

**Audiodrama Voz para Cumaná:  
Uma análise metodológica do processo criativo autoral  
de uma dramaturgia realizada com imigrantes venezuelanos, refugiados  
no Sul do Brasil durante um *lockdown***

**Gabriel Fontoura Motta y Suzi Frankl Sperber  
Universidade Estadual de Campinas (SP)  
Brasil**

Segundo os estudos da obra *Migrações Venezuelanas* (Baeninger, 2018) encontramos um fluxo migratório no Brasil, do povo Venezuelano, em uma situação crescente há mais de vinte anos. Entretanto, no ano de publicação da obra artística referenciada, uma crise instaurou-se na fronteira do Brasil com a Venezuela, a partir da cidade de Pacaraima, em Roraima, percorrendo o trajeto de 200 quilômetros até a cidade de Boa Vista, ainda no Norte do Estado. Encontra-se, a partir dos relatos, o medo da partida e a resiliência da chegada de pessoas caminhando pelo percurso e buscando outra vida. Para entender o que estava acontecendo na cidade de Porto Alegre, e na região metropolitana do Rio Grande do Sul, regiões em que as operações de acolhida do Acnur ampara imigrantes venezuelanos, dei início a minha pesquisa de iniciação científica em dramaturgia contemporânea. Junto ao Prof. Dr. Clóvis Dias Massa comecei a estudar os Teatros do Real, visto em autoras como Beatrice Picon Vallin, e por entre a própria pesquisa do professor orientador Clóvis, e demais autores que lidavam com pessoas reais para entender o agora. Vivi Tellas, encenadora argentina que trabalhou com soldados atuantes na Guerra das Malvinas, ou Mohamad El Khatib, encenador franco marroquino que trabalha com torcedores de um time da segunda divisão francesa de futebol para compartilhar uma narrativa que tensiona as fronteiras da ficção também foram inspirações para este estudo. Com isso, criei um projeto voluntário para ensinar teatro com português utilizando de um conteúdo que já apresentava questões práticas aos imigrantes. Segundo o apoio do material “Pode Entrar<sup>1</sup>” da rede Acnur, criei o curso “Português na Prática” - aulas de teatro e língua portuguesa para imigrantes e refugiados frequentadores da instituição Avesol (Associação do Voluntariado e da Solidariedade). Esta organização não-governamental acolheu nossa pesquisa, que se transformou em uma série de audiodrama. Com a chegada da pandemia, nossas aulas de teatro e português voluntárias foram para o Google Meet. Ali, conhecemos Carlos, Jennifer e Pedro. Alunos não atores imigrantes refugiados

---

<sup>1</sup>Disponível em Disponível em  
[https://www.acnur.org/portugues/wp-content/uploads/2018/02/Pode\\_Entrar\\_ACNUR-2015.pdf](https://www.acnur.org/portugues/wp-content/uploads/2018/02/Pode_Entrar_ACNUR-2015.pdf)

venezuelanos de nosso curso<sup>2</sup>. Ou seja, “Voz para Cumaná<sup>3</sup>” é um audiodrama oriundo de uma dramaturgia escrita para imprimir o testemunho do nosso convívio. Para traduzir a presença de cada um dos presentes, incluindo a minha, nesta aventura que encontrara em uma pandemia o isolamento que não se espera em um trânsito migratório, utilizei da transcrição. A transcrição de histórias irá abordar, neste trabalho, a vivência no entendimento de teorias literárias de autores como Haroldo de Campos e Max Bense (2011) a partir da Transcrição e da Informação Estética. Como análise, escolhemos o primeiro episódio desta dramaturgia, com o protagonista Carlos Barrios. O processo de lecionar teatro partindo de aulas de português para imigrantes e refugiados aproximou autor e alunos de um universo em trânsito, mas que buscava uma oportunidade de partilhar saúde, opinião e sonhos.



- figura 1: “Um Dia de Fúria”: primeiro episódio da série de audiodrama “Voz para Cumaná”
- Fonte: Código gerado pelo site <http://www.qr-code-generator.com/>

### *I. Max Bense e a informação documentária, semântica e estética<sup>4</sup>*

Na presença em aula, no segundo semestre de 2019, Carlos demonstrava impaciência com a realidade que lhe fora imposta. Das trocas, dos diálogos e da partilha mútua surgiu uma oportunidade de visita a minha casa, eu também morava na avenida Alberto Bins – mesma rua da pensão em que Carlos vivia e na qual, infelizmente, fora ameaçado de morte durante o nosso processo criativo<sup>5</sup>. Antes deste tenebroso

---

<sup>2</sup>O elenco foi reunido a partir do interesse da turma em continuar estudando teatro e português online com a chegada da pandemia. Dentre os alunos, apenas três pessoas conseguiram manter contato, vínculo e acesso ao novo formato das aulas.

<sup>3</sup>Voz para Cumaná foi realizado por meio do fomento emergencial do Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul – FAC/RS #FACDIGITALRS; pertencente à Lei Aldir Blanc 01/2020, em parceria com a Universidade FEEVALE e foi publicado no dia 13 de outubro de 2020. O trabalho encontra-se disponível em <https://open.spotify.com/episode/3dcEicEdUUxnBFUKYtGcbC?si=jRdVB2PzQdiOWd1SxGwnFw;> Acesso em: 01 maio. 2023

<sup>4</sup>A partir de fragmentos da obra “Pequena estética” (1971) e “A Fantasia Racional” (1964) ambas organizadas por Haroldo de Campos (2011, 25)

<sup>5</sup>Em uma noite de agosto de 2020, Carlos entra em contato comigo para informar que estava em uma situação perigosa. Conseguimos acionar o advogado da instituição não governamental para dar todo o suporte possível. Depois desta noite, Carlos ainda precisou continuar morando por alguns meses na mesma pensão que o agressor. Este, embriagado, ameaçara Carlos na cozinha, com uma faca, por ser imigrante.

acontecimento, recebi a visita de Carlos após uma aula. Dentre uma conversa, resolvemos registrar em vídeo este momento. Então, os relatos foram transcritos para o arquivo em formato Word 2003, o que deu origem ao audiodrama “Um dia de fúria”<sup>6</sup>. O episódio nasce a partir do testemunho de Carlos, em uma entrevista gravada por audiovisual em minha casa, uso desta narrativa para criar a dramaturgia do 1º episódio de “Voz para Cumaná” em alguns elementos trazidos por ele. Neste artigo, temos contato na íntegra apenas com a dramaturgia publicada como audiodrama, contudo, trago alguns elementos de sua entrevista a partir de minha transcrição neste texto. Para o episódio 01 “Um Dia de Fúria”, dos mais de 90 minutos de entrevista, escolho, para iniciar a estória, um dia pesado, de um feriado religioso aproveitado por Carlos para entregar currículos em busca de emprego, entrando em confronto com a fome e o desamparo, bem como buscando pelo atendimento às necessidades básicas, o que não é fornecido a um imigrante venezuelano. Já nos primeiros escritos de Campos em que é mencionada a expressão *Transcrição*, “Da tradução como criação e como crítica” (1992), encontram-se ensaios e fragmentos de autores que o poeta concretista utiliza como referência para a pesquisa em tradução, como os estudos em tradução de linguagem de Max Bense (2011), que trata da *Informação Estética*. Um dos processos catalisadores para Haroldo de Campos escrever sobre transcrição está na resposta à impossibilidade de tradução de poesia, partilhada por Max Bense, com o conceito de “fragilidade da sentença”. Se, para Campos (2011, 32), informação “é todo o processo de signos que exhibe um grau de ordem”, Max Bense trabalha com três distintas situações para a informação que uma obra contém: informação documentária, informação semântica e informação estética. Este conceito acolhe três distinções de tradução, ou seja, três informações distintas que uma tradução de uma obra carrega: informação documentária, sentença, registro; informação semântica, além do observável; e informação estética, com a codificação e a fragilidade da essência. Como traduzimos a essência de um processo criativo? Como entendemos o que aconteceu em aulas de teatro para imigrantes venezuelanos – entre amizade, pandemia e audiodrama? A informação documentária é o conteúdo que “reproduz algo observável” (Campos, 2011, 32). Ela é uma sentença que não se dissocia do empírico, ou seja, é o que o tradutor observa do registro partilhado pelo autor, sem acrescentar nenhum elemento novo. Com base na obra do poeta João Cabral de Melo Neto (1965), Haroldo de Campos traz o exemplo do poema *Formas do nu*<sup>7</sup>, em especial o fragmento “A aranha tece a teia”, a fim de ilustrar a informação documentária.

A informação semântica transcende a documentária, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro (Campos, 2011, 32).

---

<sup>6</sup>Há um filme americano de 1993 que recebeu, no Brasil, o título utilizado para o podcast: *Falling Down - bra: Um Dia de Fúria; prt: Um Dia de Raiva*. Trata-se de um drama policial dirigido por Joel Schumacher e escrito por Ebbe Roe Smith.

<sup>7</sup>Para Campos, João Cabral de Melo Neto – poeta da terceira geração literária do modernismo no Brasil – seria um dos expoentes da poética transcritiva.

A proposta de realizar uma tradução em que sejam colocados conceitos que transcendam a obra original faz com que comecemos a pensar em outra possibilidade criativa, que insira outra camada ao original: “A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira” (Campos, 2011, 32). Aqui, temos, por exemplo, a transcrição do poema a partir da sentença empírica, colocando-se no poema informações e opiniões. Após essa transcrição, o poema já não é mais “original”, pois João Cabral de Melo Neto não afirma, na obra, que o fato da aranha tecer a teia constituiria (ou não) uma verdade. A informação estética representa, para Bense, o que a Transluciferação representa para Campos. Se transluzir, transcriar e transluciferar indicam um caminho tradutório a partir da possibilidade de criação autoral com a obra original, a informação estética “concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” (Campos, 2011, 32). Bense aponta para a impossibilidade de uma “codificação estética” devido ao fato das informações, documentária e semântica, admitirem outras formas de codificação. Em relação aos exemplos acima, Campos escreve que poderíamos traduzir possibilidades a partir da sentença de registro “a aranha faz a teia” ou da informação semântica “a teia é uma secreção da aranha” (Campos, 2011, 32). Porém, a informação estética mantém a máxima de que “qualquer alteração na sequência desses signos verbais do texto transcrito de João Cabral perturbaria sua realização estética, por pequena que fosse [a alteração], de uma simples partícula” (Campos, 2011, 32).

A aranha passa a vida  
tecendo cortinados  
com o fio que fia  
de seu cuspe privado.  
(Melo Neto, João Cabral de.  
“Formas do nu”, 1965, 65)

Para Bense, traduzir o conteúdo poético, a essência da obra original, é impossível, dada a fragilidade da informação estética, que seria “inseparável de sua realização singular” (Bense, 1971, apud Campos, 2011, 16).

Cheguei aqui no dia 15 de setembro. Era um domingo, estava fechado o centro. Encontrei dois compatriotas que me falam de uma igreja, o Cibai, que ajudava imigrantes. Também estava fechada. Neste dia também encontrei um brasileiro que me ajudou onde encontrar comida, com tudo fechado<sup>8</sup>.

A informação documentária expressa na condição de chegada, na falta de informações oficiais e nas necessidades presentes, como o medo e a missão de sobreviver dá espaço para um mistério. Mistério, esse, que cresce de forma ansiosa, assim como os

---

<sup>8</sup>Fragmento original transcrito a partir de entrevista realizada com Carlos Barrios, em outubro de 2019, no apartamento do professor, em um sábado de sol pós-aula, provavelmente entre 17h e 18h.

“furos” ou os relatos espaçados de possíveis conflitos e problemas encontrados na mediação de um novo lugar, de um novo espaço para viver.

“UM DIA DE FÚRIA”<sup>9</sup>

[“Com o suor do seu rosto você comerá o seu pão,  
até que volte à terra, visto que dela foi tirado; porque  
você é pó, e ao pó voltará”].  
Gênesis 3:19]

Carlos, trinta anos.

(Porto Alegre, verão em algum feriado  
religioso)

Cena 1: A pensão.

Carlos (abre os olhos, coça os olhos, levanta da cama. Senta na cama, olha para os lados. Levanta, molha o rosto, troca de roupas e sai do quarto): Bom dia.

Vizinha de quarto: Bom dia.

Dona da pensão: (Silêncio enquanto costura) Carlos: (Sai da pensão)

Cena 2: A rua.

Carlos (entra em um locutório<sup>10</sup>): Bom dia.

Atendente do locutório: Bom dia.

Carlos: (Imprime 350 folhas)

Atendente do locutório (vai até a impressora, espera oito minutos, até que todas as laudas sejam impressas, olha para as folhas por cinco segundos e depois olha para Carlos): Boa sorte.

Carlos (não entende): Quanto?

---

<sup>9</sup>Recorte original do texto autoral *Um dia de fúria*, pertencente à obra dramaturgica *Cumaná* e presente no primeiro episódio do audiodrama *Voz para Cumaná* disponível no *Spotify*.

<sup>10</sup>*Lan house* ou local para acesso e uso de computadores (N. do A.)

Atendente do locutório: Oito reais.

(Carlos abre a carteira, tira uma nota de dez reais e paga os oito reais)

(Atendente do locutório abre uma gaveta – está suando na testa – , tira uma nota de dois reais e a entrega para Carlos)

(Carlos sai)

A sentença registro de Carlos, em que é relatado o que ele fez, como ele acordou e com quem que ele falou, está sendo transcrita com os personagens fictícios de um lugar; de uma pensão a que, possivelmente, ele ainda irá se vincular, ou não. Nesses diálogos secos, pontuais, que ordenam uma ação, é que a narrativa vai construindo Carlos. Segundo Campos: “A informação documentária reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença registro” (Bense, 1971, apud Campos, 2011, 32). Na ordem temporal, ele acorda, levanta-se e sai da cama; por meio da narração, o leitor/ouvinte visualiza a ação por partes, como uma tomada de cinema ou um take de vídeo, que se expande quando Carlos acorda, limpa o rosto, sai do quarto, desce ao térreo da pensão, sai para a rua e entra em um locutório. De acordo com Bense: “A informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (Bense, 1971, apud Campos, 2011, 32). A entrevista com Carlos foi realizada nos primeiros dias de outubro, pouco mais de um mês após ele se mudar para a avenida Alberto Bins, em sua chegada ao país<sup>11</sup>.

<sup>12</sup>Carlos: donde poderian “éls” deixar currículo, procurar emprego... Esas cosas...

autor: (fumando): quantos currículos tu entregou?

Carlos: Até agora eu lembro que chegou... (pensando) docientos... Docientos quince...

Docientos viente? Eu no lembro exactamente cuanto... En la realidad...

autor: aham...

Carlos: Eu larguei currículo em Novo Hamburgo, largué en

---

<sup>11</sup>Carlos falava espanhol, mas tentando falar português porque estava estudando. Então, mantive a fidelidade da enunciação a partir da transcrição do diálogo.

<sup>12</sup>Fragmento original transcrito a partir de entrevista realizada com Carlos Barrios, em outubro de 2019, no apartamento do professor, em um sábado de sol pós-aula, provavelmente entre 17h e 18h.

Esteio, en Luiz Pasteur, en Industria Kieling... Aos arredores de Petrobrás.

autor: uhum...

Carlos: Em Canoas, em quase toda Porto Alegre...

autor: hum...

Carlos: De garçom, servicios gerais, lavagem, segurancia, portaria... É... qualquer área FORA de minha área de estudos eu he deixado currículo.

Transcriamos e reorganizamos a proposta dessas pessoas que não oferecem as oportunidades para o Carlos – mesmo com os mais de 200 currículos impressos e enviados digitalmente para muitos setores de Recursos Humanos. Assim, essas passagens transformam-se em fragmentos de textos, com pessoas e estereótipos, bem como com dúvidas primárias. Esses elementos fazem parte da tradição que permeia o universo de Carlos e do estudo da semiótica singular de Max Bense, e são atrelados à vivência de um imigrante venezuelano refugiado em Porto Alegre, próximo ao gelado Viaduto da Conceição<sup>13</sup>:

A “informação semântica” já transcende a “documentária”, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro. (Bense, 1971, apud Campos, 2011, 32)

Choque cultural? Vive-se no Rio Grande do Sul, em setembro de 2019, na condição sociopolítica contemporânea brasileira, em uma conjuntura pré-pandêmica. Os sujeitos são pensados como operadores cênicos em tecnovívio<sup>14</sup> (vivência *on-line* no mundo digital), a partir de 2020. Não há uma dissociação, também, do autor-professor. Enxerga-se o pertencimento de espaço do autor e do engenheiro refugiado Carlos, vizinhos. Com relação a Carlos, talvez apenas o idioma possa, ainda, fazer com que se mantenha o vínculo com a Venezuela.

---

<sup>13</sup>Nome dado ao viaduto que encontra-se na avenida Alberto Bins.

<sup>14</sup>Vivência mediada pela tecnologia, conforme autoria do conceito do pesquisador argentino Jorge Dubatti (UBA)

<sup>15</sup>(Carlos segue caminhando, agora, mais rápido)

Dono da empresa de lavagem: Até tem lugar, mas tem que trazer teus produtos de limpeza.

Dona de uma tabacaria: Não vão entender o que tu diz.

Dona de uma fruteira: Mas tem banana, lá, também?

Dono de um açougue: Já provou o churrasco gaúcho?

Dono de uma lavanderia: Até tem, mas tens que trazer teus produtos.

Dono de um *hostel*: Tu me ensinaria espanhol em troca?

Segurança do mercado: Mas por que Porto Alegre?

Taxista: Vocês vão ter que ir embora, agora, vai acabar isso tudo.

Vendedor de loja de terno: Aqui também não tem.

Síndica de imobiliária terceirizada: Vaga de quê?

A tensão dramática do episódio ocorre no momento da entrega de currículos do personagem Carlos em um dia cinza e fechado na cidade. Os personagens encontrados ao longo do caminho surgem a partir da transformação da informação documentária para a opinião, ou o encontro, com o professor-autor no momento da entrevista em casa; eles surgem na informação semântica e são organizados na informação estética (a partir de toda a vivência até o momento da escrita), diluída, por exemplo, nos diferentes personagens que atravessam o caminho de Carlos ao longo do frenético dia do imigrante venezuelano. A essência do relato de Carlos encontra-se na linguagem ansiosa, curiosa, confusa e preocupante com que atravessa seus primeiros dias em Porto Alegre.

<sup>16</sup>Hola Gabriel, buenas noches. Desculpa no ter te respondido a tiempo, é que estava en trabajo e... Ya, lá no me deixam usar tanto el telefono. Mais te queria te falar sobre una cuestion aqui... que... me aconteció na pensión y uno de los residentes aqui...Esté... Tuve

---

<sup>15</sup>Recorte original do texto autoral *Um dia de fúria*, pertencente à obra dramaturgica *Cumaná* e presente no primeiro episódio do audiodrama *Voz para Cumaná* disponível no *Spotify*.

<sup>16</sup>Transcrição fiel de áudio do *Whats.App* de Carlos, recebido por mim, no momento em que ele sofre seguidas ameaças de morte na pensão em que reside.

una discusión con él y... Ele estava tomando e... No sé, de alguna manera matarme... Como podría decirte??? Este pegó una faca y, bueno, ese cara se quedó esperando a mi en la cocina y no sé. Seguimos esperando para ver lo que vai acontecer... En la verdade que me siento como acosado... Como... Él me agredió y, bueno, y pegó una arma blanca para tentar-me fazer algu estrágo...

Há, na informação estética, maior profundidade de espaço para a transcrição, que é necessária, devido à impossibilidade da tradução poética. Há uma condensação maior, que intensifica a tensão. Haroldo de Campos acredita que a transcendência autoral, possível dentro da tradução estética, traduz a essência (estrutura) através da linguagem – Transluciferação: “A informação estética, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos” (Bense, 1971, apud Campos, 2011, 32). Isto é, a transformação da informação documentária, trazida por Carlos Barrios desde a sua saída da cidade de Portuguesa, no noroeste venezuelano, encontra na recepção do autor uma transcrição. A partir do meu território, de um porto-alegrense, como, vivendo uma pandemia, aos domingos e feriados na cidade de Porto Alegre: vazios.

<sup>17</sup>(O vulto esbarra em Carlos)

(Carlos para, sente muito calor, está zozno. Carlos sua, a água de Carlos terminou. Carlos olha para o chão, olha para a frente. Olha nos olhos do vulto. Respira, sente medo. Olha para o lado, uma porta aberta, uma sala escura dentro de um prédio de esquina. Uma mulher, com pouca roupa, sai e deixa a porta aberta)

(Carlos entra)

Para Max Bense, trazido por Campos, (2011, 16), a impossibilidade de tradução da informação estética, ou seja, da essência da poesia/obra, está na fragilidade da informação estética. Para Haroldo de Campos, a Transluciferação é a transcrição mais profunda, que cria outra possibilidade a partir da fragilidade da sentença.

A primeira preocupação do meu ensaio foi o enfrentamento da questão aporética (do “caminho sem saída”) suscitada pela concepção tradicional da “impossibilidade da tradução de poesia” [...] Estabeleci, como limite negativo da reflexão, a postulada impossibilidade da tradução da “sentença absoluta” (Albrecht

---

<sup>17</sup>Recorte original do texto autoral *Um dia de fúria*, pertencente à obra dramaturgica *Cumaná* e presente no primeiro episódio do audiodrama *Voz para Cumaná* disponível no *Spotify*.

Fabri) ou da “informação estética” (Max Bense) [...] Essa impossibilidade decorreria da “fragilidade” da “informação estética”, que seria “inseparável de sua realização singular”. (Campos, 2011, 16)

Assim, as transcrições aconteceriam paramórficas<sup>18</sup> à obra original. Entretanto, para Max Bense, a informação estética seria “inseparável de sua realização singular” (Bense, 1971, apud Campos, 2011, 16). Por este motivo a recriação, a transpoetização e a transcrição são vistas como “reproposta”, segundo Haroldo de Campos (Campos, 2011, 16). Elas não são mais vistas como uma recriação isomórfica, “autônomas enquanto informação estética, mas ligadas entre si” (Campos, 1976, 24). A transcrição é encarada, agora, como uma paramorfia, “mimésis não como reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença”.

## II. Da transcrição à transcrição

O significado de encontros, aulas, videochamadas, áudios, partilhas, testemunhos de violência e choros “transpoetiza-se” (Benjamin, 2001, apud Campos, 2011) através da informação estética partilhada em um ambiente virtual: um audiodrama. “Libertar na sua própria aquela língua pura, que está desterrada na língua estranha; liberar, através da ‘transpoetização’ (Umdichtung), aquela língua que está cativa (gefangen) na obra, eis a tarefa do tradutor” (Benjamin, 2001, apud Campos, 2011, 24). Se toda criação é crítica (Campos, 1983, apud Santaella, 2005), a cocriação dramaturgica é oriunda do convívio entre alunos, professor e grupo de pesquisa, e acontece entre corpos críticos e com resistência, mas também com medo e resiliência, já presentes em seus relatos. Os alunos transitam entre o medo, presente desde a entrada no país, e viajam em busca da resiliência, quando estão, como estavam então, no Sul do Brasil. Assim, visitam diariamente as diferentes trajetórias, percorridas de forma obrigatória até chegarem ao encontro do acontecimento artístico fortuito. Com isso, o experimento dramaturgico carrega-se de possibilidades críticas: há críticas vindas dos sujeitos e geradas a partir da recepção do autor, que não encontra outra possibilidade de não se permitir atravessar pela criação de um trabalho com base naqueles encontros, daquelas sensações; o fim é pensado como a transformação para um novo normal, para a digitalização e para a recriação do testemunho, do que aconteceu para um audiodrama. A proposta mantém o compromisso político, social e artístico do autor em transcriar mantendo-se, principalmente, fiel às dores partilhadas e acolhidas entre os sujeitos criadores, transformando-se a transcrição em uma tradução luciferiana, “recusando-se à tirania de um logos pré-ordenado e rompendo a clausura da metafísica da presença” (Campos, 1983, apud Santaella, 2005, 180). O processo de

---

<sup>18</sup>Alguns anos mais tarde, o poeta substituiria o termo “isomorfia” por “paramorfia” para descrever a mesma operação, acentuando agora, no vocábulo (do sufixo grego “pará”, ao lado de, como em “paródia”, canto paralelo), o aspecto diferencial, dialógico do processo (SANTAELLA, 2005).

transcrição em Haroldo de Campos expressa-se a partir dos possíveis diálogos das oportunidades que poderiam surgir com a vivência do aprofundamento da relação professor/aluno. O filósofo e ensaísta alemão Max Bense compartilha com Haroldo de Campos a proposta de uma estrutura transcritiva, que organiza a transmissão de informação que um autor comunica através da essência de uma obra.

Como escrever, em outra língua, a essência, ou o significado, de uma poesia? Haroldo de Campos responde com a possibilidade de se traduzir a essência criando outra proposta, outra obra. Não se trata de transcrição, tampouco tradução, mas sim de transcrição:

Procedendo por reversão dialética desse momento de negatividade radical, passei a afirmar, em contrapartida, a possibilidade, em princípio, da recriação (re-criação) de textos poéticos. Para fazer face ao argumento da “outridade” da informação estética quando “reproposta” numa nova língua, introduzi o conceito de isomorfismo: original e tradução autônomos enquanto informação estética, estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia; serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (Campos, 2011, 16)

A afinidade foi possibilitada através da vivência iniciada do curso, mas o convívio do grupo de trabalho de aula ocorreu em expansão para outros espaços que não o da ONG. Primeiro, fomos assistir ao show de uma artista venezuelano, violonista, no antigo bar “Santa Arepa” (no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre), onde se degustam arepas<sup>19</sup> venezuelanas. Além disso, a relação se estendeu para um natal venezuelano, em uma casa venezuelana, o que favoreceu a construção de um audiodrama com não atores<sup>20</sup> venezuelanos imigrantes. A aproximação dos atores do processo é uma das características geradas através da horizontalização da relação do grupo de pessoas envolvidas no trabalho. Isso favorece o processo de escrita a partir da transcrição dos encontros, sejam presenciais ou virtuais. As histórias ultrapassam o que o gravador do celular registra, ultrapassam a captação audiovisual. A escrita dramática tem como catalisadora a transcrição do real coletado no processo. O processo criativo de construção artística transforma as narrativas trazidas, em uma metamorfose de sensações de terceiros, do autor e das situações intempestivas. Os lugares, as histórias, as dores, os sentimentos de todos os envolvidos jorram no documento o que aquele encontro pode proporcionar. A publicação de “Um dia de fúria” foi construída com base no encontro em minha residência, depois de uma aula no sábado à tarde, com Carlos Barrios, que era vizinho, por morar em uma pensão no centro

<sup>19</sup>A arepa é um tipo de pão nativo da Venezuela, que lembra uma tortilla e é feita com milho moído ou com farinha de milho pré-cozido. Ela pode ser frita ou cozida e é servida com o recheio que se preferir.

<sup>20</sup>A expressão “não atores” é utilizada a partir da perspectiva de Augusto Boal (2006, 09), através dos estudos do Teatro do Oprimido: “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores”.

da cidade. A entrevista aconteceu pelo registro audiovisual caseiro e sem edições. Na transcrição dessa proposta, entrevista na íntegra, encontrava-se o primeiro dilema: traduzir a informação oculta, oculta até mesmo da obra original – ideia expressa do texto “A Tarefa do Tradutor”, de Walter Benjamin (2011) –, ou não alterarmos nada, realizar a transcrição apenas com a realização do que é falado, ouvindo e digitando?

Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação... Não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é, de certa forma, similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (Campos, 1963, 35 *apud* Santaella, 2005, 225)

No ato da transcrição da entrevista, feita por mim, começava a me deparar com os temas que Carlos poderia ter deixado solto, ou o que poderia ter acontecido com as questões que ele não escolheu compartilhar neste nosso encontro. A transcrição da entrevista deu origem a criação de uma dramaturgia que acolhe todos os momentos com Carlos, a construção desta narrativa acontece aos poucos. Acontece da transcrição à transcrição. Acontece através da experiência da sensibilidade pedagógica no processo criativo do ensino do teatro e do português. A transcrição vai-se transcriando no decorrer do processo criativo. Com os signos expressos por cada integrante, com as conversas, com as reações de Carlos ao longo de nossos encontros. Algumas falas, da transcrição, começam a serem ajustadas, algumas considerações que aconteceram no *ao vivo*, na gravação da entrevista, são trabalhadas para entrarem nesta transcrição com um mínimo de alteração possível. São nos espaços, nas lacunas e nas possibilidades de ficcionalização que a amplitude desta pulsão se estabelece. São nos dias seguintes, nos meses seguintes, que fazem com que o audiodrama seja o formato escolhido para imprimir esta dramaturgia. Tudo o que aconteceu na vida de Carlos e que ele escolheu compartilhar conosco, desde a primeira aula, a entrevista, os ensaios, a pandemia, a ameaça de morte, é editado com ênfase na situação a partir de todas estas vivências em encontro. Ou seja, não é somente a vida do Carlos, é a vida do Carlos e seus acontecimentos atravessados pela nossa escuta, pela nossa vivência, pela nossa presença em cada situação atravessada.

Da transcrição de uma entrevista para a transcrição de uma dramaturgia, ou seja, eu enxergo uma possibilidade de tradução estética do nosso encontro. Este, como uma relação que imprime todos os micro encontros entre aulas presenciais, online, encontros

pela esquina, já que éramos vizinhos, e toda forma de presença trocada entre os atores envolvidos. Uma coisa é o Carlos contando tudo que aconteceu com ele em uma entrevista de 1 hora. Outra questão é a vivência, a relação com o grupo em todos os nossos encontros, não só através de testemunhos, mas nas conversas, piadas, e trocas naturais em sociedade com a turma e, *à posteriori*, com o grupo de trabalho formado para o audiodrama. Desde a presença comigo, na entrevista, desde a presença com o grupo de alunos, na Avesol, online e na relação com o elenco do trabalho. Ou seja, a nossa presença enquanto os acontecimentos são contados, e até mesmo vivenciados contemporâneos ao nosso processo criativo, são “Um Dia de Fúria”. Ou seja, a transcrição da entrevista é um catalisador para a transcrição de uma dramaturgia que se origina na transcrição de uma entrevista, mas já com o filtro de quem digita, ou seja, do autor. Desde as informações recebidas no dia da entrevista, já consideramos uma informação semântica, porque eu utilizo da informação documentária, contida na fala de Carlos, para ponderar sobre a minha moralidade, até se acomodar em meus pensamentos e, conseqüentemente, julgamentos e ficcionalização do que foi ouvido para dar início a uma nova impressão. Ou seja, uma criação a partir do que foi registrado no documento, a transcrição, dando origem a uma dramaturgia que é uma transcrição. Uma transcrição que inicia-se no ato de transcrição de uma entrevista, mas que acolhe todos os acontecimentos até o momento de sua escrita. Eu transcrevo transcriando. Mas, este documento, da transcrição, acolhe todos os outros acontecimentos de uma dramaturgia que é criada ao longo de todo o processo criativo. As ideias que surgiam, como a inserção de minha narrativa na própria obra, aconteciam ao longo dos ensaios. Por isso, a transcrição é finalizada ao fim do processo, na gravação do audiodrama. Assim, compondo o que entendemos como uma dramaturgia a partir da tradução estética de nosso processo criativo, em uma transcrição como uma dramaturgia dos encontros.

Para o cineasta francês, Jean-Luc Godard (1930-2022), o documentário é sobre uma outra pessoa e a ficção é sobre ele. Entendemos que a relação autor e documentarista dos testemunhos das pessoas que estavam no nosso processo dá lugar ao que a expressão do grupo grita. O que aqueles imigrantes estavam buscando, de onde eles estavam fugindo, de quem e para onde iriam. A transcrição existe, em um primeiro momento, após a entrevista gravada em vídeo por uma hora, mas o trabalho começa no momento da transcrição. Carlos havia feito sua primeira aula no curso e deu a entrevista para mim na tarde após a aula. Ansiado, querendo compartilhar e buscar pertencimento. Assim como eu. O contato começa antes da transcrição, algumas horas, mas se estende até hoje. O momento de impressão acontece desde a primeira aula até o dia 13 de outubro de 2020, dia de publicação do audiodrama no *streaming*. O tempo de relação com a alteridade acontece em um tempo muito mais longo do que a entrevista. Portanto, com uma potência e uma densidade maior do que aqueles trechos com temas proferidos no dia do encontro da transcrição. Como se trata de um trabalho com tal complexidade, isto é, há o momento transcrito, mas ele não abrange a potência e a complexidade da relação com esse outro. Graças a essa relação, com esse outro, é possível uma criação. Que é possível, portanto, uma transcrição. Esta que seria uma tradução da relação, portanto, uma transcrição da

relação que tem um momento especial, um tempo e um espaço que congrega melhor esse conjunto, mas, na verdade, este espaço e este tempo ainda são apenas uma parcela daquele conjunto que permitiu a transcrição.

### III. *Conclui-se pelo convívio*

Escolhemos imprimir nossa dramaturgia em um formato sonoro. Se olharmos para uma linha do tempo, enxergamos que hoje, o conteúdo produzido para rádio está em uma fronteira muito próxima ao *streaming* musical. Transmitido pela internet e distribuído em catálogos digitais, ou em sites de instituições, como o Itaú Cultural, temos conteúdos que caminham entre músicas e entretenimento, com cultura e muitos temas para o formato *podcast*. Ou seja, dentro da transmissão de rádio na era digital, com o *streaming*, e não mais a onda sonora da rádio, conseguimos consumir conteúdos que assemelham-se aos antigos, e ainda vigentes, programas de rádio<sup>21</sup> com entrevistas, debates e muitas trocas. O nosso espaço está no audiodrama assim como a teledramaturgia na Rede Globo, por exemplo, tem seu lugar e o jornalismo tem outro. Se temos uma novela das 21h e um Jornal Nacional das 20h, temos programas de podcast no *Spotify* e Audiodrama. Trabalhos recentes, como “Paciente 63<sup>22</sup>” (2021) - série de ficção Original *Spotify*, protagonizada por Mel Lisboa e Seu Jorge ou “Tudo que coube numa VHS<sup>23</sup>” do Grupo Magiluth de Natal, no Rio Grande do Norte, são exemplos premiados e que possuem público. Nichos de interessados em uma narrativas que contemplem apenas o som. Outro exemplo muito interessante é o trabalho “Maré<sup>24</sup>”, protagonizado pela atriz Grace Passô, junto a Cia Brasileira de Teatro, onde abordam narrativas que cruzam a vivência real dos moradores de parte da comunidade do Complexo da Maré, na cidade do Rio de Janeiro (2015). São exemplos em que a voz falada, nas obras, está em um corpo distante do cotidiano, totalmente diferente do encontrado nas falas dos programas de podcast. Uma sonoridade que acolhe a profundidade de que uma dramaturgia é composta por presença performativa. Podemos escutar a ficção tal como uma dramaturgia que possui a possibilidade de expansão do mesmo modo que ir em um teatro. Por isso também entendemos “Voz para Cumaná” como um Teatro em Áudio, sendo um audiodrama, dentro do conteúdo não estritamente musical do *streaming*, podcast, disponível em um catálogo online. São novas formas de nos comunicarmos.

Poderíamos continuar o entendimento dramaturgício da proposta “Um dia de Fúria” tentando organizar as ações. Organizar os encontros entre a tradução estética de Max Bense e o nosso processo transcriativo. O nosso processo de troca. A história oral

---

<sup>21</sup>Em entrevista realizada no mês de setembro de 2021, trouxe alguns elementos destes debates em um depoimento para a jornalista Ester Caetano, responsável pelo Nonada Jornalismo Cultural. Disponível em <https://www.nonada.com.br/2021/09/audiodrama-eco-vozes-venezuelanas-para-contar-a-vida-dos-imigrantes-em-porto-alegre/>

<sup>22</sup>Disponível para acesso em <https://open.spotify.com/show/4oh9G7rQXhTjI0mrXuuKm1>

<sup>23</sup>Disponível para acesso no catálogo online da instituição Itaú Cultural, a partir da aba podcast, na categoria “Ficções Itaú” <http://54.232.244.136/secoes/podcasts/ficcoes-itaucultural-ouca-peca-tudo>

<sup>24</sup>Disponível para acesso em <https://open.spotify.com/episode/0Rad4I7kEAzk3QnLLxIrya?si=9376aeecede4773>

presente desde a resposta das chamadas de vídeo “*Hola, soy Carlos*” até os pedidos de ajuda, dentro de uma pensão, ou mesmo a mediação do conteúdo do ensino de idiomas. Mas estamos falando de refúgio. De fuga. De pertencimento. De trajetória. De caminhos. De encruzilhadas. A pesquisa cartográfica é apresentada sob um olhar da sensibilidade pedagógica. Sensibilidade que atravessa pesquisador, objeto de estudo, ambiente, convívio, ação social, documentação artística, afeto. A experiência de entrevistar crianças (filhos dos imigrantes que acompanhavam as aulas), conhecer espaços, vivências, costumes e atividades sociais problematiza as noções do sujeito pesquisador em uma abordagem etnográfica de uma pesquisa viva. Indo na contramão de uma perspectiva construtivista, que se calca, na ciência moderna, como antítese do pensamento coletivo, espontâneo e subjetivo ao lado do processo criativo. O processo pedagógico que atravessamos está na experiência de visita ao espaço, na troca com as pessoas que residiam nos locais (assentamentos), na brincadeira com as crianças participantes dos encontros que não ignora o contexto, não dissocia o “resultado”, mas se afasta desse foco hegemônico para atravessar a polifonia de vozes emergentes para a escuta do mundo. Mantendo o lugar do *ethos*, da lateralidade do pesquisador em enxergar o acontecimento, vivenciar o convívio horizontal e cocriativo com a dramaturgia do encontro. Deixa-se afetar pelo transbordamento de emoções de fazer uma prática com pessoas em vulnerabilidade social. Brasileiros, venezuelanos, haitianos. Jovens, idosos.

A ficcionalização é, pois, instrumento de transferência. Não se trata de deslocamento de sentido, mas de deslocamento de sujeito. O sujeito primeiro é objetualizado (até fisicamente, através do carretel), enquanto o objeto, receptor, sofrente do evento primeiro, é convertido em enunciador, em narrador privilegiado, que se distancia do evento e de si mesmo, ainda que minimamente, para transformar a dor em sentido - repito, através da ficção. Assim o episódico passa a ter valor totalizante. Esse valor e sentido mais holístico - característico da ficção - constitui também e propriamente o novo conhecimento. A intelecção do evento (atribuição de sentido) depende mais de recursos que de repertório. Esses recursos são associativos: estabelecem redes de sentido entre elementos não concomitantes, organizados em torno de um relato de caráter ficcional. (Sperber, 71)

Ou seja, o fator teatral envolvido nas práticas teatrais tem a visão de abraçar cada vez mais um número maior de pessoas. De todas as classes sociais possíveis. Um sonho utópico? Não, a força deste fenômeno que move essa escrita está na afirmação do teatro como ciência efetiva e presente nas pessoas. Quanto mais pessoas eu me aproximo do teatro, maior é o engajamento de cada uma delas com a arte no algoritmo da vida. Ou seja, tanto decisões importantes quanto de pessoas envolvidas em altos cargos no mundo corporativo que escolhem estudar o teatro e o espanhol, presencial, ou online, em grupo,

ou individualmente, para exercitarem sua sensibilidade, seus sentidos através da expressão irão influenciar e impactar no mundo. Como colegas e políticos que assistem a apresentação deste trabalho no conselho de pós graduação dos Brics, podendo tornarem-se mais simpáticos as expressões de comunidades vulneráveis, alterando, talvez, o financiamento ou a própria execução de políticas públicas que impactarão na vida de muitas outras pessoas de lugares muito distantes. Mas também enxergamos exemplos na micro política, das micro ações do dia a dia, como um aluno que nunca fez teatro na vida. Seja um imigrante venezuelano, ou um profissional de TI, evidentemente que a mediação teatral irá encontrar a Pulsão de Ficção na vontade de aproximar-se de outro corpo, que não o cotidiano, mas sim o da cena. Desde a presença em um espetáculo artístico presencial, ou em uma aula de teatro. O teatro é sobre disponibilidade, então, neste processo criativo, abordamos a disponibilidade de pessoas em transformar, em transitar, em existir, em pertencer.

© Gabriel Fontoura Motta y Suzi Frankl Sperber

## Referências

- Baeninger, Rosana & Silva. João Carlos Jarochinski (coord.) *Migrações Venezuelanas*. Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em:  
[https://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/livros/mig\\_venezuelanas/migracoes\\_venezuelanas.pdf](https://www.nepo.unicamp.br/publicacoes/livros/mig_venezuelanas/migracoes_venezuelanas.pdf)
- Barros, R. D. B.; Passos, E. *A Cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In: Eduardo Passos; Virginia Kastrup; Liliana da Escóssia. (Org.). *Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- Boal, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- Benjamin, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: Benjamin, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. 34, 2011. p. 101-119.
- Bense, Max. *Pequena estética*. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- Campos, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: Campos, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- . *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- . *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- Dubatti, Jorge. *Filosofia del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Fontoura, G. & Massa, C. “Série de Audiodrama ‘Voz para Cumaná: a construção de uma dramaturgia a partir do testemunho de venezuelanos refugiados no Sul do Brasil’”. “#01 Um Dia de Fúria”. 2020. Disponível em:  
<https://open.spotify.com/episode/3dcE1cEdUUxnBFUKYtGcbC>
- . *Audiodrama eoa vozes venezuelanas para contar a vida dos imigrantes em Porto Alegre*. [entrevista concedida a] Ester Caetano. *Nonada Jornalismo. Processos Criativos*. 02 de setembro de 2021.
- Melo Neto, João Cabral de. *Antologia Poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- Santaella, Lúcia. *Transcriar, Transluzir, Transluciferar. A teoria da Tradução de Haroldo de Campos*. In: Motta, Leda Tenório da (org.). *Céu Acima*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 221-232.

Rolnik, S. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

Sperber, Suzi Frankl. *Ficção e Razão. Uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec-Fapesp, 2009.

---. *Efabulação e Pulsão de Ficção*. 2009. Disponível para acesso em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/8636168/3877/5831>