



PAISAGEM COM FUTURO DENTRO
PAISAJE COM FUTURO ADENTRO
LANDSCAPE WITH A FUTURE INSIDE

Carla Kinzo¹

<https://orcid.org/0000-0002-4564-0445>

RESUMO

O artigo investiga a mobilidade como força dramaturgica e política no espetáculo *Eu amo Chris*, do Coletivo Teatro Dodecafônico. Partindo de um processo de criação atravessado pela pandemia e pela experiência do caminhar, o artigo propõe pensar o texto dramaturgico como deriva e como ensaio, formas abertas e porosas, que se constroem a partir do deslocamento e da escuta do espaço urbano. A pesquisa articula referências como Achille Mbembe, Hagar Kotef e Christy Wampole, refletindo sobre fronteiras, corpos e liberdade sob perspectiva crítica e interdisciplinar. Ao abordar o formato de *audiotour* como parte do espetáculo, o artigo propõe pensar também o esgarçamento da cena e da escritura teatral.

Palavras-chave: Dramaturgia Contemporânea, Ensaio, Fronteira, Mobilidade, Espaço Urbano.

RESUMEN

El artículo investiga la movilidad como fuerza dramaturgica y política en el espectáculo *Eu amo Chris*, del Colectivo Teatro Dodecafônico. A partir de un proceso creativo atravesado por la pandemia y por la experiencia de caminar, la autora propone pensar el texto dramaturgico como deriva y como ensayo: formas abiertas y porosas que se construyen desde el desplazamiento y la escucha del espacio urbano. La investigación articula referencias como Achille Mbembe, Hagar Kotef y Christy Wampole, abordando las fronteras, los cuerpos y la libertad desde una perspectiva crítica e interdisciplinaria. Al analizar el uso del *audiotour* como parte del espectáculo, el artículo también propone reflexionar sobre el desbordamiento de la escena y de la escritura teatral.

Palabras clave: Dramaturgia Contemporânea, Ensaio, Frontera, Movilidad, Espaço Urbano.

¹ Pós-doutoranda em Teoria Literária no IEL/UNICAMP e Doutora em Letras pela FFLCH/USP. Dramaturga, escritora e atriz.

ABSTRACT

This article investigates mobility as a dramaturgical and political force in the performance *Eu amo Chris*, by the Coletivo Teatro Dodecafônico. Drawing on a creative process shaped by the pandemic and by the experience of walking, the author proposes to think of dramaturgy as drift and as essay — open, porous forms built through displacement and attentive listening to the urban landscape. The research draws on theoretical references such as Achille Mbembe, Hagar Kotef and Christy Wampole to reflect on borders, bodies, and freedom from a critical and interdisciplinary perspective. By analyzing the use of the audiotour format in the performance, the article also considers the expansion and transgression of both stage and writing.

Keywords: Contemporary Dramaturgy, Essay, Border, Mobility, Urban Space.

*ler a paisagem com o futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo*

(Marília GARCIA, *Expedição: nebulosa*, p. 10)

No livro *Expedição: nebulosa*, a poeta Marília Garcia traz um poema intitulado “Paisagem com futuro dentro”, cujo título copiei deliberadamente para nomear estas reflexões sobre dramaturgia, ensaio e fronteira a partir de minha experiência como dramaturga do espetáculo *Eu amo Chris*, do Coletivo Teatro Dodecafônico – que começou seus ensaios em 2021 e estreou em agosto de 2023 no Sesc Pompeia. No início do poema, Garcia escreve: “todo dia a paisagem é a mesma / mas a cada vez que olho ganha / nova camada” (2023, p. 10). Essa imagem ressoa com uma experiência particular: em 2021, ainda sob os efeitos do isolamento imposto pela pandemia de covid-19, muitas de nós caminhavam pouco pela cidade. Foi nesse contexto que recebi o convite para integrar o processo de dramaturgia do espetáculo que, a partir do livro *Eu amo Dick*, da autora estadunidense Chris Kraus, já iniciara seus ensaios de forma remota. Diante das circunstâncias, tivemos de nos adaptar a um procedimento de criação a distância, negociando formas novas de pesquisa e experimentação.

A imagem de uma paisagem que se repete e, ainda assim, ganha camadas sucessivas, me pareceu atravessar diretamente o processo criativo. O acúmulo, a repetição e o tempo que gira sobre si mesmo aparecem, de certo modo, na matéria da dramaturgia. Além disso, o confinamento, a restrição de circulação e o privilégio da imobilidade se misturavam a inquietações sobre os modos de se mover na cidade: quem pode circular, como e quando. Dependendo da raça, do gênero ou mesmo da orientação sexual, certos corpos gozam de maior ou menor liberdade no espaço urbano. E a história da cidade também está inscrita nesses acessos desiguais: ela determina quem pode andar sem medo, quem pode parar, quem pode “falhar”.²

² Não posso deixar de mencionar aqui o caso de Bruna Oliveira, estudante do campus da USP Leste, assassinada na saída do terminal Itaquera, na zona Leste de São Paulo, em abril de 2025.

Felizmente, o processo evoluiu para as salas de ensaio em 2022. E algo daquela experiência de isolamento foi retido no espetáculo, tanto em sua materialidade (como no uso da projeção como elemento cênico, por exemplo), quanto no desejo de que a rua, recuperada como espaço de vivência, fosse também um de seus elementos estruturantes. A mobilidade e seus impasses emergiam como força dramaturgica e, assim, o trabalho de mais de dezessete anos do *Coletivo Teatro Dodecafônico*, em sua pesquisa sobre a encenação em deriva, atravessou necessariamente a escritura da dramaturgia de *Eu amo Chris*. Longe de seguir uma trajetória linear, o texto se deslocou errante desde o princípio, afetado tanto por essa primeira etapa de encontros por meio de telas, quanto pela relação dos corpos das atrizes com os espaços de investigação (a rua, a sala de ensaio) depois de terminado o isolamento. O teatro, a tela e a cidade propunham imagens diversas, compondo um mapa que queríamos explorar. A dramaturgia foi se urdindo como uma teia, em uma cartografia na qual o corpo que caminha (ou que deseja caminhar) era oriente e bússola, guiando os percursos no papel. Uma vez na rua, durante os ensaios, o corpo passou a ser *um* dos elementos-guia na orquestração imprevisível da rua e os textos dos *audiotours* se tornaram progressivamente mais porosos a interferências da cidade; menos controláveis, por assim dizer. E mesmo depois da estreia, essa sensação permaneceu. O espetáculo se encerrava com quatro *audiotours*, entre os quais o público se dividia aleatoriamente, ainda na bilheteria. Com textos e percursos próprios, os grupos seguiam as atrizes Clarissa Kiste, Kátia Lazarini, Beatriz Belintani e Olívia Niculitcheff.

É precisamente sobre a possibilidade (e também a impossibilidade) de caminhar e de deslocar sentidos entre a criação textual e a cena que me proponho a refletir aqui. Gostaria de pensar no ensaio como gênero ao tratar da dramaturgia em deriva e em como essa *caminhada da ficção* é capaz de propor, quem sabe, um mundo mais poroso a atravessamentos. Recorro, para isso, à imagem da fronteira, dimensão que configura nossa relação com o espaço urbano e com nossa própria identidade. Para aprofundar a discussão, mobilizo algumas reflexões de Achille Mbembe e Hagar Kotef sobre a *mobilidade*.

Por fim, ao trazer o texto dramaturgico como uma jornada por espaços liminares, gostaria de pensá-lo em ressonância com a forma ensaística, já que o ensaio é um gênero que, ao escapar a limites rígidos, resiste a dogmatismos. A partir do texto “A ensaificação de tudo”, de Christy Wampole, questiono em que medida o ensaio pode ser um lugar de experimentação e referência para refletir sobre o processo de escrita do espetáculo *Eu amo Chris, com atenção particular aos textos dos audiotours que o finalizam*.

Descrição breve do espetáculo

Antes de iniciar as reflexões propostas neste artigo, apresento uma breve descrição do

espetáculo, a fim de que o leitor possa relacionar a argumentação teórica à dramaturgia da peça, que serve aqui como estudo de caso. O texto da peça, francamente fragmentado, é dividido em dez cenas, que culminam em quatro diferentes *audiotours* finais, entre os quais o público é dividido assim que chega ao teatro.

Na primeira cena, intitulada *Pequena coleção de fracassos e dança de Olívia*, o público é recebido na porta do teatro por uma das atrizes, que anuncia o espaço cênico como a casa da personagem – um lugar que abriga sua “coleção de fracassos”. Esses fracassos são objetos cotidianos e as memórias que os acompanham. O público é então conduzido para dentro do espaço, um *loft* cenográfico nas cores da capa do livro *Eu amo Dick*. No ambiente, há diversos objetos etiquetados; ao fundo, Dick permanece imóvel. As atrizes que performam Chris, vestidas de forma semelhante e fazem ações repetidas. Quando alguém do público se aproxima, cada uma compartilha sua história. Aos poucos, as ações cessam e os espectadores são convidados a se sentar na plateia. Uma música começa a tocar; Olívia troca de roupa, sobe na mesa e dança, rindo e chorando simultaneamente.

A segunda cena, *Mudança*, tem início logo após a dança. As luzes se acendem e todas em cena começam a guardar os objetos espalhados em caixas de papelão, empilhando-as no fundo do palco, onde formarão a tela sobre a qual será projetado vídeos e projeções da peça. O palco permanece vazio, apenas os móveis. As atrizes se dirigem ao público, agora acomodado, e falam sobre o ato de mudar, sobre o não saber para onde ir e sobre o fracasso que marcou o lugar anterior.

Na terceira cena, *A casa ou o fim de uma relação ou os anos*, as atrizes tentam refazer uma cena marcada pela instabilidade da memória. Uma delas filma e dirige as demais, que interagem com o personagem Dick, com quem mantiveram relações afetivas. Trata-se do fim de um relacionamento, fragmentado pela lembrança. O tempo parece se distender: muitos anos se condensam em um único diálogo, em que cada uma tenta reconstruir o ocorrido. O material filmado é projetado no fundo do palco. Ao final da separação, Olívia dança *Negro amor*, na voz de Gal Costa.

Na quarta cena, *A palestra-performance*, a diretora do espetáculo, Verônica Veloso, invade o palco e se dirige ao público, afirmando que fará uma explicação sobre a peça – um “*mansplaining*”, como ela mesma brinca. Durante essa “explicação”, Veloso reflete sobre o lugar das mulheres como criadoras e recorda os muitos projetos considerados fracassados do Coletivo Teatro Dodecafônico, articulando um sentido novo para essas experiências.

A quinta cena, *Carta e Programa Performance*, inicia-se com a entrada de uma atriz que tropeça e cai, derrubando cartas. Ela permanece caída no chão, enquanto as outras escrevem. O conteúdo da carta é projetado no fundo do palco. É uma carta para Dick. Enquanto isso, o ator reorganiza o cenário e os móveis. Ao final da projeção, as atrizes que estavam escrevendo se levantam e saem de cena.

Na sexta cena, *Corpo inerte e Texto Quedas*, a atriz que permanecia caída se levanta e lê ao microfone um texto narrativo sobre mulheres que caem, que desobedecem, que ousam olhar para trás quando a indicação do progresso e da História oficial é seguir adiante – enquanto isso, no fundo do palco, são projetadas imagens de corpos femininos inertes, em preto e branco.

A sétima cena, *Dicks e a Rota do Abate*, apresenta uma atriz dirigindo-se ao público para relatar o que faz quando deseja transar.

A oitava cena, *Ierê Mulheridade*, consiste em um vídeo projetado na parede, protagonizado por um ator do grupo que não está em cena. O vídeo mostra partes de sua perna e pés enquanto ele se depila. Ierê fala sobre masculinidades, sobre o processo de se tornar um homem trans e sobre o que inveja e ama em homens como Dick.

Na nona cena, *Sexo*, uma das atrizes narra o dia em que Chris finalmente tem uma relação sexual com Dick e o fracasso que se segue. Todas as atrizes estão em cena, compondo coletivamente esse trecho que remete diretamente à narrativa do livro.

A décima cena, *Convite para caminhar*, inicia-se com uma atriz tentando compor uma fala a partir dos livros *A arte queer do fracasso* e *Eu amo Dick*. Sem conseguir avançar, ela reconhece o fracasso em escrever cartas a homens, dizendo que sempre se interessou por mulheres. Ao final, levanta-se e convida o público a caminhar.

Nos quatro *audiotours* finais, o público segue as atrizes pelo espaço de fora do teatro, na rua. Cada espectador acompanha uma delas, conforme o áudio recebido no início da peça, vivenciando, assim, um desfecho singular. Ao fim, o público espalhado se encontra em um ponto comum, ainda do lado de fora do teatro: as atrizes entram em um carro todo colado com cartas a Dick – e partem. O espetáculo acaba na rua.

Movimento e fronteira

O mundo contemporâneo, com suas marcas evidentes dos processos de colonização, estrutura-se de maneira a bloquear forças emancipatórias, em um processo de invenção de fronteiras e intervalos que segue determinando territórios físicos, subjetivos e criativos. Nesse processo, hierarquias corporais e espaciais são estabelecidas. A mobilidade emerge como uma das questões políticas centrais da atualidade, marcada pelo enrijecimento de fronteiras entre países e pelo desejo crescente de controle sobre os deslocamentos e a mobilidade. Podemos dizer que hoje, em pleno século XXI, vivemos sob o paradigma de um planeta cada vez mais regulado, no qual ambiguidades e incertezas são continuamente substituídas pela imposição de identidades fixas e trajetórias delimitadas.

No artigo “A ideia de um mundo sem fronteiras”, o filósofo e cientista político Achille Mbembe (2019) se propõe a recuperar paradigmas novos nesse exercício importante de imaginação, tentando manter distância dos modelos liberais, individualistas e cosmopolitas que domina boa parte de nossas formulações do que seria, hoje, uma vida sem muros. Para sonhar com um mundo em que as fronteiras tenham sua razão de ser preservada (ou seja, serem cruzadas; serem permeáveis, porosas), Mbembe recupera imagens vindas de África em um período pré-colonial. A rede, o fluxo e os desvios se apresentam como conceitos que podem dar origem a ideias renovadas do que podemos entender por fronteira, poder e soberania. No excerto em destaque, Mbembe tem em mente a cosmogonia Dogon, na qual o movimento ocupa um lugar estruturante.

O movimento em si não era necessariamente relacionado ao deslocamento. O mais importante era o quanto os fluxos e suas intensidades se cruzavam e interagiam com outros fluxos, as novas formas que estes poderiam assumir quando se intensificavam. O movimento, especialmente entre os Dogon, poderia levar a desvios, conversões e intersecções. Isso era mais importante do que pontos, linhas e superfícies, que, como sabemos, são as referências cardeais na geometria ocidental.³

Para os Dogon,⁴ o movimento é uma **forma de continuidade e de comunicação com o sagrado**. A própria noção de estabilidade é dinâmica: o equilíbrio se alcança pelo ajuste constante aos fluxos da vida, e não pela rigidez. O escritor malinês Amadou Hampâté Bâ, no livro *Amkoullel, o menino fula, nos dá mais um exemplo da força das palavras em um mundo no qual o saber e a escuta se dá em movimento e pelo corpo. Tenta, de algum modo, relacionar essa sabedoria à forma como as palavras ganham dimensão no teatro, quando nascem da experiência do corpo movente e se transformam, efetivamente, no intervalo entre os seres e o espaço; entre as pessoas e os ruídos do ambiente; entre os detalhes de uma cena e a nossa memória, que os transforma.*

Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até suas roupas. Quando descrevo o traje do primeiro comandante de circunscrição francês que vi de perto em minha infância, por exemplo, não preciso me “lembrar”, eu o vejo em uma espécie de tela de cinema interior e basta contar o que vejo. Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente, como os sons da guitarra que o griot’ Diéli Maadi tocava enquanto Wangrin me contava sua vida, e que ainda escuto agora... (BÂ, 2003, p. 08)

Controles do movimento

Antes de avançar nos modos pelos quais a ficção pode sonhar com formas diferentes para ocupar fronteiras em uma cidade como São Paulo, retomo a noção de liberdade no interior do

³ O artigo pode ser acessado integralmente em: <https://revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>. Acessado em 06 jul. 2025.

⁴ Para ler um pouco mais sobre os Dogon: <https://www.geledes.org.br/a-filosofia-dogon-e-a-origem-do-mundo/> Acessado em 08 jul. 2025.

pensamento político liberal. Faço isso porque essa noção carrega uma contradição fundamental, que repercute um modelo colonial de controle. A filósofa e teórica política Hagar Kotef, no livro *Movement and the Ordering of Freedom*, explicita essa contradição: o movimento, no pensamento político liberal é, ao mesmo tempo, uma expressão da liberdade e uma ameaça à ordem. Eis um problema para o Estado liberal clássico: o movimento de *certos corpos* é um entrave para sua soberania, pois os torna “inassimiláveis”. É preciso garantir que esses sujeitos permaneçam em seus lugares para garantir a ordem – e ordem e instabilidade não são compatíveis na lógica de dominação. “Soberania”, pontua Mbembe, “significa capturar um povo, capturar um território, delimitar fronteiras” (MBEMBE, 2019).

Para lidar com a contradição presente no movimento dentro dessa organização social, o liberalismo institui a ideia de autorregulação: assim, a liberdade só pode ser exercida por aqueles capazes de se moderar. Ser livre se torna uma prerrogativa de *alguns* sujeitos considerados aptos ao autocontrole – e, sabemos, esses sujeitos têm raça, gênero e, muitas vezes, nacionalidade definidos. Aqueles que não se enquadram nesse ideal de controle (os considerados excessivos, errantes e instáveis) passam a ser vistos como perigosos, deslocados ou impróprios.

The movement through which liberal subjectivity obtained material presence and through which liberty became a physical phenomenon was not unbound, unrestrained movement. Rather, this movement was given within many constraints and was secured by many anchors that provided it with some stability. Beyond questions of volition and intention that themselves constrain movement, movement has been conceptualized and has materializes within sets of material, racial, geographic and gendered conditions in a way that allowed only some subjects to appear as free when moving (and as oppressed when hindred).⁵ (KOTEF, 2025, p. 04-05)

Segundo Kotef, os sujeitos colonizados, declarados nômades, pobres ou lançados à vadiagem na perda de acesso à terra, bem como as mulheres, restritas aos espaços domésticos, eram considerados indisciplinados. Seus movimentos representavam um problema a ser gerenciado. Em um mundo estruturado por fronteiras tão rígidas, qualquer tentativa de aproximação provocava instabilidade.

Essa é, aliás, uma das premissas da tradutora, poeta e ensaísta Anne Carson no ensaio “Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade” (2023), ao refletir sobre figuras como a mulher, o estrangeiro, o hóspede e o suplicante, seres marcados pela mobilidade e pelo deslocamento. Segundo Carson, na Grécia Antiga, esses sujeitos móveis eram considerados indefinidos, incapazes ou desinteressados em sustentar seus próprios contornos. Por isso, tornavam-se receptáculos das formas do outro, atravessando normas sociais e instaurando, com sua mera presença, uma crise contínua do contato. Vulneráveis à contaminação e agentes de contágio, carregavam o toque que desestabilizava a ordem estabelecida.

⁵ Tradução livre minha: “O movimento que conferiu presença material à subjetividade liberal, e que fez da liberdade uma experiência concreta, não era livre de limites ou amarras. Pelo contrário, acontecia dentro de múltiplas restrições, sustentado por diversos pontos de apoio que lhe davam alguma estabilidade. Para além da vontade e da intenção, que por si só já moldam o modo como nos movemos, o movimento sempre foi pensado e concretizado a partir de condições materiais, raciais, geográficas e de gênero. São essas condições que determinaram quais sujeitos puderam ser percebidos como livres ao se mover (e como oprimidos ao serem impedidos de fazê-lo)”. (KOTEF, 2025, p. 04-05)

Separados por contextos históricos profundamente distintos, certos modos de controle dos corpos ressoam em um mundo e outro. Ainda que os dispositivos de exclusão e os regimes de saber e poder sejam diferentes, persiste uma preocupação: conter o risco representado pela mobilidade. O que se transforma é o regime histórico que organiza esse controle. No caso moderno, esse regime tem como matriz a lógica colonial e racial do Estado-nação.

A ficção e a proposição de outras realidades

As palavras *falha*, *desestabilidade* e *contaminação*, que ainda pairam ao redor da figura da mulher,⁶ era pontos de interesse do trabalho do Coletivo Teatro Dodecafônico; por isso, arrastamos essas palavras de dentro para fora do teatro: ao nos deslocarmos do espaço fechado e relativamente controlado da sala de ensaio para a rua, acabei me deparando com a ideia de fronteira, ao pensar na mobilidade dos corpos na cidade. Inspirada pelo artigo de Achille Mbembe, que busca modelos novos para pensar um mundo sem fronteiras (ou, ao menos, com outros tipos de zonas de intervalo, mais porosas, talvez), penso que a ficção possa ser uma força que tenha o poder de imaginar e propor outras realidades. Se a mobilidade no passado era um motor de transformações sociais, econômicas e políticas em muitas sociedades, quem sabe o teatro, hoje, possa apontar a não permeabilidade aparente na cidade e cruzá-la ficcionalmente. Mesmo que seu gesto seja mínimo. Mesmo que alcance um grupo pequeno de pessoas.

Sabíamos que atravessaríamos sem muitos entraves a porção da cidade a que nos propusemos percorrer (os arredores do SESC Pompeia na primeira temporada e do TUSP, na segunda) – ainda que a peça levantasse, do início ao fim, questões sobre a misoginia e a vulnerabilidade a que os corpos de mulheres estão expostos em uma cidade como São Paulo. Sabíamos também que não estávamos sendo conduzidas apenas por uma atriz ou por um texto. Éramos um grupo que se transformava a cada encontro, deslocado por uma série de circunstâncias e estímulos únicos vindos da rua – elementos que modificaram, de forma irremediável, tanto a dramaturgia quanto a experiência de caminhar pela cidade. Uma cidade que, por sua vez, propunha, a cada apresentação, uma trilha sonora própria à caminhada, que se somava àquela gravada com o texto. Ao sairmos do teatro, éramos (também) um corpo coletivo, composto pelas atrizes, pelas espectadoras, pelos espectadores e por mais quem quisesse seguir com o grupo. Assim, os textos dos *audiotours* deveriam estar abertos à experiência múltipla e movediça da rua, prontos para se modificarem no trânsito de formas e tempos da cidade – pois, se nela há uma demolição da encenação, da figura do espectador e da própria arte enquanto obra,⁷ o texto, da mesma forma, não escapa ao esfacelamento ao longo da jornada. As palavras, portanto, precisavam nascer porosas às proposições vindas de fora e, no processo, acabaram inevitavelmente se misturando ao texto

⁶ Neste artigo, o termo *mulher* abrange tanto mulheres cis quanto mulheres trans, reconhecendo a pluralidade de experiências que o constituem.

⁷ Verônica Veloso, sobre a experiência de caminhar na cidade diz, no livro *Percorrer a cidade a pé*, que nesse percurso há o esfacelamento da encenação, da figura do espectador e da própria arte enquanto obra. Entretanto, esse esfacelamento não significa que, ao se confundir com a vida, a arte seja menos arte, pois “a arte se modifica à medida que ela se propõe a ser móvel, pois tal desterritorialização corresponde a uma extensão do seu território e não à sua extinção” (VELOSO, 2021, p. 52)

concebido para “a porção que se realizava dentro do teatro”. O trânsito de criação também se deu *entre* os diversos textos que compõem a dramaturgia da peça – de estrutura fragmentada, como se pode observar nos excertos reunidos nos anexos deste artigo.

As quatro cartas que encerravam a peça (e que proponham quatro percursos diferentes) nasceram da caminhada na rua: as atrizes propuseram um trajeto e nele colheram pistas, imagens e detalhes que estruturariam o texto a ser produzido. Ao final, os quatro grupos se encontravam, com vivências distintas do que seria um “encerramento” do espetáculo – que, nessa dinâmica, procurou recusar a linearidade e a síntese.

A “ensaifcação” do texto dramático

Em “A ensaifcação de tudo”, Christy Wampole lança luz sobre uma possível inflexão da escrita dramática contemporânea: a sua aproximação do gesto ensaístico. Para Wampole, o ensaio é menos um gênero textual definido do que uma postura, uma forma de estar no mundo marcada pela abertura, pela hesitação e pela recusa ao dogmático. O ensaio não conclui nem afirma, mas tateia, testa. É, em essência, o movimento do pensamento em processo – uma prática cotidiana defendida por Wampole em diversas instâncias da vida, como aponta o título de seu ensaio.

Mas o que talvez seja mais interessante sobre o ensaio é o que acontece quando ele não pode ser contido em suas fronteiras genéricas, transbordando da prosa breve para outros formatos, como, por exemplo, o romance ensaístico, o filme-ensaio, a fotografia-ensaio e até mesmo para a vida em si. Em seu romance inacabado, *O homem sem qualidades*, Robert Musil, o escritor austríaco do início do século 20, cunha um termo para esse transbordamento. Ele o chama de “ensaísmo” (*Essayismus* em alemão) e, aqueles que o praticam, de “possibilitários” (*Möglichkeitsmenschen*). Este comportamento é definido pela contingência e pela digressão, seguindo este ou aquele caminho que se bifurca, vivendo a vida sem uma ambição específica: não se trata de descobrir, conquistar ou provar alguma coisa, mas simplesmente experimentar. (WAMPOLE, 2018, p. 245)

Essa forma de pensar pode se aproximar de certos modos de criação dramática em que o texto assume o risco da deriva. Nos *audiotours*, por exemplo, o texto dramático se escreve e se atualiza no ato de caminhar com o público, conduzindo não a uma ação fechada, mas propondo uma escuta. Sua força não está na resolução de conflitos ou na progressão narrativa, mas na atenção ao detalhe, ao gesto mínimo, à contingência da rua e ao que escapa. O texto se *ensaifica* porque hesita, testa caminhos, assume que pode não saber, ou que pode errar, “falhar”. Que pode não ser bem escutado, devido aos ruídos da rua; que pode se abrir a uma experiência na ausência de soluções.

Assim como o ensaio de Wampole se recusa a se tornar uma forma leve e empacotada de opinião ou produto cultural rápido, o texto dramático em *audiotour* também resiste à forma teatral estabilizada, à cena como território fechado. Ele opera por zonas de contato, propondo, quiçá, fronteiras mais porosas entre corpo e cidade, entre palavra e ruído, entre escuta e distração. Não há começo, meio e fim garantidos, mas passos. E há, talvez, uma ética nesse gesto de caminhar com o outro, de escrever com o espaço, de oferecer ao espectador uma dramaturgia que é também paisagem,

ensaio, partilha e presença. O texto, portanto, não está apenas interessado em dizer algo ao mundo, mas quer experimentar como estar com ele.

Para Wampole, o verdadeiro ensaio se estrutura como uma caminhada que recolhe fragmentos (pensamentos, imagens, restos da cultura) e os organiza não em uma ordem linear, mas por acúmulo, como quem junta cacos para ver o que emerge do contato entre eles. O verdadeiro ensaísta, ela afirma,

prefere uma abordagem mais cumulativa: jamais algo é realmente descartado, apenas posto de lado temporariamente até que sua mente digressiva convoque-o de novo, use-o desta forma e a uma luz diferente, vendo que sentido ele assume. O ensaísta oferece um modelo de humanismo que nada tem a ver com lucro ou progresso e não propõe uma solução para a vida, mas antes formula incontáveis perguntas. (WAMPOLE, 2018, p. 249)

Esse é um gesto que encontra ressonância na dramaturgia dos *audiotours*, na qual a experiência da espectadora-ouvinte se constrói cruzando sons, palavras e afetos que se somam mais do que se explicam. Volto ao poema de Marília Garcia. Os versos que seguem indiciam que há algo no futuro que pode ser acessado pelas palavras. Uma possibilidade renovada de ver o mundo?

[...]

fecho os olhos e agora é paisagem na
memória superfícies
sobrepostas

buscar nessas camadas
um detalhe que venha do futuro
um grão de estrela pairando ali
discreto no ar
uma pequena diferença que mostre
o que está a caminho

ler a paisagem com futuro dentro
fazer o futuro entrar na linguagem
e me dizer o que não vejo

[...]

(GARCIA, 2018, p. 10)

Há também no poema a consciência do acúmulo como transformação: o que se repete não é igual, pois o corpo que caminha carrega os resíduos do que viveu. Imagino que também nessa sobreposição de camadas se abra uma fissura por onde o futuro pode se insinuar. Nesse sentido, pensar o ensaio, a dramaturgia em deriva e o poema como práticas de coleta é também politizar o gesto de recolher. Como, aliás, propõe Ursula K. Le Guin em *A teoria da bolsa de ficção*: narrar a partir da coleta é construir histórias que não giram em torno da conquista ou do clímax, mas da preservação, da escuta e da invenção paciente. Acumular passa a ser uma forma de resistir ao apagamento e de fabular outras possibilidades de existência.

Neste artigo, evoco figuras que recolhem, cuidam, escutam e fabulam a partir do que sobra, do

que escapa. E que cruzam fronteiras, atividade perigosa, mas necessária. A ficção, penso, também é capaz de atravessar muros, operando entre real e imaginado, presente e memória, coletando rastros e fabulações ao longo do caminho. No espetáculo *Eu amo Chris*, a palavra em deriva se tornou portadora de uma escuta atenta e fragmentária, coletando as sobras, os resíduos do mundo ao redor (vozes, ruídos, imagens) para construir uma dramaturgia que não partiu apenas do livro de Chris Kraus, mas sobretudo da escuta, da hesitação e do desvio. Imagino que nesse caminhar sensível, feito de acúmulo e de porosidade, possa haver a possibilidade de delinear uma política da forma e uma poética da travessia, capazes de subverter fronteiras como as entendemos hoje.

Talvez essa forma de andar e recolher, de lembrar esquecendo, de escrever sem saber exatamente para onde se vai não seja apenas um procedimento estético, mas uma ética da presença, uma política do sensível. Como nos *audiotours*, nos quais o corpo que caminha carrega sua escuta e sua memória, propomos uma escrita em movimento, aberta ao encontro, à hesitação, ao fracasso. Desta forma, a dramaturgia não buscou síntese, mas continuidade. E procurou não fechar sentidos, mas carregar as perguntas levantadas no processo.

Para finalizar, como dramaturga, não posso dissociar teoria e criação. Os textos que seguem nos apêndices não são meros exemplos de um processo, mas corpos em movimento, fragmentos de uma escrita que se fez em escuta com a cidade, com o tempo, com o outro. Nos *audiotours* das atrizes Clarissa Kiste e Kátia Lazarini a seguir, as figuras que caminham pela cidade e pelas bordas da dramaturgia reverberam muitas das ideias aqui discutidas: o deslocamento como modo de existir, a escrita como coleta sensível, a presença como política. São cartas ficcionais, endereçadas a uma personagem ausente, Chris, e, talvez por isso mesmo, dirigidas a qualquer uma e a qualquer um que queira escutar. No terceiro apêndice a seguir, escolhi um texto (“Corpo inerte”), escrito para ser dito dentro do teatro, que acabou contaminado (e sendo contaminado) pelos textos dos *audiotours*, ecoando algumas de suas imagens. Que estes textos possam ser lidos não apenas como apêndices dramaturgicos, mas como desdobramentos do próprio artigo – que, ao modo de um ensaio, também quis se arriscar na caminhada, para sonhar com trilhas novas propostas pela ficção.

Referências

BÂ, Hampâté. **Amkoullel, o menino Fula**. São Paulo: Palas Athena, 2003.

CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*. São Paulo: Editora 34, 2023.

GARCIA, Marília. *Expedição: nebulosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KOTEF, Hagar. *Movement and the Ordering of Freedom: On Liberal Governances of Mobility.* Durham: Duke University Press, 2015.

KRAUS, Chris. **Eu amo Dick.** São Paulo: Todavia, 2017.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção.** São Paulo: n-1 edições, 2021.

MBEMBE, Achille. *A ideia de um mundo sem fronteiras.* **Revista Serrote.** São Paulo, IMS, maio de 2019. Disponível em:

<https://revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>

Acessado em 10 jun. 2025.

VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé:** ações teatrais e performativas no contexto urbano. São Paulo: Appris, 2021.

WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: Antologia Serrote.* São Paulo: IMS, 2018. p. 243-249.