A Publicação de *O Jardim*: entre documentação e obra, teatralidade e memória

Ligia Souza de Oliveira

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.19

Ligia Souza de Oliveira orcid.org/0000-0001-7670-0204

Abstract

KEYWORDS
books
dramaturgy
documentation
archive
O Jardim

The Publication of *O Jardim*: between documentation and work, theatricality and memory

Drama books are traditionally one of the largest archives of theatre history. Much theatre history is also recovered from dramas that record part of the ephemeral art of the stage. In addition, over the last 20 years, the Brazilian theatrical and literary scene has seen a greater interest in the publication of dramas, whether staged or not. The postdoctoral project "The Book in Performance - Some Reflections on the Publication of Dramaturgy" aims to reflect on these works in contemporary Brazil.

In his doctoral thesis, French researcher and editor at Éditions Théâtrales Pierre Banos-Ruf reflected on aesthetics, politics and the literary market in the publication of drama in France. In one passage, he indicates types of works according to their typology: (1) programmes or stage books are those that have a direct connection with the performance of the work. Without any concern for the reintegration of drama into literature, the text is presented only as an element of the performance, a testimony; what is called in this project a record, memory or theatrical archive; whereas (2) the theatre book (specific theatrical genre) does not normally have an exclusive approach that differentiates it from other publications and is almost never related to staging. They do not, however, hide the genre to which they belong: drama. The last category (3), the book of theatrical literature, has a very strong commitment to the reinsertion of dramaturgy into the literary field, normally without any indication on the cover linking it to theatre, given the claiming for dramaturgy as an object of reading.

More than an attempt to fit productions into rigid categories, Banos-Ruf's nomination helps to construct a broader and more diverse view of the possible ways to publish drama. Based on this categorisation, part of the research focuses on the analysis of some works that transit between register and aesthetics, in a dialogue with representation, whether

prior to publication or upcoming staging projects. Some recent Brazilian dramaturgical books thus venture into these undefined frontiers. They offer themselves to literary reading while, at the same time, proposing theatricality on the page; in other words, taking an interest in experimentation outside of rigid categorisations: "the frontier between art and life, work and documentation is often crossed".

In this text, we intend to highlight the publication of contemporary Brazilian dramaturgy as a proposition that, on the one hand, is increasingly found on bookshop shelves and in the hands of readers; and, on the other hand, attempts to dialogue with previous productions, bringing to light a journey, a scenic documentation. To illustrate, we will present the book *O Jardim* by Leonardo Moreira, published in 2012 by SESI-SP Editora, in which elements of archive and memory of the performance are mixed with the performative text, dialoguing with the orality and aurality of the performance. Finally, we ask ourselves: can the dramaturgy book be a proposal for an archive while at the same time reactivating the archive aesthetically through reading?

Ligia Souza de Oliveira

Este artigo começa por uma experiência de leitura: Ao abrir este livro de dramaturgia, somos lançados em três percursos narrativos que coexistem sem hierarquia. Trata-se de uma experiência em camadas, em que o tempo, a voz e o espaço operam como forças que reorganizam a própria leitura.

A primeira ficção, contextualizada em 1938, trata da separação amorosa do casal Fernanda e Thiago. Ela chega na nova casa de seu ex-marido para uma última conversa definitiva. Ele acabou de se mudar e no espaço vemos caixas por todo lado. Ela vai até Thiago para levar uma caixa de fotografias e dizer: 'eu não vou ficar com isso sozinha' (Moreira 2012: 13). Descobrimos que Fernanda estava grávida e que o bebê foi abortado. Eles percorrem as feridas deixadas pela relação. Se beijam e se afastam. Um encontro marcado por tristeza e ressentimento.

A segunda ficção se passa em 1979 e trata do encontro de duas irmãs, Maria Amélia e Luciana, que estão encaixotando os pertences do pai, Thiago, que vai se mudar para uma casa de repouso, um asilo. Acompanhamos também a narrativa das irmãs que moram longe e só se conectam a partir de um passado compartilhado. Descobrimos que o pai está em estágio avançado do Alzheimer, o que faz com ele não consiga mais interagir com as filhas, reconhecer as coisas, ou a si mesmo.

A terceira ficção trata de uma última mudança em 2011. Aline e sua empregada, Paula, fazem um inventário dos objetos de família, depois da morte da matriarca, Maria Amélia. A casa está sendo invadida por um grupo de poloneses que requerem a posse do imóvel. Amedrontadas, as duas decidem se mudar.

Ao longo das cenas, descobrimos que o personagem Thiago é pai das irmãs Maria Amélia e Luciana, e avô de Aline, neta que não conheceu. A casa é a mesma ao longo dos anos, as caixas se acumulam, os objetos, as fotografias e as histórias também.

Este estudo integra a pesquisa de pós-doutorado intitulada *O livro em performance – algumas reflexões sobre a publicação de dramaturgia*[1] e propõe indagações acerca dos modos de edição de peças teatrais no Brasil nos últimos 25 anos. Nesse período, observou-se o surgimento e a multiplicação de editoras interessadas no gênero, algumas delas com catálogos inteiramente dedicados às artes cênicas. Para além dos aspectos históricos, sociais e econômicos relacionados a esse fenômeno, a investigação busca compreender as estratégias de materialização do texto dramático no livro, formulando a hipótese de que há, nesse processo, um campo de experimentação que dialoga com formas de teatralidade ou performatividade da própria página — ainda que essas obras sejam anteriores ou posteriores à sua realização cênica.

1 Pesquisa financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (processo: #2021/04837-9).

A publicação de dramaturgia se inscreve em um espaço ambíguo e tensionado, o que Pierre Banos-Ruf desenvolveu em sua tese *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales* como um 'entre-deux volontaire et dirigé' (Banos-Ruf, 2008: 11). Trata-se de uma zona intermediária entre cena e página, entre teatro e literatura, que não é fruto do acaso, mas de escolhas conscientes e disputas de poder. É justamente esse entre-dois que complexifica a existência editorial da dramaturgia, pois ela carrega uma 'double destination scénique et lectoriale' (Banos-Ruf, 2008: 14), ou seja, é ao mesmo tempo texto para ser lido e texto para ser encenado.

Essa dupla vocação é também seu maior desafio. A materialidade do livro precisa responder tanto à lógica do palco quanto à da leitura silenciosa ou coletiva. Há obras que privilegiam a presença cênica e outras que se afirmam no campo literário, com uma zona de transição em que essas dimensões se sobrepõem. A edição de teatro, nesse sentido, torna-se lugar de disputa simbólica e política.

Historicamente, a dramaturgia esteve fortemente marcada pelo textocentrismo, herança da tradição aristotélica, em que o texto prevalecia sobre os demais elementos da cena. No entanto, como aponta Banos-Ruf, essa lógica foi 'remise en cause par Craig ou Artaud, par exemple' (Banos-Ruf, 2008: 130), e aos poucos, o teatro foi se deslocando do campo da literatura, colocando a encenação no centro da criação. Muitos autores passaram então a valorizar mais o fato de sua peça ser montada do que publicada. Porém, 'frustrés de laisser cet art aux seuls metteurs en scène' (Banos-Ruf, 2008: 131), começaram a reivindicar novamente a dimensão escrita de suas obras.

Nesse processo, o editor assume um papel estratégico. Ele também precisa fazer escolhas: optar por uma linha editorial que dialogue com o campo teatral ou reintegrar a dramaturgia ao campo literário. Como escreve Banos-Ruf, 'jouir d'une ligne éditoriale fixe (mais ouverte) [...] semble donc être une question de survie, mais aussi de choix' (Banos-Ruf, 2008: 130), que não é apenas econômico, mas também estético e político.

Esse tipo de reflexão permite também repensar as formas tipográficas de apresentação do texto no livro, considerando sua vocação híbrida entre cena e leitura. Pierre Banos-Ruf propõe três possibilidades de edição, que variam conforme a relação do texto com a encenação e o campo literário:

> **1.** o livro-programa ou livro de palco, são aqueles que têm uma ligação direta com a representação da obra. Sem nenhuma preocupação com a reintegração da dramaturgia à literatura, o

texto se mostra apenas como um elemento da representação, um testemunho, isso que se chama neste projeto de registro, memória ou arquivo teatral. esse entendimento se desdobra também no formato, já que os livros tem uma capa flexível e são em pequenos formatos de maneira a facilitar o manuseio quando do seu uso pelos atores no palco.

2. o livro de teatro (gênero teatral específico) normalmente não possui uma abordagem exclusiva, de forma a diferenciá-lo das outras publicações. Esses impressos quase nunca têm relação com possíveis encenações, contudo, não escondem o gênero a que pertencem, sempre com uma indicação à literatura específica que correspondem: dramática. Eles geralmente possuem características tradicionais e são vendidos em formato de literatura de bolso; a última categoria,

3. o livro de literatura teatral tem um compromisso muito forte com a reinserção da dramaturgia no campo literário. Banos-Ruf indica que esses livros normalmente não possuem em sua capa nenhuma indicação que os vinculem ao teatro, haja vista sua postura reivindicatória da dramaturgia como objeto de leitura. As publicações normalmente são concomitantes às montagens, porém, não possuem nenhuma indicação, nem fotografias ou nomes da ficha técnica.

Essas categorias propostas por Pierre Banos-Ruf não devem ser entendidas como rígidas ou estanques, mas sim como linhas de força que ajudam a pensar os diferentes modos de circulação da dramaturgia entre a cena e o campo literário.

Já a pesquisadora belga Elise Deschambre faz um estudo intitulado *Croisements de l'écriture dramatique et de la création scénique : la question du texte* sobre as metodologias de criação entre dramaturgos e encenadores em produções em que texto e cena são criados concomitantemente. Em sua pesquisa, ela evidencia que a ideia de autoria é dissolvida entre os artistas envolvidos haja vista os percursos de transformações dos materiais em sala de ensaio. No contínuo de suas investigações ela também nos esclarece sobre a complexidade das construções no que se refere a sua publicação, às escolhas textuais e editoriais. Ela se apodera da noção de *traço*, desenvolvidos originalmente por Ricoeur e Derrida, para colocar em evidência as características da encenação que são incorporadas ao texto, e como isso evidencia uma autonomia ou não do dramaturgo e da dramaturgia em relação à cena.

Segundo a autora, há uma tensão permanente entre a tentativa de conferir autonomia literária ao texto e o vínculo inevitável com a encenação que o originou. Ela mostra que, em alguns casos, como o de Pauline Peyrade, a publicação afirma essa autonomia: 'le texte publié comprend des passages qui sont absents du spectacle' (Deschambre, 2024: 145) e, mesmo nos casos em que o espetáculo é mencionado, como em *Poings* e *Carrosse*, não há "aucune trace explicite" (Deschambre, 2024: 145) da encenação no corpo do texto — nem mesmo indicações cênicas que remetam a momentos coreográficos ou acrobáticos presentes na cena. A reconfiguração tipográfica de certas passagens também contribui para dissociar o texto da partitura espetacular e aproximá-lo da leitura literária.

Por outro lado, em autores como Thomas Depryck ou Jean-Marie Piemme, o traço da encenação permanece mais evidente, ainda que nunca plenamente assumida. Deschambre aponta que o texto *Dehors*, de Depryck, contém inserções de improvisações dos intérpretes e uma introdução assinada pelo encenador, o que marca um entrelaçamento claro entre dramaturgia e cena. Já em *Bruxelles, printemps noir*, de Piemme, há uma adoção silenciosa da ordenação cênica proposta por Philippe Sireuil, embora esta não seja explicitada na edição, criando uma espécie de 'trace immédiate, indicielle' (Deschambre, 2024: 146) do espetáculo. O termo *trace*, recorrente na análise da autora, revela justamente essa ambiguidade: os textos são simultaneamente 'traces des spectacles auxquels ils sont liés' e 'textes indépendants ayant une existence en soi' (Deschambre, 2024: 146). Esse entre-dois editorial, portanto, não se resume a uma escolha formal, mas constitui um campo de tensões onde se inscrevem o desejo de autonomia do texto e a memória indelével da cena.

Os traços encontrados nas publicações vão desde textos de apresentação, prefácio ou posfácio da equipe, que introduzem aspectos do processo de criação da obra, ou, no mais radical, a descrição de pequenos detalhes da encenação, através das rubricas do texto que revelam a forma de falar ou um movimento do ator. Ou seja, diante da descrição abrangente de Pierre Banos-Ruf, Deschambre nos esclarece que esses resquícios da cena podem ser encontrados em pequenos detalhes do texto.

Todas essas questões me levam a retomar a reflexão sobre o expressivo surgimento de novas editoras brasileiras nas últimas duas décadas e meia, bem como sobre as formas pelas quais artistas de teatro têm se relacionado com as materialidades do livro no Brasil. Há um argumento recorrente que justifica a publicação da dramaturgia pela necessidade de registrar o teatro – essa linguagem de natureza efêmera, que demanda outros suportes para a preservação de sua memória. Trata-se de uma perspectiva legítima, vinculada a uma longa tradição de arquivamento da cena.

Contudo, falo aqui a partir de um lugar em transformação – um olhar que se desloca no curso de uma pesquisa em pleno movimento, atravessada por descobertas. É nesse percurso que percebo uma inquietação diante da ênfase que recai sobre o livro de dramaturgia como mero suporte de memória teatral. Essa abordagem, ainda que compreensível, tende a restringir o campo de circulação e recepção da dramaturgia, reafirmando sua inscrição em um nicho específico, voltado quase exclusivamente à prática cênica.

Há, talvez, uma potência latente que permanece pouco explorada quando se considera o texto dramatúrgico apenas como arquivo. Seu alcance como obra literária – capaz de convocar modos singulares de leitura, imaginação e fruição estética – corre o risco de ser subestimado. Em vez de reafirmar a oposição entre arquivo ou literatura, proponho aqui um deslizamento: um "e" no lugar do "ou", que permita pensar a dramaturgia como espaço de atravessamentos, de coexistência entre regimes de memória e de invenção literária. Um território em que as marcas do teatro e da cena convivem com o gesto da escrita e com as potências da leitura, num jogo contínuo de presença e ausência, de traço e de evocação.

O livro de artista pode nos ajudar a pensar a relação entre obra e memória da cena, especialmente quando observamos, como propõe Amir Cadôr, o vínculo entre o livro e o registro de performance. Em *A Enciclopédia do Livro de Artista* (2017) e *Ainda: o livro como performance* (2019), Cadôr argumenta que o livro, desenvolvido no campo das artes visuais, mais do que um suporte secundário, transformou-se em espaço ativo e expandido da experiência artística, capaz de prolongar, ativar ou até mesmo instaurar o acontecimento performático.

O livro de artista surge no contexto das experimentações artísticas dos anos 1960, quando as fronteiras entre linguagens começam a ser questionadas por criadores que buscam formas híbridas, abertas e processuais. Nesse momento, o livro é adotado como meio expressivo por sua capacidade de articular tempo, espaço, sequência e materialidade — o que leva Dick Higgins a defini-lo como forma intermídia, situada entre diferentes disciplinas. Como observa Amir Cadôr, esse tipo de criação 'conjuga elementos espaciais e temporais' (Cadôr, 2019: 31) e se organiza como uma "sequência de espaços", que exige uma leitura que se dá no tempo, ativada a cada virada de página.

A partir desse deslocamento, o livro deixa de ser mero suporte e passa a operar como linguagem própria, com autonomia conceitual e formal. Não se trata mais de registrar outras obras, mas de instaurar uma experiência estética específica, em que elementos visuais, gráficos e performativos se entrelaçam. A leitura, nesse caso, não é apenas intelectual, mas também corporal e ativa — pois, como diz Cadôr, 'o sentido

é dado à medida em que as páginas são viradas' (Cadôr, 2019: 50), e o leitor torna-se parte do acontecimento.

Nessa lógica, alguns artistas também ultrapassam o catálogo de exposição como um material funcional. Em determinados contextos, é possível compreendê-lo como uma criação independente, ao 'criar uma nova situação' onde 'a informação sobre a obra confunde-se com a obra' (Cadôr, 2019: 28). Isso se manifesta especialmente em publicações que registram exposições em espaços efêmeros ou privados, convertendo o impresso no único lugar possível de existência daquela experiência — como um livro que 'substitui o espaço da galeria' (Cadôr, 2017: 558)[2].

Cadôr enumera diversas formas pelas quais a ação performática é inscrita no livro de artista: há registros fotográficos acompanhados ou não de relatos, ações concebidas diretamente para a câmera, partituras e instruções para reativação, bem como experimentações gráficas que se desdobram nas páginas e exigem uma leitura performática. Em todos esses casos, o impresso não apenas lembra a ação, mas produz uma nova camada de presença.

Essas estratégias tensionam os limites entre documento e criação, entre arquivo e acontecimento. Embora muitas vezes o material reunido funcione como vestígio, há casos em que ele adquire estatuto de peça autônoma — ainda que Cadôr alerte, citando Dora Longo Bahia, que 'documento não é obra' (Cadôr, 2017: 436). Trata-se, portanto, de um campo ambíguo, onde a intenção não é apenas tornar presente um fato passado, mas afirmar modos de existência artística como 'pura atividade, pura prática' (Cadôr, 2017: 436), como maneira de estar no mundo.

Nesse ponto, a autonomia do registro torna-se uma questão central. Se, por um lado, temos a função de memória, por outro, há uma força poética capaz de romper com a lógica da reprodutibilidade. No contexto das publicações de artista, essa ruptura é especialmente evidente, pois essas peças desestabilizam as fronteiras entre processo e resultado, entre linguagem e suporte, entre arte e vida. O livro, assim, deixa de ser metáfora e torna-se 'literalmente espaço físico' (Cadôr, 2017: 558) de criação. Esses deslocamentos transformam radicalmente a experiência da leitura, convertendo-a em ação. 'Se a performance implica o real, através da presença física do corpo', afirma Cadôr, 'a leitura de certos livros de artista coloca o corpo em uma postura ativa e, portanto, performática' (Cadôr, 2019: 50). A ação só sobrevive se for reativada — e o livro pode ser esse espaço de re-acontecimento.

2 Sobre esse assunto, já desenvolvemos algumas questões no artigo 'La scène de la page - Quelques éditions théâtrales comme théâtre portatif', publicado na revista *Appareil* e disponível no seguinte endereço: https://journals.openedition.org/appareil/8332.

Nesse sentido, torna-se fundamental reconhecer que 'a fronteira entre arte e vida, obra e documentação, é muitas vezes ultrapassada' (Cadôr, 2019: 28). Esse transbordamento desafia os limites tradicionais entre criação, processo e arquivo, redesenhando os modos de fazer, difundir e perceber a arte. O livro de artista, nesse contexto, não é uma simples extensão, mas o próprio acontecimento — espaço onde a vida se faz linguagem e onde o vestígio se converte em presença. Essa reflexão se torna especialmente fértil para pensarmos a dramaturgia de *O Jardim*, de Leonardo Moreira, que analisaremos mais profundamente a seguir.

A narrativa ficcional presente no início deste estudo se chama *O jardim*, e foi publicada em 2012 pela Editora SESI de São Paulo, de autoria do dramaturgo e diretor de teatro Leonardo Moreira em processo colaborativo com os atores e atrizes da Companhia Hiato.

Como já mencionado, o tema ficcional aborda questões relacionadas à memória e à passagem do tempo. No entanto, os títulos de cada cena — *1938 - Futuros Soterrados*; *1979 - Presentes Inventados*; *2011 - Passados Colecionados* — indicam que não é apenas o conteúdo da peça que lida com essas questões: a própria forma da dramaturgia e o modo como ela é publicada também propõem uma reflexão sobre o tempo e a memória.

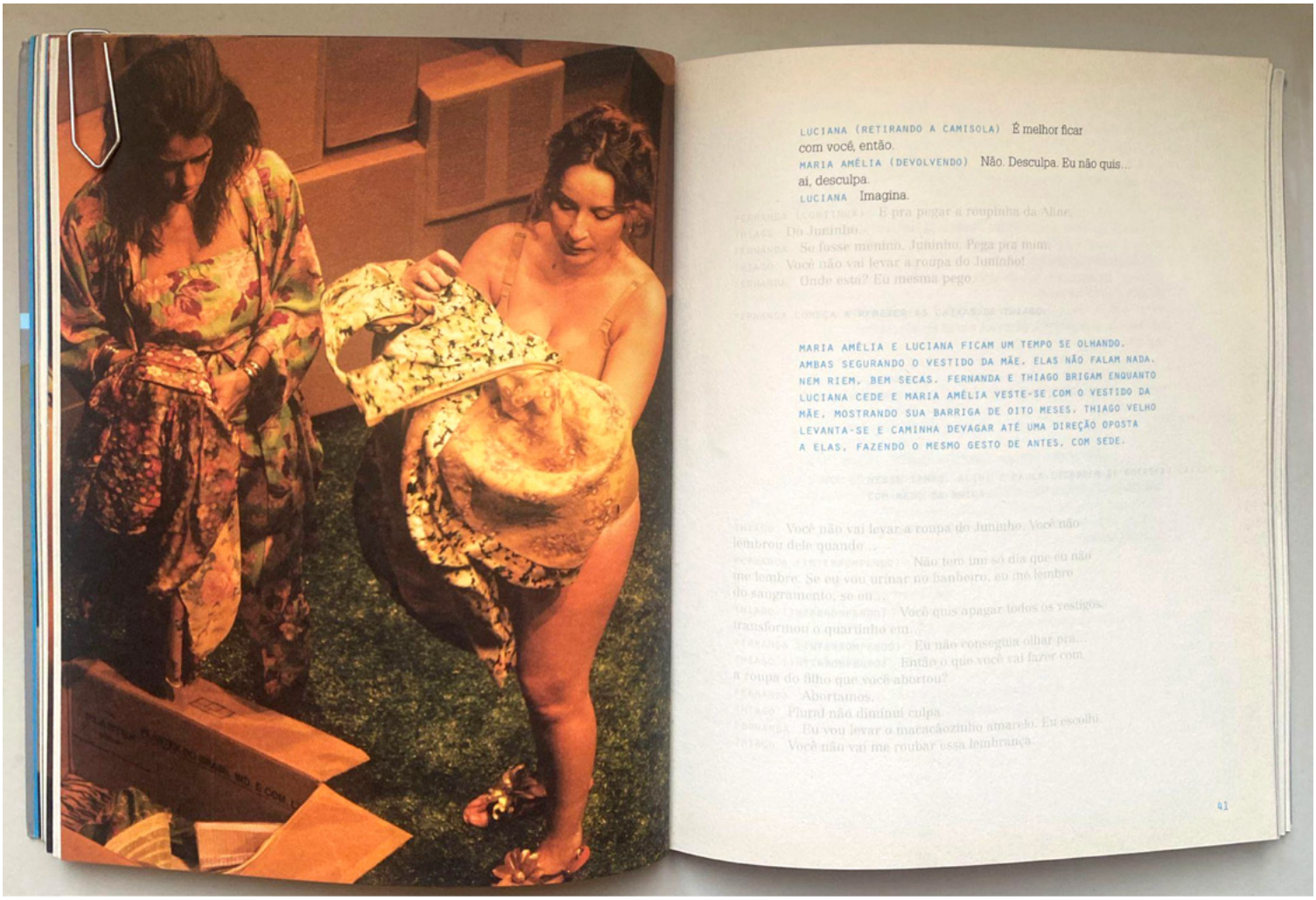
Logo nas primeiras páginas do livro, somos convidados a compreender melhor a lógica narrativa da peça por meio de uma indicação importante: 'três ações simultâneas' (Moreira, 2012: 02), seguida de uma extensa rubrica cênica. Nela, o dramaturgo-diretor descreve o dispositivo proposto para a encenação. Para visualizar melhor essa estrutura, proponho um breve exercício de imaginação:

> **todos os personagens/atores estão em cena. (...) o público se posiciona em uma das três plateias que cercam a área de cena. (...) as cinco atrizes dividem o espaço, posicionando inúmeras caixas de papelão, em três áreas cênicas. três tempos de uma mesma história se sobrepõem. o público assistirá ao espetáculo em ordens diversas, dependendo de onde se senta. os atores realizarão um rodízio no espaço cênico. (...) na primeira rodada, as caixas isolam as cenas visualmente, na segunda rodada, as caixas vão sendo retiradas e, além das informações sonoras, o público passa a compartilhar também fragmentos de uma cena já vista e de outra inédita. na última rodada o público assiste as três cenas simultaneamente. tempos e espaços se cruzam, presente e passado se interceptam. (Moreira, 2012: 03)**

Essa rubrica é essencial para que o leitor compreenda o engenho cênico da ficção que se apresenta. Ela revela que a peça não apenas lida com o tempo como tema, mas

também como estrutura dramatúrgica e espacial, reorganizando e ressignificando os lugares da ação a cada nova narrativa. Em determinado momento, os personagens chegam a coabitar o mesmo espaço, reforçando a ideia de sobreposição temporal. Essa rubrica, que funciona tanto como memória da cena quanto como agenciamento dramatúrgico, mostra como o texto está imbricado com sua encenação — e faz mais do que descrever: propõe uma operação textual. Assim como os títulos dos atos já sugerem, o tempo aqui não é linear, mas espiralar, dançante, atravessado pelas vivências e pelos fragmentos da memória.

Essa orientação inicial nos prepara para perceber as recorrências e variações que se manifestam ao longo da peça. Em diferentes contextos, uma mesma imagem — uma festa de aniversário, uma caixa de taças de cristal, um relógio, o gesto de sentar-se ou até frases inteiras — reaparece, deslocada, ressignificada. Tudo coexiste.

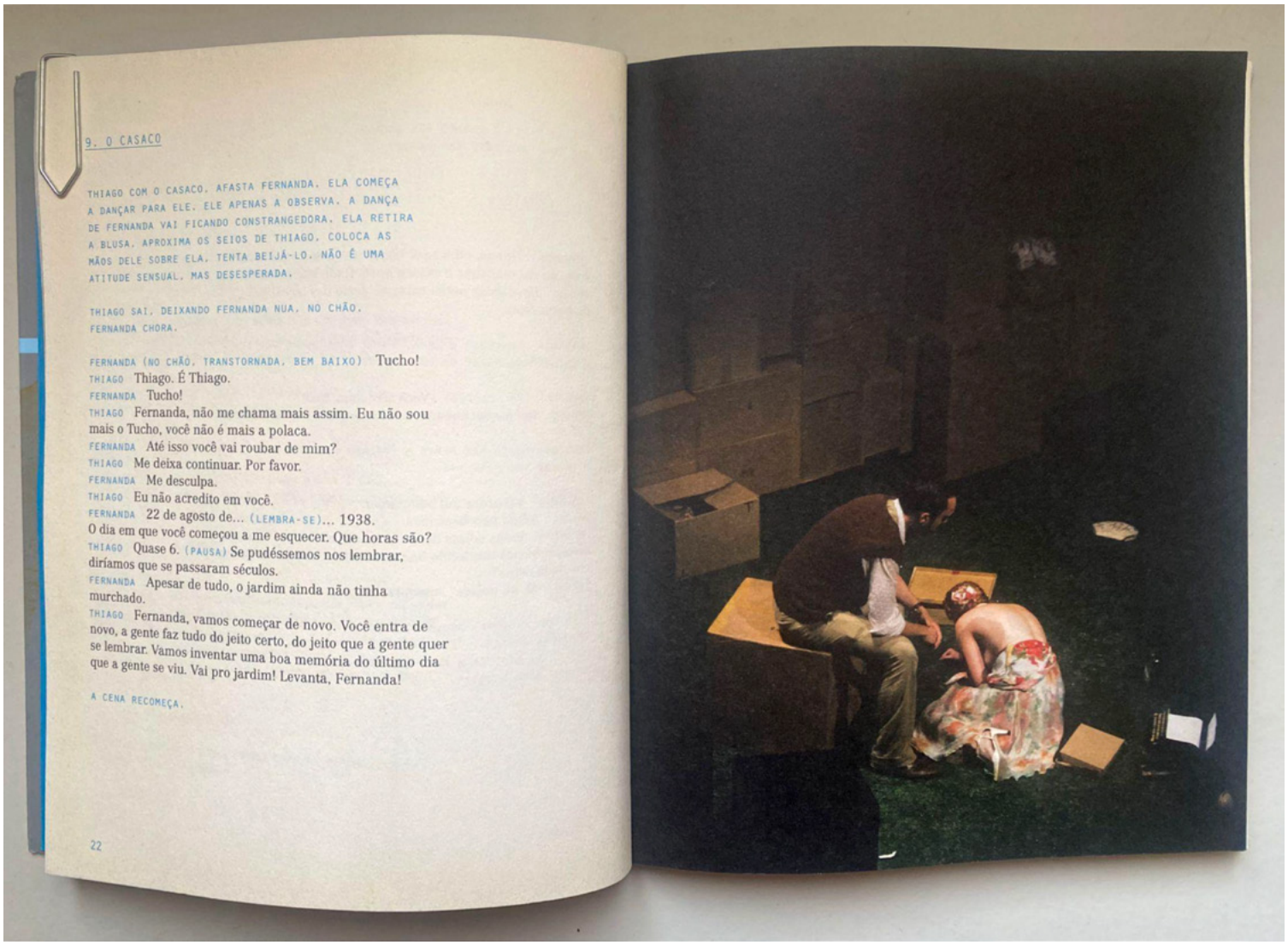


Alguns outros aspectos que merecem atenção na publicação de *O Jardim*. O uso excessivo de rubricas descritivas, que por vezes inserem comentários técnicos e emo-

cionais que não ampliam a cena, mas a fecham. Ao invés de operar como brechas que convidam o leitor a imaginar, certos apontamentos funcionam como instruções redundantes, que delimitam a interpretação. Rubricas como 'carinhosa com o pai' (Moreira, 2012: 42), 'interrompendo' (Moreira, 2012: 12) ou 'já muito irritada' (Moreira, 2012: 91) reduzem a ambiguidade das relações e sentimentos em jogo, antecipando uma leitura que poderia ser construída pelo leitor/espectador. Essas indicações talvez façam sentido no processo colaborativo da criação cênica, como marca de direção, mas ao serem mantidas no livro publicado, produzem um efeito de preenchimento que empobrece as lacunas e suspensões da narrativa. O texto, nesse caso, deixa de sugerir e passa a explicar, deslocando o leitor de uma posição ativa para uma de recepção já conduzida.

Outro traço recorrente na escrita de Leonardo Moreira, e particularmente significativo para pensar a forma como *O Jardim* constrói sua temporalidade, é a troca de tempos verbais dentro de uma mesma frase. Exemplo disso é a expressão: 'agora, tínhamos aquela vontade de esquecer um do outro' (Moreira, 2012: 13). A coexistência de um advérbio de presente com um verbo no pretérito imperfeito não é um erro de concordância, mas um recurso consciente que reflete a justaposição entre diferentes camadas temporais. Esse entrelaçamento gramatical atua como um espelho da própria estrutura dramatúrgica, onde passado, presente e futuro não se organizam de modo linear, mas se interpenetram, se reverberam, se afetam mutuamente. O tempo, aqui, é uma matéria móvel, e a linguagem acompanha essa oscilação, instaurando uma instabilidade que é, ela mesma, memória em processo.

A fotografia é outro elemento central no espetáculo — tanto no plano da cena quanto na própria publicação. No universo dramatúrgico de *O Jardim*, ela aparece como metáfora insistente da tentativa de capturar o instante, de preservar algo daquilo que escapa. Fotografar é, nesse sentido, um gesto de resistência à perda, mas também a lembrança de que tudo já passou no momento em que se tenta fixar. Isso ressoa profundamente com a escolha editorial de incluir mais de vinte fotografias do espetáculo ao longo do livro. Essas imagens não funcionam como simples ilustrações, mas compõem com o texto um espaço de cruzamento entre ficção e documento, memória e presença. A presença das fotografias amplia a ideia de um *teatro mental* — termo que poderia ser aplicado à leitura performática que o livro propõe — e reforça a relação entre tema e forma: um texto sobre memória que é, ele mesmo, memória encenada em papel.



9. O CASACO

THIAGO COM O CASACO. AFASTA FERNANDA. ELA COMEÇA A DANÇAR PARA ELE. ELE APENAS A OBSERVA. A DANÇA DE FERNANDA VAI FICANDO CONSTRANGEDORA. ELA RETIRA A BLUSA. APROXIMA OS SEIOS DE THIAGO. COLOCA AS MÃOS DELE SOBRE ELA. TENTA BEIJÁ-LO. NÃO É UMA ATITUDE SENSUAL. MAS DESESPERADA.

THIAGO SAI. DEIXANDO FERNANDA NUA. NO CHÃO. FERNANDA CHORA.

FERNANDA (NO CHÃO. TRANSTORNADA. BEM BAIXO) Tucho!
THIAGO Thiago. É Thiago.
FERNANDA Tucho!
THIAGO Fernanda, não me chama mais assim. Eu não sou mais o Tucho, você não é mais a polaca.
FERNANDA Até isso você vai roubar de mim?
THIAGO Me deixa continuar. Por favor.
FERNANDA Me desculpa.
THIAGO Eu não acredito em você.
FERNANDA 22 de agosto de... (LEMBRA-SE)... 1938. O dia em que você começou a me esquecer. Que horas são?
THIAGO Quase 6. (PAUSA) Se pudéssemos nos lembrar, diríamos que se passaram séculos.
FERNANDA Apesar de tudo, o jardim ainda não tinha murchado.
THIAGO Fernanda, vamos começar de novo. Você entra de novo, a gente faz tudo do jeito certo, do jeito que a gente quer se lembrar. Vamos inventar uma boa memória do último dia que a gente se viu. Vai pro jardim! Levanta, Fernanda!

A CENA RECOMEÇA.

22

A presença da canção francesa *J'ai la mémoire qui flanche* ao longo da peça reforça e sublinha o tema da fragilidade da lembrança. A música, cuja letra fala de uma memória que falha — "je ne me souviens plus très bien" — aparece como marca sonora de uma identidade em crise, de vínculos que se desvanecem com o tempo. Ao ser citada em diferentes momentos, ela atua como um motivo recorrente, um refrão que conecta as cenas por um fio emocional tênue e instável. Essa música não apenas evoca o esquecimento como também performa, em sua repetição hesitante, os próprios lapsos da memória. Ela ecoa nos personagens, mas também no leitor, que pode reconhecê-la como índice afetivo, como memória coletiva. A presença da canção vincula o tempo da narrativa ao tempo da escuta, instaurando outra camada sensorial na leitura.

A doença do pai, que não é nomeada diretamente na maior parte do texto, mas que se revela como Alzheimer, projeta a memória como eixo central do espetáculo. O Alzheimer, ao apagar lentamente as conexões do passado, não apenas compromete o

presente, mas afeta a identidade mais profunda do sujeito — a capacidade de reconhecer a si mesmo e aos outros. Nesse sentido, *O Jardim* não trata apenas da lembrança, mas daquilo que está em risco de se perder. A dramaturgia torna-se, assim, um gesto de reinscrição contra o esquecimento, uma tentativa de sustentar vínculos, traçar vestígios, habitar uma memória comum. A peça nos lembra, com delicadeza e precisão, que lembrar é também existir, e que a fragilidade da lembrança é parte da condição de ser humano.



LUCIANA (RETIRANDO A CAMISOLA) É melhor ficar com você, então.
MARIA AMÉLIA (DEVOLVENDO) Não. Desculpa. Eu não quis... ai, desculpa.
LUCIANA Imagina.
FERNANDA (CONTINUA) E pra pegar a roupinha da Aline.
THIAGO Do Juninho.
FERNANDA Se fosse menino. Juninho. Pega pra mim.
THIAGO Você não vai levar a roupa do Juninho!
FERNANDA Onde está? Eu mesma pego.

FERNANDA COMEÇA A REMEXER AS CAIXAS DE THIAGO.

84

MARIA AMÉLIA E LUCIANA FICAM UM TEMPO SE OLHANDO, AMBAS SEGURANDO O VESTIDO DA MÃE. ELAS NÃO FALAM NADA. NEM RIEM. BEM SECAS. FERNANDA E THIAGO BRIGAM ENQUANTO LUCIANA CEDE E MARIA AMÉLIA VESTE-SE COM O VESTIDO DA MÃE, MOSTRANDO SUA BARRIGA DE OITO MESES. THIAGO VELHO LEVANTA-SE E CAMINHA DEVAGAR ATÉ UMA DIREÇÃO OPOSTA A ELAS, FAZENDO O MESMO GESTO DE ANTES, COM SEDE.

NESSE TEMPO, ALINE E PAULA ESCONDEM-SE ENTRE AS CAIXAS, COM MEDO DA BRIGA.

THIAGO Você não vai levar a roupa do Juninho. Você não lembrou dele quando...
FERNANDA (INTERROMPENDO) Não tem um só dia que eu não me lembre. Se eu vou urinar no banheiro, eu me lembro do sangramento, se eu...
THIAGO (INTERROMPENDO) Você quis apagar todos os vestígos, transformou o quartinho em...
FERNANDA (INTERROMPENDO) Eu não conseguia olhar pra...
THIAGO (INTERROMPENDO) Então o que você vai fazer com a roupa do filho que você abortou?
FERNANDA Abortamos.
THIAGO Plural não diminui culpa.
FERNANDA Eu vou levar o macacãozinho amarelo. Eu escolhi.
THIAGO Você não vai me roubar essa lembrança.
FERNANDA Pra que você quer a roupinha dele? Pra usar em outra criança, é isso?
THIAGO Para, Fernanda!

ALINE (PARA A CÂMERA, SUSSURRANDO COMO UMA DENÚNCIA) Os poloneses!

FERNANDA É isso? Fala baixo! (OS DOIS PARAM)
MARIA AMÉLIA (ELA ACABA DE SE VESTIR ASSIM QUE A BRIGA ACABA E CORRE PARA VOLTAR A SENTAR O PAI) Ele fica tão agitado quando os vizinhos brigam.
LUCIANA Eu estou achando ele mais alegrinho hoje. Também, ele sabe que vai ter festa!
MARIA AMÉLIA Não. O que você quer, pai? É... daqui a pouco tem festa de aniversário! A gente vai cantar aquela música que você adora!

85

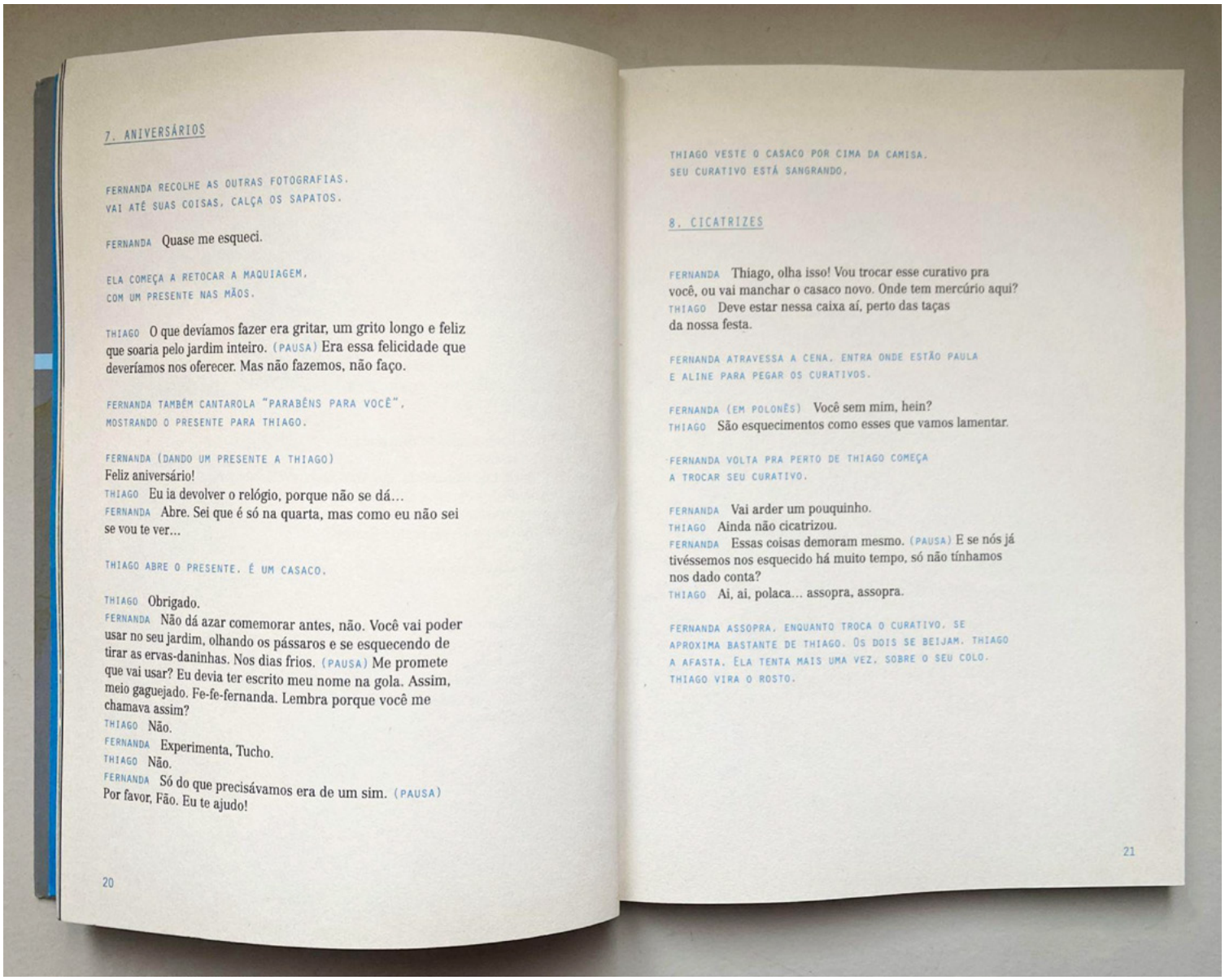
Cada uma das três partes do espetáculo mobiliza uma forma distinta de registro do passado, evidenciando não apenas o desejo de reter o que passou, mas também o fracasso inerente a essa tentativa. No primeiro ato, a carta aparece como dispositivo narrativo que organiza a memória por meio da escrita íntima. No segundo, o gravador de voz entra em cena como um modo de capturar a fala, preservando a presença sonora de quem já não está. No terceiro ato, é o vídeo que aparece como tentativa

de fixar imagem e movimento. Essas tecnologias — escrita, som, imagem em movimento — refletem diferentes estratégias de enfrentamento da perda e do tempo. Ao mesmo tempo, revelam seus próprios limites: nenhuma delas é capaz de reter plenamente a experiência vivida. Essa impossibilidade se conecta diretamente à discussão sobre o livro como meio de registro da performance: *O Jardim*, como publicação, não documenta o espetáculo, mas o reinventa. Por isso, o livro não é um arquivo do passado, mas um presente autônomo — um novo corpo de cena, feito de papel, imagem, tipografia e silêncio.

Assim, fica evidente que os traços da encenação são fundamentais para ativar camadas adicionais de leitura do texto, compondo sentidos polifônicos e complementares. Contudo, há ainda uma camada específica a ser destacada: a forma como essa dramaturgia foi publicada. Ela revela o que proponho chamar de *teatralidade da página* — um agenciamento textual que vai além das rubricas descritivas e se manifesta pela própria materialidade gráfica do livro.

De modo sutil, a primeira página já nos dá uma pista: 'Aqui, o texto está registrado para reforçar o cruzamento e as simultaneidades entre os três tempos ficcionais, reconstituindo a história dessa família sem cronologia, através de fragmentos sobrepostos. Como uma lembrança.' (Moreira, 2012: 03)

No Ato I — *1938 - Futuros Soterrados* — encontramos uma disposição tipográfica mais convencional. As rubricas e os nomes dos personagens, Fernanda e Thiago, aparecem impressos em azul, enquanto as falas estão na cor preta. A leitura dessa cena é linear, oferecendo ao leitor uma base narrativa clara, compreensível, com estrutura tradicionalmente dramática. A organização gráfica do texto, nesse momento, não impõe obstáculos à leitura, funcionando como introdução à lógica da peça.



7. ANIVERSÁRIOS

FERNANDA RECOLHE AS OUTRAS FOTOGRAFIAS. VAI ATÉ SUAS COISAS, CALÇA OS SAPATOS.

FERNANDA Quase me esqueci.

ELA COMEÇA A RETOCAR A MAQUIAGEM, COM UM PRESENTE NAS MÃOS.

THIAGO O que devíamos fazer era gritar, um grito longo e feliz que soaria pelo jardim inteiro. (PAUSA) Era essa felicidade que deveríamos nos oferecer. Mas não fazemos, não faço.

FERNANDA TAMBÉM CANTAROLA "PARABÉNS PARA VOCÊ", MOSTRANDO O PRESENTE PARA THIAGO.

FERNANDA (DANDO UM PRESENTE A THIAGO)
Feliz aniversário!
THIAGO Eu ia devolver o relógio, porque não se dá...
FERNANDA Abre. Sei que é só na quarta, mas como eu não sei se vou te ver...

THIAGO ABRE O PRESENTE. É UM CASACO.

THIAGO Obrigado.
FERNANDA Não dá azar comemorar antes, não. Você vai poder usar no seu jardim, olhando os pássaros e se esquecendo de tirar as ervas-daninhas. Nos dias frios. (PAUSA) Me promete que vai usar? Eu devia ter escrito meu nome na gola. Assim, meio gaguejado. Fe-fe-fernanda. Lembra porque você me chamava assim?
THIAGO Não.
FERNANDA Experimenta, Tucho.
THIAGO Não.
FERNANDA Só do que precisávamos era de um sim. (PAUSA) Por favor, Fão. Eu te ajudo!

20

THIAGO VESTE O CASACO POR CIMA DA CAMISA. SEU CURATIVO ESTÁ SANGRANDO.

8. CICATRIZES

FERNANDA Thiago, olha isso! Vou trocar esse curativo pra você, ou vai manchar o casaco novo. Onde tem mercúrio aqui?
THIAGO Deve estar nessa caixa aí, perto das taças da nossa festa.

FERNANDA ATRAVESSA A CENA. ENTRA ONDE ESTÃO PAULA E ALINE PARA PEGAR OS CURATIVOS.

FERNANDA (EM POLONÊS) Você sem mim, hein?
THIAGO São esquecimentos como esses que vamos lamentar.

FERNANDA VOLTA PRA PERTO DE THIAGO COMEÇA A TROCAR SEU CURATIVO.

FERNANDA Vai arder um pouquinho.
THIAGO Ainda não cicatrizou.
FERNANDA Essas coisas demoram mesmo. (PAUSA) E se nós já tivéssemos nos esquecido há muito tempo, só não tínhamos nos dado conta?
THIAGO Ai, ai, polaca... assopra, assopra.

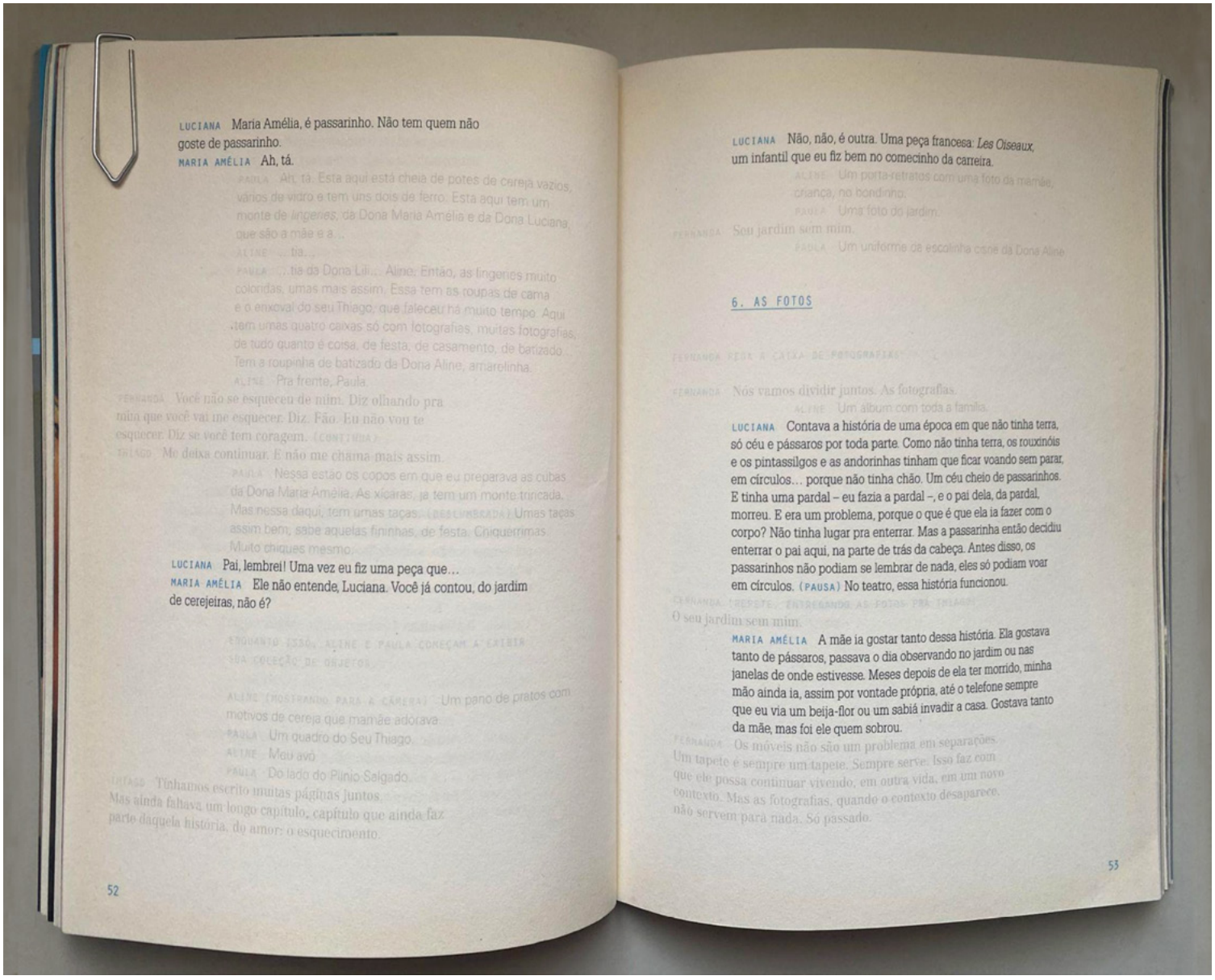
FERNANDA ASSOPRA, ENQUANTO TROCA O CURATIVO. SE APROXIMA BASTANTE DE THIAGO. OS DOIS SE BEIJAM. THIAGO A AFASTA. ELA TENTA MAIS UMA VEZ, SOBRE O SEU COLO. THIAGO VIRA O ROSTO.

21

No Ato II — *1979 - Presentes Inventados* — há uma transformação significativa na composição visual da página. A narrativa, centrada nas personagens Maria Amélia e Luciana, segue utilizando as cores azul e preta nas falas principais, como na cena anterior. No entanto, agora surgem, impressos em cinza muito claro, fragmentos das outras duas cenas: tanto da que já lemos (Ato I), quanto da que leremos em seguida (Ato III). Esses trechos em cinza funcionam como ecos visuais e sonoros, criando uma camada de sobreposição temporal.

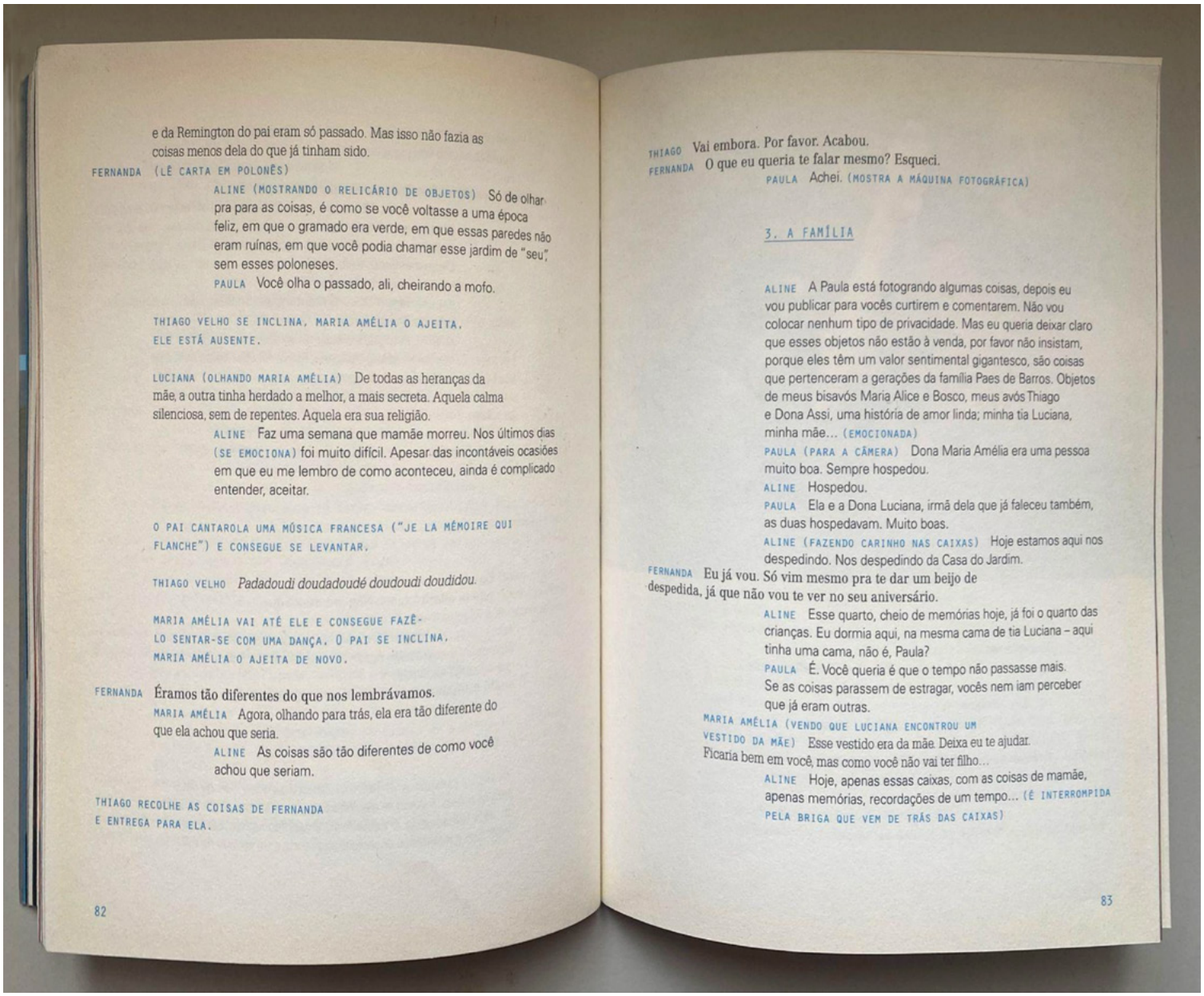
Além disso, há uma modificação no alinhamento do texto. Cada ato passa a ocupar um lugar específico na página, criando uma espécie de escada visual: os parágrafos aparecem desalinhados entre si, o que dificulta a leitura direta e exige um esforço maior do leitor. Esse recurso gráfico obriga o leitor a escolher se vai tentar seguir

o fio narrativo principal ou se deixará atravessar pelos ruídos, sobreposições e descontinuidades que esse arranjo tipográfico impõe. Pode-se tentar decifrar os trechos em cinza — que, apesar de pouco legíveis, estão ali presentes — ou apenas aceitá-los como uma presença visual que remete à coexistência de outras camadas da história.


LUCIANA Maria Amélia, é passarinho. Não tem quem não goste de passarinho.
MARIA AMÉLIA Ah, tá.
LUCIANA Pai, lembrei! Uma vez eu fiz uma peça que...
MARIA AMÉLIA Ele não entende, Luciana. Você já contou, do jardim de cerejeiras, não é?
52
LUCIANA Não, não, é outra. Uma peça francesa: *Les Oiseaux*, um infantil que eu fiz bem no comecinho da carreira.
6. AS FOTOS
LUCIANA Contava a história de uma época em que não tinha terra, só céu e pássaros por toda parte. Como não tinha terra, os rouxinóis e os pintassilgos e as andorinhas tinham que ficar voando sem parar, em círculos... porque não tinha chão. Um céu cheio de passarinhos. E tinha uma pardal – eu fazia a pardal –, e o pai dela, da pardal, morreu. E era um problema, porque o que é que ela ia fazer com o corpo? Não tinha lugar pra enterrar. Mas a passarinha então decidiu enterrar o pai aqui, na parte de trás da cabeça. Antes disso, os passarinhos não podiam se lembrar de nada, eles só podiam voar em círculos. (PAUSA) No teatro, essa história funcionou.
MARIA AMÉLIA A mãe ia gostar tanto dessa história. Ela gostava tanto de pássaros, passava o dia observando no jardim ou nas janelas de onde estivesse. Meses depois de ela ter morrido, minha mão ainda ia, assim por vontade própria, até o telefone sempre que eu via um beija-flor ou um sabiá invadir a casa. Gostava tanto da mãe, mas foi ele quem sobrou.
53

Por fim, no Ato III — *2011 - Passados Colecionados* — a proposta gráfica atinge seu ponto máximo de complexidade. As três narrativas — dos atos I, II e III — aparecem impressas simultaneamente na mesma página, com as falas nas mesmas cores (preto e azul), mas agora diferenciadas por três elementos gráficos distintos: o alinhamento (cada ato ocupa um lado ou posição diferente na mancha da página), o uso de fontes diferentes e o posicionamento espacial. Os textos coexistem num mesmo plano, como vozes simultâneas ocupando um mesmo espaço cênico-textual.

O leitor é então colocado diante de uma escolha: pode optar por seguir apenas o Ato III, filtrando as falas específicas com atenção e paciência, ou se entregar à leitura simultânea, permitindo-se experimentar os encontros, repetições, ressonâncias e deslocamentos entre as três camadas narrativas. Nesse ponto, a lógica da dramaturgia impressa espelha diretamente o dispositivo cênico da montagem.



e da Remington do pai eram só passado. Mas isso não fazia as coisas menos dela do que já tinham sido.

FERNANDA (LÊ CARTA EM POLONÊS)

ALINE (MOSTRANDO O RELICÁRIO DE OBJETOS) Só de olhar pra para as coisas, é como se você voltasse a uma época feliz, em que o gramado era verde, em que essas paredes não eram ruínas, em que você podia chamar esse jardim de "seu", sem esses poloneses.

PAULA Você olha o passado, ali, cheirando a mofo.

THIAGO VELHO SE INCLINA, MARIA AMÉLIA O AJEITA, ELE ESTÁ AUSENTE.

LUCIANA (OLHANDO MARIA AMÉLIA) De todas as heranças da mãe, a outra tinha herdado a melhor, a mais secreta. Aquela calma silenciosa, sem de repentes. Aquela era sua religião.

ALINE Faz uma semana que mamãe morreu. Nos últimos dias (SE EMOCIONA) foi muito difícil. Apesar das incontáveis ocasiões em que eu me lembro de como aconteceu, ainda é complicado entender, aceitar.

O PAI CANTAROLA UMA MÚSICA FRANCESA ("JE LA MÉMOIRE QUI FLANCHE") E CONSEGUE SE LEVANTAR.

THIAGO VELHO *Padadoudi doudadoudé doudoudi doudidou.*

MARIA AMÉLIA VAI ATÉ ELE E CONSEGUE FAZÊ-LO SENTAR-SE COM UMA DANÇA. O PAI SE INCLINA, MARIA AMÉLIA O AJEITA DE NOVO.

FERNANDA Éramos tão diferentes do que nos lembrávamos.

MARIA AMÉLIA Agora, olhando para trás, ela era tão diferente do que ela achou que seria.

ALINE As coisas são tão diferentes de como você achou que seriam.

THIAGO RECOLHE AS COISAS DE FERNANDA E ENTREGA PARA ELA.

82

THIAGO Vai embora. Por favor. Acabou.

FERNANDA O que eu queria te falar mesmo? Esqueci.

PAULA Achei. (MOSTRA A MÁQUINA FOTOGRÁFICA)

3. A FAMÍLIA

ALINE A Paula está fotografando algumas coisas, depois eu vou publicar para vocês curtirem e comentarem. Não vou colocar nenhum tipo de privacidade. Mas eu queria deixar claro que esses objetos não estão à venda, por favor não insistam, porque eles têm um valor sentimental gigantesco, são coisas que pertenceram a gerações da família Paes de Barros. Objetos de meus bisavós Maria Alice e Bosco, meus avós Thiago e Dona Assi, uma história de amor linda; minha tia Luciana, minha mãe... (EMOCIONADA)

PAULA (PARA A CÂMERA) Dona Maria Amélia era uma pessoa muito boa. Sempre hospedou.

ALINE Hospedou.

PAULA Ela e a Dona Luciana, irmã dela que já faleceu também, as duas hospedavam. Muito boas.

ALINE (FAZENDO CARINHO NAS CAIXAS) Hoje estamos aqui nos despedindo. Nos despedindo da Casa do Jardim.

FERNANDA Eu já vou. Só vim mesmo pra te dar um beijo de despedida, já que não vou te ver no seu aniversário.

ALINE Esse quarto, cheio de memórias hoje, já foi o quarto das crianças. Eu dormia aqui, na mesma cama de tia Luciana – aqui tinha uma cama, não é, Paula?

PAULA É. Você queria é que o tempo não passasse mais. Se as coisas parassem de estragar, vocês nem iam perceber que já eram outras.

MARIA AMÉLIA (VENDO QUE LUCIANA ENCONTROU UM VESTIDO DA MÃE) Esse vestido era da mãe. Deixa eu te ajudar. Ficaria bem em você, mas como você não vai ter filho...

ALINE Hoje, apenas essas caixas, com as coisas de mamãe, apenas memórias, recordações de um tempo... (É INTERROMPIDA PELA BRIGA QUE VEM DE TRÁS DAS CAIXAS)

83

Essa construção editorial remete à rubrica inicial da peça, que descreve o funcionamento do espaço e da narrativa na cena teatral:

> **Na primeira rodada, as caixas isolam as cenas visualmente, na segunda rodada, as caixas vão sendo retiradas e, além das informações sonoras,**

> **o público passa a compartilhar também fragmentos de uma cena já vista e de outra inédita. na última rodada o público assiste as três cenas simultaneamente. tempos e espaços se cruzam, presente e passado se interceptam. (Moreira, 2012: 03)**

Esse paralelo entre a organização cênica e a estrutura gráfica do livro faz com que a publicação não apenas registre o texto, mas o performe. A teatralidade não está apenas nas rubricas ou nas falas, mas na própria forma como o texto se apresenta ao leitor: ele exige uma participação ativa, sensível, tanto intelectual quanto visual. A materialidade da página, portanto, não é neutra: ela comunica, organiza, cria relações e ativa modos específicos de leitura. A publicação de *O Jardim* mobiliza, através da diagramação, das cores e da tipografia, os elementos visuais e sonoros do espetáculo, configurando uma verdadeira teatralidade da página. O livro se torna, ele próprio, um espaço de encenação — um palco impresso.

Com o livro *O Jardim*, de Leonardo Moreira, buscamos evidenciar uma dimensão plural que resiste às categorias estanques. As tipologias propostas por Banos-Ruf – ainda que relevantes para a organização de um campo – mostram-se insuficientes diante da experiência que a obra propõe ao leitor. *O Jardim* é, simultaneamente, documento e obra, registro e criação, teatro e memória. Essa multiplicidade se apresenta não como soma de elementos, mas como uma tessitura complexa que articula presença e ausência, corpo e palavra, cena e silêncio, na construção de uma experiência sensível e expandida da dramaturgia.

Nesse contexto, uma nova camada se inscreve na reflexão: a leitura enquanto prática ativa e performativa. Há, na crítica literária, uma tradição consolidada – notadamente nas teorias da recepção e nas abordagens fenomenológicas da leitura – que entende o leitor não como um sujeito passivo, mas como um agente implicado na construção de sentidos, coautor da obra. Paul Ricoeur, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e outros pensadores já apontaram para essa corresponsabilidade do leitor no processo de atualização do texto. Paul Zumthor, por sua vez, ao pensar a performance da oralidade, chama atenção para o envolvimento corpóreo no ato de leitura: ler, para além de um exercício intelectual, envolve uma escuta tátil, uma presença sensível do corpo na ativação do texto.

Diante dessas perspectivas, perguntamo-nos se a leitura não poderia ser pensada como uma forma de ativação de arquivos. Essa indagação se torna ainda mais pertinente quando observamos a recorrente apropriação de arquivos – visuais, sonoros, documentais – por artistas contemporâneos em diferentes linguagens, que fazem desses materiais o ponto de partida para novas obras, numa lógica de reinscrição

e reinvenção. Assim, por que não considerar que a leitura de uma dramaturgia, ao convocar memórias, afetos, tempos sobrepostos e imaginários possíveis, também opera como uma forma de criação, uma performance de retomada e de reinvenção do arquivo?

O Jardim, nesse sentido, não é apenas um livro entre outros no campo da dramaturgia contemporânea publicada no Brasil. Sua presença nesta reflexão carrega um valor inaugural: foi uma das primeiras obras adquiridas no início desta pesquisa, em 2016, e constitui parte do acervo pessoal que sustenta esta investigação. No entanto, o que se revela na releitura feita especialmente para este artigo, anos depois da sua aquisição, é a emergência de uma nova camada de sentido. A obra, lida novamente, reconfigura-se. Um outro tempo se instala. *O Jardim* se apresenta, mais uma vez, como performance. Uma performance na página, onde passado, presente e futuro não se organizam linearmente, mas se embaralham, se sobrepõem, se ocultam e se expõem mutuamente. Um tempo espectral e simultâneo, que coleciona rastros e projeta por vir.

Essa nova leitura, portanto, não apenas redimensiona o alcance da obra, como também coloca em evidência o próprio gesto de leitura como um acontecimento: uma prática sensível que aciona arquivos pessoais, corporais, culturais e literários. Assim, a proposta de pensar a publicação de dramaturgia não se restringe a seu valor documental, mas se abre à possibilidade de compreendê-la como obra viva, capaz de provocar encontros sucessivos e singulares entre texto e leitor, entre memória e invenção, entre arquivo e arte.

BIBLIOGRAFIA

BANOS-RUF Pierre. 2008. 'L'Édition théâtrale aujourd'hui: enjeux artistiques, économiques et politiques'. Thèse de doctorat, Arts du Spectacle, Université Paris X – Nanterre.

CADÔR, Amir Brito. 2016. *O livro de artista e a enciclopédia visual* (Belo Horizonte: Editora da UFMG).

CADÔR, Amir Brito. 2014. *Ainda: o livro como performance* (Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha), p. 36.

DESCHAMBRE, Élise. 2024. 'Croisements de l'écriture dramatique et de la création scénique: la question du texte'. *Études Théâtrales*, 75, n.º 2: 139–146. DOI: 10.3917/etth.075.0139. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2024-2-page-139?lang=fr.

MOREIRA, Leonardo. 2012. *O jardim* (São Paulo: SESI-SP).