

# ODISSEIAS DRAMATÚRGICAS: A TRAVESSIA DOS CONTEXTOS LATINO-AMERICANOS NA RELEITURA E MONTAGEM DOS CLÁSSICOS

*ODISEAS DRAMATÚRGICAS: LA TRAVESÍA DE LOS CONTEXTOS LATINOAMERICANOS EN LA RELEITURA Y MONTAJE DE LOS CLÁSICOS*

Eder Rodrigues da Silva

Doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais. Dramaturgo e encenador.  
ederdelrodrigues.literatura@gmail.com

## RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre os dispositivos dramatúrgicos usados na transposição da topografia dos contextos sociais e políticos da América Latina para a tessitura das montagens de obras clássicas, estratégia que permite confrontar as vias estéticas originárias com os desdobramentos que a releitura contemporânea revela. A reescrita a partir de uma premissa coletiva de trabalho gera poéticas dramatúrgicas permeáveis à pluralidade latina e às emergências atuais do continente. O referencial teórico parte de Jorge Dubatti e Sara Rojo e se concentra na análise da versão de *A Odisseia* (2008), de César Brie, reescrita a partir do clássico de Homero em parceria com o grupo *Teatro de los Andes*.

Palavras-chave: *Dramaturgia; Teatro Latino-Americano; Poéticas contemporâneas.*

## RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre los dispositivos dramatúrgicos usados en la transposición de la topografía de los contextos sociales y políticos de América Latina para

---

RODRIGUES DA SILVA, Eder. *Odisseias dramatúrgicas: a travessia dos contextos latino-americanos na releitura e montagem dos clássicos.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

la tesitura de los montajes de obras clásicas, estrategia que permite confrontar las vías estéticas originarias con los desdoblamientos que la relectura contemporánea revela. La reescritura a partir de una premisa colectiva de trabajo genera poéticas dramatúrgicas permeables a la pluralidad latina ya las emergencias actuales del continente. El referencial teórico parte de Jorge Dubatti y Sara Rojo y se concentra en el análisis de la versión de La Odisea (2008), de César Brie, reescrita a partir del clásico de Homero en asociación con el grupo Teatro de los Andes.

Palabras Clave: *Dramaturgia; Teatro Latinoamericano; Poéticas contemporáneas.*

Artigos recebido em: 08 de Setembro de 2017  
Aceito para publicação em: 06 de Janeiro de 2018

A dramaturgia contemporânea da América Latina revela dispositivos escriturais que procuram um diálogo mais próximo entre os princípios estéticos de textualização, a diversidade cultural do continente e a gênese criativa vivenciada por inúmeros coletivos. Essa frente de trabalho está mobilizada em torno dos eixos identitários latino-americanos que passam a integrar seus trabalhos não apenas como tema, mas também como tessitura e resultado dos seus processos geradores. Nessa linha de pensamento, abre-se um espaço de teorizações para se debater sobre como determinados textos teatrais oficializam essa emergência identitária no corpus dramatúrgico, seja nos mecanismos coletivos de escritura contemporânea ou nas montagens de obras clássicas eleitas como forma estratégica de teatralização política.

Essa abordagem requer um olhar heterodoxo sobre formas e processos, já que os dispositivos geradores desses coletivos passam por caminhos diversos e respondem aos contextos específicos de cada lugar e de cada projeto artístico. Esse percurso exige também um olhar plural sobre como, na América Latina, a dramaturgia escrita em diálogo com os coletivos abriu margens para que as fontes polissistêmicas do continente ganhassem a cena, driblando, evidentemente, os processos traumáticos da colonização (que ainda perduram), o impacto das ditaduras recentes (que novamente ameaçam) e a vulnerabilidade econômica (realidade de grande parte dos grupos teatrais). Dessa forma, é possível reconhecer que muitos dramaturgos utilizam textos clássicos para

construir versões latino-americanas de resistência, provocando, inclusive, o cruzamento de contextos, argumentos e estruturas para que suas montagens acrescentem ao viés estético criado um posicionamento político e ideológico de atuação.

Partindo de uma articulação teórico-filosófica sobre o teatro latino-americano, o pesquisador argentino Jorge Dubatti revê a historiografia teatral baseada numa fundamentação exclusivamente estética, apresentando novas diretrizes para a topografia de um pensamento cuja matriz nasce e se constrói junto às particularidades da América Latina. Nessa perspectiva, a instância relacional dos processos de criação nas artes da cena (e suas dissidências) passa a ser os elementos essenciais de suas formulações, tendo como suporte o que o teórico denomina de *zonas de experiência* (DUBATTI, 2007, p. 155). Esse prospecto territorial e fronteiro de convívio passa a constituir a célula dos desdobramentos da encenação, da dramaturgia e da inserção dos coletivos em seus respectivos contextos, já que essa escolha “em diferentes níveis, redefinem a teatralidade contemporânea com rasgos inéditos gerando um novo conceito de teatro, outra fase epistemológica, assim como novas cartografias teatrais”. (DUBATTI, 2007, p. 17-18).

O foco na territorialidade do convívio implica em reconhecê-lo como parte estruturante dos fundamentos estéticos, já que “na experiência de presença, de contato e intercâmbio aurático, nem tudo é legível e no convívio há mais experiência que linguagem”. (DUBATTI, 2007, p.155). Essa fundamentação se torna importante para nos referirmos ao teatro produzido na América Latina na medida em que os coletivos teatrais funcionam não apenas como mercadores de espetáculos, mas como lócus de resistência em seus nichos. No âmbito do texto, em específico, são reveladas frentes de trabalho em que a dramaturgia passa a significar os modos de articulação dos grupos em torno de temas (ou de obras eleitas como ponto de partida) para a ratificação de um percurso próprio em que as redes criativas elencadas singularizam cada processo, além de criar raízes de pertencimento em cada montagem. Desse modo, o compartilhamento com o público deixa de ser apenas um convite para assistir a determinado espetáculo, resgatando, a partir de então, a essência do fenômeno teatral que é o da partilha de um encontro capaz de provocar experiências no âmbito do sensível por meio da dramaturgia em constante processo de mutações.

O conceito de dramaturgia se ampliou enormemente, do ponto de vista do sujeito produtor, do sistema de referência, da edição etc. Dentro dessa ampliação, entraria o que podemos chamar de dramaturgias conviviais. São aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziram um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia. Nesse sentido, creio que a dramaturgia convivial é vivida todo o tempo, inclusive nos espetáculos em que o ator está determinado a cumprir com um determinado protocolo de representação do texto ou a cumprir com as instruções de um diretor, porque o convívio produz modificações. (...) A América Latina tem uma missão agora: começar a falar do que se passa nos teatros locais. (DUBATTI, 2014, p. 253).

Essa noção epistemológica também reconhece as instâncias de micropolíticas em que atuam os grupos teatrais como preponderantes em seus repertórios, principalmente quando a dramaturgia é tomada como um instrumento de suas mobilizações, tornando-a um veículo para as travessias que os próprios coletivos percorrem com o intuito de fazer com que suas emergências sociais apareçam em determinado texto, munidas dos novos enfrentamentos políticos incorporados. Esta parcela política de atuação dos grupos define não somente a sua linha de trabalho, mas passam também a particularizar o teatro latino-americano, já que o viés estético e a prerrogativa política pertencem a mesma célula de resistência. A pesquisadora Sara Rojo em seus apontamentos sobre a análise crítica referente a vários grupos chilenos, argentinos e brasileiros destaca:

América Latina é uma categoria histórica, mas dentro da arte política atual é também um motor de rearticulação para uma tomada de posição própria frente a uma integração, pelo menos simbólica, de nosso continente, que visto do outro lado do oceano, continua sendo o outro, o exótico. (...) Trata-se de um território criado e recriado pelas práticas que assumem diversas forças que o habitam, bem como pelas formas ou estruturas que assumem os imaginários discursivos, muitas vezes contraditórios até em si mesmos. (ROJO, 2012, p. 94).

Nessa linha de pensamento, chamo a atenção para algumas montagens latino-americanas contemporâneas realizadas em torno de obras clássicas ou mesmo para aquelas que já fazem parte de um repertório conhecido e proveniente da Europa. A metodologia empregada se torna um objeto profícuo de análise em que os trajetos dramaturgicos percorridos para a contextualização dessas obras e a atualização de suas bases essenciais, quando confrontadas com o novo contexto em que a encenação é construída, corporificam novas modalidades escriturais de experiência. A fricção dos formatos já reconhecidos com os novos códigos dramaturgicos extraídos da sala de ensaio aponta

margens para se pensar algumas particularidades das escrituras coletivas em cima da releitura e montagem dos clássicos. O termo fricção é aqui utilizado no sentido de sublinhar o caráter de resistência que duas superfícies, a da obra original e a da dramaturgia processual resultante, apresentam em contato uma com a outra, e também como esse processo manobra vias para a inserção de poéticas permeáveis à pluralidade latina.

Os protocolos criativos estruturados junto aos processos colaborativos passam a ser entendidos como percursos de reconstituição da própria história do continente e suas emergências atuais. Particularmente é sobre como uma obra clássica passa a ser o instrumento de resistência e de visibilidade da opressão de outros contextos distintos de sua égide original que trata o trabalho do argentino César Brie na dramaturgia da peça *A Odisseia* (2008), escrita a partir da obra de Homero, porém totalmente voltada para as questões sociais e políticas envolvendo o dramaturgo e o grupo boliviano *Teatro de los Andes*.

Em 1991, César Brie, Naira González e Paolo Nalli fundam o *Teatro de Los Andes*, estabelecendo-se em Yotala, região periférica de Sucre, Bolívia. Atentos ao contexto específico boliviano e ao seu potencial artístico, iniciam atividades para dar suporte à proposta baseada na coletividade, nas tradições performáticas latino-americanas e nos intercâmbios que estes repertórios produzem ao entrecruzar linguagem e performance teatral.

Os trabalhos que dão início às atividades do grupo são as montagens de *El mar en el bolsillo* (1989) e *Romeo y Julieta* (1991), porém, é com a montagem de *Colón* (sobre o processo de conquista da América) e *El pueblo que perdió el mar* (sobre a Guerra do Pacífico de 1879 que culminou com a perda do território boliviano de saída para o mar para o Chile) que podemos reconhecer como a inauguração do projeto teatral do *Teatro de Los Andes*, inteiramente em diálogo com o espaço de enunciação onde estão inseridos seus integrantes e, conseqüentemente, com as inquietudes sociais, históricas e contemporâneas que emergem deste espaço. Ao todo foram mais de vinte peças criadas e produzidas de forma partilhada, cuja autoria, independente da função específica desempenhada por cada integrante, leva o pensamento coletivo do grupo.

O Grupo *Teatro de Los Andes* tem como fundamento de trabalho o processo colaborativo, perspectiva sistematizada pelo encenador brasileiro Antônio Araújo em que todos os integrantes envolvidos em determinado projeto contribuem e dialogam experiências que atravessam, de forma transdisciplinar, as distintas áreas da engrenagem teatral. Desta forma, as obras produzidas reúnem tanto o material artístico dessas experiências, como também o diálogo ideológico tecido pelos seus agentes nas vivências compartilhadas. Com uma premissa similar, o grupo se destacou como uma das primeiras companhias bolivianas a constituir um repertório contínuo de espetáculos resultantes de uma pesquisa de linguagem e de processos partilhados em sua sede, uma espécie de espaço-fazenda onde o coletivo ensaia, promove oficinas e residências artísticas.

César Brie integrou o grupo *Teatro de Los Andes* por vinte anos, desvinculando-se em 2010 para se dedicar a trabalhos próprios, enquanto o grupo manteve suas atividades. Atualmente o *Teatro de los Andes* é integrado por Giampaolo Nalli (Coordenador Geral), Gonzalo Callejas (Coordenador Artístico, ator e cenógrafo), Lucas Achirico (Coordenador musical e ator) e Alice Padilha Guimarães (Coordenadora pedagógica e atriz), os quais convidam outros artistas para cada projeto específico. Após a saída de César Brie, o grupo deu continuidade ao seu trabalho com as montagens *Hamlet de los Andes*, dirigido por Diego Aramburo, e *Mar*, espetáculo que estreou em 2014, com direção de Aristides Vargas.

Durante o período profícuo de trabalho no qual esteve presente César Brie, o grupo vivenciou e produziu espetáculos importantes e significativos no sentido de trazer para a cena a pluralidade cultural boliviana. A opção por uma escritura conjuntiva, não revela apenas um princípio desencadeador de variáveis estéticas, mas de um posicionamento político e crítico diante de formas ortodoxas que, durante muito tempo, oprimiram (e ainda oprime) a expressividade do continente e suas formas díspares de compor e de teatralizar.

Nessa linha de argumentação, não é somente a palavra e o texto que vetorizam sentidos num processo artístico, mas toda a práxis relacional que a dramaturgia registra se torna detentora de valor simbólico e político, como é o caso da montagem de *A Odisseia* (2008), cujos dispositivos de atualização dramaturgicada obra clássica podem ser lidos como um percurso desterritorializado de vivência coletiva.



Figura 1: La Odisea, 2008. Direção de César Brie. Fonte: Foto de Eider Suso

O trabalho envolvendo a criação do espetáculo *A odisseia*, que entrou para o repertório do *Teatro de Los Andes* a partir da sua estreia em 2008, ao ser analisado tanto nas especificidades do seu processo, quanto nos reflexos dessas perspectivas de constituição, corrobora com a ideia central dessa reflexão que é a de apontar trânsitos e deslocamentos dramaturgicos de incorporação de novas margens contextuais às releituras de obras clássicas. O viés coletivista em que a vivência criativa de seus executores figura como materialidade dramaturgica é entendido aqui como um instrumento político e performático.

Nesta perspectiva, torna-se evidente que não são as aventuras homéricas narradas na *Odisseia* que interessam, mas seus correspondentes em relação ao contexto dos integrantes do grupo e, também, como suas próprias odisseias podem constituir um tecido textual sobre o grave problema da emigração de 1/3 da população boliviana para outros países. As textualizações nascem exatamente dos pontos de contato entre arte e esfera social, vínculo intrínseco, sob o qual, Brie e o *Teatro de Los Andes* estruturam sua prática.

O material artístico, nesse caso, é o resultado dos ensaios em que a rede pluralizada de partituras, improvisações, corpos, ações, gestos e testemunhos integram o arsenal necessário para as escolhas e experimentações dramaturgicas. Na criação de *A Odisseia*, torna-se preponderante o levantamento dos elementos culturais andinos capazes de dialogar com a obra clássica, além do deslocamento dos espaços geográficos, físicos e ideológicos para um lócus latino-americano, ato que desestabiliza a condução clássica contida no referente canônico, abrindo-a para além das

margens e ecos possíveis. A investigação sobre como uma estrutura macro estavelmente definida e legitimada (como é o caso do poema épico de Homero) pode dinamizar micropoéticas performativas, ali reconhecidas, e que se traduzem de forma emergencial em outros contextos, também tem um grande peso nesse trabalho:

La macropoética o poética de conjuntos poéticos resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etc.).(...) En el trayecto inductivo, las macropoéticas marcan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos.(...) La confrontación de dos o más micropoéticas para el armado de un conjunto es, además, un ejercicio provechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí. (...) De esta manera los desplazamientos poéticos permiten ir de lo territorial a lo supraterritorial y vice-versa (...) Estos trayectos permiten diseñar mapas diversos (mapas de poéticas localizadas, irradiadas, extendidas, históricas, etc.). Las poéticas están interrelacionadas y muchas veces se infieren unas de las otras: para elaborar una poética hace falta poner en juego el conocimiento de otras poéticas a partir de una metodología inferencial.<sup>1</sup> (DUBATTI, 2009, p. 4-5).

Esta dimensão ideológica e metodológica me parece ser uma das premissas dramatúrgicas de César Brie junto a esta experiência criativa. Os integrantes do *Teatro de Los Andes* não se reuniram para fazer uma montagem do texto de Homero, mas para iniciar uma odisseia teatral em torno do eixo central desta obra que, em linhas gerais, fala sobre os percursos e distâncias envolvendo aqueles que ficam e aqueles que partem em decorrência de circunstâncias alheias à própria vontade. A obra de Homero se apresenta então como pretexto para um trabalho dramatúrgico amplo de ressignificações, reescrita e diálogo entre as macro e as micropoéticas capazes de estruturar as interrogações que o grupo reuniu em relação às forças que da obra emergem e que resultaram na obra *A Odisseia. La Odisea*, título original, integra a coletânea "Teatro II" da obra *Teatro de César Brie* com curadoria editorial de Jorge Dubatti, publicada na Argentina pela Editora Atuel, em 2013. Esta peça teve ainda outras duas edições anteriores à 2013, porém, adotarei apenas a publicação de 2013 a título de citação e referências.

*Odisseia*, de Homero, obra clássica da literatura, é considerada um representante do cânone ocidental, ao lado de *Ilíada*, cuja autoria também é atribuída ao mesmo autor. Trata-se de um poema épico que narra o retorno de Odisseu (Ulisses, na mitologia romana) da Guerra de Troia, sublinhando episódios de aventura, combates e adversidades do percurso regresso. A escrita desta obra remonta a séculos de tradição oral e seu desenrolar, embora perpassa por um fio condutor



claro, é constantemente atravessado por cantos episódicos que interrompem a linearidade epopeica, constituindo uma trajetória de inúmeras transições narrativas. Escrita provavelmente no final do século VIII a.c. é considerada por parte da crítica como uma sequência da obra *Ilíada*. Também cabe ressaltar que a imprecisão documental de fontes alimenta até hoje contestações da autoria creditada a Homero. A obra foi escrita em uma espécie de dialeto poético não pertencente a qualquer região definida e, ao mesmo, remetendo a todas, numa valoração do tom rapsódico de lendas ocidentais que interpassam toda a trama. A obra é formada por 24 cantos que funcionam como capítulos ou episódios que podem ser reunidos em três partes. Os cantos I a IV referem-se ao primeiro momento em que a ausência de Ulisses é sentida e relatada pelos familiares. Os cantos V a XIII referem-se às aventuras de Ulisses durante o percurso à Ítaca. A última parte trata da vingança de Ulisses, já de volta a sua terra.

Ainda que a opção, nesse caso, seja pela relativa manutenção do fio condutor da obra de Homero e da aparente estrutura tradicional do texto, a forma como Brie recorta, atravessa, intertextualiza e reescreve a obra, torna a dramaturgia um tecido costurado a muitas mãos. Esse trabalho dá corpo a um inacabado Ulisses que personifica a figura de inúmeros migrantes latino-americanos que se lançam ao léu em busca de melhores condições de vida a qualquer preço, contextualizando, portanto, os indícios da mitológica “odisseia” na saga real de inúmeros conterrâneos.

A subversão do tom clássico revela uma dramaturgia que ironiza, sublinha, pondera e contextualiza a obra de origem, reescrevendo-a a partir dos seus silêncios, escuros e correlações com o entorno, operações que conferem uma linguagem contemporânea ao texto homérico. A aplicabilidade dramática amplia sua rede perceptiva, já que é a partir dos processos de criação com o Teatro de Los Andes e seus respectivos lugares de enunciação que a obra clássica é ressignificada, transformando-se numa “contextualização” da obra, no sentido de *textualizar* a obra a partir dos novos contextos que a rodeiam e a interrogam.

No processo de construção desta peça fica evidente que a releitura dos mitos clássicos propulsiona a reescrita de uma outra dinâmica temporal, espacial e teatral. O percurso regresso do protagonista tem na dramaturgia de Brie um mergulho nos itinerários de partida, vida e mortes que pluralizam as rotas de fuga e trajetória daqueles que se lançam em odisséias e sistemas

capazes de manipulá-los segundo outros interesses. O ponto que alavanca o percurso a ser percorrido como estratégia de embaralhar realidades sobrepostas é colocado desde o começo da peça:

ULISES: Quiero volver a mi casa, quiero regresar a mi isla de rocas, árida, fría, llena de viento y de sol. Quiero ver a mi hijo, a Penélope, mi esposa. Envejecer con los rostros, los árboles y las piedras que me vieron hacerme hombre. Quiero partir, vivir, morir.<sup>2</sup> (BRIE, 2013, p. 8).

A odisseia de Ulisses, no trabalho de Brie, pode ser lida como uma errância constante pelas margens da história a custo de melhores condições de sobrevivência, em que tudo o que simbolicamente revela suas identidades passa a ser rifado. O ponto de partida desta saga nos remete a um sentimento expatriado, objeto de uma barganha desproporcional que, na travessia brieniana, suscita linhas de fronteiras geográficas e históricas que se opõem a este regresso, não como fulguras de inúmeros deuses e seus caprichos (como na obra de Homero), mas obedecendo a interesses econômicos e uma conjuntura exploratória.

O Ulisses de Brie é um personagem que personifica a identidade plural do homem latino-americano em constantes migrações para superar o passado em que sua cultura, geografia e história foram constantemente modificadas segundo os interesses de poderes atrelados aos discursos hegemônicos e suas formas, militarizadas ou não, de coerção. As forças motivadoras do regresso de Ulisses representam um identitário coletivo, movido por uma pulsão social, ideológica e artística de reencontro com os “seus” para circunscrever outros passos e trajetórias. Este viés se desdobra numa tessitura que compõe um protagonista provisório, descentrado, fragmentado e colocado numa odisseia de muitos, em constante tensão entre o local e o global, o “eu” e o “outro”, as diferenças culturais e as suas colisões.

O processo de desterritorialização que Brie provoca no texto, mergulha nos ecos da história recente e reescreve uma nova dramaturgia de espaços, lugares e deslocamentos, rerepresentando uma América Latina que, após um processo de “colonização” traumático e espoliador, ainda sofre as instabilidades inerentes destes recuos. A cartografia multicultural que acompanha o protagonista é um instrumento que também reflete os paradigmas do coletivo.

A saga que se constrói na peça do Teatro de Los Andes, muito além das aventuras mitológicas típicas das narrativas épicas, passa a pertencer a um histórico que emerge na grave realidade da emigração latino-americana e as fissuras decorrentes deste movimento que, muitas vezes, ficam à margem dos noticiários e interesses estatísticos. Ao concentrar a expectativa regressa deste Ulisses latino-americano, Brie constrói um atravessamento geográfico e histórico que denuncia as causas deste movimento migratório, fazendo emergir os seus desdobramentos no campo sensível, político e humano.

Uma das referências de Brie para a escrita se concentra nos estudos do professor e sociólogo boliviano Leonardo de la Torre Ávila que atua, principalmente, nos temas relacionados à migração boliviana para países como Argentina, EUA e também para a Europa. Ao se basear nas pesquisas de Ávila, Brie estreita as ligações do seu papel de autor com a de um dramaturgo que escava materialidades da realidade como um exercício de aproximação entre o teatro que se faz e o presente que o norteia, no caso, sem os apelos estritamente ficcionais.

Odisseias particulares e coletivas propulsionadas por hegemonias políticas e econômicas operantes são capazes de fazer o percurso que vai do “eu” ao coletivo, corroborando com um dos princípios performáticos que é o da inserção social das células que mobiliza.

ESCLAVA 2: Los otros Ulises ¿de dónde vinieron? Palestina, Irán, Uganda, Uruguay, Paraguay, Bolívia, Índia, Pakistán. (...) ATENEA: Cada uno en su sitio: latinos, chicanos, negros, bolivianos, tamiles, afganos, no osen moverse. Reciban miseria, la guerra, el tormento como quien recibe la lluvia en invierno. El cielo es inmenso y la tierra estrecha. Ninguno se mueva. No queda lugar.<sup>3</sup> (BRIE, 2013, p. 22-23).

De toda forma, o êxodo latino-americano para eldorados promissores evidencia um continente social e economicamente instável. Dados recentes divulgados pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, CEPAL, revelam que cerca de 28,5 milhões de latino-americanos e caribenhos residem fora de seus países de nascimento – dos quais 70% estão nos Estados Unidos. O enraizamento desterritorializado que a peça protagoniza nos permite identificar, reconhecer e problematizar estas questões de forma crítica e reflexiva, uma vez que não há uma preocupação apenas em narrar ou contar os episódios que entrecruzam os territórios percorridos, mas em evidenciar as forças que tensionam suas motivações, excessos e impedimentos.

O percurso construído por este migrante que pode estar em qualquer lugar e, ao mesmo tempo, também leva todos os lugares dentro de si, concentra-se naqueles que se mantêm em outros países como meio de sobrevivência, vivendo na ilegalidade, ou, indo mais além, daqueles que têm na sua odisséia migratória a única alternativa. Nesta conjuntura migrante, as circunstâncias vivenciadas contabilizam anos fora de suas terras, longe daqueles que reconhecem como “seus”, criando simbologias que remetem ao exílio como uma recorrente atmosfera que assombra os dois atos da peça e a experiência do retorno. Esta condição estrangeira que se firma é uma circunstância que nos coloca na condição do “outro”, ato que pluraliza aquilo que o olhar tinha viciado como singular.

A questão do exílio como permanência involuntária em outro lugar que não o natural de onde se devia e se desejava estar também migra para o eixo instaurador da peça, desdobrando-se em cada um dos atos episódicos. Tendo o exílio como uma coleção de ausências, esta aplicabilidade pode ser lida como forma de contaminar os referenciais pertencentes ao período processual com aqueles oriundos do repertório vivencial de cada um dos integrantes, no caso de Brie, tangenciando seu lugar de dramaturgo, artista, sujeito, latino-americano e estrangeiro.

É possível reconhecer este viés na dramaturgia de Brie, tanto pelo sentimento desterritorializado que o caracteriza enquanto dramaturgo, quanto pela personificação do repertório deste sentimento na voz de Ulisses. Sua epopeia latina fragmenta os traços identitários que a situação de exílio obriga, além das recorrentes opções por residuais latino-americanos que, na peça, aparecem na forma de imagens, cantos, danças, rituais e lendas míticas, entrecortando ou mesmo se alternando com o texto. A textualização que se tece passa por estes fios que enovelam e performam na dramaturgia, ampliando a rede de significantes e significados que, nesse caso, passam a ser um só, no momento em que texto, imagens e o repertório andino resgatado compõem o mesmo percurso.

Entre Ítaca, Bolívia e América Latina, o trabalho opera no sentido de construir uma escritura de denúncia corrosiva e atual, de empréstimo de temas canônicos como estratégia para fazer com que o leitor/espectador reconheça o seu espaço de enunciação proeminente, tematizando-o a partir de si e teatralizando os conflitos constituídos pelas flutuações identitárias.

No percurso que a peça promove, dois elementos característicos são fundamentais para se permear esta atuação pluridimensionada: a heterogeneidade e a intertextualidade. Novamente, torna-se importante pontuar que estes dois recursos não são utilizados como elementos ilustrativos da “outra” cultura que se quer contextualizar, mas como constituintes dessas culturas que assim se reconhecem. Desta forma, deixa de ser um elemento estático e figurativo e passa a ser parte integrante da dramaturgia, instrumento que se reflete na diversidade dos povos, culturas e credos que a peça oficializa. “MENELAO: Santa Pachamama, Atenea querida, Zeus, Cristo, María, Buda, Poseidón. De nadie me olvido, yo brindo por todos.”<sup>4</sup> (BRIE, 2013, p. 39).

A intertextualidade e a conseqüente heterogeneidade com a qual esses textos, imagens, vozes e silêncios são construídos criam um vínculo identitário com o leitor/espectador ao qual se dirige, fazendo com que esta pluralidade favoreça as dinâmicas do fluxo sógnico. *A Odisseia* passeia por territórios distintos, remete a inúmeras fronteiras, intercala indícios clássicos com notícias contemporâneas, resgata o popular e o erudito, mescla passagens míticas de deuses com travessias reais e, finalmente, pluraliza as direções do texto que teatraliza. É possível reconhecer a intertextualidade com James Joyce, Borges, Dante, o próprio Homero e, nesta encruzilhada, perceber ainda a identidade na voz dramatúrgica daquele que se compromete coletivamente.

A performance na América Latina, ademais do campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como uma linguagem consolidada, como uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heroico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou programa a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença com significação ao futuro e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado. Extravasando as práticas de rituais dramáticos, presença fundamental na textura cultural da sociedade latino-americana. (RAVETTI, 2002, p. 52).

Estas materialidades heterogêneas não podem ser lidas apenas pelo encadeamento intertextual, uma vez que Brie interliga outras artes como integrantes e, também, como estratégia para remeter à expressividade boliviana, tais como as imagens, os ritos, suas tradições dançadas e outros elementos do repertório popular. Percebe-se a noção ampliada que se atenta ao fato de que a cena contemporânea dilui os gêneros e desafia a fixidez dos formatos. Este é um traço marcante desta peça em que o dramático (conservado no fio condutivo da trama, porém com atravessamentos sucessivos), o épico (presente na narrativa epopeica e no efeito distanciado dos atores ao assumir a própria voz), o testemunhal (marca impressa a partir da vivência da gênese criativa), as rubricas

indicativas de recorrentes intervenções sonoras (que interrompem, sublinham ou contrapõem o texto clássico) e o lírico (na natureza poética das falas) funcionam como uma tessitura que alterna micro e macro confabulações no mesmo ensejo.

Estas distinções nos permitem dialogar com os princípios performáticos anunciados por Renato Cohen na cena contemporânea, principalmente quando a dramaturgia promove a não sequencialidade, ou mesmo, a sua intervenção recorrente com mesclas dos rituais andinos e outros elementos do repertório boliviano que contribuem para uma escritura disjuntiva e múltipla.

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialidade, da pulsação do híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. (COHEN, 2004, p. XXV).

Brie atravessa os ecos clássicos da obra impedindo a sua estaticidade, no caso, engendrando uma organicidade múltipla que cria redes plurais de significância a partir do diálogo de movimentos simbólicos que confabula. Os indícios da égide representativa são quebrados dando vazão para uma voz coletiva e performática que insere a cena em outros espaços e outros tempos. Isto faz com que as oscilações entre o trágico, o narrativo, os diálogos clássicos, as incursões musicais, a intervenção imagética e a simultaneidade acional das passagens da cena instaurem uma rede signica que funciona como um todo, cujo eixo está situado exatamente no ponto de encontro entre os elementos.

A tessitura empreendida por Brie compreende a escolha dos fios de sua textura a partir do repertório vasto de possibilidades e referências, criando intertextualidades que costuram urdiduras capazes de aproximar os ecos da obra (que toma como pretexto) das vozes que quer tonar visíveis e audíveis, sem abrir mão da hibridez característica. Um exemplo desta fluidez que cria uma espécie de escritura em camadas pode ser observado na cena mais emblemática da peça, subdividida em quadro-travessias que constituem o percurso dos emigrantes ao atravessar mares e continentes em condições degradantes. A cena encerra o primeiro ato e constrói a odisseia narrada com jogos cênicos e imagens que suscitam a travessia latina cujos itinerários dão título aos quadros: Quadro 1: Caríbdis; Quadro 2: México; Quadro 3: Polifemo ; Quadro 4: O deserto; Quadro 5: Os lestrigones; Quadro 6: Lotófagos; Quadro 7: O destino dos emigrantes.

Os quadros funcionam como deslocamentos pelos espaços de fronteira onde os emigrantes se lançam. Ulisses remonta a estes atravessamentos político, social e sentimental que acometem latino-americanos e acabam sendo responsáveis pelo caráter fragmentário de suas ideologias. O percurso intercala o espaço de dentro com o de fora, do dado mais estatístico à revelação dos horrores omitidos desta fronteira em relação aos direitos humanos que ali são violados. As fronteiras remetem de forma direta ao mar do Golfo e ao deserto do Texas (principais “portas” de entrada dos latino-americanos nos EUA), porém, pelo modo como são colocadas no texto, também se referem a outras inúmeras rotas ilegais que passam a constituir a odisseia latino-americana a que Brie faz alusão.

ULISES: (Entra un grupo de emigrantes) Mi nombre es Ulises. Luego de quemarla ciudad de Troya cada uno zarpo runbo a su destino. Partí de Bolívia, dejé atrás Perú, también Ecuador y llegué a Colombia. Allí trabajé en los cafetales. (El grupo y Ulises avanzan) De Colombia fuimos ocultos en lancha hasta Guatemala. Éramos cuarenta. Navegamos lejos, el alma angustiada, llegamos a un golfo llamado Caribdis, remolinos de agua hechos por un río y el mar que se opone en una corriente que traga y escupe.<sup>5</sup> (BRIE, 2013, p. 55-56).

A performatividade que estrutura esta alternância de deslocamentos espaciais e temporais é utilizada como instrumento de desconstrução narrativa, como se o dramaturgo escolhesse alguns pontos de paragem do percurso para pontuar as forças que tensionam a travessia, a partir do olhar dos que atravessam.

ULISES: En el sur de México vi una procesión. Sudamericanos, centroamericanos. Cada día cruzaban de a mil la frontera yéndose hacia el norte, a Estados Unidos. Vamos a las combis buscando un pasaje, y los conductores nos sacan dinero para no entregarnos a la policía. Marcan los boletos en la terminal y al salir del pueblo, control policial.<sup>6</sup> (BRIE, 2013, p. 57).

Esta construção nos permite ler a dramaturgia como um verdadeiro percurso desterritorializado em que as forças que atuam de forma concreta e simbólica na travessia são incorporadas como forma de exposição do que acontece nestas rotas:

Cuadro 4: El desierto / ULISES: (Se reúnen. Cada uno con una valija. Llegan adelante en fila. Afuera sus bultos. Con arena de los objetos forma una línea en el proscenio.) Como un rebaño, con los bules de agua, bajo un sol de infierno pasamos la línea entre las fronteras. Era primavera, los gringos partían en masa a Cancún... Aquí ya

no sirven el muro, los perros y los policías. Aquí quien vigila es la arena ardiente, el sol y el calor. Quijadas abiertas nos muestra el desierto. Nos come, nos traga, oculta, protege, nos mata, nos quiebra, nos hierva y delata.<sup>7</sup> (BRIE, 2013, p. 62-63).

Outra personificação metafórica que mantém o fio da peça atrelada à realidade periférica da América pode ser apontada na materialização do personagem Polifemo, tipicamente construído como um símbolo dos controladores ou fiscais das fronteiras, uma espécie de manipulador que se aproveita da situação desproporcional dos emigrantes ilegais para cometer crimes de extorsão, tráfico e outros atos hediondos.

POLIFEMO: ¿Quiénes son ustedes, de dónde han llegado? HOMBRE: Vinimos de Troya, Ecuador, Bolivia. (...) POLIFEMO: Cómo es que te llamas? ULISES: Mi nombre no importa. Aquí somos nadie. (...) POLIFEMO: Cada día de viaje, me traerás cerveza, y cuando no lo hagas, iré arrojando a tus compañeros.<sup>8</sup> (BRIE, 2013, p. 60-61).

Além do lócus temático que Brie recorre para dialogar com o real, há também um projeto dramático que se coloca neste limiar, entre o lá e o cá, o dentro e o fora, o texto e a cena, a palavra e a imagem, o escrito e o vivido, o ficcional clássico e o social de impacto. Esse entre-lugar artístico interroga o próprio ofício e, como agente dessa escritura, o autor propõe uma contaminação mútua dos elementos constituintes, contrapondo assim, os limites dramáticos do já estabelecido.

A denúncia social e o compromisso político de cobrar reflexões em torno dos dados sistêmicos que passam a constituir verdadeiras fraturas no espaço contemporâneo latino-americano também exploram as relações desiguais que se estabelecem na concretização de sonhos consumistas, crítica direta às políticas imperialistas americanas de globalização dos seus interesses econômicos.

ULISES: Hacer los trabajos que los demás gringos no quieren hacer. (Leen una carta) Peones de albañil, recoger tomates, trabaja la tierra, juntar la basura, colar en las fundiciones. Bajar a las minas sacando carbón, o asbesto o estaño. Lo mismo que hacías allá en tu Bolivia, pero es otro el trato.<sup>9</sup> (BRIE, 2013, p. 66).

Políticas econômicas desta natureza buscam manter o status de dominantes e dominados dentro de uma lógica baseada nos princípios do capital, explorando as relações desiguais que se estabelecem na promessa do acesso aos sonhos consumistas. Os produtos são operados como atrativos junto a outros apelos de massa, observáveis na peça pelas críticas diretas aos ícones



industrializados como o *fast-food* e a coca-cola, produtos de qualidade duvidosa, usados como barganha pela mão de obra barata. Neste trajeto, a crítica às políticas imperialistas dos EUA passam a ser diretas.

ULISES: Cuando ésta se acaba, una nueva empieza. Sueño americano. Lo llaman progreso. Se arreglan la ropa. Esta es una tierra de personas frías que en nadie confían. Siempre tienen prisa, pasan la jornada cada uno en lo suyo. ¿Y lo tuyo qué es? (Se acucillan y esperan) Lo tuyo es vivir escondido siempre.<sup>10</sup> (BRIE, 2013, p. 65).

A alternância entre o teor cômico de algumas passagens com os eventos trágicos da realidade teatralizada é uma característica da odisseia de Brie. Situações simbólicas conduzem ao riso, em geral irônico e crítico diante das próprias relações tecidas e dos efeitos globalizantes sempre unilaterais, a mercê das conveniências e do preço pago para se viver a ilusão do sonho americano:

ULISES: Así pasa el tiempo. Envías el dinero para tu familia. Te mandan las fotos. (...) Cada mes envías dinero a tu pueblo. Tus hijos estudian con ese dinero pero no los ves. Te llega el video de su promoción, de su casamiento, de su funeral.<sup>11</sup> (BRIE, 2013, p. 67).

Num primeiro momento, a impressão é de que o teor cômico dos quadros funciona como metáfora das próprias veiculações rotineiras da imprensa midiática e apelativa que constroem subterfúgios para ofuscar, omitir ou mesmo desviar a atenção dos assuntos que realmente importam. Este efeito tem alguma relevância na peça de Brie, principalmente, quando interrompe, camufla ou adia a realidade de impacto que a peça trata. Porém, é exatamente esta mistura do trágico, do cômico, do deboche, da ironia, da poesia, do performático e do lírico que dá o tom híbrido e o equilíbrio dramaturgicamente necessário para que a odisseia transcorra. “(Zeus saca su celular. Trata de marcar el número y se pone nervioso) ZEUS: ¿Como funciona esta mierda?”<sup>12</sup> (BRIE, 2013, p. 23).

Outro aspecto importante de se destacar é a referência a alguns sobrenomes extraídos da história boliviana e que, propositalmente, estão ligados a movimentos sociais de luta. Este recurso endossa a particularidade da peça de interligar elementos extraídos do social provocando aproximações diretas com o panorama histórico do país. Ao atribuir sobrenomes como Mamami, Morales e Quispe aos personagens clássicos, cria-se uma referência direta a tribos indígenas e ativistas ligados a movimentos de resistência. *Roberto Mamani* se refere ao pintor representante da cultura quéchua e aymara. Suas obras ficaram conhecidas, principalmente, pela transmissão da cultura

andina e da identidade indígena. *Evo Morales* foi o primeiro presidente de origem indígena a assumir o governo da Bolívia. Atualmente está no segundo mandato. Já *Felipe Quispe Huanca* se refere ao ativista político, líder do *Movimento Indígena Pachakutti* fundado em 2000, além de ter sido também secretário da Confederação Sindical Única dos Trabalhadores Campesinos da Bolívia, onde mobilizou frentes para denunciar a corrupção no legislativo do país. Não se trata apenas de uma mera contextualização ou adaptação, mas de promover um mergulho em torno do que está por trás destes sobrenomes e o porquê foram inseridos nesta odisséia, o que, conseqüentemente, toca na própria história boliviana, tornando viva a luta empreendida por estes ativistas em nome dos direitos dos cidadãos. "ULISES: Ahora eres Ulises. Ulises Mamami. Ulises Morales. (...) Dicen que en la iglesia han puesto una placa donde está tu nombre: Ulises Quispe, el benefactor. Pero tu Ulises, donde estarás?"<sup>13</sup> (BRIE, 2013, p. 66-67).

Partindo da menção a este instrumento de presentificar algumas referências diretas a líderes de movimentos sociais, torna-se importante sublinhar uma questão performática que emerge na escritura e que particulariza este trabalho, fazendo com que as reflexões saltem de forma definitiva sobre "o quê" se constrói dramaturgicamente para o "como" isso é realizado. Além dos elementos já elencados, a composição da cena final traz indícios performáticos que merecem ser sublinhados. Trata-se do momento em que os atores, na rubrica e em cena, se assumem enquanto atores:

ACTOR: Me llamo Lucas Achirico, nací en la mina la Chojilla, Provincia Sud Yungas, departamento La Paz, país Bolivia. Mis padres, aymaras. ACTRIZ: Mi nombre is Mia Fabbri. Familia italiana y francesa. Me Casé com un argentino. Vivo en Bolivia. ACTOR: Me llamo Ulises Palacio, nací en Río Cuarto, provincia de Córdoba, país Argentina. Abuelos de España, Francia e Italia del sur. ACTRIZ: Mi nombre es Paola Oña, nací en Sucre, provincia de Oropeza, departamento de Chuquisaca, país Bolivia, padre boliviano y madre argentina. ACTRIZ: Me llamo Viola Vento, nací en Milán, región Lombardia, país Italia. Abuelos Lombardos y sicilianos. ACTOR: Me llamo Gonzalo Callejas, nací en Uncia, norte Potosí, provincia Bustillos, país Bolivia. Mis abuelos quéchuas de Moscarí y de Tarabuco. ACTRIZ: Mi nombre es Karen May Lisondra, nacida en Hutchinson, estado de Kansas, país Estados Unidos, padres filipinos. Bisabuelo chino. ACTOR: Me llamo Julián Ramacciotti, nací en Rosario, provincia de Santa Fe, país Argentina. Abuelos de Nápoles, Sicilia y toscana. ACTRIZ: Mi nombre es Alice Guimaraes, nací en Porto Alegre, Río Grande do Sul, país Brasil. Bisabuelo alemán, bisabuela portuguesa.<sup>14</sup> (BRIE, 2013, p. 106-107).

Se até então tínhamos indícios de que havia um instrumental polifônico na gênese desse trabalho, ao quebrar por completo com os resquícios representacionais a partir desta cena em que o elenco se compartilha enquanto ativistas das questões que levantam, Brie entrelaça num mesmo ponto seus dispositivos estéticos, processuais e ideológicos. Temos aqui a conclusão de uma polifonia processual que consuma as vozes de seus interlocutores, executores e espectadores nos quais se reflete, expondo-se como processo e parte integrante do tecido dramaturgico.

Também podemos ler esta cena como um ato que imprime o viés colaborativo de uma dramaturgia que assim é concebida, ainda que assinada por Brie. Sublinhamos novamente esta particularidade como um posicionamento político que se torna ativador dos seus desdobramentos estéticos. A odisseia se completa expondo a travessia daqueles que a encenam e, também, ao mostrar como que, polifonicamente, o texto corresponde a múltiplas vozes de interlocutores de espaços e territórios que se reconhecem na instância de dominação e resistência ao qual *A Odisseia* se dirige.

*A Odisseia* é uma dramaturgia mutante. As três versões de César Brie podem ser encontradas em três edições diferentes da peça: a primeira remonta ao ano de 2007, a segunda ao ano de 2009, e, por fim, a de 2013, a qual foi utilizada como referência para a escrita deste artigo, corroborando com a ideia de que as versões impressas reúnem muito mais uma dramaturgia em processo do que um texto pronto. O termo *em processo* é significativo porque constitui um posicionamento político mediante a emergência da escritura. No caso, esta dramaturgia processual é reescrita a cada apresentação, de acordo com as circunstâncias e as estratégias que possibilitam a pulsão de determinado texto em diferentes contextos, ou mesmo, sua melhor eficiência em detrimento das exigências da cena. Este exercício dramaturgico foi recorrente, sublinhando ou subtraindo as referências diretas à realidade boliviana e também dialogando com o referencial das dramaturgias de convívio propostas por Jorge Dubatti. Manobras que nortearam o percurso deste trabalho dramaturgico nas mais de 40 apresentações pela Europa e as temporadas na América Latina.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. In: Revista Sala Preta de Artes Cênicas, Número 06. São Paulo: ECA/USP, 2006.

---

RODRIGUES DA SILVA, Eder. **Odisseias dramaturgicas: a travessia dos contextos latino-americanos na releitura e montagem dos clássicos.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

BRIE, César Miguel. Teatro II. 1ª Ed. Buenos Aires: Atuel, 2013.

BRIE, César. "En Homero, encuentre un mandato sobre el cuerpo" Entrevista publicada em 01/06/2001 concedida a Hilda Cabrera. 2001. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-01/pag28.htm>> Acesso em 03/01/2017.

BRIE, César. El oficio, el presente, el mercado, la diferencia. In: Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral – CELCIT, Año 17, Número 32, 2007. Disponível em <<http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc/26/32/>> Acesso em 30/12/2016.

BRIE, César. La ética y La estética. [Entrevista concedida à María Natacha Koss, publicada em Buenos Aires em janeiro de 2007. Disponível em: <<http://www.alternivateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica>> Acesso em 02 de junho de 2017.

COHEN, Renato. Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUBATTI, Jorge. Cuerpo social y cuerpo poético em las escena argentina. New York.: Instituto Hemisférico de Performance e Política. 2007. Disponível em: <[http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/por/po42\\_pg\\_dubatti.html](http://hemisphericinstitute.org/journal/4.2/por/po42_pg_dubatti.html)> Acesso em 12/08/2017.

DUBATTI, Jorge. Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad. 1 ed. Buenos Aires: Atuel, 2007

DUBATTI, Jorge. Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas. Buenos Aires, Atuel, 2009.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 47-68

ROJO, Sara. Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. Teatro latino-americano em diálogo. Belo Horizonte: Ed. Javali, 2016.

ROJO, Sara. Os estudos culturais e o teatro latino-americano do final do século. IN: MACIEL, Maria E.; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo M.(Orgs.). América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX. Núcleo de Estudos Latino-americanos. FALE/UFMG. Belo Horizonte: Viveiros de Castro Editora, 1999.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood; MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. Revista Urdimento. v.2, n.23, 2014. p 251-261.

Sítios eletrônicos: <<http://www.teatrolosandes.com>> Acesso em 15/06/2017.

## NOTAS

1 “A macropoética ou poética de conjuntos poéticos resultam das semelhanças comuns e das diferenças de um conjunto de entidades poéticas selecionadas (de um autor, uma época, uma formação, de contextos próximos ou distantes, etc...). No caminho indutivo, as macropoéticas dão um passo no sentido de abstração dos modelos lógicos. (...) O confronto de duas ou mais micropoéticas para formar um conjunto também é um exercício útil para o reconhecimento de cada micropoética em si. (...) Assim, os movimentos poéticos permitem ir de um universo macro para um micro e vice-versa. (...) Estes trajetos permitem desenhar mapas diversos (mapas de poéticas localizadas, irradiadas, extendidas, históricas, etc...). As poéticas estão interrelacionadas e muitas vezes interferem uma nas outras. Para elaborar uma poética, necessita-se de um jogo de conhecimento de outras poéticas a partir de uma metodologia inferencial.” (DUBATTI, 2009, p. 4-5).

2 “Ulisses: Quero ir para a minha casa, quero voltar para a minha ilha de pedra, árida, fria, cheia de vento e sol. Quero ver o meu filho e a Penélope, minha esposa. Envelhecer com as árvores e as pedras que me viram tornar homem. Quero partir, viver e morrer.” (BRIE, 2013, p. 8).

3 “ESCRAVA 2: Os outros Ulisses, de onde vieram? Palestina, Irã, Uganda, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Índia, Paquistão. ATENA: Cada um em seu lugar: latinos, chicanos, negros, bolivianos, tameses, afegãos, não ousem se mover. Recebam a miséria, a guerra, o tormento, como quem recebe a chuva no inverno. O céu é imenso e a terra estreita. Ninguém se mova. Não há lugar.” (BRIE, 2013, p. 22-23).

4 “MENELAU: Santa Pachamama, Atenas querida, Zeus, Cristo, Maria, Buda e Poseidon. Não me esqueço de nada, eu brindo por todos.” (BRIE, 2013, p. 39).

5 “ULISSES: (Entra um grupo de migrantes) Meu nome é Ulisses. Depois de incendiada a cidade de Troia, cada um partiu rumo ao seu destino. Deixei a Bolívia, passei pelo Peru, Equador e cheguei à Colômbia. Lá trabalhei nos cafezais. (O grupo e Ulisses avançam). Da Colômbia fomos escondidos de barco até a Guatemala. Éramos quarenta. Navegamos para longe, com a alma angustiada e chegamos a um golfo chamado Caríbdis, redemoinhos de água causados por um rio e pelo mar que se opõem em uma corrente que traga e cospe.” (BRIE, 2013, p. 55-56).

6 “ULISSES: No sul do México vi uma procissão. Sul-americanos, americanos da América Central. Todos os dias, cruzavam a fronteira rumo ao norte, os Estados Unidos. Iamos até as kombis buscando uma passagem, e os motoristas pedem dinheiro para não nos entregar à polícia. Depois marcam os boletos no terminal de controle.” (BRIE, 2013, p. 57).

7 “Quadro 4: O deserto / ULISSES: (Se reúnem. Cada um com uma mala. Chegam na frente em fila. Jogam fora os volumes. A arena de objetos forma uma linha no proscênio.) Como um rebanho, com as garrafas de água, embaixo de um sol escaldante, passamos a linha entre as fronteiras. Era primavera, os gringos partiam em massa para Cancún... Aqui já não servem o muro, os cães e os policiais. Aqui quem vigia é a arena ardente, o sol e o calor. As bocas abertas nos mostram o deserto que nos come, nos traga, oculta, protege, nos quebra, nos ferve e nos delata.” (BRIE, 2013, p. 62-63).

8 “POLIFEMO: Quem são vocês, de onde vêm? HOMEM: Viemos de Troia, Equador, Bolívia. (...) POLIFEMO: Qual seu nome? ULISSES: Meu nome não importa. Aqui somos ninguém. (...) POLIFEMO: Cada dia de viagem, me trará uma cerveja, e quando não me trouxeres, atirarei em teus companheiros.” (BRIE, 2013, p. 60-61).

9 “ULISSES: Fazer os trabalhos que os demais gringos não querem fazer. (Leem uma carta). Peões na construção civil, colhedor de tomates, lavar a terra, recolher o lixo, fundir o aço. Descer às minas para tirar carvão, o amianto e o estanho. O mesmo que fazias lá na Bolívia, porém é outro o trato.” (BRIE, 2013, p. 66).

10 “ULISSES: Quando isso acabar, algo novo começa. Sonho americano. O chamam de progresso. Se arregalam a roupa. Esta é uma terra de pessoas frias que não confiam em ninguém. Sempre tem pressa, passam o dia dentro de si mesmos. E quanto a você? E tu, o que és? Resta viver escondido sempre.” (BRIE, 2013, p. 65).

11 “ULISSES: Assim passa o tempo. Envia dinheiro para tua família. Te mandam as fotos. (...) Cada mês envias dinheiro a teu povo. Teus filhos estudam com esse dinheiro, porém você não os vê. Te chega o vídeo de sua promoção, de seu casamento, de seu funeral.” (BRIE, 2013, p. 67).

12 “(Zeus pega seu celular. Trata de registrar um número e fica nervoso. ZEUS: Como funciona esta merda?” (BRIE, 2013b, p. 23).

13 “ULISSES: Agora és Ulisses. Ulisses Mamami. Ulisses Morales. (...) Dizem que na igreja foi posto uma placa onde está teu nome: Ulisses Quispe, o benfeitor. (...) Mas tu Ulisses, onde estarás?” (BRIE, 2013b, p. 66-

## NOTAS

---

67).

14 “ATOR: Me chamo Lucas Achirico, nasci na mina La Chojilla, Provincia Sud Yungas, La Paz, país Bolívia. Meus pais, aymaras. ATRIZ: Meu nome é Mia Fabbri. Família italiana e francesa. Me casei com um argentino. Vivo na Bolívia. ATOR: Me chamo Ulises Palacio, nasci em Rio Cuarto, Córdoba, país Argentina. Avós espanhóis, franceses e do sul da Itália. ATRIZ: Meu nome Paola Oña, nasci em Sucre, Oropeza, Chuquisaca, Bolívia, pai boliviano e mãe argentina. ATRIZ: Me chamo Viola Vento, nasci em Milão, região de Lombardia, Itália. Avós lombardios e sicilianos. ATOR: Me chamo Gonzalo Callejas, nasci em Uncia, norte Potosí, Bustillos, Bolívia. Meus avós quéchuas de Moscarí e de Tarabuco. ATRIZ: Meu nome é Karen May Lisondra, nascida em Hutchinson, estado de Kansas, Estados Unidos, país filipinos, bisavô chinês. ATOR: Me chamo Julian Ramacciotti, nasci em Rosário, Santa Fé, país Argentina. Avós de Napoles, Sicília e Toscana. ATRIZ: Meu nome é Alice Guimarães, nasci em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, país Brasil. Bisavô alemão, bisavó portuguesa.” (BRIE, 2013, p. 106-107).