</sup>. Michelle Cabral, que é uma professora marcante para mim desde 2010, quando entrei na licenciatura em Teatro e que esteve na minha banca de qualificação. Suas sugestões, cercadas de gentileza e afeto, foram extremamente úteis para essa versão final. Além disso, repito: esse trabalho tem muito de você e da disciplina de Prática de Criação Dramática. Toda minha gratidão, sempre.

Ao professor Dr. Flávio Fonseca, que se tornou uma referência de muita lucidez em docência e pesquisa pra mim. Seu método de provocar questionamentos me orienta no sentido do tipo de professora que quero ser. E suas contribuições em minha qualificação, revestidas de rigor e gentileza, me fazem sentir muita gratidão pelo cruzamento de nossos caminhos.

À professora Dr<sup>a</sup>. Tania Cristina e à prof. Dr<sup>a</sup> Marineide Câmara, pelas preciosas colocações sobre meu trabalho e pelo aceite em compor minha banca de defesa. Ouvir vocês me deu ainda mais ânimo para que essa pesquisa não encerre aqui.

À Dr<sup>a</sup>. Gisele Vasconcelos, coordenadora do PPGAC e professora da disciplina Estudos Avançados em Artes Cênicas. Embora eu seja formada em Teatro desde 2015, por essa mesma casa, foi nessa disciplina que me entendi, finalmente, como artista – temida palavra. Cada aula foi uma aventura desafiadora e eu fui muito feliz em todas elas.

À minha turma do mestrado, nossos encontros foram um lembrete de que o conhecimento em arte é melhor quando produzido junto. Agradeço especialmente à Brenda Sousa, pelas conversas animadoras (ou nem tanto), pelas trocas sobre livros, pela partilha do saber em artes visuais. Também sou muito grata ao Luciano Fergar, pelas tardes em que experimentamos o Cavalo do Cão – estendo esse agradecimento ao estudante da licenciatura em Teatro, Tiago Oliveira. Ver o texto tomando forma nas vozes e corpos de vocês foi comovente. Obrigada por isso.

Sou muito grata a todos os professores do PPGAC/UFMA e aos docentes da Licenciatura em Teatro que pude reencontrar nesse tempo de pesquisa, assim como aos funcionários desta casa, que de algum modo, é um dos meus lugares no mundo também.

À minha mãe, dona Rose. Do final de 2022 ao começo de 2023 estive com mamãe, plantando flores, cuidando de carneiros, assando bolos. E nisso, percebi o que queria fazer. Obrigada, mamãe.

Ao meu pai, seu Onofre, nunca vou agradecer o bastante por me ensinar a amar os livros, a leitura, o conhecimento, nem por ser meu maior apoiador. Obrigada, papai.

À Valéria Pereira, pelo veneno tão doce, por todas as conversas sobre arte, literatura e vida que me fizeram ter ideias para escrever, por todas as visitas a museus e exposições, por todos os livros.

À Jarina Serra, que compartilha comigo vivências e opiniões sobre a vida acadêmica, o que impede nossa loucura. É um prazer ser sua amiga há tanto tempo.

Ao Gabriel Santana, pelo amor que permanece e por todas as leituras que compartilhamos em 2023 e que foram, de algum modo, sementes dessa pesquisa.

À Daniela Strasser, por todo afeto e carinho, pela casa sempre aberta. Pelos diálogos sobre o mundo, por todas as taças de vinho e todas as xícaras de café. Pelas mãos dadas.

Aos meus amigos escritores, sem a amizade de vocês eu não conseguiria pensar no meu fazer como um *processo criativo*. Obrigada especialmente a Rafael Delboni, Rosana Vingenbah, Thiarlley Valadares e Vinicius Oliveira.

Desenvolvi a maior parte dessa escrita em 2024, mesma época em que lancei a edição impressa do romance *Bordado em Ponto Corrente*. Foi desafiador gerenciar as duas coisas, mas ainda bem que foi assim. Por isso, aos leitores que desde então (e de antes) visitam Santana da Solidão e me fazem acreditar que a arte se estabelece no encontro, muito obrigada.

## RESUMO

A pintura é um elemento disparador familiar na construção de textos que se utilizam de técnicas da escrita criativa, especialmente no âmbito da escrita de contos e romances. Este trabalho investiga um modo de criação dramaturgico baseado na escrita criativa desenvolvido por mim a partir de pinturas e escritos da artista espanhola Remedios Varo (1908-1963). O interesse pela obra de Remedios começou em 2022, durante uma pesquisa para a escrita de um conto, e desde então a produção da artista tem sido marcante para que eu desenvolva minha criação como escritora e dramaturga, especialmente pelo fato de observar que a espanhola criou um universo que conecta seres e edificações em verdadeiras narrativas visuais, algo que também procuro elaborar, mas em narrativas literárias e, no caso deste trabalho, se refere à peça teatral *Cavalo do Cão*. Nesse sentido, partimos aqui da pesquisa-criação como metodologia para o compartilhamento do processo criativo, que é o fio condutor da pesquisa, e não da escrita da peça como “produto final”. A pesquisa-criação é vista aqui com o entendimento do processo de elaboração poética, mas também como uma possibilidade de partilha. Além do rastreamento e da organização desse processo, apoiado pela crítica genética, a vivência prática por meio de oficinas de escrita também foi um mecanismo fundamental para esta pesquisa, e incluiu trinta e um participantes, de diferentes regiões do país e com diferentes relações com a escrita e as artes visuais. A ideia, a partir das oficinas, foi a de desenvolver uma espécie de itinerário de criação, com jogos e exercícios de escrita criativa para a cena e que possa, portanto, ser desenvolvida e replicada por outros criadores. Nesse sentido, o trabalho de Remedios Varo é um ponto de partida para um modo de criação, e se destaca pelo simbolismo e caráter teatral, bem como pelas possibilidades de jogo que apresenta a quem estiver atento para jogar com sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Remedios Varo. Dramaturgia. Escrita Criativa. Processo Criativo.

## ABSTRACT

Painting is a familiar trigger element in the construction of texts that use creative writing techniques, especially in the context of writing short stories and novels. This work investigates a mode of dramaturgical creation based on creative writing that I developed based on the paintings and writings of the Spanish artist Remedios Varo (1908-1963). My interest in Remedios' work began in 2022, during research for writing a short story, and since then the artist's production has been significant for me in developing my creation as a writer and playwright, especially because I observed that the Spanish artist created a universe that connects beings and buildings in true visual narratives, something that I also seek to elaborate, but in literary narratives and, in the case of this work, refers to the play *Cavalo do Cão*. In this sense, we start here from research-creation as a methodology for sharing the creative process, which is the guiding thread of the research, and not from the writing of the play as a "final product". Research-creation is seen here as an understanding of the process of poetic elaboration, but also as a possibility of sharing. In addition to tracking and organizing this process, supported by genetic criticism, practical experience through writing workshops was also a fundamental mechanism for this research, and included thirty-one participants from different regions of the country and with different relationships with writing and the visual arts. The idea, based on the workshops, was to develop a kind of creative itinerary, with games and creative writing exercises for the stage, which could therefore be developed and replicated by other creators. In this sense, Remedios Varo's work is a starting point for a mode of creation, and stands out for its symbolism and theatrical character, as well as for the possibilities of play that it presents to those who are attentive enough to play with his work.

KEYWORDS: Remedios Varo. Dramaturgy. Creative Writing. Creative Process.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b> - Retrato da artista Remedios Varo, por Kati Horna (sem data)          | 18 |
| <b>Figura 2</b> - Passaporte de Remedios Varo                                          | 21 |
| <b>Figura 3</b> - Os dias da rua Gabino Barreda, 1944                                  | 22 |
| <b>Figura 4</b> - Modernidade, 1936                                                    | 25 |
| <b>Figura 5</b> - Os Espíritos das Montanhas, 1938                                     | 25 |
| <b>Figura 6</b> - Angústia, 1947                                                       | 26 |
| <b>Figura 7</b> - Dor Reumática, 1948                                                  | 26 |
| <b>Figura 8</b> - Grupo de Vítimas, de Hyeronimus Bosch, 1500                          | 30 |
| <b>Figura 9</b> - O Navio dos Loucos, de Hyeronimus Bosch, c.1490                      | 30 |
| <b>Figura 10</b> - Ao meu amigo Agustin Lazo, 1945                                     | 31 |
| <b>Figura 11</b> - Catedral Vegetal, 1957                                              | 31 |
| <b>Figura 12</b> - Banqueiros em Ação, 1962                                            | 34 |
| <b>Figura 13</b> - Tríptico da Torre, 1961                                             | 36 |
| <b>Figura 14</b> - Coincidência, 1959                                                  | 39 |
| <b>Figura 15</b> - Fenômeno, 1962                                                      | 39 |
| <b>Figura 16</b> - Harmonia (autorretrato), 1956                                       | 40 |
| <b>Figura 17</b> - Visita ao Passado, 1957                                             | 40 |
| <b>Figura 18</b> - Criação das Aves, 1957                                              | 41 |
| <b>Figura 19</b> - Ophelia, de John Everett Millais, 1852                              | 54 |
| <b>Figura 20</b> - Aniversário, de Dorothea Tanning, 1942                              | 57 |
| <b>Figura 21</b> - Dois Homens Velhos Tomando Sopa, de Francisco de Goya, c.1823       | 58 |
| <b>Figura 22</b> - Atores em laboratório de Cavalo do Cão                              | 62 |
| <b>Figura 23</b> - Visita ao Cirurgião Plástico, 1960                                  | 63 |
| <b>Figura 24</b> - Folhas Mortas, 1959                                                 | 68 |
| <b>Figura 25</b> - Página do diário de bordo                                           | 71 |
| <b>Figura 26</b> - Página do diário de bordo                                           | 72 |
| <b>Figura 27</b> - Diário de bordo: rascunhos do conto (versão inicial da dramaturgia) | 73 |
| <b>Figura 28</b> - Diário de bordo: caderno da pesquisa                                | 74 |
| <b>Figura 29</b> - Diário de bordo: cenas e diálogos                                   | 75 |

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 30</b> - Card de divulgação da primeira oficina online | 76 |
| <b>Figura 31</b> - Receita para criar um personagem (fragmento)  | 78 |
| <b>Figura 32</b> - A Tecedora de Verona, 1956                    | 79 |
| <b>Figura 33</b> - Caminhos Tortuosos, 1957                      | 81 |
| <b>Figura 34</b> – Encontro, 1959                                | 81 |
| <b>Figura 35</b> - Participantes da oficina Tecido Sonhado       | 82 |
| <b>Figura 36</b> - Orientações para a escrita                    | 82 |
| <b>Figura 37</b> - Retrato do Barão Milfastos como Criança, 1952 | 82 |
| <b>Figura 38</b> – Premonição, 1953                              | 84 |
| <b>Figura 39</b> - Presença Inquietante, 1959                    | 84 |
| <b>Figura 40</b> – Ruptura, 1955                                 | 84 |
| <b>Figura 41</b> - Jardin d'Amour, 1951                          | 87 |
| <b>Figura 42:</b> Cortina (ou Visão), 1959                       | 89 |

## SUMÁRIO

|                                                                             |    |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO                                                                  | 13 |
| 1 REMEDIOS VARO: DO MOVIMENTO SURREALISTA À CRIAÇÃO DE UM UNIVERSO          | 18 |
| 1.1 O movimento surrealista na trajetória de Remedios Varo                  | 18 |
| 1.2. O jogo na obra de Remedios Varo                                        | 32 |
| 1.3. Remedios Varo e a criação de um universo particular                    | 37 |
| 2 VIAS INTERMIDIAIS DO PROCESSO CRIATIVO EM DRAMATURGIA                     | 43 |
| 2.1. A Escrita Criativa como caminho possível para a escrita de dramaturgia | 50 |
| 2.2. Processos de transposição entre imagem, cena e texto.                  | 52 |
| 2.3. A criação da dramaturgia a partir da imagem                            | 59 |
| 2.4. A seleção das pinturas para a composição da peça                       | 63 |
| 3 PROCEDIMENTOS PARA A CRIAÇÃO DE UM TEXTO                                  | 68 |
| 3.1. O diário de bordo como ferramenta em pesquisa-criação                  | 70 |
| 3.2. As oficinas como possibilidade de teste e espaço de criação            | 75 |
| 3.3. Cinco Exercícios de Escrita Criativa para Dramaturgia                  | 85 |
| CONCLUSÃO                                                                   | 90 |
| REFERÊNCIAS                                                                 | 92 |



## INTRODUÇÃO

No romance *A Insustentável Leveza do Ser*, clássico moderno do escritor tcheco Milan Kundera (1929-2023), a personagem Sabina é uma pintora e graças a ela o narrador captura trechos de intensa beleza e discussões acerca de arte, filosofia e política. Em *Sinfonia em Branco*, premiado romance da brasileira Adriana Lisboa (1970 -), o leitor encontrará claras referências à obra do pintor James McNeill Whistler (1834- 1903). Em *A Luz Difícil*, do colombiano Tomás Gonzalez (1950 -), o narrador é um pintor que compartilha, além de sua tragédia particular – a eutanásia do filho paraplégico – diferentes reflexões sobre o ato da pintura. Obras literárias amplamente consumidas ao redor do mundo, como *O Código da Vinci*, de Dan Brown (1964 -), também incluem pinturas na narrativa.

Dito isso, podemos constatar que a presença de obras de arte na criação literária não é incomum. No entanto, existe nessa observação espaço para uma questão: além da presença na narrativa, de que outras formas a pintura pode colaborar com a escrita ficcional, especificamente teatral? Para responder a essa pergunta, investigo meus procedimentos de criação, partindo de sua gênese, na graduação em Teatro, ao momento atual, de minha produção como ficcionista<sup>1</sup>. O resultado dessa investigação se converte na partilha de um processo criativo, situando esta pesquisa no âmbito da metodologia da pesquisa e criação.

Os processos criativos relacionados à escrita são particulares e dependem de uma série de interlocuções entre o sujeito que cria e o seu entorno. Como egressa do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (2010-2015), pude experimentar diferentes ferramentas para a criação ficcional, especificamente dramaturgica, ao longo do curso: transposição de contos e poemas para a cena, montagens a partir de fotografias e notícias de jornal, textos a partir do corpo, entre tantas outras formas de se levar a ficção para o palco.

Dentre esses experimentos, destaco a adaptação do conto *A Cartomante*, de Machado de Assis, escrito por mim e encenado pela minha turma (2010.1) em 2012, na disciplina de Prática de Criação Dramática, sob orientação da professora Michelle Cabral. Na época, além do próprio texto de Machado de Assis, busquei referências

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, opto por manter a interlocução na primeira pessoa do singular por entender que é a forma mais adequada para elaborar as reflexões sobre um processo criativo que é desenvolvido por mim.

visuais que amparassem minha escrita e vejo nesse ato a gênese do que hoje entendo como meu processo criativo particular.

Pouco depois de me formar, passei a me interessar profundamente pela história da arte, em particular da pintura, e dei início a um estudo sistemático acerca do tema, buscando aprender mais sobre a história da arte em livros, cursos, palestras e mesmo em textos disponíveis na internet. Foi assim que, como leitora de ficção, não pude deixar de notar, em diversos textos literários de diferentes gêneros, referências marcantes às artes visuais.

Quando comecei a escrever com mais consistência e a publicar textos ficcionais, em 2021, foi natural procurar novamente estudar procedimentos para desenvolver melhor essa escrita. Tive acesso, portanto, a uma série de cursos, livros, manuais e oficinas de escrita criativa, que fortaleceram minha própria produção, mas sem nunca perder de vista a importância da prática constante da escrita atrelada à manutenção do hábito da leitura. Aos poucos, fui criando meus próprios mecanismos de escrita, e entre eles, o uso consciente da pintura como suporte da criação literária se tornou um dos mais produtivos.

Um dos exemplos de maior destaque dessa relação intermidial dentro da minha produção<sup>2</sup> aparece no conto *O Hotel*, presente no livro *Eu te Serviria Meu Coração com Vinho Branco*<sup>3</sup> (2022). Nele, inseri elementos da obra pictórica de Edward Hopper<sup>4</sup>, como as pinturas *Casa na Ferrovia* (1925), *Onze da Manhã* (1926) e *Manhã Ensolarada* (1952) além da clara menção do parágrafo inicial, em que o narrador diz que o hotel se parecia em tudo com um quadro daquele pintor<sup>5</sup>.

Pensando na utilização da pintura como elemento disparador no processo criativo de quem escreve, me oriento agora para o sentido da dramaturgia. É importante considerar que a dramaturgia, embora semanticamente ligada ao texto, apresenta novas nuances no que diz respeito ao teatro contemporâneo. Se até o começo do século 20 era praticamente impensável uma estrutura teatral que dispensasse o texto escrito, estamos vivendo agora um momento em que o teatro abdica em grande parte de noções

---

<sup>2</sup> Descreverei essa relação no capítulo 3.

<sup>3</sup> Este livro foi publicado inicialmente em formato digital, de forma independente, em 2021, e no ano seguinte teve a edição impressa publicada pela Editora Voz de Mulher.

<sup>4</sup> Edward Hopper (1882-1967), artista estadunidense, conhecido por obras emblemáticas em que traz à tona a problemática da solidão e do isolamento. É associado ao movimento realista.

<sup>5</sup> Para ler a descrição pormenorizada do processo de criação e escrita deste conto, acesse minha página no Medium aqui: <https://ruteferreiras.medium.com/arte-inspira-arte-edward-hopper-e-o-conto-o-hotel-812883bae66>

consideradas fundantes.

Entretanto, considerando meu trabalho como escritora e minhas escolhas estéticas enquanto pessoa do teatro, adianto que essa pesquisa pretende pensar, mais que o espetáculo pronto ou o texto espetacular, o processo de criação de uma dramaturgia escrita, especialmente (mas não só) enquanto texto literário. Dessa forma, este trabalho se insere também no campo da intermidialidade e da relação entre as artes, a saber, pintura, teatro e literatura.

Situo esta relação no nível da produção, partindo da investigação sobre os procedimentos criativos envolvendo o uso de pinturas para a construção do texto teatral. Revela-se assim a intenção deste trabalho: oferecer um conjunto de jogos a partir de elementos da escrita criativa e do teatro para a criação dramatúrgica, baseados em uma série de pinturas da artista Remedios Varo (1908-1963) associada, para fins didáticos, ao movimento surrealista.

Em vez de pensar na partilha de uma metodologia, preferimos pensar na construção experimental de um itinerário, palavra que remete ao que se pretende com a elaboração desse trabalho: em vez de um roteiro fixo a seguir, queremos oferecer uma possibilidade de criação para outros autores, que seja flexível e transformado à medida em que seja utilizada, tendo em mente o lembrete poético de que o caminho se faz ao caminhar. Não deixa de ser também uma palavra adequada ao próprio universo pictórico criado pela artista que é foco desta investigação.

Remedios Varo produziu a maior parte de sua obra nos anos em que viveu no México, a partir da década de 1940, quando ela e outros artistas europeus se exilaram no país latino-americano em função do avanço da ocupação nazista na Europa. Meu encontro com ela deu-se quase por acaso, num período em que eu pesquisava a obra de Dorothea Tanning<sup>6</sup> para a escrita do conto *A Urdidura da Matéria*<sup>7</sup>.

Na ocasião, me deparei com a pintura *Folhas Mortas* e percebi que estava diante de uma história, de um conto coeso. Ao pesquisar mais a fundo as pinturas da artista, nos meses finais de 2022, notei também que ela insistia num ponto: a criação pictórica de um universo muito particular. Esse universo pode ser percebido, por exemplo, nas repetições estéticas e temáticas, como as máquinas, a costura e as navegações. Assim

---

<sup>6</sup> Dorothea Tanning (1910-2012) foi uma artista nascida nos Estados Unidos e assim como Remedios, também é associada ao movimento surrealista. Além de pintora, Dorothea também se dedicou à escultura e à escrita.

<sup>7</sup> Falo mais sobre isso no capítulo 3.

como Borges, um de seus autores favoritos, e também um dos meus, a artista desenvolve uma ideia de jogo a partir das repetições temáticas. Não deixa de ser, por sua vez, um universo narrativo.

O sentido dessas repetições não deve, no entanto, ser tomado como sinônimo de monotonia, mas sim no de uma exploração delicada dos interesses pessoais. Nesse ponto, também identifico a repetição de interesses como um dos elementos de minha própria produção, uma vez que o amor, a loucura, a morte, a maternidade e a violência, sobretudo contra o corpo da mulher, são temas recorrentes na minha escrita. Além disso, personagens e cenários também se encontram na perspectiva da repetição, como é o caso do já citado livro de contos *A Urdidura da Matéria*, em que histórias se ligam umas às outras, além de fazerem referência ao cenário do livro *Bordado em Ponto Corrente*, meu primeiro romance, publicado em 2023.

Dito isso, o que se pretende com este estudo é a organização dos elementos do meu processo criativo, do texto teatral a partir da imagem, baseada particularmente nas imagens de Remedios Varo, de modo que essa experiência de escrita possa ser revisitada, reorganizada ou replicada por outros escritores e dramaturgos. Para tanto, partimos das seguintes questões norteadoras: como elaborar um percurso metodológico que permita ao dramaturgo (ou ator, ou romancista, ou professor) conduzir um passo a passo de seu processo criativo? As obras de arte como elemento disparador da construção do texto só têm efeito no nível descritivo, no que se refere à cena teatral? Como as artes visuais podem contribuir com a criação de uma poética particular no trabalho do dramaturgo?

Além da motivação pessoal que permeia a pesquisa, de meu próprio trabalho enquanto ficcionista, também considero a pertinência desta investigação ao observar que os livros, cursos e oficinas voltados para o trabalho do escritor são, em geral, restritos à escrita de romances e de contos, sendo o gênero dramático utilizado em meras situações exemplares e os cursos na área se devam aos esforços de professores-artistas e de algumas poucas iniciativas do setor público e privado. Isso aponta a pertinência de projetos como este, no qual a criação dramatúrgica é investigada também como criação literária.

Considero ainda que a proposta de interlocução entre teatro, literatura e artes visuais colabora com uma discussão que pretende, em última análise, testar procedimentos criativos tanto na cena quanto no texto. Com efeito, é importante ainda reiterar que a ideia não é a construção de um manual de escrita criativa, mas a partilha

de um modo de criação dramática que é apenas um, entre tantos possíveis. A intenção é, portanto, oferecer ferramentas, exercícios e possibilidades de criação de um texto dramático tendo a pintura como base do processo.

Este trabalho está incluído no bojo da pesquisa criação, e além da investigação do meu processo criativo a partir dos diários de bordo e cadernos de processo também se organiza a partir da partilha desses processos, no formato de oficinas de curta duração, ministradas no primeiro semestre de 2024. A maior parte dessas oficinas, como se verá no capítulo dedicado ao tema, aconteceu de modo remoto e contou com a participação de escritores de todas as regiões do país. Embora as oficinas não tenham sido voltadas especificamente para a escrita teatral, em muitos casos me apropriei de jogos teatrais e tornei a proposta adequada para esse gênero.

Sobre os capítulos, dividimos este trabalho da seguinte forma: o primeiro capítulo é dedicado a apresentação de Remedios Varo, sua relação com o movimento surrealista, o caráter de jogo contido em suas obras e a criação de um universo particular. Discutir as vias do processo criativo em dramaturgia, em especial as possibilidades da pintura como suporte à criação teatral é o tema do segundo capítulo. O terceiro capítulo é dedicado à descrição e análise do processo de criação propriamente dito, bem como é o lugar em que sua partilha – as oficinas – será também analisado. Já o último capítulo inclui os jogos que foram utilizados nas oficinas de forma mais substancial e podem ser utilizados nos processos de criação dramática a partir da imagem.

Por fim, quero dizer que encontrar o universo de Remedios Varo foi uma espécie de passe para a criação do meu próprio universo ficcional. Envolvê-la em minha produção literária, em meu processo criativo e em minha investigação de mestrado é, de certa forma, expandir os limites desse universo.

Boa leitura.

## 1 REMEDIOS VARO: DO MOVIMENTO SURREALISTA À CRIAÇÃO DE UM UNIVERSO

### 1.1 O movimento surrealista na trajetória de Remedios Varo

María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga nasceu em 1908, na pequena cidade de Anglès, em Girona, Espanha. Desde muito jovem foi estimulada à criação artística pela família, em particular pelo pai, considerado um homem liberal e de mente aberta. É também por causa da profissão do pai, que é engenheiro, que desde muito cedo, a artista se habitua a constantes mudanças de cidade, o que mais tarde vai aparecer em algumas de suas obras, na temática da exploração e peregrinação.

**Figura 1-** Retrato da artista Remedios Varo, por Kati Horna (sem data)



Fonte: Instituto Nacional de Belas Artes do México

Remedios teve contato com o surrealismo praticamente no começo do movimento, pois iniciou seus estudos na Academia de Belas Artes de Madri, em 1924, justamente o ano em que Manifesto Surrealista foi publicado. Já na década de 1930, tendo concluído sua formação, a artista vive um tempo em Barcelona e em seguida se muda para Paris. Esta mudança não está ligada apenas ao interesse pelo centro cultural da Europa naqueles anos, mas também à insegurança e violência geradas pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Ainda em Barcelona, Remedios participa da exposição

Logicofobista<sup>8</sup>, em 1936, dedicada ao Surrealismo, que reuniu jovens artistas iniciantes da época.

O Surrealismo surge na primeira metade do século XX, como um dos movimentos de vanguarda da Europa cujas influências se fizeram sentir em outras partes do mundo e está inserido na proposição apresentada por Peter Bürger em sua teoria da vanguarda. Segundo o autor:

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. Não impugnam uma expressão artística precedente (um estilo), mas a instituição arte na sua separação da práxis vital dos homens. Quando os vanguardistas formulam a exigência de que a arte volte a ser prática, não querem dizer que o conteúdo das obras seja socialmente significativo. A exigência não se refere ao conteúdo; e dirigida contra o funcionamento da arte na sociedade, que decide tanto sobre o efeito da obra quanto sobre o seu conteúdo particular. (Bürger, 1993, p.90)

Embora o termo surrealismo esteja hoje mais ligado às artes visuais, suas origens remontam à uma peça teatral. O termo, popularizado por André Breton (1896-1966) no Manifesto Surrealista (1924), fazia referência ao texto *As Mamas de Tirésias* (1903), de Guillaume Apollinaire (1880-1918) e “[...] era uma nova palavra de ordem para uma forma de arte que pretendia ser não naturalista, não realista, super realista”. (Berthold, p.481, 2014).

Na fase inicial do Surrealismo, na primeira metade do século XX, a relação com os recentes estudos em Psicanálise não pode deixar de ser mencionados. Rivera (2002, p.8) explica que a relação entre arte moderna e a psicanálise se dá especialmente pelo fato de serem ambos produtos culturais que compartilham um mesmo ‘espírito de época’ ainda que suas relações nem sempre sejam visíveis” e observa o fato de que é a partir da Primeira Guerra Mundial que as artes e literatura passam a fazer referências mais explícitas à psicanálise. Sobre isso, retomamos o diálogo com Bürger, a partir da tradução comentada de Antunes (2001, p.139), que esclarece:

O voltar-se para a “*imagination*” representa não uma reação cega a um mundo que, na Guerra Mundial, com a possibilidade de aniquilação mútua, colocara à prova sua própria perfeição técnica. Foi, isto sim, uma resposta consciente, resultado tanto de uma vivência existencial bem como de uma reflexão sobre o que se abateu sobre o indivíduo. Para os surrealistas não se trata de substituir a atividade consciente pela inconsciente, mas de recolocar o homem em condições de servir-se da totalidade de suas aptidões. O racionalismo não é rechaçado como um todo, mas apenas na medida em que restringe as esferas

---

<sup>8</sup> A exposição Logicofobista aconteceu em maio de 1936, na cidade de Barcelona, e reuniu obras de dezesseis artistas. A memória da exposição pode ser recuperada aqui: <https://museoph.org/files/publicaciones/catalogos-en-pdf/logicofobistas-libro-cast-final.pdf>. Acesso: 22 de maio de 2024.

de vivência humana, apoiando-se numa utilidade que carece, ela própria, de uma justificação.

Embora Bürger insista no ponto de que o racionalismo não é completamente deixado de lado, é importante considerar o papel daquilo que ficou conhecido como *automatismo psíquico*, que foi considerado, por muito tempo, como um princípio básico do Surrealismo, especialmente por ser a definição presente no manifesto de 1924.

Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a pois uma vez por todas. SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (Breton, 1924, p.12)

Esta relação parte das teorias de Sigmund Freud (1856- 1939) “segundo o qual, quando nossos pensamentos em estado vígil ficam entorpecidos, a criança e o selvagem que existem em nós passam a dominar” (Gombrich, p.592, 2012). Gombrich segue explicando que essa ideia deu aos surrealistas, no início de suas investigações, o fundamento na crença de que a arte não poderia ser produzida pela razão, de modo desperto. Ainda segundo ele, os sonhos, e a ideia de sua interpretação, tiveram um papel fundamental neste movimento:

Também os surrealistas procuravam ansiosamente sondar estados mentais em que o profundamente oculto no inconsciente pode vir à superfície. [...] a experiência de pintar imagens oníricas foi certamente válida. Nos sonhos, com frequência experimentamos a estranha sensação de que objetos se fundem e trocam de lugar. (Gombrich, p.592, 2012)

Por outro lado, ao refletir sobre as ideias de Freud acerca da arte, Cynthia Freeland destaca que “parece demasiado limitante insistir que a arte só pode expressar emoções (sejam conscientes ou inconscientes).” (Freeland, p.157, 2019).

Desse ponto de vista, é importante ressaltar que, apesar de utilizarem técnicas ou obterem resultados semelhantes dentro de uma estética, nem todos os artistas surrealistas necessariamente se utilizaram de imagens oníricas produzidas inconscientemente em seu processo de criação. Acerca disso, Walter Gruen, com quem Remedios viveu no México, resalta que ela “dominava os procedimentos surrealistas como ninguém, mas os usava como técnica para elaborar suas ideias pré-concebidas. Seus quadros estão cheios destas técnicas, mas não têm sua origem nelas.” (Varo, 1997,

p.21, tradução minha). A própria artista, em outra ocasião, confirma que visualizava sua tela antes de começar a pintar e ia ajustando a imagem ao que planejava (Varo, 1997).

Além disso, para encerrar esta linha de reflexão sobre o automatismo psíquico no surrealismo cabe aqui a pertinente observação de Isabel Castells, que organizou o livro *Cartas, Sueños e Otros Textos*, citado acima, com os escritos de Remedios Varo. A estudiosa observa que é curioso que um movimento que ocupou todo o século XX leve em conta, quase unicamente, uma definição de 1924, que foi questionada e revisada pelos próprios surrealistas posteriormente.

Outro ponto a ser considerado aqui é aquele que se refere às distinções do movimento surrealista tanto no sentido temporal quanto geográfico. A primeira diz respeito principalmente a quem estava produzindo obras ditas surrealistas.

Artistas como Francés, Varo e Carrington representaram uma segunda geração de surrealistas cuja mudança em 1937 para Paris possibilitou o desenvolvimento de sua arte mais de uma década após a publicação, em 1924, do primeiro Manifesto do Surrealismo de Breton. Esta segunda geração foi sujeita a uma hierarquia tácita entre os surrealistas experientes que fizeram parte do movimento desde 1924, como Péret e Breton, versus aqueles que ainda estavam desenvolvendo sua prática artística, como Francés, Carrington e Varo. (Levy, 2023, p.11, tradução minha)

A autora segue esclarecendo que esse sistema hierárquico sofreu uma ruptura com a ocupação nazista da França, uma vez que os surrealistas se exilaram, a partir daí, em diferentes partes do mundo, incluindo Remedios Varo, que em 1941 se muda para o México (Fig. 2), por conta do cenário de horror que despontava com a Segunda Guerra Mundial.

**Figura 2** - Passaporte de Remedios Varo



Fonte: Central Revontulet

Zamora (2002) explica que o surrealismo na América Latina se apresenta inicialmente justamente através do México, quando a Guerra obrigou diversos artistas

europeus a procurarem asilo no país. Sobre esse período no país, vale lembrar que:

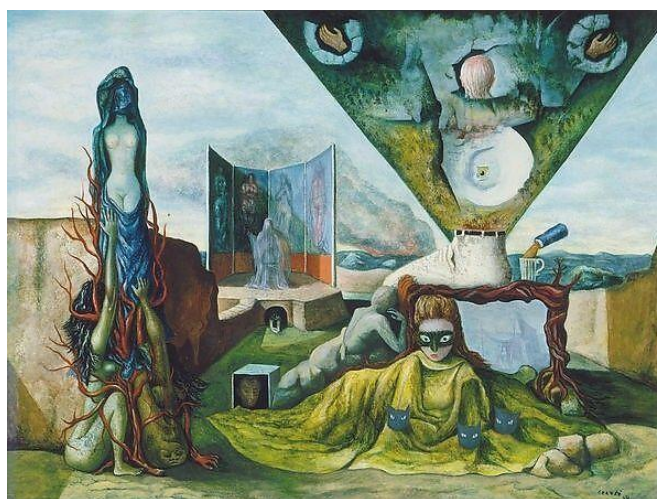
(...) o México assistiu a um período de constante dinamismo e de importantes movimentos socioculturais entre os quais, no campo das artes plásticas, se destaca a escola muralista. Este movimento formado por artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, J. Clemente Orozco, entre outros, abrangeu diversos espaços no país através da sua finalidade didática de formação da identidade na nação. Além deste grande trabalho e influência nas artes, os artistas exilados, importantes expoentes da vanguarda europeia, conseguiram consolidar a sua presença no mundo da Arte mexicana. (Carraro, 2021, p.70, tradução minha).

Na introdução do já citado *Cartas, Suenões y Otros Textos*, Isabel Castells afirma que o exílio de Remedios Varo esteve incluído na bem sucedida política de Lázaro Cárdenas, presidente do México de 1934 a 1940. Segundo ela:

Com efeito, o [governo] de Cárdenas se constituiu em um modelo de governo democrático e progressista, defensor dos Direitos de Asilo e contrário à todas as violações de liberdade dos povos tanto pelo imperialismo nazista como pela insurreição franquista. Fruto dessa atitude de Cárdenas foi a entrada de uma corrente de refugiados, entre os que se encontravam importantes representantes da intelectualidade espanhola e europeia. Deste modo, surrealistas como Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Kati e José Horna, César Moro, etc., encontraram aqui um lugar apropriado para reiniciar sua vida e sua atividade criadora. Remedios Varo e Benjamin Peret se relacionavam cotidianamente com estes artistas, formando o que às vezes foi de forma depreciativa chamado de “ghetto”. (Varo, 1997, p.9, tradução minha)

Este grupo pode ser visto no quadro abaixo (figura 3) *Os Dias da Rua Gabino Barreda* (1944), de Gunther Gerzso<sup>9</sup> (1915-2000).

**Figura 3** - Os dias da rua Gabino Barreda, 1944



Fonte: Metropolitan Museum of Art

<sup>9</sup> Pintor mexicano, também foi roteirista e diretor de cinema e teatro.

Na pintura, aparecem Remedios, Benjamin Péret<sup>10</sup> (1899-1959), Leonora Carrington<sup>11</sup> (1917-2011), Esteban Francés<sup>12</sup> (1913-1976) e o próprio artista. Trata-se do círculo social de Remedios nos primeiros anos no México. De acordo com Levy (2023, p.2, tradução minha):

Gerzso retrata as figuras cercado por paredes de adobe em ruínas. Varo definha na frente e no centro, mascarada e envolta em um manto verde-amarelado, rodeada por três gatos. Carrington, representada por duas figuras, está envolto em galhos vermelhos, e sua figura verde inferior agarra sua contraparte azul que se eleva acima dela. Francés, no fundo da pintura, faz uma serenata para um políptico de mulheres nuas. Péret, cuja parte superior do corpo e da cabeça se projetam para cima em um plano triangular verde, senta-se no topo de um arbusto vermelho. Uma pequena caixa no centro da cena segura a cabeça de Gerzso, olhando para seus companheiros. A representação que Gerzso faz de seus colegas imortaliza o ambiente lúdico e informal do grupo formado na casa de Péret e Varo na rua Gabino Barreda.

O exílio é, portanto, o segundo ponto de distinção a ser considerado, pois a localização geográfica não deixa de ter um papel fundamental no campo de quaisquer produções artísticas. Nesse sentido, elementos culturais específicos do México são relevantes para se pensar o surrealismo naquele país, principalmente por estarmos falando de artistas exilados e não dos locais.

[...] de certa forma, nas formas de expressão e vida do povo mexicanos já estão implícitos, embora inconscientemente, expressões surrealistas, no próprio jeito de ser do [indivíduo] mexicano, em seus rituais e em suas crenças. Exemplos disso são, entre outros, o animismo dos deuses pré-hispânicos intuído nos elementos da natureza: chuva, vento, rios, florestas, animais, plantas, montanhas, selvas (...) ou aqueles que ritos aos quais o povo constantemente busca para remediar seus sofrimentos em busca de algum milagre, ou o gosto pela magia, feitiçaria e forças ocultas a quem ele recorre em seus momentos de dificuldade. (Rocha, 2021, p.17, tradução nossa)

Esse estado de grupo também foi importante para a produção dos artistas exilados. Zamora (2002, p.58), ao comentar as relações entre esses artistas, em particular a amizade de Remedios e Leonora Carrington, observa que elas:

[...] desenvolveram uma colaboração fundada no espiritualismo que compartilhavam, nas afinidades de sua sensibilidade estética e seu estilo de expressão visual. A relação demonstrou ser decisiva para a identidade artística das duas mulheres, assim como a relação de Varo com a arte e a cultura mexicanas.

<sup>10</sup> Poeta surrealista francês e militante trotskista, influenciou autores como Octávio Paz. Viveu no Brasil de 1927 a 1931, quando foi expulso do país por Getúlio Vargas. Péret e Remedios se casaram em 1943, mas se conheceram quando ainda viviam ambos na Europa e foram juntos para o México. Péret volta para Paris em 1947, para atuar com Breton pelo movimento surrealista.

<sup>11</sup> Pintora inglesa, ela e Remedios se conheceram em Paris, em 1937. A amizade entre elas deu origem a peças teatrais, pinturas e ao romance *A Corneta*, de Carrington.

<sup>12</sup> Pintor surrealista espanhol, depois do exílio no México partiu para os Estados Unidos, fixando residência definitiva em Nova Iorque.

Sobre isso, é importante destacar que, dentre as características mais marcantes que pontuam a clivagem entre o surrealismo europeu e o mexicano destacamos o deslocamento do papel da mulher-artista em detrimento da figura da musa<sup>13</sup>. Em um estudo acerca das mulheres e o contra-imaginário surrealista, Salvi (2023, p.375) constata:

É quase consenso nas análises referidas que a posição das mulheres no movimento era ambígua e complexa (...) reverenciava-se a versão de mulher-musa enquanto ideia, inspiração e receptáculo das mais variadas projeções, ao passo que o tratamento direcionado às mulheres do cotidiano as validava pouco.

Sendo assim, não é de se surpreender que, no exílio, desconectadas do que Levy (2023) chama de primeira geração surrealista e cada vez mais interessadas em criar poéticas particulares, mulheres como Remedios Varo tenham rompido com o movimento surrealista. Além dela, Leonora Carrington (1917-2011), pintora inglesa que cultivou com Remedios uma amizade muito longa e profunda, retratada no romance *A Corneta*<sup>14</sup>, também deixou de se denominar surrealista.

Uma vez que Remedios desenvolveu a maior parte de sua obra nos anos em que esteve no México, especialmente aquela que é cercada por uma mística particular, que inclui quase sempre seres andrógynos e mulheres, cores sombrias e temáticas que vão do abandono à autoimagem, nos dizeres Kan (2021, p.10), os quadros da artista são:

Como uma fábula, as personagens misteriosas e transfiguradas apresentam cenas de acontecimentos sensíveis, mas nem um pouco comuns, que flertam com a sugestão e retratam conexões e configurações de natureza própria. São singularidades que funcionam através de diversos aparatos e, juntos, constroem um universo de relações excêntricas.

Esse universo de relações excêntricas se caracteriza como elemento particular da produção de Remedios, e é nessa perspectiva que trazemos à tona ainda uma fala da própria artista, que em entrevista concedida a Raquel Tibol, afirma que esteve com os surrealistas porque sentia certa afinidade, mas que “hoje não pertenço a nenhum grupo, pinto o que me ocorre e acabou.” (Varo, 1997, p.22, tradução minha).

<sup>13</sup> A temática do gênero dentro do campo das artes é um terreno fértil, sobretudo ao se analisar os movimentos de vanguarda, e seriam necessárias mais que algumas linhas para desenvolvê-lo aqui; no entanto, por questões de recorte e por não ser este o foco desta pesquisa nos limitaremos a recomendar, como ponto de partida para quem procura mais referências sobre o tema, a leitura do artigo *Mulheres Artistas do Surrealismo e Contra-Imaginário* (Salvi, 2023), disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/8020/5801> Acesso: 21 de maio de 2024.

<sup>14</sup> Publicado no Brasil em 2023 pelo selo Alfaguara, o romance é considerado um marco da literatura surrealista, apesar da recusa de Carrington pela alcunha. Nele, Remedios Varo é a inspiração para a personagem Carmela, melhor amiga de Marianne, a protagonista.

Considerando tudo isso, nesta pesquisa optamos sempre pela designação mulheres associadas ao movimento surrealista, e não artistas surrealistas. Aliás, cabe ressaltar que desde a época em que ainda estava na Europa e participou da exposição Logicofobista (1936), Remedios já tinha certa resistência em ser considerada uma surrealista. Em uma carta ao amigo Marcel Jean, de maio daquele ano, Remedios declara que ela e Estéban estão “às margens” e são independentes do grupo (Kaplan, 1998, p.44), o que demonstra que a artista sempre optou por seguir um caminho diverso daquele experimentado pelo grupo de Breton.

Nesse sentido, é interessante observarmos as mudanças sinalizadas na própria obra da artista no tempo em que esteve na Europa e no México. Analisemos, para efeitos de comparação, as pinturas (Fig. 4) Modernidade e (Fig. 5) Os Espíritos da Montanha, produzidos respectivamente em 1936 e 1938, período em que a artista vive entre Barcelona e Paris.

**Figura 4.** Modernidade, 1936



Fonte: remediosvaro.art

**Figura 5.** Os Espíritos das Montanhas, 1938



Fonte: remediosvaro.art

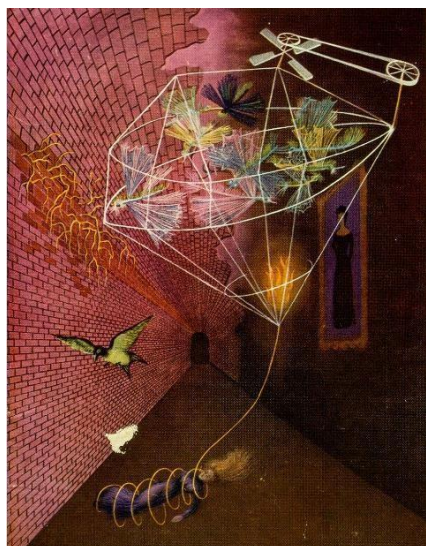
Nas duas obras, é possível identificarmos a influência modernista das vanguardas, especialmente na primeira, que expressa um tipo de cenário urbano. As cores utilizadas por Remedios nesse período de sua produção são em geral frias e marcadas pelo uso de uma paleta em tons de cinza.

No entanto, apesar disso, é possível notar, de alguma forma, o que viria a ser mais tarde a identidade da pintora como artista já seja aparente, como o elemento místico

declarado em *Os Espíritos da Montanha* e mais sutil – a ponte atravessando as nuvens – em *Modernidade*.

Agora, observemos as pinturas *Angústia* (Fig.6) e *Dor Reumática* (Fig.7), respectivamente datadas de 1947 e 1948, quando a artista já vivia no México.

**Figura 6.** *Angústia*, 1947



Fonte: remediosvaro.art

**Figura 7.** *Dor Reumática*, 1948



Fonte: remediosvaro.art

A paleta de Remedios aposta em tons terrosos, mas essa não é a única diferença: enquanto nas pinturas dos anos 1930 os personagens eram quase sempre retratados em coletivo ou mesmo não eram retratados, nesta nova fase eles – as figuras humanas, em geral de mulheres – são o elemento central.

As pinturas de Varo criam um espaço visual idiossincrásico em que as mulheres são as mestras construtoras. Seus quadros estão cheios de mulheres sensuais, agressivas, inteligentes e místicas, que existem fora das convenções sociais do retrato feminino e também fora das convenções culturais comuns da atividade feminina. (Zamora, 2002, p.58, tradução minha)

Parte dessa mudança pode estar relacionada ao trabalho de Remedios como ilustradora, o que acarretaria na progressiva mudança em sua paleta. Curiosamente, embora assuma que pertence ao México, mais do que a qualquer outra parte, Remedios considera que pintaria da mesma forma em qualquer parte do mundo (Varo, 1997). Não podemos aqui emitir um julgamento acerca disso, mas é possível que viver no que Breton (1938) chamou de “o país surrealista por excelência” tenha filtrado, de alguma forma, o olhar da pintora espanhola, que certa vez, também afirmou:

Sou mais do México do que de qualquer outro lugar. Conheço muito pouco sobre a Espanha: era muito jovem quando morei lá. Depois vieram os anos

de aprendizagem para assimilação em Paris, depois a guerra... Foi no México que me senti acolhida e segura. (Varo, 1997, p. 14, tradução minha)

Mas para além do Surrealismo, há outros aspectos de sua produção que devem ser levados em conta, como alguns de seus interesses pessoais que reverberam em sua obra. Ela se interessou profundamente pelo campo dos saberes místicos e por psicologia, por ciências naturais e por elementos de magia, além de literatura. Carraro (2021) afirma que a pintora era leitora de autores como Alexandre Dumas, Edgar Allan Poe e Julio Verne, além de se interessar por literatura oriental e livros de misticismo.

Outro autor de destaque para explorarmos os interesses de Remedios como disparadores para sua produção é George Gurdjieff (1866-1949)<sup>15</sup>, mestre nascido na Armênia, que ensinou filosofias de autoconhecimento na Rússia e posteriormente em Paris. Gurdjieff teve muita influência entre os artistas surrealistas.

No início do século XX, a sua escola – Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Homem – teve ampla aceitação entre vários artistas e intelectuais de Paris. Lá acessaram um espaço de autoconhecimento e desenvolvimento humano; além disso, retomava parte dos ensinamentos esotéricos e místicos até então negados às mulheres. Nesse sentido, sabe-se que Leonora Carrington, assim como Kati Horna – fiéis companheiras de Remedios Varo – compartilhavam a mesma afinidade pela prática e compreensão do pensamento de Gurdjieff. (Carraro, 2021, p.81)

Era, portanto, bastante amplo o leque de interesses de Remedios e isso está documentado em algumas das cartas que trocou. Em suas correspondências, há uma carta a certo doutor Alberca, amigo de seu irmão Rodrigo, que nos apresenta o olhar curioso – e, certamente bastante divertido – de Remedios acerca de temas ligados à psicologia.

A carta é dividida em duas partes, sendo a primeira assinada pela própria Remedios e referente à assuntos de trabalho: o doutor solicita algumas fotografias dos quadros de Remedios com comentários e esta parte da carta é dedicada a acertar os pormenores do envio. Cabe destacarmos aqui um trecho dessa parte da carta, apenas para dar o tom da autora a respeito de suas próprias obras.

Eu, claro, não tenho objeções, mas não me lembro muito bem do tom com que fiz os comentários e não sei se, por serem algo direcionado ao meu irmão, não poderiam ter um caráter muito íntimo. Isto não teria a menor importância se não fosse o fato de todos aqueles quadros pertencerem a pessoas diferentes, que se sentiriam indignadas se de repente descobrissem que eu tinha dito: “este é o pior quadro que já pinte” ou “que pena que não tenha resolvido pintar o Dr. Chávez com uma linda cabeça de falcão, como a dele”, etc.

---

<sup>15</sup> Você pode saber mais sobre este mestre aqui: <https://gurdjieffsp.org.br/> Acesso: 19 de julho de 2024, 13:08.

Recorro ao seu bom senso para eliminar qualquer frase desta natureza dos meus comentários, o que, além disso, pouco tem a ver com a essência do texto. (Varo, 1999, p.77, tradução minha)

A pintora encerra a carta, que é seguida por outra, escrita, segundo ela, por seu duplo, a quem ela chama de Gradiva. Esta segunda carta, para além de extremamente divertida e criativa, é um modelo dos interesses da artista pelo campo dos estudos da mente. Assim ela abre a correspondência:

Depois de escrever a carta anexa, que considero um modelo de simplicidade e sobriedade, acrescento este artigo que você deve considerar que foi escrito por meu duplo. Esta é a primeira vez que escrevo para um psiquiatra de forma aberta e sem disfarces, porque de modo sorrateiro e misterioso, já fiz isso três vezes, sem obter resultado. Eu queria testar o terreno antes de entrar em contato com algum, não para julgar sua sabedoria ou habilidade, já que sou incapaz disso, mas sim seu caráter como ser humano. Acredito que um psiquiatra deve inspirar acima de tudo amor e confiança. Ah, estou esquecendo de dizer que meu interesse em procurar um psiquiatra é porque sofro muito de um sentimento permanente de culpa. Já que sozinha não consegui melhorar nada, pensei que precisava da ajuda de alguém. Assinei as cartas misteriosas com o nome um tanto pretensioso, embora maquiavélico, de Gradiva. Bem, nenhum deles respondeu! E assim ficaram as coisas! (...) Naturalmente, tudo isso foi escrito pelo meu duplo, e você pode ignorar tudo tranquilamente, vou entender, afinal nem é preciso dizer que você está muito ocupado e que não terá muito tempo a perder, mas apesar do meu atrevimento em escrever-lhe dessa forma, com frescor e liberdade, não deixe de me responder acerca da questão das fotos.

Em outra carta<sup>16</sup>, Remedios se coloca como um adepto do grupo “os observadores da independência dos objetos domésticos e sua influência na vida cotidiana”, que relata fenômenos estranhos acontecendo graças ao movimento das coisas.

Mas voltando ao meu caso pessoal: ao manusear uma velha lista telefônica, um raminho de louros, um percevejo, um pente, um pote de tinta verde, um sapato feminino de veludo roxo bordado com pérolas e uma moeda falsa de 5 pesos (este conjunto de objetos é o meu universo instrumental, cujo funcionamento é concordante e interdependente com o dos demais membros do grupo), permiti-me apresentar, recentemente, como novidade, um beija-flor empalhado cheio de pó magnético, tudo bem amarrado com uma faixa, como se enrolam as múmias, com um fio de seda vermelho. Eu fiz isso sem avisar meus colegas, uma transgressão gravíssima dentro dos regulamentos do conjunto. Somente nosso líder, com sua longa experiência e alto grau de conhecimento, pode fazer tal coisa sem causar consequências sérias. Além disso, coloquei o pote de tinta verde sob um raio de luz vermelha que se filtrava através do vidro colorido da minha janela (horror complementar!) fiz tudo isso, sem pensar nas consequências (tendo entrado recentemente no grupo, meu controle aplica-se apenas aos objetos que mencionei acima). Como era previsível, alguns incidentes ocorreram desde o dia da minha transgressão: minha melhor camisa foi queimada, um grande depósito de sal se acumulou abaixo minha cama, e no dia seguinte deu-se o início da

---

<sup>16</sup> Esta carta foi escrita originalmente em francês, e possui versões diferentes nos cadernos de Remedios. Importante comentar que as cartas nem sempre tinham o papel efetivo de correspondência, sendo mais próximos de um exercício criativo e lúdico da autora.

surpreendente transformação da minha inspiração pictórica. Agora eu pergunto: tudo isso é consequência da minha iniciativa de introduzir novos elementos no meu sistema solar? É um gatilho repentino do meu subconsciente que, numa tentativa de emancipação, me levou a agir de maneira desordenada nos elementos muito importantes que constituem meu universo prático-doméstico? Ou estou apenas louco?

Imbuídas dos interesses de Remedios e de seu caráter lúdico, as cartas apontam ainda uma faceta de suspensão da vida “real” ou “cotidiana”, embora se ancore nos limites deste mundo. É possível associar o mundo literário<sup>17</sup> de Remedios à sua produção pictórica? No caso da carta acima, em que a inserção de um elemento novo modificou o funcionamento do pequeno sistema desse observador, a artista parece estar explorando a coordenação *versus* o caos, bem como o silencioso ofício de observar, elementos que são uma constante na pintura de Remedios.

Outro aspecto a ser levado em conta é o diálogo de sua obra com elementos da pintura medieval, por sua influência ou ao menos por um espectro da arte medieval. Cirlot (2020, p.14, tradução minha) acredita ser “possível estabelecer uma relação entre nossa artista [Remedios] e uma mística visionária e medieval.” Essa relação pode até ser observada no fato da pintora ser uma grande admiradora e ser influenciada pela obra de Hieronymus Bosch<sup>18</sup> (c.1450-1516).

Essa influência pode ser percebida principalmente entre as ambientações e as personagens, conforme podemos comparar em obras como *Grupo de Vítimas* (fig.8) e *O Navio dos Loucos* (fig.9) de Bosch e as pinturas subsequentes, de Varo.

---

<sup>17</sup> Uso o termo literário aqui com certa cautela, uma vez que os textos de Remedios parecem ter sido escritos mais por diversão e movimento criativo do que por outras razões e, à exceção de *Homo Rodans*, Remédios não demonstrou interesse em publicar nenhum de seus textos, que só foram publicizados após sua morte.

<sup>18</sup> Pintor e gravurista do século XV, nascido no que hoje corresponde à Bélgica. A obra de Bosch é considerada um dos pontos de partida e inspiração para o movimento surrealista.

**Figura 8** - Grupo de Vítimas, de Hieronimus Bosch, 1500



Fonte: - <http://www.hetnoordbrabantsmuseum.nl>

**Figura 9** - O Navio dos Loucos, Hieronimus Bosch, c.1490



Fonte: - <http://www.hetnoordbrabantsmuseum.nl>

Ora, ao observarmos atentamente alguns dos quadros de Remedios, podemos perceber a influência de Bosch tanto no uso das cores quanto na construção de figuras e cenários. Esses cenários que se repetem são constantemente representados como:

(...) uma estrutura arquitetônica simples que remete a os antigos edifícios do Cinquecento. Este aspecto está ligado à constante relação e influência da pintura italiana do período renascentista, bem como como arte flamenca, através de pinturas como as de Bosch. É muito provável que Remedios Varo tenha tomado estas obras como referência para aplicar o uso da perspectiva às suas próprias pinturas, graças às constantes visitas ao Museu do Prado durante a sua infância e formação acadêmica. (Carraro, 2021, p.76)

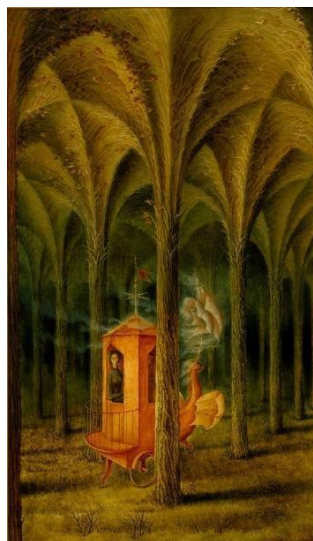
Por outro lado, é possível perceber o caráter criativo da artista e localizar espaços que são, ao um só tempo, futuristas e medievais, como o caso das pinturas *Ao meu amigo Agustín Lazo* (fig.10) e *Catedral Vegetal* (fig.11).

**Figura 10** - Ao meu amigo Agustin Lazo, 1945



Fonte: remediosvaro.art

**Figura 11** - Catedral Vegetal, 1957



Fonte: remediosvaro.art

Sobre isso, Castells (Varo, 1997) observa que:

Quase todos os cenários dos quadros são totalmente abstratos e formados, como veremos, mediante a superposição de manchas informes. Há casos, também frequentes, de ambientações urbanas com construções que nos evocam épocas medievais ou simplesmente remotas, nunca cidades modernas que possam ser relacionadas com a biografia de Remedios.

No entanto, embora os cenários e outros elementos da pintura não possam ser figurativamente relacionados às cidades onde Remedios viveu, talvez possam ser conectados à biografia da artista, a partir de sua memória pessoal, pois:

[...] as criações [de Remedios] também se conectam com sua memória pessoal. As construções maquinárias lembram a fábrica em que seu pai trabalhava; as construções arquitetônicas, a sua cidade natal, Anglès, na Espanha; os veículos fantásticos evocam às novelas de Julio Verne que ela lia quando criança, e serão retomados pelo imaginário G. Gurdijeff; e o uso das linhas e tecidos remetem à sua avó costureira (Kan, 2021, p.02)

Nesse sentido, compreender a memória pessoal de Remedios como elemento fundamental de sua produção também me orientou na seleção das obras a serem utilizadas nos procedimentos desta pesquisa<sup>19</sup>. Delimitei como parâmetro obras que fossem relativas aos anos da artista no México, do começo dos anos 1940 até sua morte, em 1963, concentrando-me ainda mais naquelas produzidas a partir da segunda metade da década

---

<sup>19</sup> Falarei mais detalhadamente desse processo de seleção e das obras utilizadas no capítulo 3.

de 50, marco do que Cirlot (2020) chama de maturidade criativa de Remedios. Segundo a autora, este é um período de:

[...] uma criação extraordinária, pois ela deu expressão a uma memória, dando vazão a tudo que havia aprendido, principalmente com os surrealistas desde 1935, mas também da tradição, graças a Georges I. Gurdjieff e seus discípulos. Assim, em sua obra pictórica, ela alcançou uma extraordinária síntese entre tradição e inovação, absolutamente própria e pessoal. (Cirlot, 2020, p.6)

Remedios se utiliza de cenários em que crescem torres e plantas, em que os personagens utilizam longas túnicas, mas cujo tema se reveste de invenções mecânicas que dão a obra um aspecto de “estar perdido no tempo”. Sobre isso, vale a observação do escritor Octavio Paz (1967): “Remedios não inventa, recorda.” Quer invente ou recorde, é nítido o caráter de jogo que a obra de Remedios possui. Examinar este conceito em sua obra é o tema da próxima seção.

## 1.2. O jogo na obra de Remedios Varo

Dentre as muitas características que podemos destacar no trabalho de Remedios Varo, cabe nos determos um pouco sobre o jogo em diálogo com sua obra. Para tanto, vamos retomar aqui o conceito de jogo e de que forma ele opera dentro do universo imagético de Remedios. Isso é importante porque é a partir dessa noção que vamos investigar a criação dramatúrgica posteriormente e para iniciar as reflexões desta seção, partimos do pensamento de Huizinga (1990, p.7):

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constata-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza.

Ao relacionar o jogo com a linguagem, Huizinga toca, de alguma forma, no campo das artes. Quando se refere à metáfora como jogo, podemos relacionar esse conceito ao trabalho de Remedios Varo. Mas a que se refere o jogo, no sentido que nos interessa aqui, ou seja, a construção dramatúrgica a partir da imagem? Para responder a essa questão, nos valem novamente da perspectiva do autor de *Homo Ludens*, que ao se referir à poesia afirma:

Na elaboração de uma frase poética, no desenvolvimento de um tema, na expressão de um estado de espírito há sempre a intervenção de um elemento lúdico. Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que "encante" o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. (Huizinga, 1990, p.98)

É preciso dizer ainda, que além da análise de quaisquer imagens, a vida criativa e a produção de Remedios são imbuídos do caráter do jogo. Além da pintura, como já mencionamos, a artista também se dedicou à escrita, não no sentido estritamente literário, mas como possibilidade lúdica.

Entre essa produção, destacamos a escrita de receitas e cartas, nas quais a artista evoca o caráter do jogo, como é o caso dos projetos de obras teatrais, das cartas lúdicas dirigidas a psicoterapeutas ou, como podemos ver abaixo, numa carta dirigida a um desconhecido como convite para uma festa. Depois de explicar a direção e como o suposto desconhecido deveria chegar e se apresentar na festa, Remedios encerra a carta<sup>20</sup> dizendo:

Pensando bem, creio que estou mais louca que uma cabra. Não tenha ilusões de que a sala será atravessada por uma aurora boreal nem pelo ectoplasma de sua avó, tampouco que cairá uma chuva de presuntos ou que sucederá algo especial, e assim como dou a você esta segurança, espero que você não seja nem um gângster nem um bêbado. Nós somos quase abastêmios e meio vegetarianos. (Varo, 1997, p., tradução minha)

No contexto do jogo, Huizinga estabelece algumas condições. Segundo ele, para que o jogo (em suas manifestações sociais) possa ser entendido como tal é necessário que se acerque de determinados limites, que o caracterizam. Tais limites consistem em a) ser o jogo uma atividade voluntária, assim que a liberdade se afasta do jogo ele se descaracteriza; b) não ser a vida real, mas uma evasão da vida real para um campo simbólico e com uma temporalidade particular; c) ser isolado, limitado, dentro de um conjunto de combinados que o situa como “não real”.

De acordo com Caillois (2017, p.) “o termo jogo combina então as ideias de limites, de liberdade e de invenção”, o que se alinha à perspectiva de Huizinga destacada acima, e mais adiante, na mesma página, explica que “a palavra jogo sugere uma ideia de amplitude, de facilidade de movimento, de liberdade útil, mas não excessiva (...). Jogo significa, portanto, a liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor, para que este adquira ou conserve sua eficácia”.

---

<sup>20</sup> Walter Gruen, então companheiro de Remedios, explica que a carta foi projetada para uma festa na casa de uma amiga do grupo chamada Elena Fejer. (Varo, 1996, p.)

Ora, essas características permeiam a obra de Remedios, em particular seus escritos, mas para além disso, existe jogo especificamente na pintura de Remedios? A resposta pode ser afirmativa, se considerarmos que existe jogo no campo estético: faz parte do jogo o conjunto de convenções que se tornam naturais nas produções artísticas, incluindo aí a pintura. No entanto, a relação entre jogo e a pintura de Remedios Varo não para por aí.

É característico do jogo o fato de ser algo separado, isolado. Existe um campo para o jogo: um tabuleiro, uma quadra, um palco. No caso de Remedios, esse espaço pode ser identificado tanto como o suporte da pintura – em que ela joga com os observadores – como quanto na própria narrativa que se desenvolve dentro do quadro, em que o jogo acontece com os personagens míticos e místicos criados pela artista.

Para efeitos de exemplo, vejamos a pintura *Banqueiros em Ação* (Fig. 12), no qual o jogo com o observador se configura na capacidade de voar dos quatro indivíduos vestidos de preto e usando chapéus.

**Figura 12** - *Banqueiros em Ação*, 1962



Fonte: [remediosvaro.art](http://remediosvaro.art)

. Quando atribui essa capacidade a seres identificados como seres humanos – e sobretudo, de uma categoria profissional específica, a considerar o título da obra – Remedios evoca do seu observador um pacto de suspensão da descrença, ou seja, a escolha voluntária de acreditar em uma premissa que se mostra fantástica ou impossível

e tomá-la, nos limites do jogo, como verdadeira. A suspensão da descrença, ou suspensão da incredulidade, é um conceito elaborado por Samuel Taylor Coleridge<sup>21</sup> (1772-1834) e é significativo no contexto desta pesquisa, pois:

[...] circunscreve a nossa relação com a obra de arte, não só porque propõe uma suspensão do nosso habitual e racional processo de incredulidade em relação a qualquer criação ficcional, mas também porque define esse processo como voluntário – o que é frequentemente esquecido nas extrapolações a partir da citação de Coleridge –, e sobretudo porque constrói um campo para a obra de arte que, aplicado ao universo visual, interroga o processo da crença nas imagens. (Sardo, 2012, p.108)

Duarte (2019, p.8) explica que essa suspensão pode ser definida “como o ‘olhar’ dirigido à imagem e não ao processo que a produziu.” Em outras palavras, compreende-se a “ilusão”, mas voluntariamente tornamos a imagem verossímil. Para que essa suspensão da descrença aconteça, e, portanto, também aconteça o jogo, outro elemento pode ser considerado na pintura de Remedios: o caráter ao mesmo tempo antiteatral e teatral de suas pinturas.

Michael Fried em *Art and Objecthood* (1998), discorre sobre teatralidade e absorção do espectador e chama de antiteatralidade a propriedade que a pintura, (em particular a francesa dos séculos 18 e 19, mas que, para o autor, atravessaria toda a arte moderna), tem de negar a presença do espectador, a partir de sua absorção.

Tomemos como exemplo um conjunto de obras que vem sendo constantemente utilizada nas oficinas associadas a esta pesquisa, o tríptico (Fig. 13) formado pelas pinturas Até a Torre, Bordando o Manto do Mundo e A Fuga.

---

<sup>21</sup> Poeta, crítico e ensaísta inglês, um dos expoentes do Romantismo na Inglaterra.

**Figura 13** - Tríptico da Torre, 1961



Fonte: remediosvaro.art

O painel tríptico, que aliás foi um padrão popular na arte da Idade Média, contém uma narrativa visual, marcada por começo, meio e fim na ordem em que as pinturas são apresentadas.

Na primeira das imagens, em que recuperamos a discussão sobre o espaço na obra de Remedios, sete moças, vestidas da mesma forma são guiadas por duas figuras, carregadas por pássaros, um tipo de transporte comum na obra da pintora. O local de onde elas saem lembra um tipo de convento, assim como as roupas que elas vestem. Todas elas possuem um olhar vazio, como se estivessem desligadas, mas uma delas (a da frente, à direita) olha diretamente para o observador. O gesto desta única moça já é um elemento propício ao isolamento do olhar do espectador e marca a distinção do ponto de vista entre aquilo que observamos *versus* o que os demais personagens da pintura observam.

O segundo painel apresenta as moças no local de trabalho e num instante compreendemos que elas têm a tarefa de tecer o manto terrestre, como explicita o título da pintura. Novamente compenetradas, com exceção de uma delas, a protagonista anterior, que não olha para o próprio trabalho, como as demais. Figuras significativas aqui são a central, que é responsável pela meada e, como sugere o livro em suas mãos, pela administração do trabalho, bem como a que quase se oculta por detrás desta e toca um tipo de flauta.

Por fim, no último painel, a jovem escapa da torre num veículo cuja forma também aparece constantemente na obra de Remedios, e aqui há que considerar a impressionante

semelhança entre a tecelã fugitiva e a artista. O casal olha para a frente e acima, para um destino que veem e que é inacessível para o observador. Os detalhes compartilhados pelo espectador e pela moça que foge – o olhar arguto da primeira imagem, o planejamento da fuga na segunda e a efetivação desta na última são os elementos que absorvem o espectador de tudo que está alheio à narrativa.

Uma vez que Fried se utiliza do conceito de teatralidade para demarcar a antiteatralidade, é importante considerar a colocação deste primeiro conceito. De acordo com Féral (2013) a teatralidade não pertence, em um sentido exclusivo, ao teatro. Citando Evreinov, a autora lembra que, mais que fenômeno teatral, a teatralidade é uma propriedade. Para ela, a condição da teatralidade seria:

[...] a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (Féral, 2013, p.88)

Féral observa, no entanto, que esta não é uma qualidade específica do teatro, sendo inclusive presente no cotidiano, e é reconhecida pela autora em “uma situação onde o olhar do espectador recorta o objeto ou o evento observado de seu contexto cotidiano (...), a teatralidade efetua-se quando o olhar do observador produz uma forma de isolamento” (Capua, 2010, p.81).

Nesse sentido, que é aliás bastante amplo, podemos entender a teatralidade e a antiteatralidade como elementos constituintes da produção pictórica de Remedios, em amálgama ao elemento jogo. E é este caráter que tem sido um dos movimentadores do meu processo criativo, bem como condição indispensável para a realização das oficinas de escrita criativa para teatro.

### **1.3. Remedios Varo e a criação de um universo particular**

O escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez certa vez escreveu que “um escritor só escreve um único livro, embora esse livro apareça em muitos tomos, com títulos diversos” e afirmou que o livro dele era sobre solidão. Quando olho minha estante e penso nos autores que li, percebo que Gabo está certo. Jorge Luis Borges, por exemplo, escreveu um livro sobre o Tempo, dividido em muitos outros. Lygia Fagundes Telles sobre a Descoberta. O livro de John Steinbeck é sobre Amizade. Milan Kundera, para mim, escreveu sobre o Corpo. Patrícia Highsmith sobre Máscaras. Essa lista poderia

continuar, e eu adoraria fazê-lo, mas minha intenção aqui é apenas colocar o foco sobre uma coisa: artistas em geral criam universos. O caminho do primeiro ao último livro, arranjo, desenho, performance, ou qualquer outro tipo de produção artística, se visto microscopicamente, é um grande tapete, uma costura – tudo está ligado. E visto de longe, essa tapeçaria terá um padrão, que mesmo que não seja visto pelo outro, será sempre pressentida pelo criador.

Quando me refiro à criação de universos, não o faço apenas no sentido poético do termo, mas a partir da compreensão do conceito de universo: esse conjunto que envolve matéria, energia, espaço e tempo; que se expande; que contém em si, de uma vez, tudo. E essa compreensão está muito ligada ao que observo da obra de Remedios Varo, cuja alcunha de pintora-feiticeira se torna ainda mais apropriada – o que é uma feiticeira senão um tipo de criadora?

As pinturas de Remedios Varo repetem muitos padrões: torres, vilas, pisos, plantas e mesmo personagens. Essa repetição pode ter tanto a justificativa prática, da técnica conhecida ser frequentemente reutilizada, mas também parece ser orientada pela/para a criação de um todo coerente.

Essa característica me atraiu de pronto, pois em meu próprio processo artístico não só lido com as repetições temáticas (maternidade, loucura, amor e morte) como com a repetição estrutural (por exemplo, narrativas que começam *in media res* e que terminam no *cliffhanger*, o uso constante de *flashbacks*, etc.) e a de criações. Exemplo disso é o vilarejo de Santana da Solidão, cenário do meu primeiro romance, Bordado em Ponto Corrente, que se tornou um microcosmo para além do romance, aparecendo constantemente em outros escritos posteriores.

Construí o vilarejo baseada sobretudo nos pequenos povoados espalhados pela literatura latino-americana (Macondo<sup>22</sup>, Comala<sup>23</sup>, Ixtepec<sup>24</sup>, Água Negra<sup>25</sup> etc.) mas também em minhas memórias familiares na cidade de Tutoia, no litoral do Maranhão<sup>26</sup>, em minha infância e adolescência entre os anos 90 e 2000. A partir da criação do povoado

---

<sup>22</sup> Povoado em que vivem e morrem os Buendía (e tantos outros) no romance Cem Anos de Solidão, do colombiano Gabriel Garcia Marquez.

<sup>23</sup> Vilarejo em que Juan Preciado chega em busca de seu pai, Pedro Páramo, no romance homônimo do mexicano Juan Rulfo.

<sup>24</sup> Cenário do romance As Lembranças do Porvir, da mexicana Elena Garro, e que é também o narrador da história sangrenta de poder e desamor do capitão Rosas e Júlia.

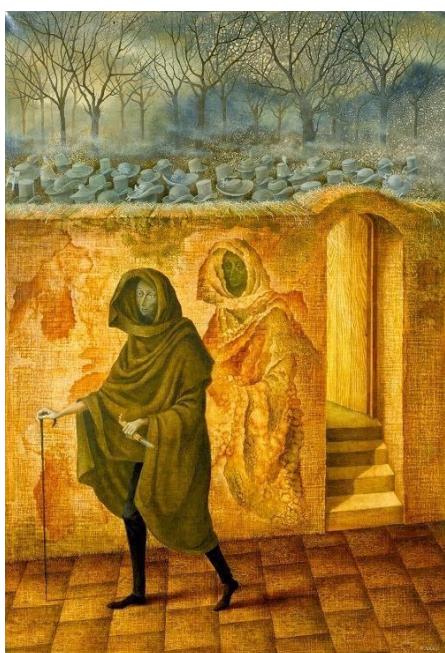
<sup>25</sup> Local da história das irmãs Belonísia e Bibiana, no romance Torto Arado, do escritor brasileiro Itamar Vieira Júnior.

<sup>26</sup> Localizada na microregião do Baixo Parnaíba e com uma população estimada em aproximadamente 60 mil habitantes, Tutoia fica a cerca de 460km da capital maranhense.

de Santana da Solidão, passei a explorá-lo em outras narrativas além do romance, nos quais personagens fazem comentários relativos à pequena cidade ficcional palco do drama das Batistas.

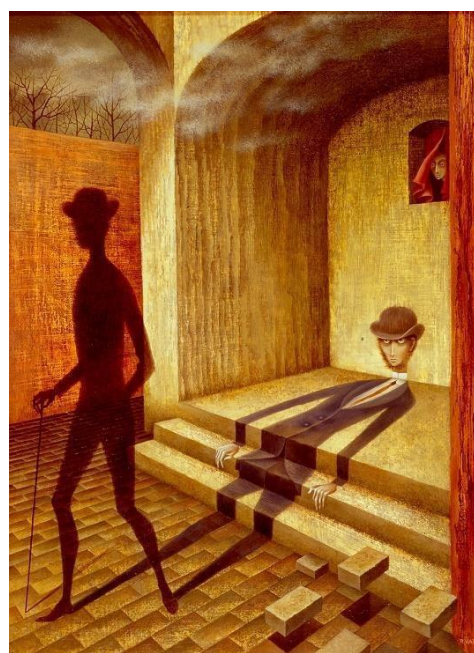
Embora essa abordagem não seja em nada inovadora – bastaria lembrar da obra de Roberto Bolaño<sup>27</sup> ou Ray Bradbury<sup>28</sup>, por exemplo, ou das sagas de fantasia – só fui capaz de me dar conta do que estava elaborando quando encontrei a obra de Remedios. Como disse na introdução, encontrá-la foi encontrar o passe para a criação do meu próprio universo ficcional.

**Figura 14 - Coincidência, 1959**



Fonte: remediosvaro.art

**Figura 15 - Fenômeno, 1962**



Fonte: remediosvaro.art

Nas figuras 14 e 15, Remedios se utiliza de uma paleta similar em tons terrosos, e nos apresenta variações do tema do Duplo<sup>29</sup>, alegoria utilizada de forma brilhante por José Saramago<sup>30</sup> em *O Homem Duplicado*. Em *Coincidência*, a figura da frente caminha segurando uma bengala e usa um manto verde. Seu duplo é uma figura idêntica, mas que parece sair, ou melhor, se mover através da parede. Na segunda, *Fenômeno*, a

<sup>27</sup> Escritor chileno, autor de *2666* e *os Detetives Selvagens*, entre outros.

<sup>28</sup> Escritor estadunidense, autor da icônica distopia *Fahrenheit 451*, entre outras obras, sobretudo contos.

<sup>29</sup> Vale lembrar aqui a exploração do Duplo também na carta de Remedios, cujo trecho destacamos na página 16 deste trabalho.

<sup>30</sup> Escritor português, autor do clássico *Ensaio Sobre a Cegueira*, *As Intermitências da Morte*, *Memorial do Convento*, entre outros.

está na posição da frente, enquanto o homem – ou a representação visual “real” – se estende como uma larga sombra.

Nas duas pinturas, há elementos em comum, além das cores e do tema. Em primeiro lugar, as escadas, o elemento de elevação. Também o piso de paralelepípedos, as árvores secas ao fundo, e a presença de nuvens (ou poeira, ou mesmo apenas gases) na direção da vegetação. Por fim, o elemento mais interessante e que se configura como repetição nos dois casos, para além do protagonista da pintura, é o fato de ambos não estarem sozinhos. O primeiro, em *Coincidência*, tem atrás de si um número considerável de pessoas, vistas apenas por seus chapéus, enquanto em *Fenômeno* um indivíduo observa o homem que sai, às escondidas.

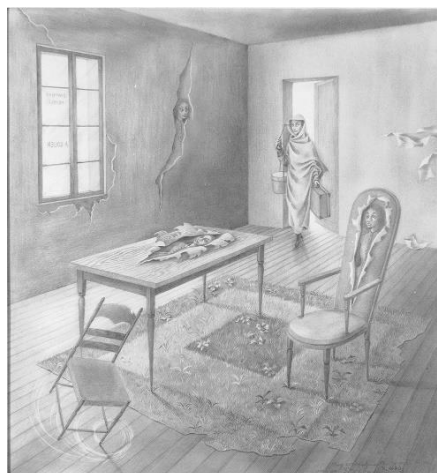
Outro exemplo dessa coerência pode ser encontrado nas obras *Harmonia* e *Visita ao Passado* (Figs. 16 e 17).

**Figura 16** - *Harmonia* (autorretrato), 1956



Fonte: remediosvaro.art

**Figura 17** - *Visita ao Passado*, 1957



Fonte: remediosvaro.art

Na primeira imagem, encontramos a música aliada à alquimia. A figura – que tem um caráter andrógino – dispõe elementos naturais em uma partitura musical suspensa no ar. Mas o que chama atenção aqui são as figuras que emergem das paredes e móveis, ao modo de musas ou de companheiras no ofício solitário da artista.

Esses corpos emergindo da casa reaparecem em *Visita ao Passado*, em que uma mulher entra numa casa que estava, aparentemente, abandonada. Das rachaduras e dos móveis, o rosto da própria mulher retorna para vê-la.

Para além dos elementos pictóricos que se repetem, não podemos deixar de falar dos temas. Remedios pinta como quem cria imaginários, elaborando um mundo novo em cada quadro, que ainda assim dialoga e converge com toda sua produção. Encontros, retornos, alquimia e o silencioso ofício de artistas, cientistas e feiticeiros têm um lugar de especial interesse na obra da pintora. O tema da criação, no entanto, parece ser o mais interessante para Remedios, como podemos ver em *Criação das Aves* (Fig. 18).

**Figura 18** - *Criação das Aves*, 1957



Fonte: remediosvaro.art

Nessa pintura, Remedios apresenta um ser híbrido, mistura de mulher e coruja, compenetrada no ato de criar. Usa no pescoço um violino, à maneira de um pingente, e de seu interior vem uma linha, que se converte em instrumento de desenho. Ela filtra, com a ajuda de uma lupa, a luz das estrelas e com isso, dá vida às suas aves, cujas tintas também são produzidas por elementos cósmicos e postas diante dela por um mecanismo que, apesar do aspecto mecânico, tem a semelhança com ovos de pássaros. Este ambiente em que a mulher-coruja está é identificado por Carraro (2021) como místico, científico e artístico.

Para Cirlot (2020) esta pintura é a síntese da concepção cósmica de Remedios e está conectada às outras de suas pinturas, com as quais tem elementos em comum. A autora observa ainda um aspecto fundamental para a leitura desta obra: “É uma pintora, mas além disso é uma criadora de vida, pois, por um estranho método, seus pássaros pintados saem voando pela janela de seu quarto”. (Cirlot, 2020, p.14).

Prestar atenção ao caráter criador da personagem central também foi a perspectiva de Carraro (2021, p.76, tradução minha) que acrescenta que “a disposição de cada elemento indica não somente a técnica de Remedios, mas alude à ideia da pintura como janela aberta ao espectador, que tem a possibilidade de entrar com o olhar num espaço pictórico definido pela geometria.”

Jogar com as pinturas de Remedios Varo é se abrir às possibilidades. Nas oficinas que desenvolvi, a maior parte das práticas partia de perguntas, que eram formuladas depois da leitura visual de uma ou duas pinturas. No caso das obras apresentadas nas figuras 10 a 13, poderíamos elencar questões como:

- De onde os personagens vem? Eles chegarão a se encontrar?
- Quem é o real e quem é o impostor, se é que existe, nas pinturas 14 e 15?
- Qual o destino dos personagens, assim que forem expostos?
- As pessoas que observam podem afetar os personagens? De que forma?
- Que tipo de som é produzido na pintura 16?
- Quem são as mulheres que emergem das paredes? São realmente mulheres? São uma outra categoria de ser ou ainda são pessoas?
- O que a mulher que retorna ao passado encontra, além de si mesma, na pintura 17?

Fazer perguntas é um método efetivo, que funciona em praticamente qualquer tipo de produção artística – e acadêmica – porque é a pergunta que move a curiosidade e dispara a criação. No terceiro capítulo vamos discutir mais sobre como as perguntas funcionam nesse processo e como elaborá-las de modo que contribuam com a criação.

No entanto, antes de analisarmos esse procedimento, é preciso contextualizarmos a história da dramaturgia, num recorte que parte do século XX, por entender que é quando progressivas mudanças refletem na produção escrita do teatro. Este, portanto, é o assunto do capítulo seguinte.

## 2 VIAS INTERMIDIAIS DO PROCESSO CRIATIVO EM DRAMATURGIA

Dentre tantas outras mudanças, o começo do século 20 testemunha um progressivo deslocamento do texto teatral dentro da estrutura cênica. Aqui pretendemos discutir brevemente o histórico do termo dramaturgia e seu papel na cena contemporânea, bem como refletir sobre seu caráter enquanto texto literário.

O pensamento do filósofo grego Aristóteles (385 – 322 a.C) na Poética é considerado o primeiro trabalho que se ocupa de questões relacionadas à dramaturgia. A palavra drama, etimologicamente, está ligada ao conceito de ação, portanto a dramaturgia seria a escrita do drama, a escrita da ação. Embora as palavras sempre contenham mais de um sentido, é interessante levar em conta essa definição, uma vez que é justamente o conceito de ação que diferencia a dramaturgia de outros gêneros literários. Segundo Silveira (2009, p.33):

Aristóteles aborda os princípios da composição, dando ênfase ao modo como a estrutura dramática pode dar forma à experiência do público. Em sua diferenciação entre epopéia e tragédia, o filósofo grego observa que, enquanto a primeira se centra na narração dos fatos, a tragédia é realizada por atores, que se definem por suas ações, sendo que cada ação é consequência de outra, anterior, podendo-se traçar uma linha perfeita entre a ação inicial e a final, como em um castelo de cartas que se derrubam em cadência quando empurrada a primeira carta.

A autora segue explicando que a Poética teve sua versão latina publicada no século 16 e com isso sua influência se intensificou. Mas foi apenas no século 18 que Gotthold Ephraim Lessing<sup>31</sup> (1729-1781) utilizou o termo no sentido teatral como entendemos hoje. O alemão dedicou-se aos estudos da dramaturgia e teoria teatral, com base em textos de Aristóteles e Shakespeare, “criticando o classicismo francês e dando início a um novo modelo de dramaturgia moderna, com reverberações até os dias contemporâneos” (Spinola, 2019, p.14).

Portanto, para Lessing, a centralização do objeto da tragédia não está no ser humano ou na sua vocação de vida, nem tampouco na sua predisposição existencial, mas nas questões intrínsecas da tragédia que são apresentadas genuinamente enquanto gênero artístico. Não obstante esses elementos intrínsecos advirem essencialmente da teoria trágica, eles movem os homens na medida em que despertam seus elementos essenciais (terror e compaixão), provocando a melhoria moral e a ressignificação existencial como consequências da tragédia, não como vetores essenciais. (Spinola, 2018, p.12)

A busca dos ideais aristotélicos em Lessing residia, portanto, na reconstituição da

---

<sup>31</sup> Poeta, dramaturgo e crítico de arte alemão, foi um dos maiores representantes do Iluminismo na Alemanha.

tragédia como entendida pelo autor da Poética. Tal busca dos ideais clássicos não se conectava com o modelo classicista francês em voga na época, que Lessing criticava, pois embora este também se apoiasse na produção aristotélica, a melhoria moral é entendida como vetor essencial.

Apesar do tempo que nos separa da tradição clássica ou aristotélica, o texto teatral em seus moldes permanece sendo o sinônimo de teatro, mas não o único. As mudanças significativas que atravessaram o começo do século 20 na Europa e nas Américas (a industrialização, urbanização, conquistas dos direitos das mulheres, entre outros aspectos) se fizeram sentir no campo das artes. Hans Tyes Lehmann, no esclarecedor artigo *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político* conclui que “o que aconteceu com a modernidade foi que essa forma tradicional de teatro (...) explodiu.” (Lehmann, 2003, p. 10). Na verdade, cabe destacar que desde então:

A nova proposta teatral recomenda que haja um hibridismo na apresentação cênica. Para ser mais exato, o espaço teatral aglutina novas profissões na organização e apresentação. A peça não é apresentada apenas por atores, uma vez que diversos artistas participam da exposição, dentre eles músicos, bailarinos, poetas e pintores. Ou seja, o hibridismo consiste na integração de indivíduos com novas habilidades na encenação. (Araújo, 2023, p.20)

Féral (2015, p.84) observa:

[...] que o século XX colocou em xeque as certezas do teatro e das outras artes, se é que se pode falar assim. O que ainda era importante para as estéticas teatrais definidas e essencialmente normativas do final do século XIX, foi questionado no século XX, ao mesmo tempo em que a cena se distanciou do texto e do lugar que ele deveria ocupar na realização teatral.

Essa mudança de paradigmas também está ligada à ascensão da figura do encenador no teatro moderno. O texto se configura ainda como um padrão de hierarquia do autor sobre o ator e o diretor, e é a figura do encenador moderno que coloca em xeque tal padrão.

A atuação de encenadores como Constantin Stanislavski e Berthold Brecht, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, entre outros, foi um elemento importante na construção desse novo teatro, uma vez que o padrão de hierarquia praticado até o início do século XX se transformou. As escolhas estéticas dos encenadores passaram a ser sinônimo de sua própria trajetória enquanto artistas, de modo que para além de profissionais do teatro, esses homens<sup>32</sup> também estabeleceram algo próximo de filosofias do teatro.

---

<sup>32</sup> Aqui utilizo a expressão homens como marcador de gênero, pois embora existente, o trabalho de encenadoras ainda é extremamente invisibilizado e pouco documentado. Com raras exceções, nem sempre as encenadoras tiveram condições de dar alcance ao seu trabalho, como com a publicação de livros, fato

O próprio papel do ator também alterou a condição do teatro a partir da segunda metade do século XX, pois partindo das reflexões engendradas pelos encenadores, o treinamento de atores e atrizes mudou – o que acarretou novas formas de se estar em cena. Exemplo disso é a Antropologia Teatral, proposta do encenador Eugenio Barba, do Odin Theatre. A partir de um conjunto coeso de práticas, técnicas, vivências e experiências, o grupo articula processos de treinamento do ator que tem no corpo, como um todo, sua gênese. Julia Varley, atriz do Odin, explica como o treinamento do ator está vinculado à dramaturgia:

Aspiro ser uma atriz sem divisões artificiais entre corpo, mente, fantasia, sentidos, emoções e reflexão. Minhas ações físicas e vocais visam causar efeito no espectador. No meu trabalho como atriz, a dramaturgia é o instrumento que ajuda a organizar o comportamento cênico, é a lógica que encadeia as ações é a técnica para atuar de forma real na ficção. (Flores Hernandez, 2021, p.)

Embora o corpo sempre tenha sido o mecanismo de atuação por excelência, nem sempre tal atenção foi dirigida a ele, de modo que experiências como as do Odin transformaram o modo de se fazer e pensar o teatro, e consequentemente, a dramaturgia. Renata Pallottini, referência nos estudos sobre dramaturgia no Brasil, propõe uma reflexão sobre essa escritura em particular, ao defini-la como não só a arte de compor dramas e peças teatrais, mas “princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado.” (Pallottini, 2005, p. 13).

Ora, ao falarmos de princípios estamos no campo da organização e da técnica, de modo que é possível pensar maneiras de conduzir, ainda que de modo experimental, o processo de escrita do texto a partir de elementos externos ao campo da escrita, como a pintura. Mas também estamos falando desta produção enquanto texto literário. Ubersfeld (2005, p.01) observa o caráter paradoxal do texto teatral ao dizer que ele é:

a um tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma; [...] arte do refinamento textual, da

mais alta e complexa poesia, de Ésquilo a Jean Genet ou Koltès, passando por Racine ou Victor Hugo [...] e arte para ser vista.

Nesse ponto, é coerente pensar no texto teatral como um texto literário à medida que ele envolve o prazer do texto mencionado por Barthes (2020), onde um espaço de fruição é criado no jogo dialético entre o prazer do autor e o prazer do leitor. A leitura do texto teatral – seja de uma tragédia clássica ou de um autor experimental contemporâneo – se articula, no seu sentido literário, como um espaço estético, capaz de levar à fruição do espectador.

Embora não seja possível nem necessário descrever aqui um apanhado histórico da dramaturgia em nosso país, cabe apontar brevemente algumas palavras sobre essa trajetória, especialmente a partir do modernismo, quando o teatro brasileiro começa a demonstrar uma noção, ainda que vaga, de busca pela identidade. Becker (2016, p.41) oferece um breve panorama a esse respeito:

O Modernismo brasileiro foi um dos períodos literários em que a dramaturgia recebeu mais importância. Anteriormente, no século XIX, alguns poucos autores já haviam se destacado: Gonçalves de Magalhães, dentro do Romantismo, escrevendo teatro nas formas clássicas, Martins Pena trazendo um contexto mais rural nos meados desse período, e Alencar, por sua vez, escrevendo obras que se passavam dentro do espaço urbano. Mais para o final do século, e já na escola realista, Artur Azevedo, comediógrafo, continuando a trajetória de Pena. Por último, surgiu Qorpo Santo com a temática do absurdo. Apesar das criações e da significância desses autores, o teatro brasileiro não possuía ainda identidade nem verossimilhança. Era composto de diálogos engessados, de cenários e temas repetitivos à exaustão.

O texto, nesse momento, é um elemento fundamental na estrutura teatral, e seus limites em relação ao texto são bem definidos. Rewald (2010) observa que, até meados dos anos 1960, a palavra dramaturgia ainda estava ligada – inclusive no Brasil – à figura do autor, que nem sempre se associava aos outros profissionais da cena. Segundo ele, o que se produzia:

Era um texto que pertencia à tradição milenar da dramaturgia como resultado da criação de um autor e cujo campo de estudo trafega entre o Teatro e a Literatura. Pode-se situar nomes, no âmbito brasileiro, como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e, num passado mais remoto, Abílio Pereira, França Júnior, Martins Pena. Essa criação textual concebida isoladamente era trabalhada, num momento posterior, por outros artistas (diretor, atores, iluminador, cenógrafo, sonoplasta) que encenavam o texto geralmente sem a participação do dramaturgo no processo. A marca principal desse sistema de produção era a existência de duas esferas praticamente incomunicáveis entre si: a criação e a encenação do texto. (Rewald, 2010, p.281).

É, pois, nessa época, que a produção dramatúrgica se altera, mais uma vez. Citando as experiências de grupos como o Teatro Oficina e o Asdrúbal Trouxe o

Trombone, o pesquisador segue explicando que os limites rígidos entre a literatura e a encenação começam a ruir. Segundo ele,

[...] o texto se afasta da literatura e vem para o palco. As pessoas envolvidas no processo não assumem papéis hierárquicos pré-estabelecidos na criação, como direção e dramaturgia. Todos *a priori* podem propor ideias dramáticas e de encenação, numa negociação constante de sentidos, temas e conceitos, estruturando um diálogo intenso entre os membros do grupo. Texto e encenação vão sendo criados concomitantemente, um contaminando o outro. Essa ação mais radical provocou consequências profundas. Começa a haver uma dissolução do texto e da presença do dramaturgo, pois na criação coletiva a dramaturgia se estabelece de maneira difusa entre todos os membros do grupo (...). Essa materialidade técnica da dramaturgia é um pouco deixada de lado em prol de uma experiência mais viva de criação do texto junto à cena. Todavia, no decorrer dos anos, essa dissolução da dramaturgia leva a uma soberania da encenação. (Rewald, 2010, p.282).

De acordo com Francisco (2019, p.18) “antes considerado como o centro de gravitação de toda a produção teatral, o texto chegou a ser completamente rejeitado por encenadores modernos, ou passou a ser visto como apenas mais um dos elementos teatrais.” Em muitos casos, sobretudo no teatro pós-dramático, o texto, em seu suporte literário, foi completamente suprimido. Lehmann, referência nos estudos de teatro pós- dramático observa, no entanto, que apesar das mudanças de forma, a relação entre o drama (texto) e o teatro (cena) persiste como parte de uma antiga tradição. Segundo ele:

Até hoje as pessoas falam, quando voltam do teatro, que gostaram muito da peça. Elas não fazem uma diferenciação entre a peça como texto escrito e a representação dessa peça. Ou seja, tradicionalmente a palavra teatro quer dizer teatro dramático. E na França, se você tem uma reunião de peças de um autor em um livro, você chama de teatro. Os dramas de Diderot são chamados Teatro de Diderot. (Lehmann, 2003, p.16)

Atualmente, o que pode ser observado a partir de buscas em repositórios de pesquisa é o interesse por diferentes modos de se pensar, fazer e conceituar a dramaturgia. Superestimado ou abolido, o texto teatral continua sendo um elemento significativo quando pensamos na própria teoria do teatro, mas tanto quanto isso, é fundamental enquanto produção no campo dos estudos literários, embora seja menos pesquisado nesse mesmo campo, em relação a outros gêneros, como conto, poesia e romance.

Uma rápida busca na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMA<sup>33</sup> dá uma dimensão dessa discrepância: até o momento de escrita deste trabalho, não há,

<sup>33</sup> Lista: [https://tede.ufma.br/jspui/browse?type=department&sort\\_by=1&order=ASC&rpp=20&etal=1&value=DEPARTAMENTO+DE+LETRAS%2FCCH&starts\\_with=0](https://tede.ufma.br/jspui/browse?type=department&sort_by=1&order=ASC&rpp=20&etal=1&value=DEPARTAMENTO+DE+LETRAS%2FCCH&starts_with=0) Acesso em 25 de novembro de 2024, às 10:13.

entre os 180 arquivos disponíveis na plataforma, nenhum que se ocupe da dramaturgia em particular, tampouco do teatro, embora dois trabalhos estejam associados a pesquisas sobre o audiovisual, um deles inclusive sobre a relação entre a literatura e o cinema<sup>34</sup>.

O que gera esse desinteresse? Por que compreender as conexões entre a cena e o texto dramático, enquanto texto literário, não é um tema do interesse de pesquisadores dos estudos literários? Não pretendo responder a essa questão – que por si só geraria outro projeto de pesquisa – mas podemos sublinhar algumas pistas, como a falta de uma disciplina voltada para a dramaturgia no curso de licenciatura em Letras da UFMA<sup>35</sup> e a própria negação do texto dramático, em seu suporte literário, dentro de muitos grupos teatrais e pesquisas em teatro. Essa negação, como comentamos anteriormente, é parte da trajetória de transformações do texto dentro da estrutura teatral.

Ora, se pensarmos nesse contexto, cabe a questão: qual o papel do texto no teatro hoje? É pertinente que essa questão seja articulada aqui porque estamos vivendo uma nova ordem social, pautada sobretudo pela imagem, em que o texto, muitas vezes, é apenas o suporte para a mídia audiovisual. Não sugiro que as mudanças em relação ao papel do texto devam ser tomadas como ponto de partida para um pensamento dicotômico entre tradição e modernidade, mas como um lembrete de que formas distintas de criação e encenação coabitam.

Ver o teatro com olhos modernos não significa, necessariamente, desprezar o texto dramático (...). Seguramente, porém, sabemos que o repertório do passado continua a ser encenado, assim como ainda existe o dramaturgo que escreve sozinho, no seu gabinete, contrapondo-se ao dramaturgo que trabalha na sala de ensaios, dividindo a tarefa da construção do texto com o encenador e os artistas, prática que se tornou comum nas últimas três ou quatro décadas. (Farias, 2016, p.126)

Sobre a colocação do autor, é válido também dizer que um mesmo dramaturgo pode ocupar os dois modos de criar, ser um “autor de gabinete” e um “autor da sala de ensaio”, a depender dos processos nos quais esteja inserido e da proposta de cada tipo de trabalho. Pessoalmente, embora eu me sinta confortável em trabalhar no gabinete,

---

<sup>34</sup> Refiro-me aqui à dissertação de Enzo Pereira de Souza, orientado pela doutora Naiara Sales, intitulado *Literatura em Cena: A Ficção Especulativa e o Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Disponível aqui: <https://tede.ufma.br/jspui/handle/tede/tede/4926> Data de acesso: 25 de novembro de 2024, às 10:21.

<sup>35</sup> Grade curricular do curso de licenciatura em Letras da UFMA: [https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/curso/curriculo\\_curso.jsf#semestre1](https://sigaa.ufma.br/sigaa/public/curso/curriculo_curso.jsf#semestre1) Acesso: 25 de novembro de 2024, às 10:38.

propostas artísticas geradas em sala de ensaio também me interessam. Além disso, é possível coordenar diferentes elementos dos dois tipos de produção, como começar um texto “tradicionalmente”, num processo criativo de gabinete, mas deixar a abertura para que a sala de ensaios possa promover alterações nele. Nesse sentido, a relação entre quem escreve e quem dirige deve ser observada como um experimento, especialmente no âmbito dos trabalhos em processo.

A interação entre diretor e dramaturgo é um dos pilares fundamentais em um *work in process*. Pois o processo, aberto e mutante, tende a uma desordem crescente, recheada de crises e desequilíbrios. Afinal, o dramaturgo sempre propõe novas ideias, assim com os atores, diretor, cenógrafo, iluminador, produtor, músico, enfim, todos os agentes envolvidos no processo, criando um cenário turbulento de inúmeras possibilidades a seguir. Em função desse cenário, o dramaturgo discute as ideias com o diretor e, nessa relação, tentam compreender qual rumo o processo está tomando, e qual a tendência a ser seguida, no sentido de elaboração do espetáculo. A partir das discussões diretor/dramaturgo, o acúmulo de informações aparentemente desordenadas geradas no processo ganham um sentido. O dramaturgo então trabalha este sentido na construção do texto dramático, corporificando, por meio do texto, a criação de ordem dentro do processo, assim como o diretor corporifica tal criação dentro da encenação. (Rewald, 2005, p.38).

Rewald (2005) chama a esse dramaturgo de autor-espectador. Segundo ele, o autor-espectador é aquele que precisa do outro, porque ele é o espectador de algo também – e nisso se difere, por exemplo, do escritor cuja relação se dá apenas com o leitor, que se manifesta pela imagem de um “autor solitário”. Ele explica:

O autor-espectador é o escritor forçado a sair do seu gabinete, da sua clausura, da sua solidão imaculada. Para criar, ele necessita olhar o outro, entender a criação do outro, dialogar com o outro, aceitar as regras do outro e fazer com que o outro aceite as suas. O autor-espectador tem de olhar para si e para o mundo ao mesmo tempo, e sua criação é a própria medida deste colocar-se no mundo. Ele não pode se anular, aceitando totalmente as questões do outro em detrimento das suas, como também não pode impor a qualquer custo suas ideias, sem ouvir o outro. Em ambos os casos o processo se empobrece, pois perde a dimensão do diálogo, da interação, necessários para sua evolução. (Rewald, 2005, p.40)

Com efeito, é importante para que não nos fixemos em rótulos rígidos de modelos de criação. Também vale ter em mente que as inovações digitais, especialmente dos últimos dez anos, não devem ser vistas como um ataque ao texto teatral, mas como novos mecanismos de se pensar/fazer teatro.

Pode-se criar uma dramaturgia sem texto, mas também sem atores - alguns espetáculos dadaístas não possuíam atores. Sem espaço físico - vários são os espetáculos realizados na internet com atores de países diferentes que fazem personagens diferentes; estes substituem o espaço físico por um espaço virtual. (Leonardelli, Ferracini, 2013, p.55)

São muitas as possibilidades de dramaturgia no contexto contemporâneo, inclusive a dramaturgia sem o texto, como observamos acima, e aliados à nova configuração da sociedade, essas possibilidades, em vez de minimizar a estrutura teatral, são capazes de ampliá-la.

## **2.1. A Escrita Criativa como caminho possível para a escrita de dramaturgia**

Entre essas possibilidades, há que se mencionar, por exemplo, escritos gerados a partir da autoficção, das escrevivências, e, no âmbito que mais me interessa, da escrita criativa.

Sperber e Jacopini (2021, p.234) tratam da autoficção e a definem na composição de dramaturgias contemporâneas:

como algo inerente à liberdade criadora, apostando no relato sobre si como espécie de caminho para a compreensão de si e para uma ação no mundo. Esse depende de níveis de ficcionalização para gerar acordos que construam uma nova realidade. Precisamos sempre disso: um mergulho – se possível abissal – em nossa realidade, para reinventá-la como ato ético via expressividades singulares, que estão no bojo de nosso território estético.

Caminho similar é o proposto pela escritora brasileira Conceição Evaristo com o conceito de escrevivência. Segundo ela:

Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha. (Evaristo, 2020, p.35).

Destaco essas possibilidades, ainda que elas se relacionem principalmente a outros tipos de ficção, porque ajustando o foco, as experiências que proporcionam servem, e bem, ao contexto da escrita teatral e a prova disso é o interesse dos pesquisadores de teatro por essas duas formas de construir a narrativa na cena. Além delas, outro caminho frequentemente trilhado para a composição é a escrita criativa, e da mesma forma, inclui técnicas que funcionam bem para a construção do texto dramático.

A história da escrita criativa é muito antiga, e podemos pensar em suas lendas fundadoras, das quais a mais aliciante e conhecida é a relativa ao nascimento de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Conta-se que sua mãe, quando ainda grávida, sonhou que dava à luz um loureiro. Intrigada, foi consultar um adivinho; esse adivinho previu que o filho que ela levava no ventre tornar-se-ia um grande poeta; mas a condição era que, no momento certo, ele fosse para Roma – os pais viviam em Mântua – para lá aprender com os grandes poetas. É possível que esta seja a mais antiga referência à necessidade de um aprendizado que servisse de base para uma carreira artística, e que deixa de lado a ideia de que

o poeta era um ser que encontrava inspiração apenas no divino, como a pictografia, mesmo posterior, iria convalidar. Este “aprender” é a chave para a dessacralização do fazer poético, repousando-o no ensinamento de um poeta mais experiente, que passaria seu conhecimento ao aprendiz, tal como aconteceu desde sempre, e sem contestação, no ateliê do artista plástico. (De Assis Brasil, 2015, p.107).

Em um artigo que discute o que engloba o termo escrita criativa, Amabile (2020) explica que o eixo em torno desses estudos começou a se espalhar por volta dos anos 1970, e que obteve mais força no Brasil nos últimos anos, sobretudo a partir do final da década de 1980, mas que nem por isso seu conceito deixou de ser nebuloso. O autor destaca uma lista interessante de instituições que oferecem cursos de escrita criativa, e comenta o conceito (ou a falta de uma definição formal) de cada uma delas. Ao mencionar a Oficina de Criação Literária da PUCRS, um dos pioneiros no país, criado por Luiz Antônio de Assis Brasil<sup>36</sup>, Amabile sugere a ideia implícita nesse curso de um laboratório e compreende a ligação da escrita criativa com a ficção. Segundo ele:

Podemos enxergar aí um conceito implícito de Escrita Criativa: uma espécie de laboratório textual. O que ocorre num laboratório? Ora, experimentos, ensaios, verificações. Nesse caso, tudo isso se direciona à criação literária. Aprende-se experimentando as técnicas. (...) Pode-se considerar a Escrita Criativa como a pesquisa sobre o processo de criação. A pesquisa pode se desenvolver “tanto no sentido da produção de uma obra ficcional própria quanto no sentido do estudo do processo de criação de outro autor”. Reparemos que a Escrita Criativa está ligada à ficção e à crítica genética. (Amabile, 2020, p.140).

Grosso modo, podemos pensar na escrita criativa como um conjunto de técnicas que leva à criação, geralmente literária ou ficcional – embora ela possa servir a diversos outros tipos e modelos de escrita. Luiz Antônio de Assis Brasil explica:

“Escrita criativa” também poderá designar uma modalidade específica do texto, em que a originalidade é o melhor parâmetro. Como expressão ampla, é válida tanto para as experiências ficcionais como não-ficcionais, incluindo-se aqui a biografia, a memória, a autobiografia, o gênero epistolar, a crônica, a reportagem, entre outros; mas é inegável que o entendimento comum elege a narrativa ficcional e a poesia como seus melhores espécimes. (De Assis Brasil, 2015, p.106).

Embora minha escrita ficcional tenha se organizado durante a licenciatura em Teatro (2010-2014) e, portanto, começado pela via da dramaturgia, meu contato com a ideia de escrita criativa se deu a partir de 2021, quando comecei a escrever os primeiros contos com a intenção de publicação. Ao experimentar técnicas que atendiam por esse nome, compreendi que, na verdade, estava revivendo em partes as experiências da

---

<sup>36</sup> Luiz Antônio de Assis Brasil (1945-) é um escritor brasileiro, um dos pioneiros na pesquisa formal sobre escrita criativa no nosso país. É professor e pesquisador nos cursos de pós-graduação da PUCRS, além da oficina de criação literária da mesma universidade.

disciplina Prática de Criação Dramática, ministrada em 2012 pela professora Michelle Cabral, na UFMA.

Na ocasião, Michelle nos oferecia uma gama de materiais que eram transformados em contos e posteriormente em cenas. Em uma das atividades, a professora trouxe, por exemplo, notícias de jornais locais e um poema de Drummond, além de questões provocadoras para alicerçar nosso texto, que naquele momento ainda não precisava ser, necessariamente, um texto teatral – o trabalho de transposição viria posteriormente.

Entender a escrita criativa como um laboratório é o ponto que mais faz sentido na minha produção, e conseqüentemente, naquilo que compartilho<sup>37</sup>. Trata-se de um teste. Mas se eu procurasse um termo que me afastasse da tecnicidade das ciências naturais contida na palavra laboratório, eu a buscaria no próprio teatro: jogar com as técnicas de escrita criativa é, em alguma medida, como estar em uma sala de ensaio.

## **2.2. Processos de transposição entre imagem, cena e texto.**

O teatro, por natureza, é uma produção intermidial. Trata-se sempre da transposição de um texto (escrito ou não) para a cena, onde outros elementos, de diferentes ordens, serão agregados. Os estudos que abarcam a transposição estão incluídos nas relações intermidiais entre as artes. De acordo com Pinto (2016, p.66):

As análises sobre transposição intersemiótica, por se tratarem de traduções de uma linguagem para outra, podem abarcar direta ou indiretamente mais de uma mídia. São diversas as possibilidades de comunicação e representação entre os sistemas sógnicos, bem como dos códigos associados, que lançam continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e nos efeitos dos meios analisados.

No caso de jogar com a obra de outro artista, como aqui é o caso de Remedios, adentramos, como autores, no campo da alteridade, o que Sinisterra considera (2019, p.16) o paradoxo de toda criação. Para ele, “subjetividade e alteridade se entrelaçam em processos tanto mais ricos quanto mais se assume, justamente, a alteridade da escrita.”

Como veremos adiante, não se trata aqui de traduzir literalmente a cena da pintura para a cena teatral, mas de utilizar a primeira como suporte, ou inspiração<sup>38</sup>, para a

---

<sup>37</sup> As oficinas, elementos-chave desta pesquisa, foram pensadas e divulgadas como oficinas de escrita criativa, por exemplo.

<sup>38</sup> Utilizo a palavra inspiração aqui no sentido de estímulo ou disparo para a criação, e não de um lampejo criativo súbito, que embora possa existir, é muito raro e nem sempre confiável.

criação da segunda. Nesse sentido, o que se estabelece é um jogo, que abarca não apenas a própria visualidade dos quadros explorados, mas elementos individuais de cada criador, como suas memórias pessoais, leituras e outras relações que o atravessam.

Essa relação entre o texto e a pintura não é nova, portanto, muitas são as possibilidades que as duas artes, assim ligadas, oferecem para o espectador – e para o ato de criar. Pinto (2016, p.59) observa que:

Desde tempos longínquos, a busca pela aproximação entre as artes irmãs pode ser observada. O aforismo atribuído por Plutarco ao grego Simônides de Cós, no sentido de que “A pintura é poesia muda, e a poesia, é pintura que fala” fundou a expressão *Ut Pictura Poesis* (Poesia é como Pintura). Os textos que disseminaram a prática de pintores e poetas durante séculos - dos artistas que iam buscar, para suas composições, inspiração nos temas literários e tentavam desenvolver suas obras visuais a partir desse espírito -, levaram ao entendimento de que “a poesia e a pintura tem marchado de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão

É possível ainda notar a retroalimentação desses dois formatos de narrativa. A mesma autora segue explicando:

Ao mesmo tempo em que os pintores tentavam imprimir elementos psicológicos em suas telas, os escritores, por outro lado, buscavam obter efeitos pictóricos em suas descrições. Gustave Flaubert foi um dos expoentes dessa tendência, juntamente com os parnasianos, no sentido de fabricar imagens mentais e de proceder a descrições subjetivas que levavam à correspondência de um quadro pré-existente. Em relação à escola realista, houve forte paralelo entre pintura e literatura, ao se notar o tema da coletividade que foi retratado tanto em Delacroix quanto em Goya, e ao mesmo tempo também em Guerra e Paz, de Tolstói. (Pinto, 2016, p.60)

É claro que essa relação não está restrita ao romance ou conto, prova disso, por exemplo, é a pintura pré-rafaelita que se debruçou sobre a obra de William Shakespeare. Para construir sua *Ophelia*, por exemplo, John Everett Millais (1829-1896) recorreu ao discurso da rainha Gertrudes, quando ela dá a Laertes a notícia da morte da jovem noiva de Hamlet. Vejamos a pintura (fig. 19) e o texto de Shakespeare, logo abaixo.

**Figura 19** - Ophelia, de John Everett Millais, 1852



Fonte: Tate Britain

A RAINHA: Um salgueiro reflete na ribeira cristalina sua copa acinzentada. Para aí foi Ofélia sobraçando grinaldas esquisitas de rainúnculas, margaridas, urtigas e de flores de púrpura, alongadas, a que os nossos campônios chamam nome bem grosseiro, e as nossas jovens "dedos de defunto". Ao tentar pendurar suas coroas nos galhos inclinados, um dos ramos invejosos quebrou, lançando na água chorosa seus troféus de erva e a ela própria. Seus vestidos se abriram, sustentando-a por algum tempo, qual a uma sereia, enquanto ela cantava antigos trechos, sem revelar consciência da desgraça, como criatura ali nascida e feita para aquele elemento. Muito tempo, porém, não demorou, sem que os vestidos se tornassem pesados de tanta água e que de seus cantares arrancassem a infeliz para a morte lamacenta. (Ato IV, cena VII, de Hamlet)

Millais se utiliza desse discurso quase completamente, incluindo os galhos inclinados, o vestido aberto à semelhança da cauda de uma sereia, e, detalhe de maior importância, a boca aberta da jovem na pintura que parece estar cantando, “sem revelar consciência da desgraça”, como bem observou a rainha. Observar esse tipo de ligação entre as artes é pensar sobre diferentes formas de narrar.

A obra pictórica de Remedios Varo é rica em símbolos, e muitas de suas obras constituem, por si só, verdadeiros painéis narrativos, como é o caso do tríptico formado pelas pinturas Até a Torre, Bordando o Manto do Mundo e A Fuga, que podem constituir um conto com começo, meio e fim, incluindo personagens, conflito e clímax. Nesse sentido, considero que a pintura de Remedios pode ser um elemento disparador para o processo criativo de escritores de teatro.

Para tanto, entramos no campo da intermedialidade, que segundo Moser (2006)

se refere à interação entre as mídias e que nos instiga a pensar a arte como um tipo de mídia. O autor explica:

[...] a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a “midualidade”. A inversão desta afirmativa não é necessariamente verdadeira: a interação entre as mídias pode se articular sem que as artes estejam aí implicadas. Transmitida sempre por um alicerce midiático, a arte se distingue, entretanto, das mídias por algumas determinações – de natureza estética, por exemplo – que lhe impõem um campo mais reduzido. (Moser, 2006, p.42-43).

Considero aqui a intermedialidade no sentido da produção de um processo criativo, uma vez que a relação entre as artes que proponho se estabelece no campo da criação artística, e não da obra como produto final. Dessa maneira, afasto-me tanto da Obra de Arte Total<sup>39</sup>, proposta por Richard Wagner (1813-1883), na qual as artes se aproximam, mas guardam suas particularidades, quanto do conceito de cena expandida<sup>40</sup> e me mantenho na noção de uma produção intermedial – e nesse sentido é importante destacar que “[...] este conceito está relacionado não simplesmente no emprego de diferentes mídias na construção cênica, mas como na relação de um *mix* de materialidades que estas mídias são colocadas” (Fonseca, 2022, p.77).

A partir dessa compreensão, podemos pensar em aspectos mais específicos dessa interação, que se baseia na transposição não apenas de um gênero a outro, mas de uma mídia à outra. Antes de adentrarmos nessas especificidades, porém, cabe observar aqui as categorias de teorização das práticas intermediais assinaladas por Rajewski (*apud* Pinto, 2016, p.69) e que são:

(1) intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática, como as adaptações fílmicas de textos literários, novelizações etc; (2) intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias, o que inclui óperas, filmes, teatro, Sound Art, instalações computadorizadas, histórias em quadrinhos ou as chamadas multimídias, mescla de mídias ou intermediáticas; e (3) intermedialidade no sentido estrito de referências intermediáticas, como referências em um texto literário a um certo filme, gênero ou cinema em geral, ou a referência de uma pintura à fotografia etc.

Embora o teatro possa se utilizar com frequência da intermedialidade no primeiro

<sup>39</sup> Conceito alemão (no original, *gesamtkunstwerk*) em que em uma única obra se associam diferentes linguagens artísticas.

<sup>40</sup> Por questões de recorte e espaço não vou me aprofundar aqui nestes dois conceitos, no entanto, recomendo a leitura de *Poéticas Nômades: Pesquisa Criação na Cena Expandida Intermedial*, de autoria do professor doutor José Flávio Gonçalves da Fonseca (UNIFAP), que dedica uma seção em capítulo de seu trabalho a essa discussão. O livro está disponível aqui: <https://www2.unifap.br/editora/files/2022/04/poeticas-nomades.pdf> Acesso: 19/07/2024 às 15:18.

sentido dado pela autora, no processo criativo que apresentamos neste trabalho é a terceira modalidade a que particularmente nos interessa, pois o que procuramos, mais do que a tradução da imagem em cena, é a referência da imagem para a construção do texto e, posteriormente, da cena.

Um conceito do campo dos estudos literários que pode auxiliar na construção dessa temática é o de *écfrase*, entendida como um tropo (figura de pensamento) no âmbito da retórica, mas que é definida por Heffernan (1996), em seu sentido literário, como uma representação verbal de uma representação visual. Para Vieira (2017, p. 49) trata-se de uma interação entre imagem e palavra. Segundo ela:

Esse tipo abrangente de visualidade faz com que o receptor sinta a presença da cena descrita, seja um evento, seja uma paisagem, seja ainda um edifício. Logo, a relação entre a *écfrase* e sua fonte inspiradora deve ser tratada por seu impacto psicológico, e não simplesmente como referência.

Ferreira (2007) alude a quatro “tipos distintos de tradução da pintura para a literatura”, sendo eles: a) a *ecfrase* como descrição; b) o exercício pictorialista da *ecfrase*; c) o exercício icônico da *ecfrase* e d) a *ecfrase* como exercício metalinguístico.

No primeiro nível, da *ecfrase* como descrição, temos a interlocução entre a imagem e palavra com a primazia desta última, numa tentativa minuciosa de tradução da primeira. O segundo nível, o exercício pictorialista da *ecfrase*, é entendido pela autora como a evocação da imagem a partir da palavra, sem que um comentário ou referência explícita seja feita. No exercício icônico da *écfrase*, a autora considera a estrutura da fusão ou do palíndromo visual, comum, por exemplo, na poesia concreta. Por fim, a *ecfrase* como exercício metalinguístico, onde se procura, através da própria linguagem, o efeito alegórico da imagem.

Os níveis abordados pela autora dialogam com a proposta de Rajewski apontada por Pinto (2016) anteriormente, ao mesmo tempo em que se articulam com os três níveis que desenvolvo em meu processo criativo e nas oficinas de escrita teatral, a saber, a) o nível descritivo; b) o nível sensorial e c) discursivo. Tais níveis são elaborações que ainda estão em processo, portanto, podem mudar à medida que a pesquisa avança e minhas experiências se alteram. Escolhi essas três palavras, no entanto, porque, neste momento, elas definem bem as ideias que quero propor em cada nível.

Em relação ao nível descritivo, exemplifico com o excerto do conto<sup>41</sup> *A Urdidura da Matéria*, publicado em 2023 no livro homônimo. Nessa história, me baseei na pintura *Aniversário* (Fig. 20), da artista Dorothea Tanning<sup>42</sup>, para escrever as cenas de sonhos da personagem que está em coma.

**Figura 20** - *Aniversário*, de Dorothea Tanning, 1942



Fonte: Wikiart

Abaixo, um excerto do conto, para que seja possível perceber a utilização mencionada nesse caso.

Em seu sono, Helena se vê. Enxerga o próprio corpo, rosto, cabelos, pernas, seios. Fragmentos de si mesma se encaixam de um modo que ela não reconhece. Percebe os cabelos dourados, mas não entende que sejam dela, que ela seja Helena. E se procura. A pele à mostra, coberta parcialmente por tecidos, vegetais, flores e estrelas. Então caminha, e além do corpo, vê portas. Como se adivinhasse, porque não há ali quem lhe diga nada, sabe que precisa escolher, abrir uma das portas, decidir. E quando abre a primeira porta, se vê num interminável jogo de espelhos, e já não sabe mais quem é Helena e quem é reflexo. A outra Helena, uma de suas outras, abre outra porta. E quando percebe, se vê presa, sem saber como voltar. Do lado de fora, os monitores avisam que o coração de Helena acelera. O corpo, no entanto, permanece fixo, parado, mudo. Do lado de dentro, ela começa a fechar as portas, na esperança de diminuir os reflexos de si mesma, de se ver menos, de desaparecer. Helena quer desaparecer.

Esse nível atua como um tipo de tradução, em que a imagem visual gera a

<sup>41</sup> Optei por exemplificar aqui com os contos, embora esteja falando de Dramaturgia neste capítulo, porque acredito que os níveis a que me refiro estão mais claros – para mim, e, portanto, para quem ler este trabalho – por enquanto, neste tipo de produção.

<sup>42</sup> Ver nota 5.

imagem literária correspondente. No exemplo dado, a exploração se deu principalmente pela caracterização da personagem e do cenário, pois me refiro às portas do quarto e às roupas de Helena. No entanto, nada na imagem sugere uma mulher em coma, ou uma mulher que sonha – tais caracteres vieram de outros tipos de associação.

O nível sensorial se refere às sensações provocadas pela pintura. Para fins de exemplo, trago a pintura (Fig. 21) de Francisco de Goya, *Dois Velhos Tomando Sopa*, que serviu de base para o começo do conto *Seu Destino é uma Fuga*, Olga, do livro *A Estranha Mania das Abelhas*<sup>43</sup>.

**Figura 21** - Dois Homens Velhos Tomando Sopa, de Francisco de Goya, c.1823



Fonte: Wikiart

Embora soubesse que queria escrever uma história de retorno à casa, não sabia como começar. Em minhas pesquisas visuais, encontrei a pintura referida, e a primeira sensação que tive foi certo mal-estar, um tipo de nojo. A ideia de que os personagens estivessem comendo alguma coisa me fez pensar em algo estragado, provavelmente uma associação com as cores utilizadas por Goya na pintura. A sensação provocada pela pintura, aliada às minhas memórias sobre viagens, resultou na criação do começo do conto em que uma jovem retorna à sua antiga casa, especialmente no momento da viagem. Abaixo, um trecho deste conto:

Sentiu o cheiro do vaso sanitário e torceu o nariz, numa careta de nojo e raiva. Por que tinham de ter parado justamente naquela rodoviária imunda e mal iluminada? O banheiro estava podre, e, ainda assim, uma velhinha ficava na porta, cobrando dois reais pelo uso. (...) Passou por três cabines sem portas, uma delas também sem o vaso sanitário. Na quarta cabine, cuja porta ainda servia, o cheiro quase a fez vomitar. Seguiu para a cabine seguinte, igual. Era impossível usar qualquer um daqueles compartimentos, mas seria necessário (...).

<sup>43</sup> *A Estranha Mania das Abelhas* reúne seis contos relacionados ao romance de Lima Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. O livro foi publicado pela Editora Urutau em 2022.

Como é possível perceber, não há no texto qualquer referência explícita ao tema ou a algum aspecto do quadro, senão aquilo que ele significou para mim na ocasião, a sensação de nojo e mal estar. Essas sensações são físicas, sentidas pelo corpo, e podem ser “traduzidas” num texto do modo menos literal possível, como é o caso do trecho acima.

Já o que chamo de nível discursivo se refere à própria dinâmica entre os personagens e a relação com uma obra, ou seja, quando a imagem é o motivo da narrativa. No conto *O Hotel*, do livro *Eu Te Serviria Meu Coração com Vinho Branco*, a personagem Laura observa uma natureza-morta pendurada na parede e considera que, embora não seja ruim, não se trata do próximo Picasso. A pintura é um elemento importante nesse conto<sup>44</sup> – que é todo baseado em pinturas de Hopper e tem referências a uma pintora anônima. O nível discursivo poderia ser, em outras palavras, quando a pintura é, literalmente, o tema do conto, ou de um trecho dele.

É evidente que tais níveis nem sempre estão completamente delineados, ou surgem isoladamente. Não raro eles podem se sobrepor, e tudo vai depender da relação de quem escreve com a pintura e com suas referências particulares, o que torna os procedimentos de escrita com imagens extremamente ricos.

### **2.3. A criação da dramaturgia a partir da imagem**

A utilização de imagens como ponto de partida para a escrita de narrativas nos gêneros conto, romance e poesia se tornou parte constante da minha prática enquanto escritora. Mas e a dramaturgia? Seria possível utilizar mecanismos similares para escrever um texto tão particular? Decerto que contos e romances também têm suas especificidades, mas se parecem, de algum modo, em elementos de sua construção. Mesmo a poesia, que difere em sua forma, também não se mostrou estranha à ideia de uma criação a partir de imagens<sup>45</sup>. Então, o que tornava, para mim, a dramaturgia diferente? Por que ela me parecia ser mais desafiadora que outros gêneros para o teste dessa técnica? A resposta está na própria função da dramaturgia: o sentido da ação.

---

<sup>44</sup> Ver nota 3.

<sup>45</sup> Você pode ler um dos poemas que escrevi baseado em uma pintura de Konstantin Somov aqui: <https://ruteferreiras.medium.com/louca-de-asas-434fa4dd6ff0> Acesso: 19/07/2024 às 15:34.

O texto dramático é produzido pensando na cena. Dessa forma, muitos outros aspectos devem ser considerados, e o primeiro deles é “como” isto (o que escrevo) vai para a cena. Também o fato de haver corpos – físicos, reais, de carne e osso – jogando o que foi escrito, e que muitas vezes são eles mesmos, esses corpos, a razão da escrita. Qual seria o papel da imagem aí?

Responder a essa pergunta só seria possível se eu escrevesse um texto teatral utilizando as técnicas com imagens, o que começou a ser feito no primeiro semestre de 2023. Meu interesse com a peça consistia (e ainda consiste) em investigar os processos que levam à criação a partir da imagem, sem que a encenação seja, necessariamente, uma condição indispensável. Parto, portanto, do que é chamado de “dramaturgia de gabinete”, muitas vezes em tom pejorativo: o trabalho realizado de modo solitário, longe dos atores e da sala de ensaio. Mas será mesmo um trabalho solitário?

Embora a ideia de um artista criando na clausura seja quase mítica, compreendo o trabalho de criação dramaturgical – mesmo de gabinete – como uma produção intensamente coletiva. Se pensarmos na dramaturgia apenas como a escrita da composição dos diálogos e rubricas, pode ser de fato um ofício isolado, mas essa é, no meu entendimento, a última etapa do trabalho do dramaturgo ou dramaturga. A maior parte da criação de um texto de uma peça teatral acontece durante a relação com os demais – o próprio teatro só existe por isso. Para apoiar essa afirmação, posso falar agora de *Cavalo do Cão*.

*Cavalo do Cão*, peça teatral de minha autoria, aborda temas como a culpabilização da mulher ante situações de violência e os direitos reprodutivos, temas que constantemente surgem em minha produção. Ela era, inicialmente, uma das propostas para este estudo, mas no decorrer da pesquisa ficou claro que o tempo para a escrita e montagem dentro do tempo do programa de mestrado seria insuficiente<sup>46</sup>, o que nos levou a optar, para esta dissertação, pela ênfase no compartilhamento do processo criativo. No entanto, a peça em questão é um elemento muito ilustrativo desse processo e por isso, abordarei um pouco sobre ela aqui, em linhas gerais.

Dividida em 5 cenas e 5 quadros, *Cavalo do Cão* apresenta a jornada das mulheres Farida, Julieta e Angélica (nos quadros), em contraponto ao diálogo dos vigias/coveiros

---

<sup>46</sup> Não me refiro apenas ao tempo cronológico. Estruturar e montar a peça dentro do tempo cronológico do programa seria vincular meu processo de criação à demanda acadêmica, uma condição que, considerando todos os fatores da minha vida atualmente, poderia me afastar da proposta geral deste estudo.

de um cemitério institucional (nas cenas). Assim como as personagens de Remedios, as três mulheres da peça também estão em busca de alguma coisa: justiça, provar a inocência, ajuda, um filho perdido, vingança, entre outros desejos.

A opção por distinguir quadros e cenas está ligada a dois aspectos. Em primeiro lugar, chamo de quadros aquelas partes da peça que são efetivamente inspiradas pela produção de Remedios. Além disso, utilizo esse termo, diferente daquele tradicionalmente dado para o que se passa no palco, com o intuito de demarcar também a posição de gênero dos personagens: a cena, enquanto palavra tradicional, é ocupada pelos personagens masculinos, enquanto os quadros – que tem inúmeras significações, desde aquele entendimento de suporte da pintura até um lugar fechado – são dedicados à aparição das personagens entendidas como femininas<sup>47</sup>.

Por falar nessas personagens, outro fator as separa das cenas: o tempo. O tempo em que as mulheres estão é suspenso, como o tempo suspenso das pinturas de Remedios, que misturam aspectos futuristas com cenários medievais. Esse aspecto, por exemplo, foi o que impulsionou a criação das personagens atendentes, que aparecem em cena por chamada de vídeo. Outro ponto a ser considerado é que, diferente das cenas, que acontecem no momento presente ao tempo do leitor/espectador e num ambiente definido como a área de descanso dos funcionários, os quadros se localizam em espaços que são, a um só tempo, concretos e metafóricos: a torre, a casa, o tear, além de um espaço de transição – a clínica – onde todas em algum momento passam. Esses espaços são, seguramente, referências importantes na obra de Remedios e serviram como âncora para pensar a ambientação da peça, bem como o tom de cada personagem.

A ideia para esta peça surgiu quando, em 2022, fui passar um tempo na casa da minha mãe, um sítio no litoral maranhense. Como os besouros estivessem acabando com a madeira do teto da varanda da casa, mamãe disse que era preciso passar óleo queimado nos caibros. Essa imagem (mamãe com as mãos na cintura, olhando para o teto, amargurada com os insetos) serviu como ponto de partida para a escrita do texto e gerou a cena abaixo:

Uma varanda. À esquerda do palco, uma porta azul e um mocho encostado. Alguns objetos domésticos espalhados: baldes, bacias, chinelos. À direita,

---

<sup>47</sup> Como observei na nota 12, por questões de espaço e recorte, a temática de gênero não se estabelece como um campo conceitual nesta pesquisa, no entanto, ela é uma importante referência em meu trabalho como artista e pesquisadora, um aspecto que certamente será desenvolvido em trabalhos futuros no campo acadêmico.

uma cadeira de balanço. Quando a luz acende ou a cortina se abre, Julieta está olhando o teto com as mãos nos quadris e Anita está sentada na cadeira, um xale em volta dos ombros, fitando o vazio. Ficam assim por alguns instantes, como uma fotografia. Um zumbido de besouro começa muito baixo e aumenta gradativamente, até que o volume se estabilize.

JULIETA (em tom professoral, sem tirar os olhos do teto) – Chamamos de cavalo do cão (se afastando e procurando algo atrás da porta) talvez porque sejam grandes, talvez porque façam estragos, talvez porque tenham vindo do inferno.

O segundo momento que guardei para essa escrita se deu quando, voltando de algum passeio com minha mãe e o marido dela, passamos diante de um cemitério. Mamãe, que entende bem do meu fascínio pelo insólito, pois é em grande parte responsável por ele, me contou a história de uma mulher que vive presa entre as grades da própria tumba e grita à noite. Essa conversa, originou outra cena, do diálogo entre os coveiros.

OTÁVIO – Então... Parece que começou.

AUGUSTO – Começou.

OTÁVIO – Ela vai tentar de novo, Augusto.

AUGUSTO – As grades vão sustentar.

OTÁVIO – É, mas os gritos...

AUGUSTO (interrompendo) – O que tem? Você sabe que são só alguns dias.

OTÁVIO – Sempre em agosto. Deve ser o calor.

Por fim, quando entrei no PPGAC, em 2023, tive o último vislumbre que faltava para amarrar minha história, durante a disciplina Estudos Avançados em Artes Cênicas, com a professora Gisele Vasconcelos. Em uma das aulas, Gisele propôs um exercício criativo com um fio de costura, e uma improvisação a partir dele. Meu grupo, composto por Helane Garcês, Luciano Fergar e Joanderson Ferreira, elaborou uma cena baseada em um dos rascunhos que eu escrevera para Cavalo do Cão, mas modificada para caber no jogo. Essa cena, modificada, compõe atualmente a peça.

JULIETA – Meu nome é Julieta e há muito tempo eu costuro aqui. Entre, entre, pode entrar (ela se dirige a alguém invisível, mas a linha se move, como se ela estivesse puxando alguém). Estou fazendo os sapatinhos do meu bebê. Depois uma manta. Depois os... (olha em volta). Já vieram? Então levaram. Já não está aqui.

[Canta.]

Decerto que eu poderia citar muitos outros encontros, com pessoas vivas e mortas, que me colocaram nas vias para escrever esse texto. Como eu poderia então considerar solitário o ofício de escrever dramaturgia? Entendo que aqui estou falando da minha experiência como autora, mas se você também escreve para a cena, faça comigo o exercício de imaginar de quantos encontros você precisou para escrever um

diálogo, uma rubrica, para criar um personagem.

Se transportarmos esse exercício para a criação híbrida, que mistura o gabinete e a sala de ensaio, maiores ainda são as potencialidades. Durante a escrita da mesma peça, por exemplo, tive a oportunidade de convidar para a cena os atores Luciano Fergar (meu colega de mestrado) e Tiago Oliveira (discente do curso de licenciatura em Teatro, na época aluno da disciplina Dramaturgia, em que completei meu Estágio Supervisionado). Os atores (Fig. 22) trabalharam comigo as cenas dos Coveiros, e durante os ensaios e treinamentos, suas improvisações foram significativas para a composição de novos diálogos e trechos da peça.

**Figura 22** - Atores em laboratório de Cavalo do Cão



Fonte: Rute Ferreira

Um fator decisivo, por exemplo, foi Luciano ter compreendido seu personagem como um homem mais idoso que o companheiro de trabalho, algo que não estava contido na minha escrita inicialmente, mas que depois acabou sendo incorporado àquele personagem.

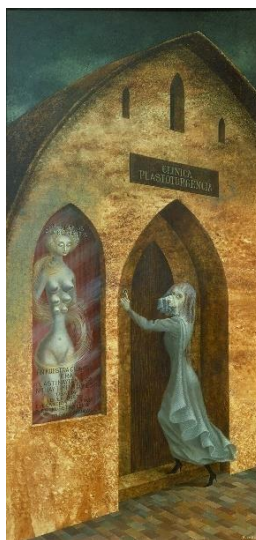
## **2.4. A seleção das pinturas para a composição da peça**

A ideia de Cavalo do Cão surgiu, como já mencionei, a partir de uma lenda conhecida na cidade de Tutoia. Uma vez que a ideia se assentou, passei a procurar referências visuais, e a selecionar aquelas que poderiam compor novas ideias. Aqui é

importante observar que nem sempre a imagem dará o tom ou tema da ideia: a ideia pode existir *seguida* da imagem, que atuará, neste caso, como um aumento de vocabulário.

Inicialmente, não fiz um recorte consciente das imagens que pretendia utilizar, mas quando a pesquisa se tornou parte de um projeto de pesquisa acadêmico, julguei que fosse necessário. Defini, portanto, as seguintes imagens como ponto de partida: Visita ao Passado<sup>48</sup>, Folhas Mortas<sup>49</sup> e Visita ao Cirurgião Plástico (Fig.23).

**Figura 23** - Visita ao Cirurgião Plástico, 1960



Fonte: remediosvaro.art

Embora eu soubesse o tema que desejava explorar, não sabia por onde começar a escrever. Isso foi definido assim que comecei a jogar com a pintura Retorno ao Passado. O que inicialmente chamou minha atenção nessa imagem foi o rosto repetido da mulher que retorna nos móveis, o que me fez elaborar as seguintes questões:

- O que deixamos entranhados de nós em nossa mobília?
- Como são os quartos da nossa memória?
- Quem habita, hoje, os lugares que abandonei?
- Como se volta à casa que só existe na memória da infância?
- Eu saberia voltar?

---

<sup>48</sup> Ver figura 17.

<sup>49</sup> Ver figura 24.

Nem todas as perguntas tiveram respostas, e nem todas as respostas foram utilizadas depois, na elaboração da cena. No entanto, nem por isso são descartadas, porque a partir das associações geradas pelas questões consegui chegar ao quadro inicial da peça, transcrito abaixo:

### QUADRO I

Sala simples, com mesa e cadeiras, uma janela. É dia e chove muito.

[Entra Farida, encharcada de chuva. Traz uma manta sobre os ombros e uma cesta nas mãos. Os cabelos estão presos num coque e ela aparenta ser idosa.]

**FARIDA** (irritada) – Hora marcada! Hora marcada! Essa gente é simplesmente... argh! (do fundo da cesta retira um cigarro que leva à boca, se apalpa procurando fósforos) Se você não chegar na hora te tratam como um criminoso, mas se atreva você a reclamar! (sem achar os fósforos, desiste; suspira vendo o cigarro, que devolve à cesta) Agora imagine se tivesse sido eu a não chegar na tal da hora marcada! Esses “doutores” e suas horas marcadas! Francamente, ainda bem que Deus e todos os santos sabem do meu coração. Agora o engraçado é que...

[Súbito trovão, as luzes se apagam com um estrondo. Silêncio. Farida volta ao centro da sala com uma vela ou lamparina.]

**FARIDA** – E agora mais essa! Esperando no escuro! (Imitando) “Mas é com hora marcada, só com hora marcada”, me disseram. Hunf! Marcada pra quem?

[Um barulho de automóvel ecoa perto da casa. Farida vai até à janela com a lamparina.]

**FARIDA** – Por Deus, ainda nada! Ou será que já aconteceu e eu nem vi? Será assim mesmo? No fim, será que a gente vira isso, uma caricatura de um personagem qualquer de Beckett, condenado à espera, criada assim por alguma criaturinha a toa? Ah, Deus! Eu não queria ser um personagem!

Nesse quadro de abertura, o principal vetor foi o nível descritivo. A sala mencionada e a entrada de Farida estão ligadas à imagem referenciada. No entanto, o nível discursivo também aparece, tangencialmente, visto que há espaço para um jogo de metalinguagem, quando a personagem se reconhece personagem, aspecto que se desenvolveu durante as perguntas elaboradas anteriormente e se deve ao fato de, em minha leitura, ter compreendido a personagem de Remedios como uma mulher profundamente consciente de si, uma vez que em sua visita ao passado, ela é capaz de se encontrar.

Outro quadro, elaborado a partir da pintura Visita ao Cirurgião Plástico, refere-se a um momento em que a personagem decide fazer um aborto. Aqui, embora o nível

descritivo pareça óbvio, o que me guiou foi o sensorial. Quando analisei esta pintura, tive a sensação de se tratar de algo oculto, inapropriado, em outras palavras, secreto.

Considerando a discussão em nosso país sobre os direitos reprodutivos<sup>50</sup>, estas palavras e a imagem pareceram se aliar ao propósito de construir uma clínica clandestina. Aqui, as questões foram:

- O que eu mudaria em mim?
- Quantos narizes eu experimentaria antes de voltar ao meu?
- Quantos cortes eu suportaria?
- O que me faria buscar uma clínica?
- Se um conhecido me visse entrando aqui, que desculpa eu poderia inventar (ninguém sabe que odeio meu queixo)?

Novamente, as questões foram um norte, mas não chegaram a definir estruturalmente a cena, que foi orientada principalmente pela sensação – de segredo e proibição – que me causou. Nesta cena, a personagem de Farida entra procurando “o doutor”, e explica que está ali para fazer uma retirada, que as atendentes entendem como o referido aborto. Assim que passa para o outro lado da cortina, as atendentes disparam comentários sobre a moça e sua atitude, ao modo de um coro, expressando as opiniões da sociedade<sup>51</sup>.

A pintura Folhas Mortas foi a responsável pela elaboração do Quadro do Tear, em que a personagem Julieta costura e canta. Importante observar que, especificamente no caso deste quadro, também houve a influência dos jogos propostos pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Gisele Vasconcelos durante a disciplina Estudos Avançados em Artes Cênicas, neste programa de pós graduação. Gisele desenvolveu em minha turma um exercício de criação baseado também na metáfora da costura, o que gerou, junto aos colegas, o protótipo do que viria ser este quadro. Abaixo, um trecho:

#### **QUADRO IV**

Julieta costura. Canta uma canção de ninar.

---

<sup>50</sup> Pouco depois de começar a escrever esta cena, o deputado carioca Sóstenes Cavalcante (PL-RJ) propôs a PL 1904/2024, que previa a equiparação do crime de aborto ao de homicídio, a partir de 22 semanas de gestação. A PL ficou conhecida como “PL do Estupro” e foi amplamente rejeitada pela sociedade civil. Essa proposta perturbadora foi um dos elementos que registrei e gerou uma mudança significativa no quadro da Clínica.

<sup>51</sup> Alguns dos comentários das atendentes foram, inclusive, retirados de redes sociais e da página da PL 1904/2024.

**JULIETA** – Meu nome é Julieta e há muito tempo eu costuro aqui. Entre, entre, pode entrar (ela se dirige a alguém invisível, mas a linha se move, como se ela estivesse puxando alguém). Estou fazendo os sapatinhos do meu bebê. Depois uma manta. Depois os... (olha em volta). Já vieram? Então levaram. Já não está aqui (começa a cantar)

**JULIETA** – Foi por amor? Ele me disse tanto, prometeu amar. Prometeu que... Mas não era amor. Tive a criança. Ia se chamar (contendo-se) já não importa. Tive. Saiu de mim. Gritei. Morri. Saiu de mim e então...

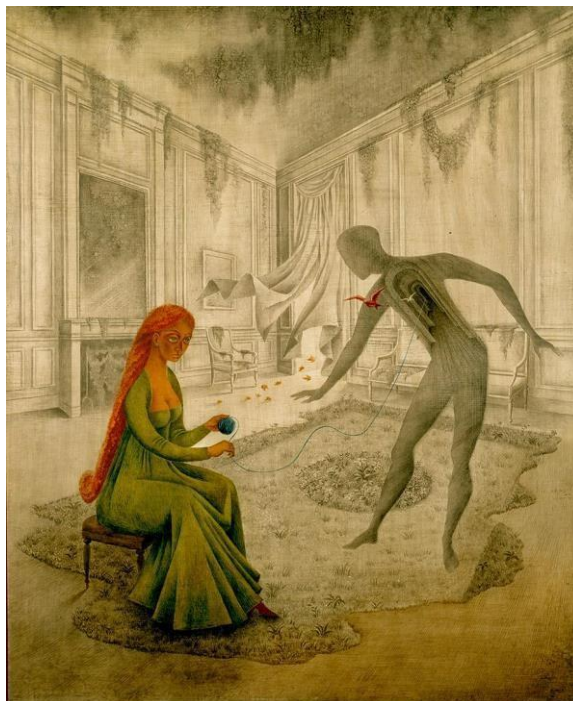
Aqui, o principal nível utilizado é o descritivo, mas há tantas outras referências relacionadas que esse aspecto fica diluído – embora, é claro, seja reconhecível a descrição ao quadro de Remedios.

Estabelecer essas relações e criar a partir da obra de outro artista é uma possibilidade bastante ampla de desenvolver uma narrativa, porém, além disso, também é um exercício poético de alteridade. Durante a escrita de Cavalo do Cão, me aproximei e afastei da pintura da artista, num jogo de repetidas idas e vindas que me possibilitaram compreender melhor as próprias cenas e quadros que comecei a construir. Entretanto, conhecer o procedimento para mim mesma não era, de modo algum, uma certeza de que ele poderia funcionar para outros criadores e por isso, a fim de testar as possibilidades, realizei oficinas de escrita criativa. Entender essa partilha é o tema do capítulo seguinte.

### 3 PROCEDIMENTOS PARA A CRIAÇÃO DE UM TEXTO

Investigar um processo de criação é se perguntar, em alguma medida, por sua gênese. No caso desta pesquisa, situo essa gênese em 2022, quando encontrei, por acaso, durante uma pesquisa para a escrita de um conto, a pintura *Folhas Mortas* (1959), de Remedios Varo (fig. 24).

**Figura 24** - *Folhas Mortas*, 1959



Fonte: [remediosvaro.art](http://remediosvaro.art)

Fiquei interessada imediatamente na beleza das ruínas em que as duas figuras se encontram, na evocação de uma neblina. Remedios nos apresenta uma mulher, de vestido verde e longos cabelos ruivos, que desenrola um fio do interior da figura à sua frente. Essa figura curiosa, antropomórfica, mas não necessariamente humana, tem em seu interior uma infinidade de portas, ou portais, por onde saem pássaros.

Ao fundo, é possível ver, pela janela cuja cortina esvoaça, as folhas do título carregadas pelo vento para dentro de casa. Este cenário, carregado de musgo e mofo, vai reaparecer em outras pinturas, e é um elemento importante para minha pesquisa enquanto artista.

No entanto, é preciso dizer que ao encontrar esta pintura eu ainda não tinha, necessariamente, uma pesquisa em mente, tampouco pensei em usá-la imediatamente em minha criação. Mas ela disparou o interesse pela obra de Remedios, que passei a

pesquisar a partir de então. Esta é parte da genética desta pesquisa, conceito discutido por Féral (2015, p.67) que observa que estes “materiais permitem que adentremos concretamente no mundo de trabalho de um criador – por meio de um determinado espetáculo – e que exploremos as fases de um processo de criação.”

Uma vez que esta pesquisa se configura, em grande parte, como pesquisa-criação, cabe adentrarmos um pouco no sentido desta metodologia. A pesquisa é um elemento fundamental em qualquer processo de criação artística. Mas quando nos referimos à pesquisa-criação estamos falando de um tipo particular de processo criativo e modo de criar. Fonseca (2022, p.109), em seu estudo sobre a cena intermidial, explica:

Cada vez mais presente no discurso dos pesquisadores acadêmicos, a pesquisa guiada-pela-prática tem ganhado força nas últimas décadas. Espalhados pelo mundo, esses pesquisadores-performativos apresentam diversas nomenclaturas para suas práticas de pesquisa que se amparam na criação prática. Dentre elas podemos destacar termos como pesquisa-criação, ciências artísticas, *performance as research* (performance como pesquisa), pesquisa performativa, *practice-led research* (pesquisa guiada-pela-prática), *practice as research* (prática como pesquisa), dentre outros. Esta última abordagem, vem sendo bastante difundida, estando presente, principalmente nas discussões acadêmicas de países de língua inglesa. *Practice as research*, que costumeiramente é apresentada simplesmente pela sigla PaR, se mostra como um campo amplo de possibilidades acerca da pesquisa cujo processo de criação é o mote para a investigação. A PaR pressupõe a utilização dos princípios e procedimentos artísticos como a própria realização da pesquisa acadêmica.

O autor observa ainda que a prática como pesquisa, que entendemos aqui como uma das modalidades de pesquisa criação, procura se afastar da dicotomia entre teoria e prática e do apego aos tradicionais moldes cientificistas; em vez disso, se aproxima de modos de construção de conhecimento ancorados nas experimentações práticas nas quais “os processos artísticos podem elaborar seus próprios critérios de reflexão sem a dependência de argumentações científicas, teorias exógenas da prática, para obter suas reflexões.” (Fonseca, 2022, p.109).

Também ao se referir à dicotomia entre teoria e prática, Le Coguiéc (2016, p.30) lembra que “[...] o discurso sobre as práticas em pesquisa-criação é construído pelos praticantes pesquisadores, a partir do estudo de sua própria prática.”

Fortin e Gosselin (2014) também apontam para a estrutura dos diferentes tipos de pesquisa em artes, enfatizando a pesquisa criação, e também observam a dicotomia entre a prática artística *versus* a prática de pesquisa. Nesse sentido, é pertinente a consideração de Chapman e Sawchuk (2014), quando afirmam que a pesquisa-criação oferece uma ampla variedade de possibilidades e, por conta disso, não é uma

metodologia de contornos e limites claramente definidos.

Terreno fértil em contradições, a pesquisa-criação mostrou-se a escolha adequada para se pensar a partilha de um processo criativo como este. Para tanto, utilizamos duas ferramentas principais: o diário de bordo (ou caderno de pesquisa) e a prática de oficinas de escrita criativa.

O uso dos diários de bordo é uma constante em meu trabalho, desde que tive acesso a esse modo de investigar o processo criativo, ainda na graduação em Teatro da UFMA, primeiramente na disciplina de Improvisação Teatral, orientada pela professora Michelle Cabral, e posteriormente em outras disciplinas. Mais do que um caderno de anotações, o instrumento se converte num elemento riquíssimo para se verificar a genética da pesquisa. Em minha produção, o diário de bordo assume diversas funções, que detalharemos mais adiante, quando analisarmos as duas ferramentas. A prática de oficinas de escrita criativa, por sua vez, foi um mecanismo-teste para a proposta dos jogos desenvolvida aqui.

É importante considerar que outras metodologias de pesquisa foram úteis neste trabalho, como o levantamento bibliográfico e biográfico. Este último foi importante porque é impossível – ou pelo menos impossível dentro desta pesquisa – utilizar a obra de uma artista como ponto de partida para a criação sem considerar sua vida pessoal.

No caso de Remedios, isso é ainda mais forte, uma vez que características específicas de sua vida, como o exílio, são fatores determinantes em sua produção. Além disso, compreender o contexto histórico da artista é fundamental para analisarmos suas obras de modo mais acurado. Essa pesquisa incluiu a leitura das correspondências e outros escritos de e sobre Remedios Varo aos quais tivemos acesso.

### **3.1. O diário de bordo como ferramenta em pesquisa-criação**

O diário de bordo é uma ferramenta interessante para a pesquisa-criação, sobretudo para as pesquisas em processo. Trata-se não apenas de um caderno de anotações, mas do percurso criativo de determinada obra ou processo. Ao se referir às origens do diário de bordo, Larcher (2019, p.102-103) esclarece:

Originado das anotações sobre acontecimentos em trajetos de navegações, o diário de bordo se configura não apenas como um instrumento náutico para expedições marítimas, mas também como a nomenclatura de uma espécie complexa que reúne conjuntos de documentos de processos de pesquisa e criação. Esta coleção, que se apresenta sob diferentes formatos, revela fatos, buscas, descobertas e indagações acerca de criações e da vida íntima de seus

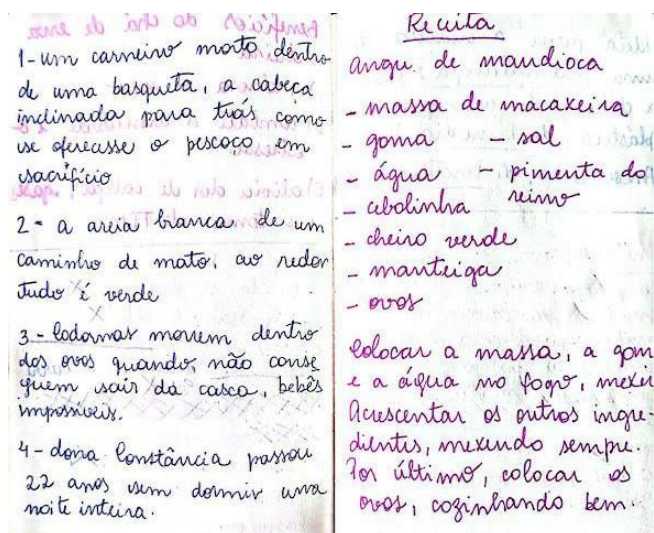
autores, sendo uma espécie de ombro amigo de artistas. Nomes como dos pintores Paul Klee e Frida Kahlo, dos escritores Fiodor Dostoiévski e Guimarães Rosa, e dos encenadores Constantin Stanislavski e Bertold Brecht são possíveis exemplos que surgem quando nos referimos às anotações diárias feitas ao longo de elaborações artísticas, e/ou como uma forma de prestação de contas a si mesmo.

O hábito de escrever em diários me acompanha desde a infância, logo a prática em si se estabeleceu para mim de modo natural dentro da pesquisa acadêmica e artística. Inicialmente, porém, quando comecei a escrever ficção, mas ainda não me identificava como escritora, e não validava minhas próprias experiências de criação como possibilidades artísticas, essas notas eram arranjadas de modo espalhado, em papéis soltos e sem nenhuma condição de ordenamento posterior. É certo que essas anotações não precisam de linearidade ou ordenação, num primeiro momento, mas é interessante que isso seja feito para que em seguida seja possível:

(...) realizar a organização das anotações mais tarde, em um segundo momento, facilita o envolvimento e a entrega do criador-encenador durante o *work in process*; mais tarde realizar-se-á a reflexão ordenada, por meio da leitura, e da releitura cuidadosa, das anotações. (Machado, 2002, p.261)

Atualmente, tendo o diário de bordo como um elemento constante em minha prática criativa, utilizo este instrumento tanto para notas gerais (fig.25) que podem servir ao meu processo criativo – como ideias, questionamentos, angústias, listas, receitas – quanto para notas específicas de um projeto.

**Figura 25** - Página do diário de bordo

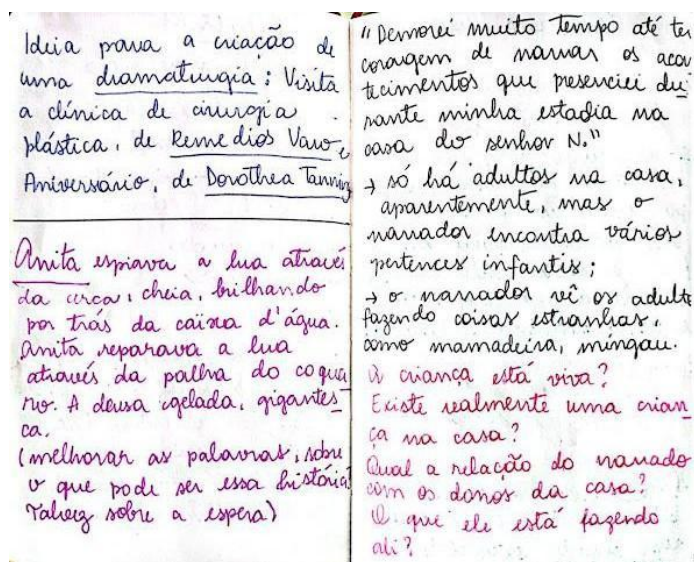


Fonte: Rute Ferreira (2023)

Tanto na figura anterior quanto na seguinte (fig. 26) é possível ver uma das

páginas do diário geral, de março de 2023, portanto anterior à minha entrada no PPGAC/UFMA, que aconteceu no segundo semestre do mesmo ano. Na figura 26, embora ainda não planejasse pesquisar Remedios Varo, uma de suas obras já aparece como temática para a construção de uma possível narrativa, ao lado da já mencionada Dorothea Tanning.

**Figura 26** - Página do diário de bordo



Fonte: Rute Ferreira (2023)

No mesmo diário, iniciei o processo de criação dos diálogos da peça na qual testei, primeiramente, os procedimentos criativos que apresento aqui. Inicialmente, o texto se configurava como um conto (fig.27), baseado numa lenda da cidade de Tutoia, no litoral do Maranhão, mas logo percebi o potencial dramático da construção que eu começava a elaborar.

**Figura 27** - Diário de bordo: rascunhos do conto (versão inicial da dramaturgia)

Era a primeira vez que ~~Angélica~~ <sup>Angélica</sup> gritava naquela noite, mas no Alto das Donzelas sua voz já era esperada, seu lamento uma espécie de rotina, o sacrifício anual do vilarejo. Sempre no segundo dia de outubro, ~~sempre por mais quatro~~ <sup>sempre por mais quatro</sup> noites seguidas, desde que seu corpo baixara ~~ao~~ <sup>para</sup> o descanso eterno, ~~esperavam~~ <sup>esperavam</sup> pacientes os qntos ~~no primeiro dia~~ <sup>no primeiro dia</sup> de lamento, no segundo então os impropérios e ameaças, as súplicas, o horror e dorosos.

outro longo ano de silêncio até o outubro seguinte. Aquilo acontecia há tanto tempo que, se não fosse a lápide marcando o nascimento e a morte da condessa, ninguém seria capaz de dizer se os qntos já duravam meio século ou duzentos anos. Nos últimos 12 anos, ~~quando a inscricao na lápide, Angélica~~ <sup>quando a inscricao na lápide, Angélica</sup> de morais ~~Waniz se~~ <sup>Waniz se</sup> debatia em seu caixão em busca da paz que lhe fora recusada.

Fonte: Rute Ferreira

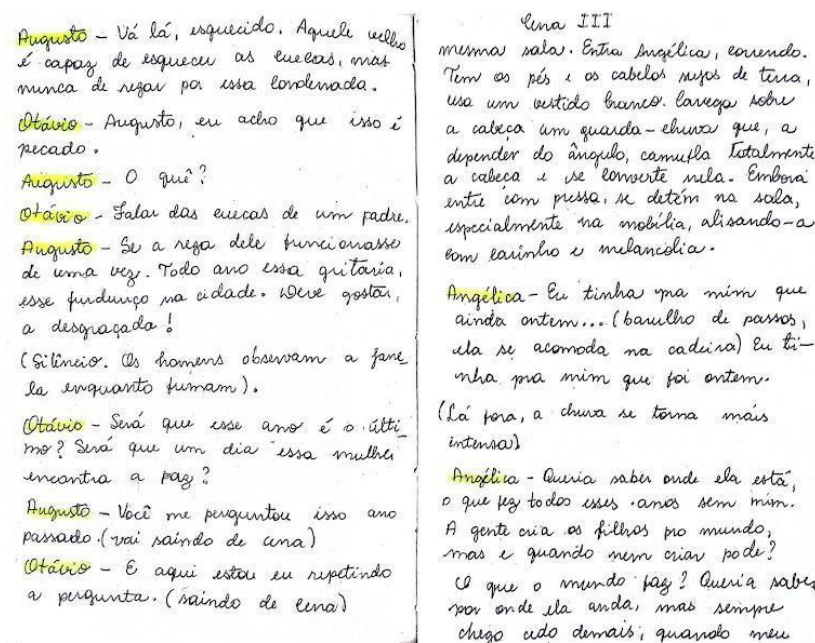
Assim que a pesquisa, que até então era inteiramente pessoal, se consolidou como minha proposta de investigação dentro do programa de mestrado em Artes Cênicas, passei a dedicar um novo diário, específico para as etapas que envolvem a produção dessa pesquisa, incluindo tanto as ideias para as cenas (fig.28), a descrição das oficinas, bem como resenhas rápidas sobre as leituras feitas no processo de aulas do mestrado. Este caderno é, portanto, um diário geral para uma temática específica.

**Figura 28** - Diário de bordo: caderno da pesquisa

Fonte: Rute Ferreira

Outra função para o diário de bordo, em meu processo, diz respeito à escrita de cenas e diálogos da peça propriamente dita, aspecto que é recorrente em minha produção em outros gêneros, como conto e romance. Nesse caso, procurei escrever tais cenas e diálogos no caderno (fig.29). Este procedimento também é parte do modelo analógico de criação que, enquanto escritora, me preocupo em desenvolver.

**Figura 29** - diário de bordo: cenas e diálogos



Fonte: Rute Ferreira

As cenas desenvolvidas, ao modo de uma colagem, não têm relação entre si num primeiro momento. Esta relação vai se construindo à medida que o texto avança, num processo que também parte do trabalho de Remedios Varo em seus projetos de peça teatral<sup>52</sup>. Ou seja, além da obra pictórica, os textos de Remedios influenciaram, ainda que tangencialmente, a proposta destes procedimentos criativos.

### 3.2. As oficinas como possibilidade de teste e espaço de criação

No intuito de desenvolver os jogos de escrita criativa como possibilidade para outros autores, resolvi testar as possibilidades dos procedimentos que utilizo em minha prática e desenvolvi uma série de sete oficinas entre janeiro de maio de 2024, das quais destacarei quatro neste trabalho, pois estão diretamente ligadas à esta pesquisa: *Tecido e Bordado*, em janeiro; *A Máquina de Inventar Destinos*, em março; *Tecido Sonhado*, também em março e *O que há de estranho nisso?*, em abril. Dessas, apenas *Tecido Sonhado* foi presencial, realizada em parceria com o Museu de Artes Visuais, em São Luís.

<sup>52</sup> Em *Cartas, Sueños e Otros Textos* (Varo, 1996) podemos ler um projeto para obra teatral, de autoria de Remedios. As duas cenas não têm, aparentemente, nenhuma relação.

Juntas, as oficinas somaram 31 participantes<sup>53</sup>, de todas as regiões do Brasil, principalmente dos estados do Maranhão e São Paulo. Estas oficinas se basearam, naturalmente, na obra de Remedios Varo. Para tanto, elaborei exercícios e apresentei técnicas de escrita criativa para que os participantes pudessem criar narrativas em diferentes gêneros, baseados também em meu próprio modo de criação.

### 3.2.1. Oficina Tecido e Bordado

A primeira das oficinas foi realizada em janeiro, com o tema *Tecido & Bordado*. Nesta oficina, investigamos as possibilidades de criação com base nas obras de Remedios que contemplam as temáticas da costura e do tecer. A divulgação da oficina se deu apenas por meio de plataformas de redes sociais, nesse caso o Instagram, Twitter e Whatsapp (fig.30). O encontro aconteceu de modo remoto, com duração de três horas, no último sábado do mês de janeiro (27).

**Figura 30** - Card de divulgação da primeira oficina online



Fonte: Rute Ferreira

Na oficina, trabalhamos com técnicas de escrita criativa e o método de escolha das imagens deu-se a partir da metáfora da costura, então foram selecionadas pinturas que se encaixassem nessa temática.

<sup>53</sup> Pela natureza das oficinas, costumo limitar os participantes entre o mínimo de 3 e o máximo de 12 pessoas por oficina. Sendo assim, foram 11 pessoas na Tecido e Bordado, 4 pessoas na Máquina de Inventar Destinos, 6 na oficina Tecido Sonhado e 10 pessoas na O Que Há de Estranho Nisso?, totalizando 31 participantes.

Com duração de três horas e dividida em duas partes, o primeiro momento se baseou principalmente nas metáforas da costura a partir de perguntas disparadoras e de obras da pintora Remedios Varo. A primeira pergunta disparadora (“*o que está costurado a você?*”) serviu de mote para a criação de uma *bolsa de palavras*, uma espécie de léxico particular, criado individualmente por cada participante a partir das reflexões geradas pela pergunta inicial.

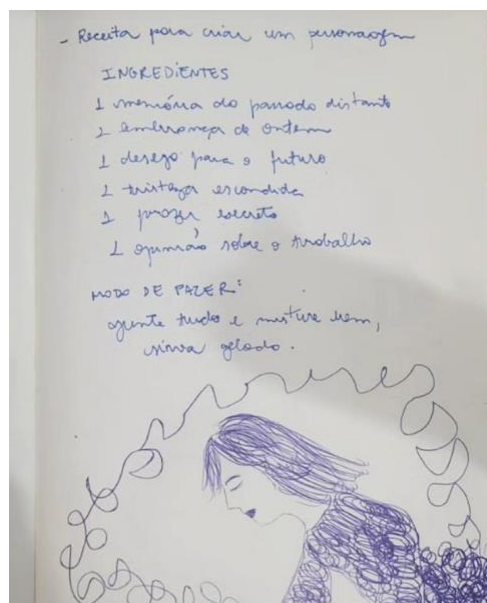
Com a bolsa de palavras em mãos, a etapa seguinte consistiu na leitura compartilhada da obra *Bordando o Manto Terrestre* (1961), vista de modo isolado, sem as outras partes do tríptico. Como vimos anteriormente, nessa pintura a autora apresenta oito figuras no alto de uma torre, sendo seis tecelãs, uma líder que move a meada e uma flautista. Todas estão compenetradas em seus respectivos ofícios, enquanto o mundo é encoberto por um manto que sai, naturalmente, pelas janelas da torre e recobre casas, árvores, pessoas e mesmo o próprio mar.

A leitura coletiva da obra precedeu a segunda questão disparadora (“*o que há nesse mundo para você tecer um manto?*”), que procurou instigar os participantes a inventariar o acervo de seus afetos terrestres, inserindo novas categorias às suas bolsas de palavras.

Para finalizar o primeiro momento, explorou-se, além da pintura, outra categoria da obra de Varo: seus escritos. Baseado no texto *Receita para provocar sonhos eróticos*, extraído de um de seus diários, surgiu a proposta *Receita para criar um personagem*, ainda associada à obra *Bordando o Manto Terrestre*.

Com essas leituras, o próximo disparo se deu com a receita mencionada anteriormente, que consistia em elementos lúdicos, mas que tornassem possível a criação de um personagem, a saber: uma memória do passado distante; uma lembrança de ontem; um desejo para o futuro; uma tristeza escondida; um prazer secreto; uma opinião sobre o trabalho. Tal receita, particular para cada participante, gerou poemas e microcontos, além de uma ficha de personagem, muito útil para criações posteriores. Na figura 31, podemos ver a anotação da escritora Thaís Campolina, uma das participantes da oficina.

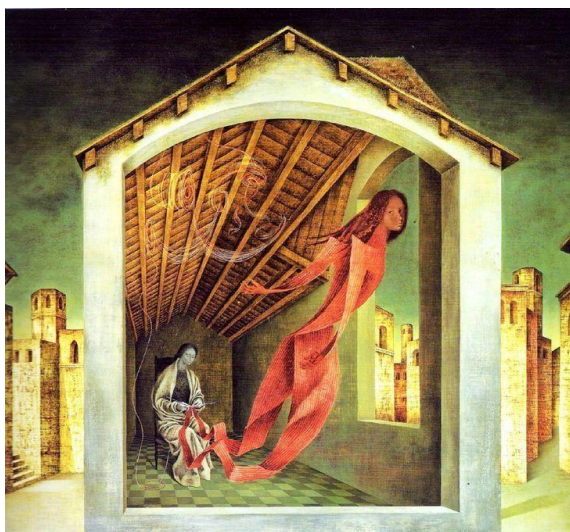
**Figura 31** - Receita para criar um personagem (fragmento)



Fonte: Thaís Campolina

A segunda etapa foi o momento de destrinchar o processo criativo, evidenciando às possibilidades de uso das obras de arte na criação literária e teatral. Tais possibilidades se dividem em três níveis: o nível descritivo (em que a pintura serve como cenário da narração), o nível sensorial (em que a pintura provoca os sentidos) e o nível discursivo (em que a pintura é o motivo do diálogo ou da cena). A partir dessas possibilidades, os participantes puderam elaborar – no nível descritivo – uma construção de personagem com a obra *A Tecedora de Verona* (fig. 32). Nela, a pintora apresenta novamente o tema da mulher tecelã, dessa vez solitária, numa torre localizada no centro de um tipo de vila.

**Figura 32** -. A Tecedora de Verona, 1956



Fonte: remediosvaro.art

A mulher tece num estado de aparente tranquilidade e tem a pele marcada pelo tom azul, além de usar um vestido neutro. Sua obra, no entanto, é um tecido vermelho e marcante, que se transmuta no corpo de uma mulher que sai voando pela janela em direção à rua. Outra vez a pintura foi lida coletivamente, e os participantes dividiram reflexões acerca da condição feminina, das angústias humanas e da necessidade de ser livre e de ficar.

Depois dessas reflexões, foi o momento de construir um texto, em verso ou prosa, que demarcasse a Tecedora, ou a mulher “tecida” por ela, como personagens. Os textos foram compartilhados pela turma e expressou a potencialidade dos procedimentos utilizados para essa construção narrativa.

### 3.2.2. Oficina A Máquina de Inventar Destinos

Realizada no dia 06 de março, com duração de três horas, via Google Meet, esta oficina esteve focada nas máquinas de Remedios Varo, elemento constante em sua produção<sup>54</sup>, em associação ao conceito de destino. Para explorar a criação de personagens e de seus destinos, as imagens selecionadas foram aquelas que continham a presença de máquinas ou que apresentassem cenas de encontros inesperados entre os

<sup>54</sup> Para saber mais sobre as máquinas na pintura de Remedios Varo, recomendo a leitura do artigo *As Máquinas Analógicas de Remedios Varo*, de Juliana Oliveira (2019). O artigo pode ser acessado aqui: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157653> Acesso: 19/07/2024 às 15:57.

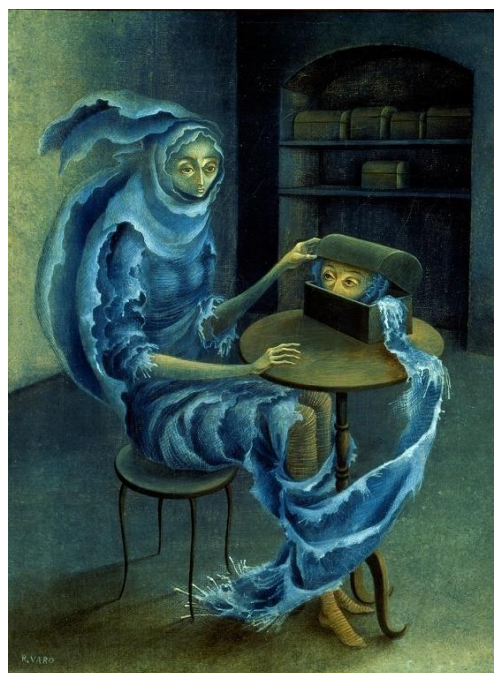
personagens. Assim como a oficina anterior, aqui também partimos das perguntas disparadoras, sendo a questão inicial: *que parte de você exige conserto?* Os participantes relataram partes físicas (coluna, dedo do pé, sobrancelha, pescoço e estômago), o que se alinhou à reflexão proposta no título da oficina: a máquina que inventa o destino é também nosso próprio corpo.

Logo após uma breve apresentação e contextualização de Remedios, observamos juntos a pintura *A Meu Amigo Agustin Lazo* com a pergunta: *um desconhecido bate em sua porta – o que ele está interrompendo?* Depois que as ideias foram lançadas, voltamos à pintura para analisá-la, procurando motivos da narrativa de cada um dentro da imagem. As respostas para a pergunta variaram (uma venda, um encontro, um sacrifício, uma viagem astral) reafirmando o fato de que uma mesma imagem pode gerar múltiplas leituras.

O exercício seguinte partiu da imagem *Caminhos Tortuosos* (Fig. 33), em que o próprio corpo é a máquina. Nela, em vez de uma pergunta, optei por sugerir que os participantes criassem algum texto livre baseado nas duas figuras na pintura em relação às partes do corpo mencionadas no primeiro jogo.

**Figura 33** - Caminhos Tortuosos, 1957

Fonte: remediosvaro.art

**Figura 34** – Encontro, 1959

Fonte: remediosvaro.art

A última proposição veio com a pintura Encontro (Fig. 34) e a lembrança de uma pergunta muito comum nas contações de histórias do Grupo Xama Teatro<sup>56</sup>: *O que você tem pra mim?* Dada a visualidade da imagem, a ideia era descobrir o que cada participante tiraria de um encontro consigo mesmo.

### 3.2.3. Oficina Tecido Sonhado

A oficina Tecido Sonhado se distinguiu das demais, especialmente por ter sido uma oficina de caráter presencial (figs. 35 e 36) com duração de três horas e meia. Em uma oficina presencial, a relação com os participantes é diferente: estamos próximos, mais vulneráveis, menos seguros. Não há aqui o conforto de uma tela, tanto para mim quanto para eles. Para esta oficina, assim como a primeira, selecionei imagens de costura, mas procurei explorar, aliado a isso, a metáfora do sonho.

<sup>56</sup> Grupo de teatro maranhense formado pelas atrizes Gisele Vasconcelos, Renata Figueiredo, Nadia Ethel e outros artistas.

Além disso, considerando essa proximidade física, o começo do jogo mudou: aqui partimos do corpo, com alguns exercícios de alongamento e improvisação teatral.

**Figura 35** - Participantes da oficina Tecido Sonhado



Fonte: Rute Ferreira

**Figura 36** - Orientações para a escrita



Fonte: Rute Ferreira

Neste encontro, além das imagens selecionadas para a oficina Tecido e Bordado, também jogamos com outros elementos presentes na obra de Remedios, como a estranheza do personagem. Para isso, utilizamos a pintura *Retrato do Barão Ângelo Milfastos como criança* (Fig.37).

**Figura 37** - Retrato do Barão Milfastos como Criança, 1952



Fonte: remediosvaro.art

Relacionando esta imagem aos sonhos, as participantes elaboraram narrativas de diferentes perspectivas: o do próprio barão, o da cabeça, o do barco e o da faca – todos

contados na forma de um sonho. Este jogo, em particular, se mostrou bastante promissor no sentido de provocar narrativas menos tradicionais.

### 3.2.5 Oficina O que há de estranho nisso?<sup>57</sup>

A última oficina a ser descrita aqui foi *O que há de estranho nisso?*, nomeada assim em referência ao título do meu segundo livro e às “estranhas” criadoras e criaturas de Remedios.

Como sempre partindo de uma pergunta-gatilho, pedi aos participantes que me contassem uma estranheza deles. Esse momento, além de ser uma excelente abertura para a interação, também foi um exercício de autoconhecimento. Esta oficina teve uma novidade em relação às demais: além da obra de Remedios, também jogamos com o poema Presságio IV, da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004). Nele, a poeta revela uma imagem fascinante – e que certamente poderia fazer parte de uma pintura de Remedios: flores nascendo das mãos e pés do eu-lírico.

Partindo das associações de estranheza geradas, foi então o momento de exercitar a escrita com a obra de Remedios Varo. Aqui, a proposta foi experimentar os níveis descritivo, sensorial e discursivo, de modo combinado, em diferentes pinturas de Remedios. As pinturas selecionadas foram Premonição (fig.38), Presença Inquietante (fig. 39) e Ruptura (Fig.40).

---

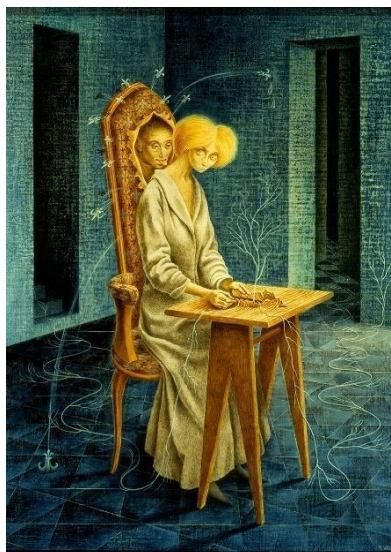
<sup>57</sup> Esta oficina, que não se incluía em meu planejamento inicial, foi uma proposta e convite do Grupo Plurais Literatura, coletivo de escritores que busca se aprofundar nos estudos literários e promove, regularmente, oficinas, debates, rodas de conversa e outros movimentos.

**Figura 38** – Premonição, 1953



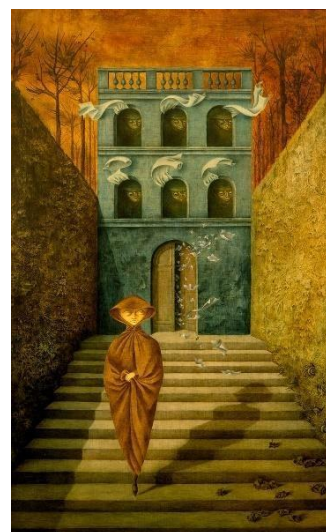
Fonte: remediosvaro.art

**Figura 39** - Presença Inquietante, 1959



Fonte: remediosvaro.art

**Figura 40** – Ruptura, 1955



Fonte: remediosvaro.art

O jogo seguinte, chamado *Narrar como quem sonha*, foi criado para a oficina Tecido Sonhado e adaptado aqui, com o uso da mesma imagem e proposta semelhante, mas ligado ao aspecto da estranheza do sonho. Por fim, o último jogo, *O Que Há em Comum Entre Nós?* se baseou em uma das pinturas mais dramáticas de Remedios, *Dor Reumática*<sup>58</sup> que apresenta uma mulher, presa por correntes e com as costas esfaqueadas, num cenário que lembra, ao mesmo tempo um castelo e uma catedral, que parece ainda estar posicionado muito alto – na altura das nuvens. A ideia deste jogo era procurar semelhanças (e, conseqüentemente, diferenças) entre a mulher na pintura e cada participante, desenvolvendo assim um novo personagem, híbrido.

As oficinas de escrita foram fundamentais para compreender o processo desenvolvido por mim, a partir do olhar de outros sujeitos. Alguns autores que participaram das oficinas, como Rafael Delboni (SP), Manoela Maia (RJ) e Lícia Mayra (PI) e Rosana Vinguenbah (MG) chegaram a compartilhar, em seus canais na internet, trechos produzidos a partir dos encontros, especialmente em suas páginas no Instagram.

Rafael, por exemplo, utilizou um dos jogos para compor o que veio a chamar de *Espasmos Criativos*, em que dividiu uma narrativa em três, ao modo de uma cena

<sup>58</sup> Ver figura 7.

fragmentada<sup>59</sup>. Manoela, que além de escritora é psicanalista, e assina a newsletter Tessituras, também compartilhou seus escritos, num texto carregado de sensibilidade chamado *Sonhei que a casa ruía*.<sup>60</sup>

Nas oficinas, fui capaz de reconhecer os elementos que poderiam funcionar para diferentes criadores através de cada produção. Como ferramenta avaliativa, não julguei a qualidade dos textos produzidos, mas a possibilidade criativa contida em cada um.

Por outro lado, como escritora, perceber um processo que era, até então, muito particular, se mover entre outras pessoas, confirmou o caráter evidenciado no título desta pesquisa: jogar com a obra de Remédios é jogar com um universo e por isso, infinitas são suas possibilidades de expressão.

Na próxima seção, vou detalhar cinco alternativas de jogos de escrita criativa para a dramaturgia, a partir de tudo que foi apresentado aqui – minha poética particular e a partilha dela em oficinas como geradoras de um caminho para a escrita teatral. Esses jogos foram testados durante as oficinas, mas também são parte integrante da forma como eu produzo literatura, inclusive dramaturgia.

### 3.3. Cinco Exercícios de Escrita Criativa para Dramaturgia

As propostas e sugestões que você vai ler a seguir são a partilha de um processo criativo particular, e por isso mesmo, experimental. Não devem ser tomadas como um caminho rígido, porque nem para mim elas se estabelecem dessa forma – pelo contrário: minha criação tem muito de caos, de fragmentos. Como toda criação artística.

Da mesma forma, por ser caótica, a criação não depende de linearidade. Utilize os jogos/exercícios que fazem sentido para a sua produção e ignore o que não servir. Você não precisa seguir este itinerário como a um passo-a-passo: jogue também com as lacunas entre cada proposta. A ideia de detalhar aqui essas cinco propostas está baseada no fato de que a) são procedimentos constantemente utilizados em meu próprio processo criativo e em minha escrita e b) foram os jogos utilizados em mais de uma oficina. Cada uma

---

<sup>59</sup> Rafael Delboni é autor dos livros *A Era das Aranhas* (Urutau, 2023) e *A Dama da Noite* (Folheando, 2024). Assina a newsletter *Demônios Noturnos* e na edição de junho de 2024 publicou, com comentários, os espasmos criativos transcritos aqui. A edição está disponível aqui: <https://denoturnos.substack.com/p/capitulo-9-espasmos-criativos> acesso em 07/01/25 às 15:48

<sup>60</sup> O texto de Manoela Maia pode ser lido na íntegra aqui: <https://manuelamaiapsi.substack.com/p/sonhei-que-a-casa-ruia> Acesso: 07/01/25 às 15:55

dessas propostas pode se desdobrar em diversos outros jogos, oferecendo assim, distintas soluções para a construção de uma cena.

### 3.3.1. Arrumando sua bolsa de palavras

Sugestão: sente-se em um lugar silencioso e tome um tempo a respirar. Faça isso devagar, inspire profundamente e inspire lentamente. Sua cabeça vai ficar cheia de ideias, pensamentos, promessas de ação. Não descarte nada, tampouco se apegue: concentre-se em respirar.

Em uma folha de papel, escreva os seus pensamentos na ordem em que eles estão vindo. Forma, estética, significado, coerência, nada disso importa agora. Tente fazer com que suas mãos acompanhem o ritmo dos seus pensamentos: você está experimentando um fluxo de consciência.

Agora, escolha 5 palavras, dentre tudo que você escreveu e separe-as. Elas vão percorrer o caminho com você.

### 3.3.2. Receita para criar um personagem

Para este jogo, utilizaremos a imagem *Jardin d'Amour*, (Fig.41) trabalho de Remedios produzido em 1951. A imagem mostra uma pequena habitação, estranhamente estreita, mas com supostas passagens, isolada entre algumas árvores. Duas figuras antropomórficas estão diante uma da outra. Do lado de fora, um ser-pássaro conversa com a mulher transparente do lado de dentro – me lembrando Romeu e Julieta na inesgotável cena do Balcão. Ao redor deles, pássaros vermelhos voam. Com essa imagem, vamos construir nossa receita. Para isso, a princípio, escolha qualquer um dos elementos da ilustração (inclusive a casa, as plantas e os pássaros) e responda às perguntas da receita, abaixo, como se estivesse construindo a ficha de um personagem.

A ideia de “mexer tudo, misturar bem e servir gelado” diz respeito ao modo como você vai usar essas informações para compor um ser ficcional. Fique à vontade para usar, neste momento, palavras que estejam na bolsa de palavras construída por você, caso tenha feito esse jogo.

**Figura 41** - Jardin d'Amour, 1951



Fonte: remediosvaro.art

Você vai precisar de:

- 1 memória de um passado distante
- 1 lembrança de ontem
- 1 desejo escondido
- 1 nome que ninguém conhece
- 1 prazer secreto
- 1 opinião sobre o trabalho

Modo de preparo: mexa tudo e misture bem. Sirva gelado.

Esse é um exemplo de jogo que serve ao autor de dramaturgia, caso escreva sozinho, mas também é útil na sala de ensaio. O diretor/dramaturgista/dramaturgo pode sugerir uma improvisação para a criação de personagens com base nesses parâmetros. As respostas dadas por cada ator/atriz movimentariam a cena de acordo, ainda que esses detalhes não fossem utilizados depois na construção do texto, pois seriam úteis para criar a pré-história do personagem e cingir-lhe substância.

### 3.3.3. Um estranho chega à sua casa

Este jogo é inspirado num tropo da ficção conhecido como “um estranho chega à cidade”. Como sugestão, ele pode ser feito com a imagem anterior, ou com a pintura *Ao Meu Amigo, Agustin Lazo*. No lugar da cidade, no entanto, a casa é o espaço desse jogo. Para movimentar essa narrativa, você pode experimentar as perguntas abaixo, ou criar a sua própria sequência.

| Você é o Estranho                                                    | Você é quem recebe a Visita                            |
|----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| O que você interrompeu?                                              | O que você precisa esconder antes de abrir a porta?    |
| Suas roupas são apropriadas para este ambiente onde você está agora? | Você já viu esse rosto antes? Onde poderá ter sido?    |
| Qual a última coisa que você fez antes de chegar aqui?               | O que vai ser de você se alguém ouvir essa conversa?   |
| Onde estão seus companheiros de jornada?                             | É seguro deixar o estranho pernoitar em sua casa?      |
| Você tem data para ir embora?                                        | A quem você precisará explicar a presença do estranho? |

Além da criação da pré-história dos personagens, as respostas dadas nesta sequência (ou na que você preferir), podem ser utilizadas para propor improvisações teatrais ou cenas curtas com os atores participantes, que além de responder com palavras, podem responder utilizando novos parâmetros, como o gesto, o silêncio, uma dança, etc.

Observe que dispensamos aqui as perguntas que traduzem obviedades (como “quem é o estranho”) já que elas se encerrariam em respostas prontas, com pouco potencial criativo. Quanto mais inusitada a pergunta proposta, mais interessante será a solução encontrada pelo dramaturgo.

### 3.3.4. Três formas de inventar um destino

Neste jogo, minha sugestão é que você utilize as pinturas do Tríptico da Torre. Observe as imagens, escolha um dos personagens e decida o que acontece assim que ele sai da pintura.

- a) Na primeira alternativa, você deve se valer do nível descritivo (ver capítulo 2). Descreva a cena que você vê, no formato da ação (ou seja, do teatro) e em seguida complete a cena com aquilo que não pode ser visto. O que acontece no *depois*.

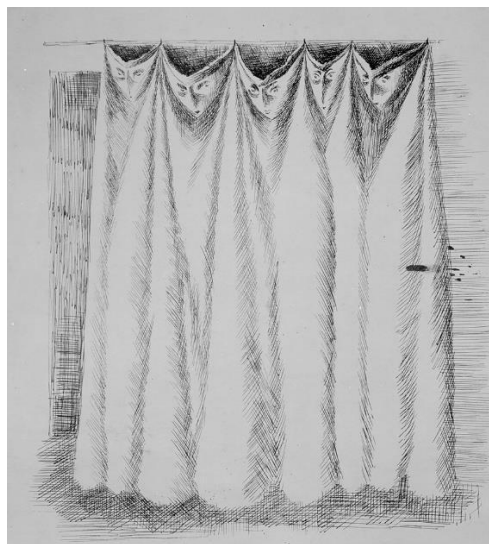
- b) O nível sensorial deve ser utilizado aqui. O que as imagens causam em você? Você pensa em liberdade? Sente ansiedade? Teme pelas mulheres na pintura? Escolha uma sensação e comece sua cena a partir daí.
- c) Por fim, tente utilizar o nível discursivo, ou seja, faça da pintura um motivo para o diálogo. Quem são as pessoas que falam sobre ela? Um antigo colecionador? Uma professora? Que tipo de diálogo eles podem manter sobre as personagens nessa obra?

A ideia geral desse jogo é utilizar a imagem como motor para a criação da cena, mas não ficar presa a ela. Os níveis mencionados aqui podem, inclusive, se sobrepor e misturar.

### 3.3.5. O que há de estranho nisso?

Este jogo foi sistematizado na oficina de mesmo nome e se baseia na noção de estranhamento, de falta de normalidade. Para tanto, sugiro aqui a pintura *Cortina (ou Visão)*, em que rostos aparecem na parte superior do tecido. Nesse caso, cabe a esse olhar externo o estranhamento da proposta de cena, portanto, é necessário que ela esteja escrita/iniciada. Você pode utilizar uma das cenas escritas nos exercícios anteriores para jogar aqui.

**Figura 42:** *Cortina (ou Visão)*, 1959



Fonte: remediosvaro.art

A ideia é questionar a normalidade, desde as partes do corpo (“por que sua personagem tem pés em vez de rodas?”) até o que é dito. Os questionamentos podem ser

feitos entre os próprios autores, ou entre os autores e o dramaturgo, à medida que eles desafiem a construção escrita da cena.

## CONCLUSÃO

Jogar com a obra de outro artista, especialmente num contexto de intermedialidade, é se abrir para um sem-número de possibilidades expressivas. Desde que encontrei a pintura de Remedios, e a tornei parte integrante de minha própria produção, tenho percebido o diálogo profícuo que se estabelece na relação entre as artes.

Dentro desta pesquisa, foi possível descrever a atuação e trajetória de Remedios Varo no campo da pintura, e tangencialmente, da palavra, bem como identificar as relações entre a dramaturgia e a imagem como forma de construção literária, além de testar a aplicabilidade dos jogos com outros autores, trinta e um participantes, contando as oficinas que elenquei aqui. Também foi possível começar a elaborar um roteiro de atividades para escrita para a cena que poderá ser utilizado e replicado por outros criadores. Esses resultados foram fundamentais para entender que esta pesquisa está apenas começando.

Alguns desafios permearam esta escrita, a pesquisa de modo geral, e elencá-los aqui pode trazer alguma luz sobre possibilidades vindouras: embora tenha citado o trabalho de Remedios como pintora e mencionado suas cartas, seus trabalhos em dramaturgia propriamente dito não foram explorados aqui. Isso porque, além da estrutura dos textos que estão disponíveis, o acesso a eles ainda é limitado e o que há disponível recebeu um tratamento por parte de quem organizou o conjunto de textos de Remedios. Embora o idioma não tenha se mostrado uma barreira, as instituições que detêm alguns documentos sobre a vida e obra de Remedios, inclusive as fac-símiles de alguns de seus escritos, não retornaram as tentativas de contato.

Compartilhar meu processo criativo foi, ao mesmo tempo, um prazer e um desafio. Prazer porque pude sistematizar e compreender minha própria forma de criar, e o que a mim se apresentava como uma caótica teia pode ser desenrolada graças aos mecanismos da linguagem e da pesquisa. Por outro lado, também foi um desafio, uma vez que refletir sobre o que eu mesma faço me fez questionar, diversas vezes, se eu teria o distanciamento necessário que a pesquisa exige. Mas exige? Quando se faz um trabalho em pesquisa- criação, até que ponto o distanciamento é necessário, e mais do que isso, possível?

Assim como essa, deixo outras questões em aberto, que foram aparecendo ao longo da pesquisa. O gênero, a situação política da América Latina, particularmente do México, a relação de Remédios com Leonora Carrington e Kati Horna, a estrutura social para uma mulher artista no exílio: todas essas categorias ficaram de fora de uma análise mais profunda, por uma questão de recorte, mas continuam me interessando como possibilidades de pesquisa. Da mesma forma, desenvolver oficinas presenciais ou talvez um curso longo, de semanas ou meses de duração, também se apresentou como uma ideia (sugerida pelos próprios participantes das oficinas) para que os procedimentos criativos propostos aqui pudessem ser melhor aproveitados.

Os encontros on-line transcorreram, em sua maioria, sem grandes problemas. Problemas de conexão chegaram a afetar alguns participantes, mas em geral, todos participaram do começo ao fim. Nem todos os participantes conheciam a obra de Remedios Varo, e o encantamento com a obra da artista foi uma constante em todos os encontros. Vale ainda observar que a maior parte das pessoas que participou das oficinas é escritora/escritor (de ficção) ou já tem alguma experiência com a escrita por conta do trabalho (jornalismo, docência, etc.) mas também participaram pessoas que estavam a testar, pela primeira vez, a palavra escrita como possibilidade estética. Falando nas oficinas presenciais, a experiência exposta aqui (em parceria com o Museu de Artes Visuais) também teve seus desafios: a falta de acessibilidade física do espaço – um problema que não afetou os encontros on-line, acabou por afastar potenciais participantes, reduzindo as possibilidades de encontro. Além disso, problemas de conexão na sala reservada à oficina obrigaram às participantes a ver as pinturas pela tela do notebook, e não via projeção, o que acabou arrefecendo o ânimo de todos na sala (inclusive o meu).

Finalmente, considero que esta pesquisa se estabelece como o começo de uma jornada sobre a literatura, a dramaturgia e a pintura, dialogando assim com distintas linguagens e mantendo em foco aquilo que, tanto para Remedios como para mim, importa mais que a obra pronta: o caminho que conduz à criação.

## REFERÊNCIAS

- AMABILE, Luís Roberto. Do que estamos falando quando falamos de Escrita Criativa. **Revista Criação & Crítica**, n. 28, p. 132-149, 2020.
- ANTUNES, Jose Pedro. **Tradução comentada de O surrealismo francês de Peter Burger**. 2001. Tese de Doutorado. [sn].
- ARAÚJO, Daniel Aparecido Burgos de. A configuração política na dramaturgia hispano-americana: História de uma escada, de Antonio Buero Vallejo (Espanha) e Adeus, Robinson, de Julio Cortázar (Argentina). 2023. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Mato Grosso.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- BECKER, Daiane Inês. As faces do duplo na obra dramática Vestido de noiva. 2016.
- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRETÓN, André. Manifesto Surrealista (1924). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, p. 168-202, 1978.
- BURGÜER, Peter. Teoria da vanguarda. Lisboa: Vega, 1993.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Editora Vozes Limitada, 2017.
- CARRARO, Oscar González. Análisis visual de la obra Creación de las aves de Remedios Varo. **Designio**, v. 3, n. 1, p. 68-89, 2021.
- CHAPMAN, Owen; SAWCHUK, Kim. Research-Creation: Intervention, Analysis and Family Resemblances. *Canadian Journal of Communication*, v. 37, p. 5-26, 2012.
- CIRLOT, Victoria. Remedios Varo Recuerda. Tradición y surrealismo en su obra pictórica. In: Remedios Varo: Constelaciones. (Catálogo da Exposição). Buenos Aires: MALBA. 2020.
- DE ASSIS BRASIL, Luís Antônio. A escrita criativa e a universidade. **Letras de Hoje: Estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa**, v. 50, p. 105-109, 2015.
- DE CÁPUA, Maria Clara Buffo et al. **Da imagem iconográfica à imagem cênica: a mediação do ator**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes.
- DUARTE, Herlandson Lima. Zero-Última Imagem. **RICTS| Revista Internacional de Ciências, Tecnologia e Sociedade**, v. 2, n. 3, p. 1-12, 2019.
- EVARISTO, Conceição et al. A escrevivência e seus subtextos. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**, v. 1, p. 26-46, 2020.
- FARIA, João Roberto. O estudo da dramaturgia brasileira no curso de Letras. **Opiniões**, n. 8, p. 125-133, 2016.

FÉRAL, Josette. Além dos limites. **Teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva**, 2015.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A ecfrase como técnica de transcrição intersemiótica. **Anais do Encontro Regional da ABRALIC**, 2007.

FLORES HERNÁNDEZ, Isabel Cristina et al. Aconteceres en pausas y silencios. Investigación-creación en la escena universitaria. **Pensamiento palabra y obra**, n. 25, p. 210-231, 2021.

FONSECA, José Flávio Gonçalves da. **Poéticas nômades: pesquisa criação na cena expandida e intermedial**. UNIFAP, 2022.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ—Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FRANCISCO, Thiago André de Lacerda. Aspectos da dramaturgia moderna e suas implicações no ensino-aprendizagem de artes cênicas. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade de Brasília.

FREELAND, Cynthia. **Teoria da arte**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2020.

FRIED, Michael. Art and objecthood. **Visual Culture: Experiences in Visual Culture**, p. 12-23, 1967.

GOMBRICH, Ernest H. A História da Arte. 16ª edição. **Rio de Janeiro. LTC**, 2012.

HEFFERNAN, James AW. **Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery**. University of Chicago Press, 2004.

HUIZINGA, Johann. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. Perspectiva: São Paulo, 1990.

KAN, Julia Lourido. Uma visita ao universo de remédios varo. **Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas-Cenografia)-Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro**, 2021.

KAPLAN, Janet A. **Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo**. Ediciones Era, 1998.

LARCHER, Lucas. O diário de bordo e suas potencialidades pedagógicas. **Ouvir ou ver**, v. 15, n. 2, p. 100-111, 2019.

LE COGUEC, Eric; DANTAS, Monica Fagundes. Ficção, diário de campo e pesquisa-criação. **Cena. Porto Alegre. N. 20 (2016), p. 28-38**, 2016.

LEHMANN, Hans-Thyges. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala preta**, v. 3, p. 9-19, 2003.

LEONARDELLI, Patricia; FERRACINI, Renato. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 20, p. 151-158, 2013.

- LEVY, Esther R. Los Días de la Calle Gabino Barreda: The Social Circle of Remedios Varo and Benjamin Péret in Mexico, 1941-1947. 2023. Disponível em: [https://academicworks.cuny.edu/hc\\_sas\\_etds/1046/](https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/1046/) Acesso: 21/08/2024 – 12:01
- MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Sala Preta**, v. 2, p. 260-263, 2002.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 42-65, 2006.
- PAZ, Octavio. **Corriente alterna**. Siglo XXI, 1990.
- PALLOTTINI, Renata. O que é dramaturgia. Brasiliense, 2005.
- PINTO, Fernanda Paixão Araújo. Intermedialidade e uma aproximação interdisciplinar entre Literatura e videoarte. **Pontos de Interrogação–Revista de Crítica Cultural**, v. 7, n. 1, p. 13-31, 2017.
- RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- REWALD, Rubens. Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor. **Sala Preta**, v. 9, p. 281-291, 2009.
- REWALD, Rubens. Caos/Dramaturgia. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROCHA, Eduardo de la Fuente. Surrealistas em México: Breve acercamiento psicológico desde su vida y obra. Cali: Editorial Redipe, 2021.
- SALVI, Ana Carolina. Mulheres artistas do surrealismo e contra-imaginário. **Revista Científica/FAP**, v. 29, n. 2, p. 369-391, 2023.
- SARDO, Delfim. **O exercício Experimental Da Liberdade: sobrevivência, Protocolo e suspensão Da descrença: Medium e Transcendentais Da Arte contemporânea**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra (Portugal).
- SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco et al. Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.
- SINISTERRA, José Sanchis. **Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos**. É Realizações Editora Livraria e Distribuidora LTDA, 2019.
- SPERBER, Suzi Frankl; JACOPINI, Juliano Ricci. Autoficção-Interstícios Libertários da Dramaturgia. **Repertório**, n. 36, 2021.
- SPINOLA, Marcello Eloy Mendes. **Filosofia e arte no pensamento de Gotthold Ephraim Lessing: as cartas sobre a tragédia**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- UBERSFELD, Anne. Para ler o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VARO, Remedios. **Cartas, sueños y otros textos**. Ediciones Era, 1997.
- VARO, Remedios; OVALLE, Ricardo. **Remedios Varo: catálogo razonado**. Ediciones Era, 2008.

VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. **Todas as Letras-Revista de Língua e Literatura**, v. 19, n. 1, 2017.

ZAMORA, Lois Parkinson. Misticismo mexicano y la obra mágica de Remedios Varo. In: **El laberinto de la solidaridad**. Brill, 2002. p. 57-87.