



O fluxo de consciência e o monólogo lírico na peça “Fluxorama”, de Jô Bilac: entre a dramaturgia negra e a poesia

The stream of consciousness and the lyrical monologue in the play “Fluxorama”, by Jô Bilac: between Black dramaturgy and poetry

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14887565>

Graciele de Fatima Amaral¹

Edson Santos Silva²

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira³

Resumo

Este estudo pretende analisar a peça “Fluxorama”, do dramaturgo brasileiro negro Jô Bilac, escrito e inscrito na obra *Dramaturgia Negra*. O texto retrata o tamanho do ser humano dentro do universo e o constante conflito entre a vida e a morte, em monólogos que refletem a fluência, o fluxo de consciência de cinco personagens. A forma de expressão, na materialidade do texto, é de caráter lírico, que o coloca como texto dramático e ao mesmo tempo poético. Utilizou-se para tal análise Patrice Pavis e Michel Mauch, ao abordar questões teóricas a respeito das principais características do monólogo e do fluxo de consciência. Abdias do Nascimento e a professora Evani Tavares Lima trouxeram à luz uma importante discussão da dramaturgia negra: a autoria. Ainda apresentamos, um brevíssimo panorama histórico da dramaturgia negra no Brasil, a partir dos estudos de Mirian Garcia Mendes.

Palavras-chave: Texto teatral lírico; Vida e morte; Teatro (do) negro; Autoria negra; Teatro; Teatro brasileiro.

Abstract

This study intends to analyze the play “Fluxorama”, by the Black Brazilian playwright Jô Bilac, written and inscribed in the work *Dramaturgia negra (Black dramaturgy)*. The text portrays the size of human beings within the universe and the constant conflict between life and death, in monologues that reflect the fluency, the stream of consciousness of five characters. The form of expression, in the materiality of the text, is of a lyrical character, which places it as a dramatic and at the same time poetic text. Patrice Pavis and Michel Mauch were used for such an analysis, when addressing theoretical questions regarding the main characteristics of the monologue and the stream of consciousness. Abdias do Nascimento and Evani Tavares Lima brought to light an important discussion of Black Dramaturgy: authorship. We also present a very brief historical overview of Black Dramaturgy in Brazil, based on the studies of Mirian Garcia Mendes.

Keywords: Lyrical dramaturgy; Life and death; Black theater; Black authorship; Brazilian theater.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná. É Licenciada em Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa na mesma instituição. E-mail: gracidfamaral@gmail.com.

² Professor associado à Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Irati e Guarapuava. Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jeremoabo21@gmail.com.

³ Professora Associada à Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), Paraná, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL). Pós-doutorado em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br.

“Sou negro, então tudo o que eu escrever será negro também.”
Jô Bilac, em entrevista a Sabrina Fidalgo (2021)

(...) *na simbiose da Terra
todos num mesmo berro
tudo que tá vivo grita!
pela queda eterna
agora e na hora da sua morte: amém...*
Jô Bilac (2018, p. 234)

Introdução

Tratando da fluência mental do homem contemporâneo e a sua dificuldade de compreensão do mundo que o cerca, os monólogos que compõem a obra teatral “Fluxorama” colocam o espectador/leitor dentro dos pensamentos das personagens. Nos cinco monólogos escritos por Jô Bilac, tem-se a captura da consciência em estado primitivo e sem a preocupação com o olhar exterior nem do espectador e tampouco do leitor.

Apontar-se-á o monólogo lírico e sua configuração através da materialidade textual e visual bem como a poesia que há nesse texto em que suas personagens desenvolvem um importante momento de reflexão e de emoção em que se deixam levar por confidências. Dessa forma a estrutura, a forma textual se materializa para um leitor/espectador através do monólogo lírico.

A peça faz parte de um compilado de textos nominado *Dramaturgia negra*, organizado por Eugênio Lima e Júlio Ludemir, em 2018, pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE. O objetivo é apresentar um movimento no intento de aviventar a dramaturgia negra, na qual, a partir das mesmas tentativas são encontradas as mesmas respostas que recaem no mesmo ponto: a autoria. Portanto, faz-se necessário superar a ideia de que há uma definição única, bem como um consenso a respeito dessa dramaturgia.

Para Eugênio Lima, na apresentação do livro *Dramaturgia negra*, a obra é um importante material que se “guia pelo direito a narrar a própria história” onde “a disputa é pela narrativa: quem conta, como conta e quais, são as formas de que se lança mão para contar essa história” (Lima, 2018, p. 12), ou seja, tal compilação é, antes de tudo, o *locus* da dramaturgia de autoria negra do/no Brasil.

No presente texto, elenca-se um breve panorama histórico da dramaturgia negra no Brasil, a partir dos estudos de Mirian Garcia Mendes e Abdias do Nascimento. Os conceitos do professor de estudos teatrais Patrice Pavis e Michem Mauch foram utilizados para compreender conceitos relativos à estrutura e diante da materialidade do texto como um gênero híbrido. Para demonstrar engendramento da peça de Jô Bilac no que diz respeito às principais teorizações acerca do gênero dramático e da dramaturgia negra, foram abordados os pressupostos da professora Evani Tavares Lima, para discutir a autoria da/na dramaturgia negra.

A peça “Fluxorama”, escrita em 2016, tem em seu título a junção de duas outras palavras (fluxo+rama). Ao analisar esses dois termos, há algumas possibilidades de significação. A primeira, “fluxo”, tem a significação dicionarizada como o escoamento ou movimento contínuo que segue um curso, uma corrente, descarga, vazão. Tem sua origem no latim *fluxus*, ato de fluir. (Houaiss; Villar; Franco, 2001, p. 208). Para a expressão “rama” foram encontradas as origens na língua tupi, a qual apresenta a palavra tempo nominal, pois o verbo não expressa tempo, mas existe o tempo do substantivo. Dessa forma, usam-se os sufixos *rama* (futuro, promissor, que vai ser) e *pûera* (passado, velho, que já foi). Por exemplo, no substantivo *Ybyrá* (árvore), que para designar muda ou a futura árvore usa-se o termo *Ybyrárama*. Tem-se ainda a designação do sufixo “rama” vindo do grego *hórama*, ou espetáculo, vista. (Gomes, 2020). Nesse sentido e de acordo com essa significação podemos nos questionar que “fluxo+rama” significa Fluxo para o futuro? Fluxo como espetáculo?

Um breve percurso histórico da dramaturgia negra no Brasil

É fundamental apresentar um breve percurso histórico a respeito da dramaturgia negra, a qual está inserida no quadro de produção literária, artística e cultural das maiorias minorizadas.⁴ Para Mendes (1982), o teatro no Brasil tem seu início no século XVI, por meio da catequização cristã feita pelos padres jesuítas, inicialmente com os indígenas e depois com os negros escravizados, os quais foram, ao mesmo tempo, público e atores. O objetivo principal era doutrinar os “conquistados” em suas crenças e valores religiosos.

⁴ Apontado por Richard Santos (2020), é um termo que se relaciona diretamente ao “grupo social majoritariamente formado por pretos e pardos (negros) [...] que, conquanto conformem a maioria demográfica da população brasileira, é minoria em termos de acesso a direitos, [...] e, que racializados como seres inferiores, sofrem apagamento identitário, são desidentificados(as)” (Santos, 2020, p. 13-14).

Para tanto, os colonizadores portugueses utilizavam, além das línguas, as expressões espetaculares e a representatividade simbólica dos colonizados, intencionando à conversão católica cristã, a partir de um jogo de (pseudo)paridade cultural, simbólica e linguística. Dessa forma, havia uma tentativa de um “plano ideal”, cujo objetivo seria um teatro brasileiro que comportaria “em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra” (Mendes, 1982, p. 4). Contudo, tais representações eram sob a ótica branca e europeia.

Já no século XVII, a prática teatral era vista como uma atividade de desprestígio, e por isso condenada pelos representantes da moral e dos bons costumes da sociedade, o que explica o fato de que os palcos dessa época eram classificados e adjetivados como “coisa de preto”. Nesse período surgem também as companhias que realizavam suas peças com negros pintados de branco (Mendes, 1982, p. 13).

O século XIX é marcado cada vez mais pela exígua presença do negro nos palcos, momento em que surge a figura do negro a partir de três principais personas tipificadas: o escravo fiel, o negro ruim e o bom negro. “Quando nosso teatro se propôs a colocar o negro como a figura principal do drama, lhe desfigurou e desumanizou” (Lima, 2015, p. 98). Em torno dessas, outras classificações foram sendo criadas: “o escravo fiel, tal qual um cão, é leal ao seu senhor mesmo em seu prejuízo e aos seus; o negro ruim, ou negro revoltado, é aquele que combate e denuncia a situação de opressão vivida pelo negro” (Lima, 2015, p. 99).

Foi apenas na segunda metade do século XIX que surgiram os primeiros autores escrevendo acerca de Dramaturgia, principalmente nas Revistas Negras⁵ e do Teatro Experimental Negro.⁶ Dessa maneira, é importante destacar que se inicia o chamado por uma história negra do/no teatro brasileiro, tornando-se um importante espaço que, segundo Lima (2015, p. 103), é “uma provocação à autoria: qualidade ou condição de autor, [...] de escrever o que não tem sido dito, de retratar o que tem estado à margem”.

⁵ A Companhia Negra de Revistas assinalou o início do teatro negro no Brasil, através de uma variante temática do teatro ligeiro que, sem modificar as estruturas dos gêneros existentes nas revistas e procurou estilizá-los com números de danças e canções da cultura afro-brasileira e afro-americana. Surgiu no Rio de Janeiro, em 1926, eletrizando a crítica e o público durante seus 16 meses de existência (Bacelar, 2007, p. 121; Mendes, 1982, p. 21).

⁶ Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, quando foi fundado, no Rio de Janeiro, trabalha pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte (Nascimento, 2004, p. 45).

Já no século XX, a temática da escravidão e das críticas sociais tomou novamente os palcos brasileiros. Contudo, aponta-se um esvaziamento do enfoque cultural da figura do negro, pois tratava-se do negro sob o olhar branco, ou a “marca da ideologia da brancura que vê tudo que não é seu espelho, como inferior, indigno e destituído de qualquer valor” (Mendes, 1982, p. 54). Com relação à autoria, é possível destacar que o negro, nesse momento, ainda não é o autor, e por mais que tais autores tentassem abarcar temáticas referentes à negritude, a maioria deles, “conscientes ou não da ideologia que ajudaram a legitimar, acabaram por validar em suas peças a maioria dos estereótipos difundidos pela sua sociedade” já citados (Lima, 2015, p. 99).

Como consequência de anos de atuação e de escrita dramaturgica sob a perspectiva branca, nota-se a universalidade que a naturaliza como referência clássica. Tem-se uma cristalização do ponto de vista da branquitude, ou seja, só se pode sustentar a existência de uma dramaturgia negra a partir da subjetividade estreitamente ligada à autoria.

Para a professora Evani Tavares Lima, é possível demarcar no Brasil a presença do negro no teatro pelas vias do uso, das formas e de seus referenciais.

De modo que, se pode examinar o negro no teatro brasileiro a partir das seguintes dimensões: utilização de formas, fundadas em princípios negro-descendentes (como fizeram os jesuítas, por exemplo); participação, seja em manifestações espetaculares populares, seja nos palcos, de modo camuflado (usando maquiagem para esconder a negrura); como tema e argumento dramaturgico; como autor e/ou colaborador na criação das obras (Lima, 2015, p. 96).

Abdias do Nascimento é o maior colaborador para que o teatro das maiorias minorizadas chegasse ao que é hoje, ao fundar o TEN (Teatro Experimental do Negro) não só deu voz e visibilidade à população negra, como a instrumentalizou para que pudesse escrever sob suas perspectivas e segundo sua cultura, portanto o espaço destinado à autoria era de extrema relevância. Segundo Abdias “o TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro” (Nascimento, 2004, p. 212).

No intento de apontar as tensões histórico-sociais, Abdias percebe que os desafios estruturais presentes na dramaturgia estavam presentes não só pela ausência de negros em cena, mas, principalmente, ao privilegiar o texto de autoria negra além de perspectivas

epistemológicas que devem ser adotadas nas teorias teatrais.

A partir desse breve contexto histórico do teatro negro brasileiro é que se encontra Jô Bilac, nascido em 1985, no Rio de Janeiro. É autor premiado de várias peças e um dos criadores da série *Segunda chamada*, adaptação de sua peça *Conselho de classe*, publicada pela Editora Cobogó.

Jô afirmou em entrevista que sempre sonhara em ser escritor, e que viveu, ainda criança, o racismo de quem não acreditava que um negro se tornaria escritor: “Não ocupo aquele lugar que a sociedade espera de mim nos meus textos, que é o *lugar de fala de um homem negro*. Nos meus textos, falo também da vida. Sou negro, então tudo o que eu escrever será negro também” (Bilac, 2020, grifo do autor). Ele é autor das peças “Infância, tiros e plumas” e “Os mamutes”; escreveu ainda “Savana glacial”, “Beije minha lápide”, “Pi – Panorâmica insana”, “Vênus Flytrap” e “Fluxorama”. Todas as peças foram encenadas no Brasil e no exterior – como Bogotá, Londres, Nova York, Paris, Bolonha, Lisboa e Estocolmo. A peça “Fluxorama” foi editada pela Yale University, nos Estados Unidos.

Monólogo, monólogo lírico e fluxo de consciência: o limiar entre a poesia e o teatro

Ao analisar os conceitos apresentados por Patrice Pavis, segundo os quais a ação falada ou “toda fala no palco é atuante e aí, mais que em qualquer outro lugar *dizer é fazer*” (Pavis, 2008, p. 6, grifo do autor), entende-se que a linguagem, imprescindivelmente, é ação. Michel Mauch será apontado para contrapor alguns conceitos importantes.

Para Jô Bilac, autor da peça “Fluxorama”, a obra em sua tessitura textual “toma o ato de pensar como ponto de partida, o pensamento tem um fluxo performativo por si só, em diferentes dinâmicas, e constrói narrativas atravessadas pela relação dentro/fora da cabeça”. Os cinco monólogos retratam o existir de quatro personagens humanos e um asteroide, que irá se chocar com a Terra.

A primeira personagem é Amanda, que possui uma doença degenerativa que lhe rouba a audição, e, gradativamente, o restante dos sentidos, marcando suas reflexões a partir de frases feitas. “A grande culpada mesmo é a gordura trans consumida sem receio” ou “diria que a culpada é minha mãe, que sempre se sentiu culpada por me culpar pela culpa cristã que herdei de sua culpa terceirizada” (Bilac, 2018, p. 185). Ao enunciar essas

frases, a personagem expõe suas angústias com discursos que circulam na sociedade, e torna evidentes as limitações do indivíduo diante daquilo que já está posto na/da sociedade.

O silêncio externo amplificava o volume dos meus pensamentos, e apesar de não ser mais capaz de ouvir o som da minha própria voz, ela estava dentro da minha cabeça em alto e bom som. Muito clara e absoluta. Confesso que num dado momento fiquei em dúvida se era mesmo aquele o tom da minha voz, uma vez que – antes – eu nunca havia reparado ou me fixado em tal análise sonora (Bilac, 2018, p. 187).

O mesmo ocorre com a personagem Luiz Guilherme que, preso entre ferragens, na iminência da morte, entre seus últimos desejos, como estar perto de Isadora, seu amor, ele diz:

Estou decepcionado.
Nem puto nem amedrontado.
Decepcionado mesmo. Resume tudo.
Numa certa altura da vida pensamos todos nisso.
(Na morte.)
Mas nem todos da mesma forma, que fique claro.
Sou forte. Por isso penso nela.
Detesto a fraqueza que se remedeia na imaginação...
Nas hipóteses.
Estou preparado para.
Pensei em.
Estou a caminho de.
O que não me inibe nem um pouco de questionar a forma
como se dá (Bilac, 2018, p. 187).

O fluxo de pensamentos dessa personagem diante de uma situação-limite (da morte), mesmo estando só, ainda que encerrado em seu pensamento, tenta lidar com determinadas formas de controle. Mais adiante, ao tentar manter-se lúcido, apela para a matemática, pela lógica inútil em que o momento não exige

Preciso ficar ligado.
Quero morrer consciente.
Desperto até o último segundo.
Ele é meu (o último segundo) e eu o quero.
Faço questão.
[...]
Me masturbaria agora se pudesse.
Mas nem é o caso.
Pensar já está de bom tamanho.
Pensar em Isadora. Pensar que tive/terei/a tenho na

dimensão dos meus olhos.
[...]
1 gim tônica
7 chopes
3 micheladas
2 doses de Kovak
29 cigarros
[...]
98 gargalhadas altas
5 recordações agradáveis
2 motivos pra ir embora
1 vontade enorme de ver você.
[...]
Respira.
Isso.
Quantos dedos tem aqui.
Trinta e três.
Respira.
Respira.
45 dividido por 14.
Pensa.
Quanto dá?
Isadora
volta aqui
[...]
respira
Isadora
(Bilac, 2018, p. 205; 206; 210).

Considerando que o pensamento não existe apartado da linguagem, da fala, nesse caso a fala se dá materialmente na escrita, por meio de uma linguagem poética abarcando, inclusive, a forma na escrita (em versos). A personagem ouve barulhos de ambulância.

Em seguida, há a personagem Valquíria, que participa da corrida de São Silvestre; trata-se de uma mulher cheia de dúvidas, pensamentos e ideias sem importância, como qualquer uma em seu lugar. O início do texto é marcado por uma escrita que se assemelha a um poema concreto, visual. A sentença “Pra que que eu fui inventar” se repete partindo de uma fonte⁷ menor para uma maior, como se a personagem ou se aproximasse do leitor ou falasse cada vez num tom de voz mais alto.

⁷ Conjunto completo de caracteres de um mesmo tipo. Tamanho de Letras escritas em computador (Houaiss; Villar; Franco, 2001, p. 197).

Fig. 1 - Excerto da peça “Fluxorama”

VALQUIRIA

Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar
Pra que que eu fui inventar

??

/Pensa no mar/

o mar no mar o mar no mar o mar no mar o
marumanumanumanuma

Fonte: Bilac, 2014, p. 214.

Logo abaixo, estão os enunciados, compostos por vários pontos de interrogação e a frase que acompanha vários momentos desse fluxo de pensamento dessa personagem, uma junção de signos linguísticos que lembram o fluxo do próprio mar e sinais que representam ondas: “/Pensa no mar/o mar no mar o mar no mar o mar no mar o /marumanumanumanuma / ~~~~~~ ~~~~~~” (Bilac, 2018, p. 214).

O monólogo de Valquíria é permeado por um estilo híbrido de se escrever, ao entrecruzar o texto teatral e o poético. Mais adiante, tem-se a personagem na iminência de desistir, e apela a si para que isso não aconteça.

Fig. 2 - Excerto da peça “Fluxorama”

NÃO VAI ARREGAR

NÃO VAI ARREGAR

NÃO VAI ARREGAR

Vai acabar/Tá acabando/Tudo acaba/O dia acaba todo
dia/O ano acaba hoje/Eu tô acabada agora/

/Pensa no mar/

numa onda grande

Crescente

Fonte: Bilac, 2018, p. 219.

“É bom fechar ciclos. É importante fechar ciclos. É importante levar uma coisa do começo ao fim” (Bilac, 2018, p. 221). Assim como a sentença “pensa no mar” se repete ao longo do monólogo, há outras repetições que a personagem faz para firmar a crença da sua concretude. Ela não vive uma situação limítrofe entre a vida e a morte, o fluxo aqui é outro, dá-se como reflexo de inúmeras situações cotidianas às quais as pessoas se submetem, muitas vezes, por vontade própria. Ela conclui comparando o fim da corrida com o próprio fluxo do/de viver, o ponto final seria a própria morte?

Fig. 3 – Excerto da peça “Fluxorama”

Tá chegando

Tá perto

Aberto certo, tá tudo certo
ano vira e aí tem brinde, fogos, promessas,
depois carnaval, páscoa, dia das mães, dia
dos namorados, festa junina, dia dos pais,
dia das crianças, natal, ano novo novamente,
feriados, aniversários, casamentos, batizados, funerais,
partos, eventos, inventos, se apaixona, quer comprar,
divide em quantas prestações emagrece engorda corta
paga vence apanha morde manifesta goza chora vaia é
vaiada briga consome é consumida dá audiência dá barraco
dá mais que chuchu na serra e a pele continua, e junto com a
pele o rocheio, o corpo, a cabeça, os pensamentos dentro da cabeça...

/pensa no mar/

ponto final.

Fonte: Bilac, 2018, p. 222.

O monólogo seguinte é da personagem Medusa, que tenta meditar dentro de um banheiro ao meio-dia na localização central da cidade de São Paulo, “(agora) (relaxa) (desliga, porra!) (Esquece o formigueiro/lotado/ardendo de gente na febre do meio-dia martelando esse prego desencaixado/esquece!)” (Bilac, 2018, p. 223). A materialidade do texto apresenta-se novamente de maneira híbrida, pois há um lirismo no fluxo de consciência dessa personagem: “a árvore cresce/come a TERRA/eu como a árvore/ [...] /EU SOU A TERRA em si também/autofagia gravitacional/que não para/o eterno retorno/não para/tudo continua/não para/além de mim/acima da existência humana: barata/magnífica” (Bilac, 2018, p. 226).

No monólogo de Medusa, observam-se as alterações de fontes que se assemelham a poemas concretos; há no trecho a seguir (figura 04) fontes em itálico, presença de barras, de fontes maiores, menores. A personagem, ao tentar meditar e esvaziar seus pensamentos, acaba por fazer exatamente o contrário, acaba realizando uma grande reflexão acerca do existir do ser humano na Terra.

Fig. 4 – Excerto da peça “Fluxorama”

*Encara nada! Covarde! Elabora tudo, faz discurso/faculdade/
declaração de imposto de renda/defende ideias/mas na hora
H, eu quero ver é na hora H! AHHHHHHHH. Ai é que são
elas! Responde!!!! Fala!!!! Não grita!/Gritando por quê?/Mania
de gritar/me deixa gritar!/Se não gritar aqui/grito aonde?
O corpo é preso, a alma é livre! Eu sou livre! Eu sou o
que eu quiser! Eu grito se quiser!*

Me deixa gritar!

*Bola branca/expande a bola branca/expaaaaaaaande/
todo mundo expandindo, tendo filho/quero ver onde vai
caber tanto/se cada um tiver um celular/desova onde?/
joga no mar que a onda leva/: escravos/negreiros/sírios/
zica/favelados/bandidos/congresso*

Relaxa

Respira

Fonte: Bilac, 2018, p. 229.

A partir da ideia de que a peça “Fluxorama” é um texto híbrido, tem-se no fluxo de consciência da personagem Medusa um trecho da música “Índio”, do cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso. Tal inclusão é teorizada por Mauch, a partir dos conceitos de fluxo de consciência, em que “resume-se ao essencial a exposição dos significados e o deslocamento das ênfases [...]”, e o autor/escritor “se utiliza de elementos de outras linguagens artísticas: música, imagens e símbolos que se relacionam espacialmente” (Mauch, 2014, p. 100); ou seja, apresentam-se inúmeros elementos que colaboram para o acesso do espectador e do leitor ao fluxo de consciência das personagens.

O último monólogo é da personagem Asteroide, que em seu próprio fluxo de consciência aproxima-se da terra.

*Meu corpo rochoso na cordilheira do tempo
Minha órbita incerta/minha rota hipotética/meu rastro
de luz cada vez mais perto/no fluxo da correnteza espacial/
Sigo sem eixo/no comboio de cometas/Cruzo a Faixa
brilhante/sinuosa/Galáxia leitosa/ num agora sem fim...
Na mira do horizonte/No centro oblíquo/Entre milhões*

de estrelas... se revela:
uma esfera: azul/se desespera/é a Terra
[...]
Encaro a Terra nos olhos/azul penetrante
Não tem pra onde ir... nem como fugir...
Astrônomos me monitoram/assombrados/na tentativa
de desviar meu corpo celeste... meu rasgo de fogo... meu
inconsequente:
beijo... meu corpo em chamas/a Terra na reta me espera
[...]
/entregues/na simbiose da Terra/todos num mesmo berro/tudo que
tá vivo grita!/ pela queda eterna/agora e na hora da sua morte: amém...
(Bilac, 2018, p. 226).

Diante disso, pode-se concluir que o texto de Jô Bilac não se materializa apenas para a encenação, para reproduzi-lo, oralizando-o, mas sua materialidade também se concentra no leitor, na escrita em si de cunho poético.

A base central de uma peça é a personagem e seu corpo, mas suas falas são o material no qual o enredo é apresentado, a partir da linguagem. Dessa forma, faz-se necessário entender o conceito de monólogo a partir do conceito de diálogo, que em sua estrutura primária é a conversa entre dois ou mais atores em cena.

O termo diálogo é abordado como a linguagem em ação, um “acontecimento cênico como ações performáticas e com um jogo sobre os pressupostos e o implícito da conversação; em suma, como uma maneira de agir sobre o mundo pelo uso da palavra” (Pavis, 2008, p. 6). O diálogo passa a ser “naturalmente” a forma de expressão singular já que o teatro é concebido a partir da “apresentação de personagens atuantes” (Pavis, 2008, p. 6).

Segundo Pavis, “o critério essencial do diálogo é o da troca e da reversibilidade da comunicação” (Pavis, 2008, p. 93), pois há discursos que são compreendidos como monológicos e que se tornarão dialógicos e vice-versa. No diálogo, há a presença de um eu e um tu: alguém que fala para outro que o responde transformando-se num eu. Afirma-se que essa pode ser uma característica que beneficia o delineamento que difere o diálogo em relação ao monólogo.

O monólogo (ou solilóquio) possui uma característica particularmente comum: trata-se de um discurso projetado/destinado a ser apreendido a partir de uma situação dialógica. Destaca-se a importância de se diferenciar ainda do termo aparte,⁸ tipo de

⁸ “[...] parece escapar à personagem e ser ouvido ‘por acaso’ pelo público, [...] não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público. No aparte o

monólogo, em que a personagem projeta intencionalmente um ouvinte.

Há uma diferenciação tipográfica para a escrita dos monólogos, que possuem também uma forma específica de seu sujeito único de enunciação: são apenas diálogos da personagem consigo, com uma personagem de sua fantasia ou com o mundo – como testemunha – e a “extensão de uma fala destacável do contexto conflitual dialógico” com outro personagem (Pavis, 2008, p. 247).

Benveniste aponta que o monólogo é um diálogo interiorizado elaborado a partir de uma “linguagem interior”, que pressupõe um eu locutor e um eu ouvinte. Muitas vezes apenas o eu-locutor que fala, mas a presença do eu ouvinte é imprescindível para tornar “significante a enunciação do eu locutor” (Benveniste, 1966⁹ *apud* Pavis, 2008, p. 247).

Pavis organiza o termo em análise de acordo com a Tipologia dos Monólogos, e o subdivide conforme a função dramaturgica e a forma literária. A respeito da função dramaturgica, há o monólogo técnico, monólogo de reflexão (ou de decisão) e o monólogo lírico, nosso objeto de análise, que pressupõe um momento de reflexão e de emoção de uma personagem, a qual se deixa levar por confidências (Pavis, 2008, p. 248).

Mauch (2014) difere o discurso verbalizado do monólogo/solilóquio¹⁰ e do fluxo de consciência/monólogo interior,¹¹ esclarecendo que no primeiro par há um encadeamento lógico, já que se trata de um discurso direcionado a um outro. O que já não ocorre com o segundo par, no qual não ocorre esse encadeamento.

No monólogo interior a coerência é outra, pois, leva o caráter de comunicar a *identidade psíquica*. Representa, assim, os conteúdos psíquicos e os processos da mente. [...] Difere, assim, do que ocorre com o recurso técnico das impressões sensoriais, desenvolvidos apenas nas áreas remotas da consciência. [...] A escrita na constituição do monólogo interior é alterada. O autor não obedece mais às normas [...] porque a lógica da mente não é a mesma da sintaxe e da semântica. Resume-se ao essencial a exposição de significados e o deslocamento das ênfases [...] utiliza de elementos de outras linguagens artísticas, música, imagens, símbolos, que se relacionam espacialmente (Mauch, 2014, p. 100, grifo do autor).

monologuista nunca mente já que não enganamos voluntariamente nós mesmos” (PAVIS, 2008, p. 10).

⁹ BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966. (2º. volume).

¹⁰ Função: “a personagem forma a linguagem para ser comunicada ao outro [...] é a expressão verbalizada sonoramente audível no espaço exterior do corpo da personagem, numa linguagem lógica e coerente” (Mauch, 2014, p. 100-101).

¹¹ Função: “a personagem forma a linguagem para ser comunicada ‘para si’ [...] é a expressão que ocorre na mente da personagem, no limiar espacial do seu corpo [...] a lógica de formação segue a mente” (Mauch, 2014, p. 100-101).

Como já mencionado, observa-se na peça “Fluxorama” a construção do monólogo interior – ou *stream of consciousness*, ou fluxo de consciência – de cunho poético, pois, ao dialogar com Mauch (2014) tem-se a obra teatral escrita sob uma estrutura vertical com combinação de frases poéticas, bem como músicas, o que produz, origina uma combinação que pode se caracterizar espacialmente como teatro ou como poema. A disposição do texto na peça (na escrita do papel) traz esse caráter poético, combinação vertical.

Somos um só agora.
Eu e o meu Mustang.
A simbiose.
A massa disforme e concreta, numa terceira referência.
Se eu pudesse gritar por ajuda: gritaria.
[...]
tá tudo bem
tá tudo bem
Tudo bem que a vida é breve.
Tudo bem que tem conta de gás que vence dia 20.
[...]
Tudo bem que foi tão bom.
Tudo bem que você me magoe às vezes.
Tudo bem que durou.
Tudo bem que é você.
Tudo bem que te tenho.
Tudo bem eu chorar agora.
Tudo bem eu estar com medo.
Tudo bem que seja assim.
Tudo bem...
tudo bem...
[...]
(Bilac, 2018, p. 199; 212).

No exemplo acima desse trecho da peça é possível identificar, segundo Mauch (2014, p. 100), que

o autor passa da memória lógica (que sequencia o passado e o presente) para a memória poética (que restabelece o passado como presente), passagem que permite conhecer a intimidade da personagem, mergulhando no seu subconsciente.

Ainda para Mauch, o processo de pensar é demasiado mais rápido e intenso do que a linguagem, escrever esse fluxo é um processo também intenso. Os pensamentos surgem sem serem chamados; Mauch traz uma metáfora associada à tartaruga e o coelho: “O aparelho fonador é uma tartaruga, quando o comparamos com a velocidade do

pensamento. Tartaruga que tenta chegar em primeiro lugar, antes do coelho, numa corrida desigual” (Mauch, 2014, p. 100).

Em um trecho, a personagem Amanda expressa, por meio de um fluxo de consciência intenso, o seu existir:

Com todo o pavor que isso possa trazer e toda beleza também porque a vida é cheia de beleza e eu aqui com vontade de chorar às vezes por emoção mesmo ou por essa sede que não para não paro de sentir sede e isso me assusta tanto e me apaixona tanto porque a paixão vem num susto quando menos esperamos e eu não sinto mais o cheiro do cabelo do meu marido nem o seu hálito cheio de pasta de dente ou sua colônia ordinária ou a acetona que uso para remover meu esmalte ou a bochecha carnuda de um neném ou a maresia enjoativa e inebriante que invade a minha sala e daí volta a vontade de chorar agora não de emoção embora o choro seja uma faceta indiscreta disso mas meu choro é metido a besta e deixa ele ser do jeito que ele quiser ser e deixa as pessoas serem como elas querem ser mesmo fingindo porque não deixo de amá-las pois são lindas como são e mesmo se assim não forem continuo amando seus sorrisos ou suas caras de desagrado que me agradam cada vez mais e eu seria boba se não as amasse porque só o amor justifica essa loucura que é a vida que se apresenta de forma tão abrupta e por muitas vezes tão cruel e eu sou uma mulher tranquila e emocionalmente disponível e mesmo tendo perdido o tato na semana seguinte continuei íntegra e sorridente [...] (Bilac, 2018, p. 198).

A respeito da pontuação na peça observam-se muitas vírgulas, barras, parênteses, reticências, sinais gráficos, espaços em branco, ou mesmo textos sem nenhuma pontuação, como no excerto acima. Contudo, tudo que está (ou não) escrito possui significação: o intenso fluxo de consciência das personagens, do qual a linguagem parece não dar conta. Nas palavras de Mauch (2014, p. 108):

[...] enquanto nos esforçamos para sequenciar o 1º pensamento, logo nos vemos sobrepostos pelo 2º, prevemos o nascimento do 3º [...] as vírgulas do corpo não se comportam como as do papel. Os pensamentos não se concluem linearmente. Seus nexos são outros. Eles são regados pela sensibilidade e pelos sentidos de cada ser.

Por se tratar de um texto de caráter poético, emergem os mais diversos significados em cada parte do monólogo, o que inscreve Jô Bilac numa escrita dramaturgicamente própria, única, com o intuito de compor “experiências” por meio dos fluxos de consciência em que os discursos e signos quase que se sobrepõem às personagens, deslocando-se do rigor da escrita dramaturgicamente: é uma escrita híbrida.

A importância da autoria da/na dramaturgia negra

Ao retomar o histórico da dramaturgia negra no Brasil, destaca-se em vários tempos a figura estereotipada do negro em cena, ora como escravo, ora como legitimação do processo (bem-sucedido) da colonização, com o surgimento de outros estereótipos, como o mulato malandro e a mulata sexualizada (tipo exportação). Em vista disso, tem-se o questionamento a respeito de como tais estereótipos podem ser apagados, ou como não estigmatizar tais figuras na história negra.

Para a professora Evani Tavares Lima (2015, p. 103), o caminho é assumir “o lugar da caça, prestando muita atenção aos rastros deixados por concepções unilaterais, que não falam com sua própria língua, mas com a de outrem, pseudo-universal, com a intenção de retratar a realidade”. Ou seja, é indispensável que o negro ocupe o seu lugar de encenar, interpretar e, o mais importante, escrever a própria história: “Quando assino, nomino, faço existir, dou voz e corpo. Afirmo o Eu Sou, Eu Penso, Eu Faço” (Lima, 2015, p. 103).

A autoria do negro não só no teatro, mas na literatura e nas artes como um todo, torna-se um importante dispositivo, que trará a visibilidade e um discurso de verdade sob sua própria ótica. “Sem invocar a responsabilidade dessa autoria fica-se à mercê de uma história torta que só vem refletir o que já está posto”; é preciso realizar um “chamado por uma história negra do teatro brasileiro, é também uma provocação à autoria: qualidade ou condição de autor” para além das “entrelinhas dos registros oficiais” (Lima, 2011, p. 85).

Nesse sentido, corroboramos com Leda Maria Martins (1995, p. 43), ao ressaltar que “[...] a fala do negro nunca é a sua voz e, menos ainda, o seu discurso”. É preciso retirar autor e personagem negro da zona do “indizível” (Martins, 1995, p. 43).

No entanto, é preciso destacar que na peça “Fluxorama”, ao contrário da maioria dos textos de autores negros contemporâneos, Jô Bilac não traz uma escrita engajada e de denúncia social ou algo que coloque em evidência sua negritude, o que não o (des)configura com o autor negro. Ao retomar a epígrafe deste texto, nota-se nas palavras do autor em análise o seguinte comentário, proferido por ele em uma entrevista para a coluna de Vogue Gente, à cineasta Sabrina Fidalgo (2021): “Sou negro, então tudo o que eu escrever será negro também”.

Considerações finais

Neste texto, buscamos uma percepção crítica a respeito especialmente da construção da materialidade no texto de Jô Bilac, ao entender que este se trata de um texto híbrido, caracterizado pela narrativa em fluxo de consciência, que se apresenta de maneira poética em seu conteúdo e forma.

Apresentou-se, ainda, no tocante ao campo teatral, a problemática em torno da representação estigmatizada, sustentada por padrões raciais que limitavam (ou limitam) a ação dramática da personagem negra à sua condição imposta pelo sistema escravocrata, ou mesmo àquela que se refere apenas à dor ou às mazelas sociais.

A peça, além de provocar sensações e experiências, nos coloca diante de uma grande indagação: Ao negro fica relegada a escrita somente acerca de denúncia social e mazelas sofridas? Para o negro resta apenas a escrita que o coloca como objeto de estudo do fetichismo de dor e de sofrimento?

Abdias do Nascimento reconfigura o quanto é relevante e necessário trazer à luz os objetivos listados pelo grupo do TEN (Teatro Experimental do Negro) os quais demarcam que a participação da população negra é indispensável em cena, como autores, como produtores do teatro negro bem como na organização de seminários, congressos e outros eventos de natureza político-partidária e social, enfim, produção escrita, na literatura, em jornais em revistas e em eventos socioculturais, a fim de promover a valorização das expressões negras no país (Nascimento, 2004, p. 13).

Referências

- BACELAR, Jeferson. **Corações de Chocolate: A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)**. Departamento de Antropologia da USP. Jun. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/BWMCHHBWbTtTTPLHrMGtj4F/>. Acesso em: 1 maio 2023.
- BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966. (2º volume).
- BILAC, Jô. Fluxorama. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.) **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- FIDALGO, Sabrina. Consciência negra: exaltando Jô Bilac, o dramaturgo mais premiado do Brasil que você precisa conhecer. **Revista Vogue**, Coluna Gente, 21 nov. 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/11/jo-bilac.html>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- GOMES, Arthur Peluso. **A alma encantadora do Campo de Santana: "Spiritu Loci" e a apreensão do espaço enquanto objeto histórico**. 2019. Monografia. Rio de Janeiro: UFRJ/IH, 2020. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/17060>. Acesso em: 21 maio 2023.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2021.
- LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.). **Dramaturgia negra**. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.
- LIMA, Evani Tavares. **Por uma história negra do teatro brasileiro**. Urdimento, v. 1, n. 24, p. 92-104, julho 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015092/4484>. Acesso em: 1 maio 2023.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 82-88, 2011.2. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/5665/1/5729-15715-1-PB%5B1%5D.pdf>. Acesso em: 1 maio 2023.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MAUCH, Michel. **Poética e pedagogia: Maria O. Knebel e o monólogo interior**. 2014. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-18052015-164353/en.php>. Acesso em: 21 maio 2023.
- MENDES, Mirian Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.

NASCIMENTO, Abdias do. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e reflexões. Estudos avançados, v. 18, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/B8K74xgQY56px6p5YQQP5Ff/?lang=pt>. Acesso em: 1 maio 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008

SANTOS, Richard. Mídia e branquitude no Brasil: do sujeito desidentificado à maioria minorizada. **ABATIRÁ - Revista de Ciências Humanas e Linguagens da Universidade do Estado da Bahia - UNEB - Campus XVIII**, v. 2, n. 4, p. 31-44, jul.-dez. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/13340>. Acesso em: 1 jun. 2023.

Submetido em: 16 jun. 2023

Aprovado em: 30 out. 2023