



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

A DRAMATURGIA POÉTICA DE MARCELO DOLABELA EM
FRACASSO PARA PRINCIPIANTES – O MOVIMENTO DA VIDA COTIDIANA
[RAPSÓDIA RÁPIDA]

Ana Cristina Nunes de Gusmão

Belo Horizonte
Julho de 2025

ANA CRISTINA NUNES DE GUSMÃO

**A DRAMATURGIA POÉTICA DE MARCELO DOLABELA EM
FRACASSO PARA PRINCIPIANTES – O MOVIMENTO DA VIDA COTIDIANA
[RAPSÓDIA RÁPIDA]**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

**Belo Horizonte
Julho de 2025**

G982d Gusmão, Ana Cristina Nunes de.
A dramaturgia poética de Marcelo Dolabela em Fracasso para principiantes - o movimento da vida cotidiana [Rápsódia rápida] / Ana Cristina Nunes de Gusmão. – 2025.
152 f. : il.
Orientador: Rogério Barbosa da Silva.

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2025.
Bibliografia.

1. Poesia. 2. Teatro. 3. Dolabela, Marcelo - Poesia. 4. Dramaturgia. I. Silva, Rogério Barbosa da. II. Título.

CDD: 809.2



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

ANA CRISTINA NUNES DE GUSMÃO

A DRAMATURGIA POÉTICA DE MARCELO DOLABELA EM *FRACASSO PARA PRINCIPIANTES – O MOVIMENTO DA VIDA COTIDIANA [RAPSÓDIA RÁPIDA]*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 04 de julho de 2025, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Rogério Barbosa Silva (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Carlos Augusto Novais
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Clara Albinati Cortez
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Prof. Dr. Wagner José Moreira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Para Dola, de quem sinto muitas saudades.
E para Gui, de quem sentirei outras tantas.

AGRADECIMENTOS

Quando tudo era sonho, e estava na fase do desejo: Ná (Regina Guerra) e Ângela, minhas âncoras. Vocês foram meu alicerce espiritual e material para a realização desta pesquisa. Sem vocês, nada disso seria possível. Minha eterna gratidão, reconhecimento e carinho.

Quando foi planejado: meus gestores Dr. Jair e Andréa Raso. Sem a chancela de vocês, nada teria se materializado. Agradeço também a Dr. José Celso Cunha Guerra Pinto Coelho, pela confiança em me inserir no mundo da docência, e aos colegas da Faculdade de Ciências Médicas Minas Gerais (FCMMG), pelas trocas acadêmicas e afetivas.

Quando era quase lá: Nilton de Paiva, dramaturgo e amigo fundamental em todo o caminho. Você me levou pela mão, dividiu comigo até o fim e me encorajou.

Quando começou a ganhar palavra: Luiz Paixão, diretor, professor e amigo que tanto admiro e respeito nos palcos e em sala de aula, grata por todos os ensinamentos, pela leitura atenta e por todas as lembranças de textos e discussões comigo compartilhadas.

Quando estive em cena: Rita Clemente, Israel Levy e Léo Camisão. Artistas que tanto admiro, companheiros de criação.

Quando eu não entendia nada, e me sentia insegura: Karen Antonieta, secretária do Posling, tão prestativa e paciente com todas as minhas dúvidas institucionais e burocráticas. Agradeço, também, a todos os colaboradores do Posling e do CEFET-MG.

Quando precisei de outros olhares acadêmicos: Professora Clara, Professor Roniere, Professor Carlos Augusto e Professor Wagner, uma banca de artistas que muito me honra a leitura e o diálogo.

Quando estive em sala: aos professores do Posling, pelos ensinamentos e diálogos tão inspiradores.

Quando detalhes foram necessários: Diogo Rufatto, grata pelo olhar atento e por se dispor a organizar o trabalho na reta final.

Não hesitei em decidir cursar meu mestrado no CEFET-MG quando me deparei com o Currículo Lattes do Professor Rogério. Sim, ele era exatamente o orientador que eu procurava. Encerrei ali a minha busca e fiz, ao seu lado, a minha imersão poética dolabeliana. Grata por toda a confiança, troca e afeto.

E para quem sempre sou, desde quando cheguei por aqui: meu avô Adauto (*in memoriam*), minha mãe Maria Inês e meu filhote Guilherme (de novo). Agradeço também às minhas irmãs Patrícia e Inês por todo o apoio emocional.

Espiritualidade amiga, mentores, mestres e ancestrais – gratidão por toda a plenitude, a escuta e os conselhos: boca calada e pé ligeiro.

Quem nunca fracassou que atire o primeiro fracasso.

Marcelo Dolabela

RESUMO

Nesta dissertação, buscamos refletir sobre a dramaturgia do multiartista Marcelo Dolabela (1957-2020) através do texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, escrito em 2007. Trata-se de uma peça não publicada, mas encenada em 2013. Escrever sobre este texto, *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, é relevante por lançar luz sobre uma faceta pouco discutida e, também, pouco conhecida de Marcelo Dolabela, além de nos permitir refletir sobre a amálgama de poesia e teatro de que a produção artística do poeta se alimenta. Assim, o primeiro capítulo do trabalho é dedicado a um resgate histórico-afetivo da relação da autora da pesquisa com o multiartista. Na segunda parte, abordamos a biobibliografia do artista, a sua participação no coletivo poético Cemflores, a leitura transversal do Dadaísmo, da Poesia Concreta e da Poesia Marginal Brasileira em sua produção e a recepção da obra de Dolabela. No terceiro capítulo, resgatamos seus textos dramáticos e analisamos aspectos da dramaturgia de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* em diálogo com as teorias de Eisenstein (2002), Benjamin (1994), Brecht (1967) e Sarrazac (2017), a oralidade, a ironia e o humor presentes na obra. Na quarta parte, refletimos acerca do processo de criação do espetáculo teatral *Abismo & Abismo*, parte prática desta pesquisa, e suas conexões com o pensamento de Iser (2013) e Stanislavsky (1991).

Palavras-chave: poesia; teatro; Marcelo Dolabela; poesia em cena.

ABSTRACT

In this dissertation, we reflect on the dramaturgy of multi-artist Marcelo Dolabela (1957–2020) through his unpublished but staged (2013) play *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* (2007). Analyzing this text is significant as it sheds light on a lesser-known and underexplored facet of Dolabela’s work while allowing us to examine the interplay of poetry and theater that nourishes the poet’s artistic production. The first chapter is dedicated to an affective-historical account of the researcher’s relationship with the multi-artist. The second part discusses Dolabela’s bibliography, his involvement with the poetic collective Cemflores, the cross-reading of Dadaism, Concrete Poetry, and Brazilian Marginal Poetry in his work, as well as the reception of his oeuvre. The third chapter examines his dramaturgical texts, analyzing aspects of *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* in dialogue with theories by Eisenstein (2002), Benjamin (1994), Brecht (1967), and Sarrazac (2017), focusing on orality, irony, and humor in the play. The fourth section reflects on the creative process behind the theatrical performance *Abismo & Abismo* — the practical component of this research—and its connections to the ideas of Iser (2013) and Stanislavsky (1991).

Keywords: poetry; theater; Marcelo Dolabela; poetry on stage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do CD da trilha sonora de <i>Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]</i> , feita por Marcelo Dolabela.....	16
Figura 2 – Foto do banner na fachada da Rua Rio de Janeiro, no Sesc Palladium, do espetáculo <i>Puro Sangue/Fracasso para Principiantes</i>	17
Figura 3 – Panfleto de divulgação produzido pelo Sesc do espetáculo <i>Puro Sangue/Fracasso para Principiantes</i>	18
Figura 4 – Homenage to Edgard Braga, poesia visual	32
Figura 5 – Cabeçalho com referências ao Dadaísmo	32
Figura 6 – Poesia visual, sem título	35
Figura 7 – Placa em homenagem a Marcelo Dolabela, no bar Xok Xok, no Edifício Maletta, em Belo Horizonte.....	48
Figura 8 – <i>E-flyer</i> de divulgação da estreia da cena <i>Abismo & Abismo</i> , com criação de Léo Camisão	90
Figura 9 – Ensaio da cena <i>Abismo & Abismo</i>	94
Figura 10 – Convite de lançamento do livro <i>Antologia Efêmera</i>	97
Figura 11 – Arquivos de Marcelo Dolabela, em seu apartamento	103
Figura 12 – Foto do cenário da cena <i>Abismo & Abismo</i>	103
Figura 13 – Apresentação da cena <i>Abismo & Abismo</i> na Galeria de Arte Mamacadela	105
Figura 14 – Mapa de luz da cena <i>Abismo & Abismo</i>	106
Figura 15 – Legenda de equipamentos do mapa de luz da cena <i>Abismo & Abismo</i>	107
Figura 16 – Agrupamento das luzes da cena <i>Abismo & Abismo</i>	107
Figura 17 – Matéria sobre o <i>Abril Poético</i> e a estreia da cena <i>Abismo & Abismo</i>	109
Figura 18 – Matéria sobre o <i>Abril Poético</i> e a estreia da cena <i>Abismo & Abismo</i>	110
Figura 19 – Cena da peça <i>Abismo & Abismo</i>	111
Figura 20 – Cena da peça <i>Abismo & Abismo</i> , com o livro objeto <i>Palavra Valise</i>	111
Figura 21 – Cena da inserção das camadas sonoras	112
Figura 22 – Cena da peça <i>Abismo & Abismo</i> , leitura das poesias	112
Figura 23 – Cena da peça <i>Abismo & Abismo</i> , encontro com a dramaturgia inédita	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 QUANDO E QUANTO MARCELO DOLABELA	21
2.1 Exercício biobibliográfico	21
2.2 Cemflores, o cotidiano poético e os coletivos	23
2.3 Um possível recorte das referências de Marcelo Dolabela.....	28
2.3.1 Dadaísmo	30
2.3.2 Poesia Concreta	37
2.3.3 Poesia Marginal Brasileira.....	41
2.4 A recepção da obra de Marcelo Dolabela.....	47
3 A DRAMATURGIA DE MARCELO DOLABELA NO TEXTO <i>FRACASSO PARA PRINCIPIANTES – O MOVIMENTO DA VIDA COTIDIANA [RAPSÓDIA RÁPIDA]</i> 50	
3.1 A dramaturgia de Marcelo Dolabela e seu processo de criação	50
3.1.1 A poesia como alicerce para a dramaturgia.....	54
3.1.2 A Experiência B.....	55
3.2 A dramaturgia de <i>Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]</i>	56
3.2.1 O mix entre o teatro e o cinema.....	57
3.2.2 Walter Benjamin e o fracasso como enfrentamento do capitalismo	63
3.3 O teatro épico de Bertolt Brecht	67
3.3.1 O <i>gestus</i> social	70
3.3.2 Sr. Keuner	71
3.4 O drama moderno na teoria de Jean-Pierre Sarrazac.....	72
3.4.1 O infradramático e o intrassubjetivo	75
3.5 O teatro e a oralidade.....	75
3.6 A oralidade e a ironia.....	78
3.7 O humor como crítica social.....	82
3.7.1 O riso em Mikhail Bakhtin	86
3.8 O bufão	87
4 A PESQUISA PRÁTICA NA CENA TEATRAL <i>ABISMO & ABISMO</i>	89
4.1 A instância do teatro no desenvolvimento da pesquisa de mestrado	89
4.2 A reconstrução cênica da obra de Marcelo Dolabela	90
4.2.1 Comentários documentais, memórias, invenções.....	94
4.2.2 O teatro, a poesia e a música na cena <i>Abismo & Abismo</i>	98
4.2.2 O cenário, o figurino e a iluminação	102
4.2.3 Registro iconográfico da pesquisa.....	110
4.2.4 O passado e o futuro desejado para a cena <i>Abismo & Abismo</i>	113

4.3 Lembrar, criar e deixar em <i>Abismo & Abismo</i>	114
4.4 Os desafios da poesia em cena	119
5 CONCLUSÃO	122
REFERÊNCIAS	127
ANEXO A	138

1 INTRODUÇÃO

Então é melhor que tudo seja dito de uma vez, já que a história não me possibilita um recuo. Mesmo que, no momento de criar o presente projeto, eu tenha relutado bastante em escutar o meu desejo, devido à proximidade do objeto de pesquisa, fui embarçada em um beco inescapável – para a minha sorte. E aqui estamos: algumas lembranças, minhas saudades e a reflexão de muitos entremeados no estudo relatado nesta dissertação.

Conheci Marcelo Dolabela no segundo semestre de 1998, quando estudava Jornalismo, no Uni-BH. Naquela época, ainda Fafi-BH, mudei de sala para ser sua aluna na disciplina de Língua Portuguesa. Marcelo não dava aulas para o Jornalismo, no curso de Comunicação Social; ele lecionava apenas para o pessoal da Publicidade e Propaganda (ou PP, como todos falávamos). Não gostava de dar aulas para o pessoal do Jornalismo, como me disse mais tarde.

A turma da PP era péssima, as pessoas conversavam durante toda a aula. Mas foi a minha sorte: eu e Marcelo, rapidamente, nos tornamos amigos, e ele resolveu que daria aula para a meia dúzia de alunos que queriam escutá-lo. Inúmeras vezes nos sentávamos ao lado da sua mesa, para escutá-lo, enquanto 99% da turma conversava, sem imaginar os preciosos ensinamentos que Marcelo, generosamente, compartilhava. Como sempre fez, com todos aqueles que o procuravam. Conversávamos sobre arte nas aulas. Lembro pouco do conteúdo – e pouco importa.

Na época, eu estava apresentando um monólogo que criei a partir de uma adaptação do livro *Eu, Zuzu Angel, Procuro Meu Filho*, de Virgínia Valli (1987), sobre a busca da estilista Zuzu Angel pelo corpo desaparecido do seu filho, Stuart, torturado e morto pelo Centro de Informações da Aeronáutica (CISA) durante a Ditadura Militar Brasileira de 1964, conforme demonstra o Memorial da Resistência de São Paulo. No espetáculo, inseri poemas que serviam de comentários sobre as cenas e o apresentei na Fafi-BH, a convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE). Dolabela assistiu à apresentação e foi assim que me convidou para integrar o grupo que criara na década de 1980, o Divergência Socialista. Participei da banda de 1998 até 2023.

Logo iniciamos as nossas pesquisas cênicas. O primeiro espetáculo que fizemos juntos foi *Ana Cristina César por Ana Cristina Gusmão* (Dolabela, 2000, inédito),¹ que

¹ Há vários textos de Dolabela utilizados ao longo deste trabalho que foram gentilmente disponibilizados à autora da presente dissertação pelo próprio Dolabela ou por sua viúva, Regina Guerra. Tais textos

estreou no Café com Letras, no dia 2 de maio de 2000, nos *Recitais do Inferno*.² Marcelo escreveu o prólogo, fez a seleção dos poemas e a direção de arte; determinou a estética pré-rafaelista³ e a trilha sonora da segunda parte (a dos poemas de Ana Cristina César): Billie Holiday. Na primeira parte do recital, durante o texto que Dolabela escreveu, eu era acompanhada por uma banda, com trilha sonora original. Fizemos esse espetáculo de várias maneiras, em vários locais: bares, teatros, lançamentos, festas... O vestido pré-rafaelista, de tecidos leves e esvoaçantes, com um floral em tons pastéis sobre um fundo salmão, era emprestado, o que me obrigou a buscar outro figurino. Então experimentei: fiz o recital vestindo pijamas, tomando leite e cortando as unhas, com vestido de festa e colar de pérolas, com banda, sem banda – mas sempre com a Billie, sempre. Virou um filme de média-metragem, com o título de *Conversa de Senhoras*,⁴ dirigido por Breno Milagres, para ser exibido no projeto de teledramaturgia da Rede Minas, chamado *Contos de Minas*. Mas a obra não foi ao ar. Censurada pela emissora, o argumento era de ter uma apologia ao suicídio. Não concordei com tal censura e a obra integral segue inédita, até porque nunca tivemos os direitos autorais da Ana Cristina César, muito menos da Billie Holiday.

A partir daí realizamos, eu e Marcelo, muitos, muitos projetos juntos. Tínhamos uma amizade forte, conversávamos sobre tudo. Marcelo me propunha as coisas mais loucas, e eu topava. Quantas vezes nos encontrávamos para beber uma cerveja e ele já vinha despejando as mil ideias. Eu ouvia, fingindo entender. No final, dizia que concordava, claro. Ao longo dos ensaios é que as fichas iam caindo, que eu ia entendendo o que estava fazendo. Algumas vezes entendia apenas na apresentação mesmo, como no dia em que refizemos a performance da Yoko Ono, *Cut Piece*,⁵ em uma homenagem ao

encontram-se atualmente no prelo e são devidamente creditados no corpo do trabalho e relacionados nas referências.

² Os *Recitais do Inferno* foram uma série de apresentações realizadas a partir do periódico de poesia *Inferno*, coordenado por Dolabela e pelos poetas Adriana Versiani, Camilo Lara, Carlos Augusto Novaes e José Pereira Júnior. O projeto gráfico dos cinco números do jornal também foi realizado pelo multiartista.

³ De acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, o pré-rafaelismo teve início em 1848, em Londres, e envolveu a poesia, as artes plásticas e a crítica literária. Opuseram-se ao academicismo clássico da era vitoriana, buscando inspiração nos artistas que antecederam o pintor italiano Rafael. “Causou o Pré-Rafaelismo uma revolução, tanto na pintura quanto na literatura, sobretudo através da mitologia que criou, tendo como eixo a mulher com aura de androginia, com ares evanescentes, com olhares lânguidos, com postura inacessível e sensual, fria e carnal, modelo absoluto da *femme fatale*, transgressora, muitas vezes envergando uma túnica pré-rafaelita, de estéticas e culturas” (Mucci, 2009).

⁴ Parte da obra está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_1GN6HIuJw. Acesso em: 20 jan. 2025.

⁵ Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs&t=2s>. Acesso em: 20 jan. 2025.

John Cage, no Teatro Klauss Vianna, a que Marcelo deu o título de *heavy18#433barra07 (0n0cage)*, em 2007. Na performance, eu deveria ficar sentada, no palco, imóvel. Tesouras seriam disponibilizadas para o público, que poderia cortar o que quisesse em mim, durante 4'33''. No camarim, Marcelo estava nervoso e veio me falar que havia passado em um amolador de facas e pedido para que ele abaulasse todas as pontas das tesouras que havia comprado. Estava com medo de que alguém da plateia me machucasse. Eu nem tinha pensado nisso! Foi aí que também comecei a ficar nervosa e pensei: não posso aceitar tudo assim, ainda mais sem cachê... O desenrolar foi o oposto: a plateia era tímida, e o primeiro a levantar e vir cortar a minha roupa demorou. O tempo voou e nada de mais aconteceu. Uma pena, o público presente não tinha talento!

Ele sabia que podia contar comigo, eu sempre contava com ele. Prontamente, também acolhia as minhas ideias, escrevia e desenvolvia algo que eu havia pensado. A exigência, a disciplina e o estudo faziam parte do nosso afeto, pois ele nunca deixou de ser meu professor. Arte, política, sociologia, ciência, falávamos de tudo, já que Marcelo era um daqueles raros intelectuais, dotados de um olhar crítico e sistêmico, o que muito me encantava. Afirmo isso agora mesmo: ainda que seu corpo físico tenha ido, essas páginas me provam que seu magistério persiste.

Em um desses tantos devaneios, em 2013, fomos convidados pelo Sesc Palladium⁶ para participarmos do projeto *Digas!*, que era voltado para a literatura e a poesia. A proposta, criada por Marcelo, era uma montagem dialética, com duas partes. Na primeira, ele estaria em cena com o recital *Puro Sangue*,⁷ interagindo com um vídeo feito de vários trechos de filmes de terror, ao mesmo tempo que se ouvia uma trilha sonora composta por ele no theremin. Na segunda parte, eu interpretaria o general de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* (Anexo A). Recebi a primeira versão desse texto no e-mail, no dia 10 de julho de 2007. Em 2009, conversamos sobre um projeto para montar o espetáculo. Entretanto, foi apenas em 2013 que produzimos a peça, quando o texto ganhou a sua segunda versão.

Inicialmente, marcamos os ensaios na casa dele. Foi quando, depois de muita resistência, ele percebeu que não havia espaço suficiente no seu apartamento, e fomos ensaiar na casa da minha mãe. Era longe (ele sempre chegava bravo por causa disso), porém o espaço de que dispúnhamos era muito mais adequado para o trabalho cênico – para mim, especialmente, pois precisei de horas e horas de ensaio sem a presença dele. A

⁶ O Sesc Palladium é um centro cultural de Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁷ Recital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZ670eK-6AY>. Acesso em: 20 jan. 2025.

dramaturgia do Marcelo sempre foi muito complexa, o que me exigia uma disciplina com dose extra. O lado positivo era que sempre pude cortar o que quisesse do texto, nunca houve questionamentos. Ele sempre ressaltava que escrever para o teatro é uma coisa, mas no momento em que a palavra encontra a voz, tudo se transforma. Já trabalhei com autores que não admitiam que uma vírgula fosse modificada. Tal radicalismo atesta um não entendimento do trabalho do ator, que é, justamente, o modo como falamos e intencionamos cada palavra: colocar o texto de pé, expressão típica da classe teatral, que demonstra a transformação da escrita para a oralidade. Encontro a seguinte frase em uma crônica sua, publicada no jornal *Hoje em Dia*, com o título “Apontamentos para o fazer poético hoje”:⁸ “Um texto para ser lido / oralizado pede cena e leitura, etc.” (Dolabela, 2021).

O processo de montagem de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* se deu como todos os outros: Marcelo escrevia, dirigia, criava e executava o figurino, o cenário e a trilha sonora. Sua visão total da obra apareceu em toda a sua arte: seus livros, seus objetos, suas performances. O carinho, o cuidado com cada detalhe apareciam nos ensaios: “Fui ao Centro de Belo Horizonte e fiquei a tarde toda procurando esse chapéu, que já foi pintado e colado”, dizia. Ele adorava fazer K7s e CDs com as trilhas sonoras. No *Divergência Socialista*, fez várias K7s para que eu pudesse estudar as músicas.

⁸ Cf. Crônica disponível em: https://marcelodolabela.com.br/index.php/artigos-e-resenhas/apontamentos-para-o-fazer-poetico-hoje/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_659&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=55&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=5&source_list=term&ref=%2Findex.php%2Farquivo%2Fhoje-em-dia%2F Acesso em: 30 maio 2025.

Figura 1 – Capa do CD da trilha sonora de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, feita por Marcelo Dolabela

Trilha sonora do espetáculo: **Fracasso para principiantes**

1. "Ambush", de Albert Craig, com Israel Vibration
2. "Blue star", de Victor Young & Heyman, com The Jordans
3. "Tema de Lara", de Mairice Jarre, com The Jordans
4. "Analucia", de E. Lecuona & Still, com The Jordans
5. "Besame mucho", de Consuelo Velasquez, com The Beatles
6. "Não creio em mais nada", de Toto, com Paulo Sérgio
7. "Sandra Rosa Madalena", com Sidney Magal
8. "Freak Le boom boom", de Santiago "Sam" Mainati, com Gretchen
9. "El día que me quieras", de Carlos Gardel & Alfredo Le Pera, com Carlos Gardel
10. "A midsummer night's dream – nocturne", de Mendelssohn
11. "Cangrejo", de Herendia & Parillias, com Perez Prado
12. "jê t'aime moi non plus", com Cat Power
13. "tema de lara" – tambor rufando"
14. "Light my fire", de The Doors, com The Doors
15. "First interlude", de John Cage, com Boris Berman
16. "Xiquexique", de Tom Zé & Zé Miguel Wisnik, com Tom Zé & Zé Miguel Wisnik

Fonte: Arquivo da autora.

Uns dias antes da estreia, conseguimos umas horas no Teatro de Bolso do Sesc Palladium, local onde iríamos apresentar a montagem, para fazermos um vídeo e umas fotos. Como o espetáculo era inédito, não tínhamos material de divulgação. Marcelo não queria, mas fiz algumas fotos dele lendo poemas. Ficaram péssimas, não sou fotógrafa, e não tínhamos verba para contratar um profissional. Aí ele convidou uma amiga, a Anna FTG, que fez uma foto nossa para usarmos no panfleto de divulgação.

Figura 2 – Foto do banner na fachada da Rua Rio de Janeiro, no Sesc Palladium, do espetáculo *Puro Sangue/Fracasso para Principiantes*



anagus27



Fonte: Instagram da autora.

Figura 3 – Panfleto de divulgação produzido pelo Sesc do espetáculo *Puro Sangue/Fracasso para Principiantes*

PROJETO **Digas!**
poesia falada

O Acervo Artístico e Literário do Sesc Palladium apresenta:



Ana Gusmão e Marcelo Dolabela
Puro Sangue/Fracasso para Principiantes

11 de setembro · Quarta-feira · 19h30
Teatro de Bolso Júlio Mackenzie · Sesc Palladium
Av. Augusto de Lima, 420 - Centro - Belo Horizonte/MG

Classificação: 14 anos.
Entrada: 1kg de alimento não perecível
para o Programa Mesa Brasil Sesc MG (ou R\$10).
Retirada de ingresso 1 hora antes. Espaço sujeito a lotação.

Puro Sangue/Fracasso para Principiantes, de Ana Gusmão e Marcelo Dolabela, segue a estrutura da "montagem dialética" do cineasta russo Sergei Eisenstein. Onde texto, som e imagem, em choque, criam situações complementares e antitéticas a partir de encontros de situações limites e opostas, em uma estética pós-simbolista que se mistura a um texto construtivista, tendo uma cenografia brechtiana. Na primeira parte, *Puro Sangue*, em três momentos: "Hemoglobina", "Hemorragia" e "Hematoma", roteiro de um poeta nos dias atuais. Na segunda parte, *Fracasso para Principiantes*, um mergulho no passado para a construção da vida futura.

 sescmg.com.br
 facebook.com/SescMinas
 twitter.com/sescmg
 [sescmg](https://www.instagram.com/sescmg)

 **Fecomércio MG**
Sesc | Senac
 

Fonte: Arquivo da autora.

Apresentamos uma única vez as duas performances juntas, no projeto *Digas!*. Entretanto, esse texto do *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* ecoou em mim por muito tempo, como se me exigisse algo mais. Sabia da sua complexidade e, num lampejo, retornei à reflexão acadêmica nesse “abismo & abismo”, 25 anos após ter terminado a graduação. Em momento algum esse trabalho poderia ser, exclusivamente, racional. Revi meu arquivo, chorei, li poesias, vi vídeos, fui ao seu apartamento, abri baús, pastas, coleções, e senti muitas saudades. Aproximei-me da sua obra de uma forma como nunca havia experimentado, e, a cada nova descoberta, uma foto, uma notícia ou uma conexão com alguma ponta desse trabalho, foi como juntar mais uma letra em seu extenso abecedário poético. O caminho disso tudo está aqui, nesta dissertação, que, espero eu, seja um fracasso...

Essa mistura de sentimentos está colada, paradoxalmente, com a necessidade do distanciamento científico, o que me fez tecer diferentes perspectivas acerca do trabalho. Assim sendo, há que se destacar que os capítulos 2 e 3 foram escritos na terceira pessoa, mantendo o formato dos textos acadêmicos. Entretanto, por ser a quarta parte um relato do objeto artístico construído durante o mestrado, não havia outra possibilidade de registro senão a de explicitar a criação que vivenciei, visto a determinação da singularidade das artes da cena. Dessa forma, tais páginas encontram-se na primeira pessoa.

No capítulo 2, apresentei, brevemente, sua biobibliografia, iniciando um caminho que ainda precisará ser mais bem trilhado: o levantamento das suas obras, visto termos dados contraditórios, obras inéditas e livros com parceiros ainda não contabilizados. Há ainda, nessa parte, fatos importantes da sua vida, que conectam e destacam aspectos da sua produção artística. A tese da Professora Dra. Clara Albinati, *Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta* (2021), foi fundamental para esse capítulo, sendo esse o trabalho seminal para entendermos esse grupo de poetisas que atuou em Belo Horizonte, o coletivo *Cemflores*, fundado por Dolabela junto com outros intelectuais. O capítulo também traz explanações minhas sobre alguns movimentos artísticos em que o artista realizou uma série de diálogos, expandindo, criando e reconfigurando, à sua maneira, o Dadaísmo, a Poesia Concreta e a Poesia Marginal.

Muitos outros poderiam ter sido incluídos no estudo, visto a amplitude de referências culturais e o repertório intelectual de Dolabela. Contudo, para o caminho que eu pretendia tratar na análise da peça *Fracasso para Principiantes – O Movimento da*

Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida], essas três referências marcam um diálogo mais profícuo, conectando questões estéticas e políticas contidas nessa dramaturgia.

O capítulo 3 traz um resgate dos textos dramáticos de Dolabela, o seu processo de criação teatral, que contava com sua visão sistêmica das obras e que o levava a não apenas escrever, mas também dirigir, criar e executar figurinos, adereços e trilha sonora para todas essas outras produções. Discuti a maneira como a poesia serviu de alicerce para o fazer teatral de Dolabela, que almejava na troca, no conhecimento e no reconhecimento do tempo vivido a realização do artista da experiência, citado por Walter Benjamin (1994) e desenvolvido por Dolabela no manuscrito inédito *Experiência B* (Dolabela, [19--?]).

Ainda no mesmo capítulo, me debrucei sobre o texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* em diálogo com alguns eixos temáticos, como a quebra de fronteiras entre o teatro e o cinema e o fracasso como enfretamento do pensamento capitalista. As teorias de Walter Benjamin (1994), Bertolt Brecht (1967) e Jean-Pierre Sarrazac (2017) foram possibilidades de leituras de tal dramaturgia. Retomei, ainda, a influência da oralidade na Poesia Marginal Brasileira e no teatro contemporâneo, sendo esse um dispositivo importante para o entendimento da ironia presente em *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, já que o humor é utilizado como forma de crítica social. Aqui, o encontro com Mikhail Bakhtin (2010) foi inevitável. Nessa seara, busquei a leitura da personagem do texto como sendo um bufão, conforme a definição histórica de Joaquim Elias (2018).

No capítulo 4, apresentei a parte prática desta dissertação, o processo criativo, as camadas linguísticas e semióticas, o processo de edição do espetáculo *Abismo & Abismo*, que teve direção de Rita Clemente, com as aproximações da teoria de Iser (2013), Stanislavsky (1991) e Zumthor (2010), quando a leitura de Dolabela é transfigurada em som, espaço, luz, corpo e lembrança. Após as referências, inserimos o texto completo de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* como Anexo A, visto ser uma obra inédita e, ainda, indisponível para o público.

Na poesia, cada palavra é a possibilidade de perder-se no infinito de tudo aquilo que somos e não somos. Da arte, sabemos, só levamos o espanto dos momentos de descuido. E que nos descuidemos frente à imensidão da obra de Dolabela, para que possamos silenciar e observar o ruído/ruína daquele que tanto soube e que, tão cedo, nos deixou.

2 QUANDO E QUANTO MARCELO DOLABELA

Neste capítulo, resgataremos os principais trabalhos de Marcelo Dolabela, com o objetivo de apresentarmos a amplitude de sua atuação artística e como o poeta dialogou com artistas e coletivos de distintas linguagens. Destacaremos, também, momentos de sua vida que foram determinantes para sua produção.

2.1 Exercício biobibliográfico

REVISÃO
(com tempo lógico)

*o poeta é o
escrivão
do inconsciente.*

(Dolabela, 2021a)

Nascido no dia 17 de setembro de 1957, em Lajinha, Minas Gerais, Marcelo Gomes Dolabela dedicou toda a sua vida à pesquisa, à produção e ao ensino da arte. Artista e intelectual, Dolabela tinha na música popular brasileira e na poesia o seu foco, mas atuou e travou conhecimentos em áreas bastante distintas, entre elas, a psicanálise e a política. Foi professor universitário de Língua Portuguesa, compositor, roteirista, dramaturgo, artista plástico, produtor e poeta, sendo uma importante referência cultural na cena marginal e *underground* de Belo Horizonte desde os anos 80 do século passado até sua morte, em 18 de janeiro de 2020, decorrente de um AVC sofrido no ano de 2018 (Dadalobela, 2021).

Publicou cerca de 60⁹ títulos de poesia de forma independente, sendo vários desses realizados com parceiros. Alguns destaques são *Coração Malasarte* (1980), *Radicais* (1985), *Hai Kaixa* (1993), *Amônia* (1997), *Poeminhas & Outros Poemas* (1998), *Acre Ácido Azedo* (2015), *Loren Ipsus* (2016) e *Jogo que Jogo* (2024) livro póstumo organizado por Gustavo Cerqueira e publicado pela Editora Impressões de Minas. Sua intensa e diversa produção artística compreende a produção de arte-postal, com exposições nacionais e em países como Portugal, França, Holanda, Estados Unidos,

⁹ Não há, ainda, uma biografia consolidada sobre Dolabela, um levantamento com a lista de todas as obras, incluindo as realizadas com parceiros. Além das descritas pelo próprio autor, vemos biografias que divergem os dados entre si. O texto da seção *Biografia: vida & obra*, disponível no portal do artista (www.marcelodolabela.com.br), fala em **quase** 60 títulos de poesia, quando o próprio artista contabiliza **mais de** 60 livros e livretos em seu *Lira dos 60 anos (meus poemas favoritos & prediletos)*, de 2017. Daí, indicamos ser esta seção um exercício, e não um texto acabado acerca de suas publicações.

Canadá, Austrália e Japão; roteiros de filmes, sendo os curtas *Arnaldo Batista – Maldito Popular Brasileiro* (1990)¹⁰ e *Plano Sequência* (2002), em parceria com Patrícia Moran e com Rafael Conde; contribuições nos roteiros dos curtas-metragens *Uakti – Oficina Instrumental* (1998) e *A Hora Vagabunda* (1998).¹¹ Como diretor de cinema, realizou o filme *Sábado da carne*,¹² além de vasto material audiovisual presente nas suas performances poéticas e videopoemas.¹³ Por quase dez anos, assinou uma coluna semanal no jornal *Hoje em Dia*.

Na sua autobiografia “Minivida até aqui – em forma de listinha” [2017], publicada no número especial da revista *Germina – Literatura e Arte*, em março de 2020,¹⁴ ele relata que seu contato com a poesia e a música se perdem em sua história. Acerca da música, escreveu, entre outros, a obra *ABZ do Rock Brasileiro* (1987), principal referência do rock nacional até a década de 1980. Realizou exposições de capas de discos e compôs canções. Fundador e compositor da banda de poesia sonora Divergência Socialista, em 1983, a experimentação pós-punk foi levada aos palcos em diversos shows, momentos em que Dolabela tocava teclado, *sampler*, cantava e recitava poemas. Fora de cena, tocava guitarra e violão. Também esteve à frente da banda Caveira My Friend. Apresentou programas na Rádio Liberdade, na cidade de Betim (MG), e na Rádio Lagoinha, de Belo Horizonte. Lançou 13 discos no total, entre trabalhos solos e participações. Em 2013, lançou a coletânea *Substância*,¹⁵ com composições próprias executadas pela sua banda, Divergência Socialista,¹⁶ e parceiros. Foi dono de bar, de livraria, militante e torcedor de

¹⁰ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yEqX8NhCsQI> (parte 1) e <https://www.youtube.com/watch?v=o2ygP1WlF0o>. Acesso em: 30 maio 2025.

¹¹ Localizamos o *making-of* do curta *A Hora Vagabunda*, em que Dolabela aparece como roteirista, ao lado de Rogério Costa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KI5MzpQ41QE>. Acesso em: 30 maio 2025.

¹² Curta-metragem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iowlIoD-Wxg>. Acesso em: 15 fev. 2025.

¹³ Na entrevista concedida ao programa Vereda Literária, sobre poesia sonora e oralização no CD *Cacograma*, obra de que Marcelo Dolabela foi um dos coordenadores, vemos um vídeo poético-sonoro-visual, aos 19 minutos e 20 segundos. Disponível em: https://marcelodolabela.com.br/index.php/videos/poesia-sonora-e-oralizacao/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_659&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=154&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=1&source_list=term&ref=%2Findex.php%2Farquivo%2Fentrevistas%2F. Acesso em: 19 jan. 2025.

¹⁴ Cf. *Revista Germina*, número especial. Disponível em: https://www.germinalliteratura.com.br/2020/especial_marcelodolabela_mar2020_capa.htm.

¹⁵ O álbum pode ser escutado em <https://www.youtube.com/watch?v=FwVmAWWhQ9hI>. Acesso em: 30 maio 2025.

¹⁶ Divergência Socialista, banda pós-punk liderada por Marcelo Dolabela entre 1981 até o ano de seu falecimento, em 2020. Informações retiradas do site da banda: <https://divergenciasocialista.com.br/home/>. Acesso em: 1 mar. 2025.

futebol dos clubes Flamengo, Cruzeiro, Associação Atlética Ponte Preta (Campinas/SP) e União Futebol Clube (Lajinha/MG).

Mestre em Educação, Administração e Comunicação pela Universidade São Marcos, formado em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), estudou Veterinária, também na UFMG, entretanto, não completou a graduação. E foi nessa época que fundou o coletivo Cemflores, junto com outros poetas próximos. Marcelo era estudante no Instituto de Ciências Biológicas (ICB), e alguns de seus amigos frequentavam também outros cursos da UFMG. O grupo foi um dos seus alicerces artísticos e políticos, pois ali teve contato com o movimento estudantil, com o cineclubismo, momento em que publicou seus primeiros poemas em 1978,¹⁷ além de livretos e peças gráficas diversas. Sua inserção no cineclubismo do ICB e o contato com o mimeógrafo¹⁸ levaram-no a um processo reflexivo por meio de críticas e resenhas desenvolvidas para divulgar filmes, ampliar a discussão no campo da poesia e da literatura da época (Albinati, 2021, p. 42).

2.2 Cemflores, o cotidiano poético e os coletivos

O coletivo Cemflores¹⁹ surge em 1978, em Belo Horizonte, com o objetivo de criar uma revista cultural. O grupo de “trabalhadores em arte”, advindo do movimento estudantil da UFMG, mas com integrantes muito heterogêneos entre si, ganhou força no contexto da contracultura, no final da década de 1970 e durante a década de 1980, no decorrer do processo de redemocratização brasileiro. Revistas, livros produzidos em mimeógrafo, recitais, performances, peças de teatro, exposições de arte-postal, poesia sonora, atos pela anistia, criação de bandas, como Sexo Explícito, Divergência Socialista e O Último Número, marcaram a atividade do grupo político-poético durante o denso

¹⁷ Está disponível no portal do autor o livro *Umas palavras*, de 1969, que seria sua primeira obra. Em 1972, na cidade de Lajinha, Marcelo Dolabela editou três números do jornal *Mogango*. Há, ainda, dois livros de palavras cruzadas, sem data, e poemas escritos em 1970. O acervo está com sua viúva, Regina Guerra.

¹⁸ O mimeógrafo é um instrumento para fazer cópias de papel impresso. Os poetas do movimento da Poesia Marginal Brasileira utilizavam tal método para imprimir suas obras. Discutiremos, mais adiante, esse movimento.

¹⁹ O poeta Carlos Barroso repete sempre que ninguém no grupo era maoísta, mas que este nome deriva de um recorte de jornal sobre o movimento cultural da República Popular da China, em meados dos anos 1950, cujo *slogan*, presente no *Livro Vermelho* era: “Que cem flores desabrochem e cem escolas de pensamento se frequentem”. O recorte de jornal tratava sobre outro tema, rádios independentes, e nele surgia a expressão Cem Flores. Barroso extraiu daí o nome, que foi aprovado pelo grupo. Marcelo Dolabela confirma a história. Cf. *Cemflores, por Clara Albinati*. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/2020/especial_marcelodolabela_mar2020_cemflores.htm Acesso em: 30 maio 2025.

período histórico do país. Movimentos populares ganharam novo fôlego, questionando o sistema político, as forças militares e o empresariado. Distintos setores do país se uniram na discussão da pauta pela democracia, incluindo os artistas.

O primeiro número da revista, *Cemflores*, nº 0, traz o editorial-manifesto “O início dos fins”, nele, como o título indica, realizam uma análise de conjuntura deste momento de crise política, vislumbrando novos desafios para a cultura. Assim, desde sua fundação, a proposta do grupo foi “agir poeticamente na política e politicamente na cultura”, tendo “A poesia como base – A ação como prática”. Para *Cemflores*, poesia era entendida como práxis cotidiana e coletiva, poesia para os vivos (Albinati, 2020, p. 164).

Nesse momento, a poesia se torna cotidiana, compartilhada, guerrilheira, diversa e democrática. E Marcelo Dolabela lá estava, no centro da criação.

As revistas experimentais *Aqui Ó*, *Cemflores-pirata*, *Alegria Bluesbanda* e *Fahrenheit* e o jornal *Dezfaces* carregam a importância do coletivo e do posicionamento político do artista, advindo do movimento estudantil (Assunção, 2021, p. 5). Tais características marcaram profundamente toda a obra de Dolabela. Temas sociais e críticos eram mesclados com o olhar poético para o cotidiano, linguagem característica da geração marginal. Encontramos nesse período a primeira fase da dramaturgia de Dolabela, que será tema do próximo capítulo desta dissertação.

Não foi apenas o coletivo Cemflores que marcou Dolabela. Mas, ao lermos a tese da professora e cineasta Clara Albinati, percebemos que Dolabela foi uma figura central para os integrantes do Cemflores, pois Marcelo liderava e aglutinava adeptos da cena artística naquele momento; posteriormente, também em sua trajetória. O professor e poeta Carlos Augusto Novais, outro participante da revista Cemflores, conta como Dolabela o incentivou a escrever o livro *prá gizela* (1980), uma criação que abriu seus horizontes:

E foi quase que uma exigência do Marcelo. Ele praticamente exigiu que eu escrevesse aquilo. Disse – Não, senhor. Você tá fazendo uns poemas aí, vamos fazer. E eu falei – Marcelo, eu não tenho nem poema pra fazer isso não. E ele – Tem sim. Aquele livro, o stencil foi datilografado na máquina de escrever do Marcelo, no quarto dele no icônico apartamento da rua Tupis. [...] Com a janela do quarto dele dando pra fora, a máquina dele ficava debaixo ali, a maquininha não lembro mais se era vermelha ou azul (Novais *apud* Albinati, 2021, p. 281).

O apartamento de Dolabela é citado como um local de encontros e produção do grupo, pois era localizado no Centro de Belo Horizonte, o que facilitava o deslocamento. Dolabela relata, na citada tese, que ele e Luciano Cortez eram os coordenadores intelectuais do grupo, fato confirmado em vários depoimentos ao longo do trabalho.

Segue um recorte realizado por Albinati, retirado de sua tese, quando diversos integrantes do grupo Cemflores dão seus depoimentos sobre o protagonismo de Dolabela:

Ilka Boaventura (2019) destaca o papel de Dolabela no grupo: “Eu sentia que o Marcelo era realmente a alma da coisa. É o Marcelo que meio que incorporava essa questão da *Cemflores*”. Marcelo é o puxador da escola de samba da poesia, talvez aqui em Belo Horizonte nem se possa dizer escola de samba, do bloco caricato da poesia. [É o puxador] do bloco de carnaval da poesia” (Barroso, 2019), Carlão me diz. Nesse mesmo sentido, Ilka destaca: “Ele era a figura que puxava, vamos dizer assim, todo um conjunto de propostas, acontecimentos. Ele era um pesquisador ávido que trazia sempre coisas e discussões de textos. Ele tinha toda uma bagagem, em que a gente ia agregando” (Boaventura, 2019). Gregário, com enorme capacidade de propagar o entusiasmo e reunir os mais diversos criadores em torno a projetos comuns, apresentava perspectivas. “Pensando em termos da história da arte e cultura de Belo Horizonte, Marcelo é uma peça fundamental, um cara que esteve em todas as coisas mais significativas em termos de literatura na cidade” (Cortez, 2009). Marcelo era a memória de *Cemflores*, lembrava em detalhe muitos casos do grupo. Uma memória viva da poesia e de um momento histórico do país. Contatou artistas do mundo inteiro e reuniu materiais em seu arquivo, vislumbrando que *Cemflores* e outros artistas e coletivos da época formavam parte de uma geração. É o que me conta Carlos Augusto (2021): “Ele falava isso, que nós éramos uma geração e que não era legal não deixar nada. A gente tinha que fazer. Essa coisa do fazer para o Marcelo era muito importante. Deixar registrada alguma coisa ali. Ele achava que a gente tinha um legado a deixar (Albinati, 2021, p. 289-291).

Albinati também relata a importância de Dolabela para a realização da sua pesquisa: “Marcelo está presente e atravessa toda esta tese, por meio de suas lembranças, de seu arquivo, das conversas que tivemos sobre este trabalho, como uma referência fundamental que me faz ver o mundo de uma forma particular e como um amigo” (Albinati, 2021, p. 291). Encontramos, também, o depoimento de outro participante do coletivo Cemflores, Rubinho Mendonça, que destaca o protagonismo de Dolabela não apenas nesse coletivo, mas no desenvolvimento do movimento musical das bandas que nasceram nessa época:

O Marcelo criou o negócio. Esse lance do *Cemflores*, a *Divergência*,²⁰ isso é coisa que ele criou da cabeça dele e instaurou como uma coisa viável. Uma coisa, sacou? A coisa não existia, ele criou do nada e instaurou. Quando as pessoas falam do *Divergência Socialista*, que era uma das bandas mais influentes de Belo Horizonte, isso foi criado pelo Marcelo (Mendonça *apud* Albinati, 2021, p. 304).

No início da década de 1980, Marcelo Dolabela conheceu o Movimento de Poesia Pornô,²¹ no Rio de Janeiro, que defendia a união entre a poesia e a vida pela liberação do

²⁰ Divergência Socialista, banda musical.

²¹ De acordo com Eduardo Kac (2013), o Movimento de Arte Pornô foi um movimento de arte experimental que teve início na capital do Rio de Janeiro e que durou de fevereiro de 1980 a fevereiro de 1982. “O movimento realizou diversas intervenções públicas, editou três zines, duas antologias, diversos opúsculos

corpo e da modificação semântica de palavras de baixo calão, mas presentes no cotidiano. Ao entrar em contato com tal grupo, Dolabela percebe que havia coletivos muito mais liberais e decide reorganizar sua prática artística, trabalhando mais as performances. Foi então que surgiu uma dissidência dentro do Cemflores e parte do grupo cria o Ex-Cemflores. “A nossa ideia era fazer performance, fazer show, não ficar só no papel impresso. Arriscar fazer recital.” (Dolabela *apud* Albinati, 2021, p. 337). Também sob a leitura acerca da Internacional Situacionista,²² Dolabela decide focar na ação, no movimento empírico cotidiano. “Nós não vamos fazer uma publicação contínua, nós temos que fazer ações. Vamos fazer um número da *Cemflores*, paramos e o outro faz um livro, o outro faz um recital, era sempre ação.” (Dolabela *apud* Albinati, 2021, p. 298).

A construção artística e poética na experiência pode ser demonstrada na extensão e na diversidade de sua obra, na variedade de linguagens, parceiros e parceiras de criação e na quebra das fronteiras dos gêneros. O hibridismo linguístico aparece em várias obras do artista, publicadas, recriadas e abandonadas ao longo de sua carreira. O livro *Violência*, de 1984, traz muitas referências musicais, inclusive indicando que três poemas foram musicados antes mesmo da publicação do livro.²³ Outro exemplo são as referências ao cinema mudo e aos filmes de terror na performance *Puro Sangue* e a poesia e as artes plásticas, na sua arte postal.²⁴

Na década de 1990, Dolabela mergulha novamente nos coletivos poéticos e dá aulas na graduação, no Uni-BH. Pesquisador e colecionador, seus livros, livretos, jornais, revistas, panfletos, *flyers*, bilhetes, discos, CDs, K7s e outros objetos de arte guardados e, agora catalogados por sua viúva, Regina Guerra, são fonte de estudo singular para interessados na arte moderna e contemporânea brasileira. Seu estudo *Cronologia e*

e variadas publicações, e dirigiu-se a um público amplo. O Pornismo começou como um movimento poético e rapidamente expandiu-se para outras áreas, subvertendo as normas estéticas em diferentes meios, desestabilizando as convenções que regem a experiência cotidiana e dando forma a novos modos de ser e estar no mundo.” (Kac, 2013, p. 31).

²² A Internacional Situacionista foi um movimento criado em julho de 1956, na Itália, por poetas, arquitetos, cineastas e outros profissionais. Segundo León Cannok (2013, p. 446), “fue un colectivo que, aunque estuvo más centrado en la producción plástica que en la práctica revolucionaria, también tuvo una mirada muy crítica sobre la sociedad, sobre todo de la visión funcionalista del urbanismo”. O movimento defendia a criação artística como forma de fazer política.

²³ Os poemas que foram indicados como musicados no livro *Violência* (1984) são: “Funk Kongo”, “Inverno” e “Midnight Cow/Girl”.

²⁴ Alguns exemplos da arte postal de Marcelo Dolabela estão disponíveis em: https://marcelodolabela.com.br/index.php/arquivo/arte-postal/?perpage=12&view_mode=masonry&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=. Acesso em: 30 ago. 2025.

*Discografia da MPB em Belo Horizonte*²⁵ (2016) registra os principais discos, *singles*, fundações de bandas com suas formações e acontecimentos ligados à música entre 1896 e 1997. A pesquisa foi citada por Jorge Fernando dos Santos, em sua obra *Belo Horizonte em Letra e Música* (2023). O livro contém, ainda, um depoimento de Dolabela sobre Gervásio Horta,²⁶ músico e compositor belo-horizontino, em que afirma que Horta possui uma cor local distinta de todos os demais, compondo sobre o olhar do “lado B” da cidade, ressaltando os lugares onde os reais acontecimentos eram vividos pelos habitantes.

Trabalhou como editor de revistas, jornais – como *Inferno* e *Dezfaces* – e coleções – entre elas a *Poesia Orbital*; coordenou nove festivais de poesia, seminários, congressos, cursos e oficinas, sendo esta vertente, do diálogo com os grupos, uma das centrais da sua atuação. Dolabela criava pontes, unia singularidades, alimentava de coragem talentos solitários. Em seu portal, vemos que “sua atividade enquanto autor agregou muitos poetas e artistas visuais, construindo núcleos editoriais e atuando como uma liderança e uma forte referência para todos os envolvidos” (Dadalobela, 2021).

A poeta, médica e professora de imunologia Ana Caetano, no texto de apresentação da *Ágora Especial Marcelo Dolabela*,²⁷ *Poeticografiadadá*, revista póstuma de Dolabela lançada em 2024, nos informa que o artista foi

um criador de coletivos artísticos que eram o cerne de uma produção utópica mirando a vida como matriz da palavra e o mundo transformado (pelo salto de tigre da revolução) como o terreno democrático, igualitário e fértil da poesia. Foi produtor de revistas, coletâneas, projetos e coletivos de poesia, como *Cemflores*, *Fahrenheit 451*, *Dezfaces*, *Inferno*, *Poesia Orbital*, *Temporada de Poesia de BH*. Em todos eles, deixou a marca da audácia, do desassossego e da generosidade com a qual cultivou parceiros e agregou artistas à sua volta. (Caetano, 2024)

Como indicado pela autora, Dolabela liderou projetos e pesquisas em tantas frentes de trabalho, que, podemos perceber, através de tais obras, um retrato de sua época.

Nos anos 2000, realiza exposições como *A história do rock brasileiro em 1000 discos* (2012),²⁸ com Alexandre Biciati, e compõe com várias bandas. Nessa mesma

²⁵Disponível em:

https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/5727a1c44d088e8c6178d376/1462215110007/20_Dolabela%2C+Marcelo.pdf Acesso em: 25 mar. 2025.

²⁶ Gervásio Barbosa Horta nasceu em Teófilo Otoni (MG) em 2 de agosto de 1937 e mudou-se para Belo Horizonte em 1954. Compositor de músicas e jingles, teve sua obra cantada por diferentes artistas belo-horizontinos.

²⁷ *Ágora* é uma revista feita em tipografia. O número especial dedicado a Marcelo Dolabela é um registro do legado do poeta ressignificado pela tipografia a partir de uma seleção de poemas verbais, visuais e fac-símiles de suas produções, editado pela Tipografia do Zé, de Belo Horizonte.

²⁸ No seguinte vídeo, Dolabela fala sobre a exposição *A história do rock brasileiro em 1000 discos* <https://www.youtube.com/watch?v=1FRq0LibAy0>. Acesso em: 30 maio 2025.

época, inicia a segunda fase da sua dramaturgia e retorna aos palcos, realizando muitas performances, dirigindo e participando da OPEP-BR – Oficina Provisória de Experimentações Poéticas.

O último livro de sua autoria foi escrito em 2018, o infantil *Vivi e Vovó – Vovó veio dos trópicos*, uma obra com três exemplares, feita de tecido. A antologia *Entrelinhas, entremontes – Versos contemporâneos mineiros* (2020), em parceria com Vera Casa Nova e Kaio Carmona, foi sua última contribuição na curadoria poética e uma das suas raras produções comerciais.²⁹

Sua fortuna crítica ainda está em construção, devido à amplitude e ao ineditismo de boa parte da sua produção artística. Há que se realizar um trabalho arqueológico para o levantamento e reconhecimento da obra de Marcelo Dolabela, dada a amplitude das suas expressões, a grande quantidade de trabalhos produzidos, o ineditismo de diversas de suas criações e a inexistência de um esforço de sistematização e organização da obra como um todo. Apesar de o portal www.marcelodolabela.com.br reunir boa parte do acervo e disponibilizar tais trabalhos para o público, notamos que ainda há uma parte expressiva de objetos artísticos, textos e reflexões que se mantêm inacessíveis tanto para fruição como para pesquisa, principalmente as obras realizadas com parceiros. A obra de Marcelo Dolabela pode ser vista como um processo, uma obra *in progress*. Assim, estudá-la é, também, organizá-la, segundo uma perspectiva de entrelaçamento de gêneros e formas.

Nesse mix de erudição, pensamento crítico e criatividade é que a atividade poética de Dolabela transbordou para o teatro, levando à cena a acidez e a complexidade de uma visão atenta à realidade, mas, também, altamente inventiva. No palco, Dolabela realizou performances, *happenings*, aulas-espetáculos, recitais solos ou em grupo. A dramaturgia desse autor se exerce em contraponto e em suplementação com a sua obra poética e musical. Sobre a dramaturgia, iremos dedicar uma parte específica no capítulo 3 desta dissertação.

2.3 Um possível recorte das referências de Marcelo Dolabela

Marcelo, há quem o defina, taxativamente, como um representante da geração marginal. Outros já o tomam, também taxativamente, como um experimentalista radical. Qual é a sua?

²⁹ Marcelo Dolabela publicou outros dois livros com editoras comerciais, sendo eles: *ABZ do Rock Brasileiro*, pela Editora Estrela do Sul (1987), e *Batuques e Limeriques*, pela Editora Paulinas (2011).

A minha matriz poética é remixar, ou continuar remixando, esses dois conceitos (“marginal” e “experimental”). Sigo e persigo os pressupostos colocados pelos movimentos de vanguarda, em particular: da poesia concreta, do poema/processo e da tropicália, no Brasil; do dadá, do futurismo russo, da internacional situacionista, dos provos, do fluxus, do punk rock e da música pop de invenção, mundo afora. Como esses dois conceitos são, para a maioria, datados, sempre que alguém os usa para designar alguém é no sentido pejorativo. Assim, para esses conceituadores, ser “marginal”, “experimental” e/ou “radical” é ser um perfeito idiota, alguém que está totalmente sem sincronia com o que se faz hoje. Não ligo. Como a velha escola, digo “deixa falar”. Pra mim, só vale a pena sendo assim.

(Dolabela *apud* Gonçalves, 2011)

Não apenas a extensa obra de Dolabela, mas a amplitude estética acima mencionada dos seus objetos artísticos poderia tornar a presente seção um trabalho hercúleo. Assim sendo, decidimos realizar um recorte voltado para aqueles que consideramos como os três principais momentos da história da arte que estiveram presentes em várias fases da produção do artista. Necessário se faz destacar que o poeta estudou e recriou obras em diálogo com o Pré-Rafaelismo, o Simbolismo, o Modernismo, a Tropicália, a Pop Art e tantos outros movimentos, artistas e pensadores. Muitos podem discordar das nossas escolhas, e com razão. Sempre haverá lacunas no trabalho acerca das referências de Dolabela. Entretanto, era necessário um recorte epistemológico para a pesquisa e a escolha foi orientada pela leitura dessa espécie de “linhas mestras” em sua obra. Ana Caetano nos mostra a amplitude da obra de Dolabela:

[Marcelo Dolabela] é uma espécie de síntese da poesia [...] que a gente conhece, porque a obra dele reúne desde as irreverências da poesia marginal, da geração mimeógrafo da qual ele fez parte; até o experimentalismo formal das vanguardas, principalmente na poesia visual dele; daquela modernidade radical dos experimentos multimídia, principalmente as letras do *Divergência Socialista*, poemas objetos tipo hai kaixa; até esse rigor formal agora da última fase, dos poemas clássicos, dos sonetos. [...] Tem uma marca inconfundível em todos esses estilos que é exatamente a marca dessa leitura transversal que o Marcelo faz. Nenhum dos estilos dele é literal, então o poeta marginal influencia e questiona o poeta experimental, é o músico poeta pop que relê os clássicos e a marca dele está presente nos seus sonetos. Então o Marcelo é uma espécie de subversor daquela categoria do Ezra Pound de que os poetas são inventores ou mestres. Porque é como se ele fosse o inventor de uma nova maestria. A maestria da leitura transversal e da crítica radical dialógica entre todos esses estilos da poesia (Faria *apud* Albinati, 2021, p. 303).

O multiartista cultivava uma poética que jogava discursivamente entre a marginália e as tradições eruditas no campo literário e artístico; a partir disso, podemos concluir que iremos abarcar uma pequena parte de suas leituras. A obra de Dolabela percorre um caminho singular, na medida em que junta forças antagônicas das correntes

poéticas e políticas da época, e ao manter uma postura iconoclasta na sua criação. Funde não só gêneros, como apontou Carmona (2023), mas promove uma poesia de natureza híbrida, uma atenção que se desdobra entre uma vocação irônica e as retomadas líricas da tradição.

Albinati destaca um ponto acerca do coletivo Cemflores, mas que podemos expandir para a obra de Dolabela. Podemos verificar a influência de estéticas e de diálogo com artistas, mas não há uma filiação a nenhum movimento, algo que determine ou limite forma e conteúdo:

[...] não está presente, nos documentos que consultei no arquivo Dolabela, referentes à década de 1980, uma declaração explícita de vinculação de *Cemflores* a um movimento artístico determinado. A recusa à catalogação é constante no discurso do grupo e, de maneira mais evidente, nos textos críticos de Marcelo Dolabela daquela década (Albinati, 2021, p. 414).

Kaio Carmona, no texto “Dois anos sem Marcelo Dolabela”, afirma que Dolabela ocupou um lugar muito distinto. Carmona destaca as múltiplas influências e diálogos do poeta, bem como as materialidades diversas empregadas por Dolabela em sua criação artística. Para Carmona,

Marcelo Dolabela é poeta inclassificável, mas, para uma maior contextualização e um caráter didático, diríamos que o autor transita entre a poesia marginal, das décadas de 1970 e 1980, e o já, àquela altura, conhecido concretismo. [...] O poeta também dialogou com o Concretismo de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari: o poema visual, o diálogo com a propaganda, o livro-objeto, a busca por um paideuma (Carmona, 2023, p. 90-91).

Segundo Carmona, a poesia de Dolabela almeja a participação, visto seu transbordamento para tantos gêneros linguísticos. Creemos ser essa uma visão em consonância com o presente trabalho, não apenas pela sua atuação direta nos coletivos, conforme demonstrado em outros momentos, mas por ser uma poesia da experiência, de realização e reflexão da vida em seu tempo presente.

2.3.1 Dadaísmo

*porque a vanguarda nasceu lá na utopia
e se hoje ela é pop na poesia
se hoje ela é pop na poesia
ela é dadá demais no coração*

(Dolabela, 1997, p. 3)

O Dadaísmo foi um movimento artístico de vanguarda do início do século XX que teve repercussão mundial. O ceticismo pós-guerra encontrou na forma questionadora do dadá uma identidade supranacional. Segundo Cristina Vlad (2009), a luta contra o sistema e o antagonismo ao passado artístico, social e político foram os princípios básicos desse grupo de artistas que influenciaram boa parte da arte moderna e contemporânea.

El gran éxito del Dadaísmo, la prueba más verídica de que había cumplido su misión fue la innovación y el cambio. Dadá fue el principio de los excéntricos movimientos artísticos del siglo XX y fue también lo que Tzara decía en el Manifiesto Dadaísta de 1918: “entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA” (Vlad, 2009, p. 273).

O Dadaísmo foi uma das principais leituras transversais de Dolabela, que recolhia no cotidiano seu jogo dialético de aproximação e recriação da realidade através da arte poética. Peter Burguer, em sua obra *Teoria da Vanguarda*, nos informa que “a intenção dos vanguardistas pode definir-se como sendo a tentativa de devolver a experiência estética (oposta a *práxis* vital), criada pelo esteticismo, à prática” (Burguer, 1993, p. 66). A vida e todo o seu acaso, suas perdas, suas incongruências e maravilhas recriadas através da arte. Ao longo da obra de Dolabela, encontramos o chiste, a mudança estética e linguística do artista e a constante crítica ao sistema político e social. O poeta e jornalista Carlos Barroso escreveu, em “Marcelo Dolabela, uma elegia: análise da poesia dadalobeleana”, o seguinte trecho: “um dadaísta – Dadalobela, como gostava de ser chamado – atinado (com naturais atritos) com as vanguardas” (Barroso, 2020).

No livro de Dolabela *quem furou o olho de la semiótica?: textos de guerra vol I* (1982), encontramos várias referências ao dadá e a Marcel Duchamp,³⁰ como esta referência: “DDD/ discagem DADA à distância”, (Dolabela, 1982, p. 12). Ligação direta do poeta com a arte revolucionária dadá.

Dadalobela, espécie de heterônimo criado por Dolabela, é visto em vários momentos de sua obra. No livro *Violência* (1984), encontramos o poema “New Dadá News 1”, na página 17. Também em 1984 o artista cria o poema visual “Homenage to Edgard Braga”,³¹ em que a palavra *dadalobela* surge de um núcleo cilíndrico com a

³⁰ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um pintor e escultor francês. Um dos pensadores do Dadaísmo e influenciador da arte moderna, responsável pela “renovação da arte ocidental através de sua atitude e comportamento, estes sempre pautados pela confluência entre modernidade e rebeldia” (Barros, 2014, p. 70).

³¹ O mesmo poema aparece na obra *Carimbós* (2007, p. 17), mas sem a referência à homenagem. O livro foi feito todo a partir de carimbos criados por Dolabela. O artista utilizou o carimbo como suporte para inúmeras poesias visuais e para sua arte postal.

palavra *dadá* e expande-se para a palavra *lobela*, como se houvesse um ponto inicial no *dadá* que, ao movimentar-se, reconfigurava-se o poeta em todas as direções nesse novo batismo, *Dadalobela*.

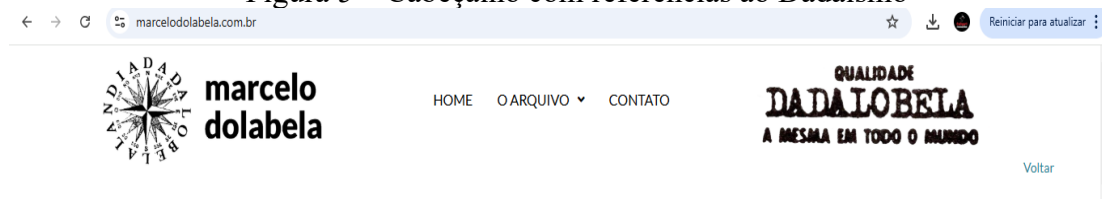
Figura 4 – Homenage to Edgard Braga, poesia visual



Fonte: Dadalobela, 2021, livro *Letrolatria*, p. 37.

A partir desse poema visual, um selo com tal marca para várias de suas edições é criado. No livro *Radicais* (1985), aparece o selo *Qualidade DADALOBELA – a mesma em todo o mundo*, composto por tal frase e pela logomarca com uma rosa dos ventos e a palavra *DADALOBELALANDIA* circundando, apontando a vanguarda para todas as direções. Esse selo seria da *Edições Dadalobela*, com endereço na casa do artista. É interessante notar que encontramos, na página principal do portal do autor, o selo e o logotipo acima citados, demonstrando como o Dadaísmo foi uma das principais influências do artista.

Figura 5 – Cabeçalho com referências ao Dadaísmo



Fonte: Dadalobela, 2021.

Na obra *Letrolatria* (2000), vemos outros poemas com o tema do Dadaísmo, sendo eles “tá na cara tzara”³² (p. 36), “arte às avessas” (p. 42), “rebabel” (p. 43), “dadalobela soup”³³ (p. 45) e “tzara tarzan” (p. 46), além de outros poemas visuais com influências das colagens e misturas dadaístas, como “centão #10” (p. 60), “Penélope” (p. 54), “diversões vânia” (p. 55), “newoldparadise #2” (p. 56), “carimbós #1” (p. 57), “s/t” (p. 58), “carimbós #3” (p. 59), esses últimos três presentes também em *Carimbós* (2007).

Albinati relata que um dos principais nomes do Dadaísmo, “Marcel Duchamp – que combina com Marcelo Dolabela inclusive nas iniciais dos nomes – foi uma grande referência para o poeta”³⁴ (Albinati, 2021, p. 289). A referência ao movimento aparece em vários momentos da sua obra, desde a intensa produção de colagens, até o estudo ainda inédito sobre palavras inventadas pelos dadaístas, em seu *Dicionário de (Inter)Textualidade Poética – Conceitos, comentários, técnicas e exemplos – 386 verbetes* (Dolabela, inédito). O poema visual “ACASOINCORPORADO” traduz o processo de criação do artista na música e na performance. Inserir o erro, o engano, o acaso. Como em *Sete Manifestos Dadá*: “Procuramos a força direta pura sóbria única não procuramos nada afirmamos a vitalidade de cada instante” (Tzara, 1987, p. 22). O registro da vida, com tudo em que nela nos escapa e cria o improvável.

No prefácio de *poeminhas & outros poemas* (1994), Carlos Augusto Novais nos esclarece sobre o conceito de *dadamídia*, como Dolabela se autorreferia.

Esse é um termo que nos indica, por um lado, alguma das forças que atuam na base de sua poética (a contra-arte de Dada e a mundaneidade explícita da Arte Pop) e, por outro, que há muitos Marcelos em MD. Multiplicidade que se mostra na utilização dos mais variados códigos (verbal, sonoro, icônico), no uso de diferentes suportes (livro, fita K7, cartaz, fax, internet, etc.) e na presença nos mais diversificados *fronts* em que a poesia é chamada (Novais, 1998, p. 4).

³² Tais poemas foram publicados, também, em *Radicais* (1985) e em livros anteriores, visto que, conforme o próprio Dolabela indica, na entrevista concedida ao programa Vereda Literária, “meu processo de fazer poesia, de publicar poesia é ir efetuando pequenas tiragens de livretos ou folhetos. De tempo em tempo, eu junto tudo isso, organizo a antologia desse período de produção e faço um livro com uma tiragem maior, com um acabamento de offset. [...] O processo de antologia é interessante, serve para fechar um ciclo, para apontar o caminho da minha poesia, e não para mostrar, simplesmente, que existe para trás” (Dolabela *apud* Souza, 1997, p. 149).

³³ O poema “dadalobela soup” é uma paródia das *Latas de sopa Campbell*, de Andy Warhol. A obra, composta por 32 telas, representava sabores diferentes da sopa Campbell e foi uma das obras mais representativas da Pop Art americana, movimento que surgiu em 1950 e refletiu acerca do consumismo e da cultura de massa, utilizando objetos do cotidiano, em especial os industrializados, e a estética das propagandas veiculadas na época (Gompertz, 2013, p. 318-325).

³⁴ Outra discussão trazida por Albinati sobre uma leitura de um poema de Dolabela através do pensamento de Duchamp está presente no trecho em que a autora conversa com Carlos Augusto Novais (Albinati, 2021, p. 287-288).

Para Albinati, “Marcelo Dolabela pensava sua obra como dadamídia, por abarcar diversos estilos da poesia, mas também por se estender por outras artes (a performance, a música, o cinema, a colagem) e por dialogar com o território da política” (Albinati, 2021, p. 301).

O “Samba da Vanguarda”, que citamos no início desta parte dedicada ao Dadaísmo, traz no subtítulo a dedicatória aos artistas Marcel Duchamp, John Cage e Jean-Luc Godard. Nesse poema, Dolabela diz: “Eu, por exemplo, o radical do traço, Marcelo Dolabela, poeta e dadamídia, o pop mais dadá de Beagá” (Dolabela, 1997, p. 4), explicitando sua fonte direta. Ainda nesse poema, há um pedido de bênção para Tzara,³⁵ artista presente em outras obras de Dolabela. Encontramos, ainda, a música “Dadamusic”,³⁶ que Dolabela compôs com a banda Divergência Socialista. Nessa mesma banda, Dolabela buscava registrar as composições como elas eram executadas, sem interferências ou edições do momento único vivido.

Música como fotografia de um instante sonoro, conjunção de ruídos e ânimos diversos das pessoas que estavam ali vivenciando um processo. Essas construções foram chamadas por Marcelo de “dadatapés”, em alusão ao experimentalismo antiartístico dadaísta e à incorporação de acasos que caracterizou suas manifestações (Albinati, 2021, p. 353).

Retornando ao artista Marcel Duchamp, responsável pela criação dos *ready-mades*, onde, segundo Will Gompertz (2013, p. 21),

o artista podia selecionar qualquer objeto produzido em massa sem nenhum mérito estético óbvio e, libertando-o de sua finalidade funcional – em outras palavras, tornando-o inútil –, dando-lhe um nome e mudando o contexto e o ângulo do qual seria visto normalmente, transformá-lo numa obra de arte de fato.

Os *ready-mades* eram esculturas prontas, objetos descolados do cotidiano e ressignificados como artísticos. Dolabela criou livros-objetos³⁷ seguindo a lógica dos *ready-mades*, entre eles *Hai kaixa* (1993), feito a partir de uma caixa de fósforos, *Palavra-valise* (2000-2002), feito a partir de uma pequena valise de plástico, *Supercílio* (1995),

³⁵ Tristan Tzara foi um dos fundadores do Dadaísmo. Escreveu *Sete Manifestos Dadá*, uma reunião de documentos onde discute sobre o termo dadá e as ideias do Dadaísmo. Disponível em: <https://391.org/manifestos/1918-dada-manifesto-tristan-tzara/>. Acesso em: 3 mar. 2025.

³⁶ Música disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zq7FNY12aIU>. Acesso em: 3 mar. 2025.

³⁷ De acordo com Marcelo Terça Nada! (2002), os livros objetos “extrapolam o conceito livro rompendo as fronteiras comumente atribuídas aos livros de leitura para se assumirem como objetos de arte. Normalmente, são obras que dialogam com o campo da escultura, produzidos enquanto múltiplo, em tiragens que variam conforme a complexidade da produção, custo e/ou proposta do artista. Podem ser feitos como peça única, podendo chegar a tiragens maiores, ou mesmo serem produzidos em tiragens reduzidas”.

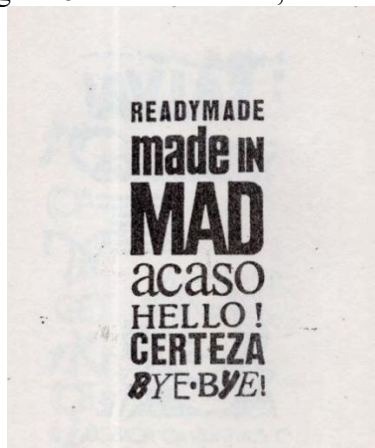
composto por um pote de plástico, pedras, bolinhas de gude, pregos, algodão, areia e outros objetos em meio aos textos.

Marcelo Dolabela fez o livro-objeto *Supercílio* (1995), composto por um pote de plástico transparente com poemas e objetos diversos. Semelhante aos sedimentos que descansam no fundo do mar, os poemas ficam na base desse recipiente e, por cima, há vários elementos: “pedras, objetos que representam um traço do feminino, objetos que representam traços do conceito de masculino na nossa sociedade, algodão, sal... Até chegar propriamente no final que é a palavra ‘supercílio’, bordada num pano vermelho” (Dolabela *apud* Albinati). Como o vermelho das pálpebras fechadas e a visão que tateia através dessa membrana e desses objetos que ocultam os poemas? Para acessá-los, o leitor deve mergulhar e separar os elementos sobrepostos. Mas esses elementos se transformam também em poema. Dolabela menciona que a noção de *objet trouvé* – “objeto achado” do Dadaísmo – guia a construção de *Supercílio*: “é um livro-objeto onde eu junto elementos dispersos e transformo esses elementos em poesia” (Albinati, 2021, p. 469-470).

Talvez, como já pudemos notar em inúmeras referências feitas acima, o dadá seja uma referência importante para Marcelo Dolabela, justamente pelo amplo sentido de liberdade que lhe permitia se apropriar de tudo na construção de seus poemas e objetos poéticos. Os títulos de suas obras quase sempre denunciam esse processo apropriativo (“supercílio”, “palavras-valises”, por exemplo), em que não só palavras, mas também objetos do cotidiano são incorporados. No entanto, como lembramos anteriormente, Marcelo Dolabela lança mão de pensamentos e estéticas, entre si, muito divergentes (uma palavra também relevante para ele). No teatro, como mostraremos adiante neste trabalho, até mesmo a força expressionista de um Brecht se evidenciará em sua produção. Por agora, exploremos um pouco mais os seus livros com a força dadá.

Encontramos algumas referências diretas aos *ready-mades* na obra de Dolabela. A primeira está no livro *Droga*, de 1983, com o poema visual abaixo

Figura 6 – Poesia visual, sem título



Fonte: Dadalobela, 2021, livro *Droga*, p. 40.

Aqui, o “ready-made” dunchampiano se enuncia claramente na referência, mas também resulta numa ação construtiva, na qual o poeta incorpora a ideia do “acaso”, aspecto relevante em algumas de suas produções. No contexto do livro, “MAD” é uma palavra extraída de “made” e pode significar tanto o “louco” quanto remeter à revista norte-americana de humor satírico³⁸ que durou algumas décadas nos Estados Unidos e no Brasil. O “hello” deixa uma pista para o leitor e a certeza se dilui na ironia. Há, ainda, uma possível referência política ao filme de Cacá Diegues, *Bye-Bye Brasil*, de 1979.

Há também referências dadaístas no livro *Violência*, de 1984, no qual o autor informa que a capa da obra foi um “readymade a partir de um cartaz do show do *Grande Ah!*” (Dolabela, 1984, p. 4). Uma referência textual dadaísta está no poema “Ophelia is dead #1”, nos seguintes versos: “a *Retina* já vem pronta / colada dentro do *Mundo* / *Ready-Made* coisa pronta / pra devorar o *mundo*.” (Dolabela, 2006, p. 30). Dolabela manteve sua atitude dadaísta por toda a vida, a liberdade da apropriação de tudo, a remixagem, a contestação, a ironia e a atitude subversiva frente aos jogos de poder da classe artística e da academia. Anárquico e inquieto, “[N]ão repetindo apesar do bis”, que, segundo Albinati (2021, p. 301), seria uma máxima de Duchamp e Dolabela, como estratégia de subversão do sistema, de ir na direção oposta ao que se esperava do artista naquele momento, à maneira de Caetano Veloso, na canção “O quereres” (1984).³⁹ São várias as menções que ligam o poeta ao Dadaísmo, entre elas a matéria escrita por Simão Pessoa (2023), “Marcelo Dolabela, um dadaísta nas Alterosas”, em que o jornalista conta sobre a vida e a obra do artista, com quem trocou cartas por 12 anos. Na reportagem, o jornalista resgata momentos da trajetória de Dolabela para demonstrar a atividade e a importância do multiartista na cena marginal mineira.

Há, ainda, oficinas em que o tema do dadá aparece, como em *Poesia-experiência: do dadá ao sampler*,⁴⁰ ministrada por Dolabela entre os dias 24 e 28 de julho de 2006, no 38º Festival de Inverno da UFMG, em que a ementa indica que dez técnicas poéticas dos

³⁸ De acordo com Roberto Elísio dos Santos e Waldomiro Vergueiro, “publicada desde 1952 nos Estados Unidos, a revista MAD emprega recursos da metalinguagem e da intertextualidade para satirizar criticamente a sociedade e a mídia” (Dos Santos, 2015, p. 1).

³⁹ “Onde queres revólver, sou coqueiro / E onde queres dinheiro, sou paixão / Onde queres descanso, sou desejo / E onde sou só desejo, queres não / E onde não queres nada, nada falta / E onde voas bem alto, eu sou o chão / E onde pisas o chão, minha alma salta / E ganha liberdade na amplidão”. “O quereres”, letra e música de Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NwuBV1IuaII>. Acesso em: 30 maio 2025.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.ufmg.br/festival/38/oficinasdeatualizacao-arte-poetica.htm>. Acesso em: 21 mar. 2025.

movimentos de vanguarda e das pós-avanguardas seriam utilizadas para as produções artísticas naquele encontro.

2.3.2 Poesia Concreta

Nos primeiros anos de 1950, surgiu no Brasil a Poesia Concreta, tendo Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari como principais artistas e teóricos do movimento. Essa nova forma de pensar o poema inseria as artes plásticas, a música de vanguarda, a arquitetura e a linguagem na relação com a palavra. Rompendo com os parâmetros artísticos vigentes na época, os artistas sofreram duras críticas de distintos grupos sociais.

Algumas características da Poesia Concreta, expostas por Augusto de Campos no texto de 1955, denominado *Poesia Concreta*, segundo o poeta e professor Rogério Barbosa da Silva, são

os seus pilares linguísticos, introduzindo a noção de signo, a partir de Sartre, e a estruturação óptico-sonora funcional – perspectiva organizacional do poema, que incidirá na verbivocovisualidade ou na técnica de narração simultânea através de associações sonoras, advindas de Joyce, na espacialização visual do verso via Mallarmé, na montagem ideográfica, proposta por Ezra Pound, ou na atomização do verso, à maneira de e. e. cummings (Silva, 2013, p. 122).

De certa maneira, podemos dizer que o processo como Marcelo Dolabela incorpora o Dadaísmo em seu trabalho guarda um pouco essa relação com a montagem e o simultaneísmo, que é um método da Poesia Concreta. Além disso, a mudança de postura quanto à linguagem poética proposta pela Poesia Concreta – e sobretudo o interesse pela visualidade – certamente marcou as novas gerações de poetas e artistas. Albinati (2021, p. 98) nos informa sobre as influências do coletivo Cemflores, ou a “sopa antropofágica” que tinha, entre outros ingredientes, o Dadaísmo e a Poesia Concreta. Embora não exclusivamente, a Poesia Concreta certamente influenciou o seu trabalho com o poema visual, uma vez que a visualidade é um elemento inerente a várias tendências vanguardistas. Numa entrevista realizada pela pesquisadora com Dolabela, o artista cita diretamente a Poesia Concreta, mas mostra também sua diferença para com ela, isto é, a atitude marginal:

MARCELO DOLABELA – Eu acho que a diferença é que a gente pegava muita influência desse pessoal, poema/processo, poesia concreta, modernismo, poesia semiótica, mas a postura era da poesia marginal, Chacal, Nicolas Behr... A gente fazia o semideus, fazia a ponte entre os dois lados. A gente

publicava coisa muito próxima à poesia concreta, mas a poesia concreta não tinha a atitude marginal (Albinati, 2021, p. 296-297).

Dolabela escreveu vários textos teóricos sobre a Poesia Concreta, coletâneas e antologias. Entre eles, podemos destacar o artigo “Poesia semiótica” (1998),⁴¹ *Mini-antologia da poesia concreta* (1997), *Poesia: a experiência visual* (1994) e a apresentação em PowerPoint *poesia concreta – uma vanguarda do cotidiano* (2013, não publicado). Muitos serviram de base para suas atividades acadêmicas e pesquisas, sendo que a maior parte desses escritos não foram publicados.⁴² No texto “Poesia: conceitos gerais”, Dolabela (data desconhecida, não publicado, p. 3) explica que:

[...] a poesia concreta, pegando emprestado um conceito de James Joyce, diz que a **poesia é verbivocovisual** (verbi = palavra / sentido; voco = voz / som e visual = imagem); na verdade, a **poesia é motoverbivocovisual**. Pois, além de sentido / som e imagem, o **texto poético** pode “estar” em movimento.

Tal definição também aparece no texto “O que é poesia?” (data desconhecida, não publicado). Pensamos que esse movimento da poesia que Dolabela cita no trecho acima poderá ser o momento em que a poesia encontra a cena e insere a questão do deslocamento do espaço e do tempo nas palavras – o momento compartilhado, finito, a mudança possibilitada pela oralização do poema como esse “estar” em movimento das palavras que eram, antes, impressas e, portanto, atemporais.

Encontramos, ainda, antologias poéticas e textos como “Atualidades da poesia brasileira” (data desconhecida, não publicado), onde os poetas concretos são analisados, e *antologia da poesia visual mineira – volume um* (1997), com seleção e organização de Dolabela. Destaca-se o estudo *Ouvindo Augusto – dados para uma discomusicografia de Augusto de Campos* (data desconhecida, não publicado), onde Dolabela expõe todo o seu conhecimento de pesquisador da poesia de Augusto de Campos e da música brasileira, em uma época em que a internet não existia e as pesquisas se restringiam às fontes primárias.

No livreto *quem furou o olho de la semiótica?* (Dolabela, 1982), encontramos, no capítulo 1, página 2, uma lista de nomes de artistas misturados, entre eles, logo no início, Haroldo de Campos. Na página 5 da mesma lista, Décio Pignatari. Na mesma obra, no capítulo 2, encontramos o seguinte trecho: “o augusto de campos passou horas conversando comigo sobre lupicínio rodrigues e me passou muitas informações, me

⁴¹ Artigo disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17771>. Acesso em: 11 mar. 2025.

⁴² Os textos de Dolabela não publicados foram disponibilizados por sua viúva, Regina Guerra.

apresentou coisas que eu não conhecia (caetano veloso)” (Dolabela, 1982, p. 6). Já na página posterior, vemos: “a poesia, por definição, não tem pátria. ou melhor, tem uma pátria maior. ‘um oriente ao oriente do oriente’. – augusto de campos”. No capítulo 3, página 9, novamente o nome de Augusto de Campos está presente. Há, ainda, a entrevista realizada pelos editores da revista literária *Fahrenheit 451* com Haroldo de Campos, *Entrevista Inédita de Haroldo de Campos: Um Encontro no Aleph (1986)*. No vídeo, vemos os poetas Marcelo Dolabela, Ana Caetano, Gláucia Machado e Levi Carneiro conversando com Haroldo de Campos.⁴³

A produção de arte postal de Dolabela é, também, um ponto de contato com a Poesia Concreta. De acordo com Ronaldo Gifalli e Aniceh Farah Neves, “a Arte Postal sofreu influências do poema postal, uma das vertentes do poema/processo, como desdobramento da poesia concreta” (Gifalli; Neves, 2011, p. 4). Sua arte postal e sua proximidade da poesia visual são constantes ao longo de toda a sua produção. O professor Teodoro Assunção, em seu artigo “O álcool e os bares na cidade de BH, segundo Marcelo Dolabela” destaca, em uma nota de rodapé, que:

São vários os experimentos concretistas na obra poética de Marcelo Dolabela, dos quais eu poderia destacar, por sua talvez maior quantidade proporcional, os presentes no livro *Amônia* (da Coleção “Poesia Orbital⁴⁴” de 1997). [...] O mesmo talvez possa ser dito também dos seus “livros” que são experimentos com objetos como *Hai Kaixa* e *Supercílio*. (Assunção, inédito, p. 3)⁴⁵

Há outro ponto de conexão entre Dolabela e a Poesia Concreta, quando sua poesia se expande e ultrapassa o livro e o público específico de leitores de poemas. Segundo Silva (2013):

É certo que a poesia concreta [...] parece-nos apresentar um escopo teórico e crítico que lhe permite não só assimilar procedimentos de diferentes linguagens (do jornal impresso, da propaganda, do rádio ou da televisão), abrindo o trabalho da poesia para um campo muito pouco explorado pelos poetas até então, como é o do design e o das tecnologias de comunicação de massa (Silva, 2013, p. 124).

⁴³ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8UJxoCjE1Io> Acesso em: 15 mar. 2025.

⁴⁴ Dolabela concedeu a entrevista para a Associação Cultural Pandora sobre a coleção *Poesia Orbital*, o processo de criação, curadoria e curiosidades, disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Editoras%20mineiras%20lugar%20da%20poesia.pdf Encontramos, também, matéria da poeta e professora Ana Elisa Ribeiro, sobre a *Produção Literária Belorizontina*, onde em um trecho há a citação de Dolabela, seu trabalho nos coletivos e na *Poesia Orbital*. Disponível em: https://letras.cidadescriativas.org.br/wp-content/uploads/2018/12/Letras_Cafe_10-Baixa.pdf Acesso em: 29 mar. 2025.

⁴⁵ O texto inédito foi disponibilizado pela viúva de Dolabela, Regina Guerra.

O interesse pelas tecnologias de comunicação e pela publicidade é inerente à poesia de Dolabela, não só pelas apropriações feitas por ela, ou o diálogo que sua poesia faz com os meios. Tais conexões podem ser encontradas já no seu primeiro livro, *Arte Suor Souvenir: antes de desligar a tv um lembrete “falta pão mas não falta circo” silviosantos vem aí paramampam* (Dolabela, 1978, p. 31), em poemas como “A maneira de Virgílio de Matos” (Dolabela, 2006, p. 73-75), “A letra escarlata (de mármore)” (Dolabela, 2006, p. 41-42), entre tantos outros escritos, como também o seu interesse crítico pelo tema. Dolabela foi professor no curso de Comunicação Social, especificamente na ênfase de Publicidade e Propaganda, área que pesquisou constantemente.

A dissertação de mestrado de Dolabela, realizada em 2001, na Universidade de São Marcos, tem por título *A poesia do Slogan: uso de recursos poéticos no slogan publicitário*,⁴⁶ no qual percebemos a expansão da poesia para outras formas de comunicação. Na entrevista concedida ao programa Vereda Literária, Dolabela nos informa que

a poesia não tem mais função unicamente como poesia, mas tem função de estar o tempo todo alimentando o vídeo, o cinema, a dança, a música, a fotografia. Ela alimenta tanto as outras artes que deixa de ter uma função própria, hoje. A função dela é exatamente aquecer com inteligência as outras artes. É inútil, porque está presente em tantas artes que, na hora em que ela mostra a cara, ninguém precisa dela. [...] A poesia tem uma circulação muito grande, mas não como a poesia de papel que a gente conhece, poesia para ser lida. É, antes, uma poesia para ser cantada, ser vista, ser encenada. Quando a gente volta para dialogar com a poesia nos modos clássicos, parece que não se precisa dela, porque ela já se encontra tanto em circulação que as pessoas acham que ler poesia, hoje, é uma redundância em relação ao volume excessivo de poesia que a gente tem na mídia: rádio e televisão (Dolabela *apud* Souza, 1997, p. 148).

A preocupação com a dimensão das linguagens, como já apontado anteriormente, nos parece muito próxima da práxis de Dolabela. Também a sua obra apresenta uma faceta mental, como nesta definição de Haroldo de Campos (2006, p. 81):

A poesia concreta responde a um certo tipo de *forma mentis* contemporânea: aquela que impõe os cartazes, os *slogans*, as manchetes, as dicções contidas do anedotário popular etc. O que faz urgente uma comunicação rápida de objetos culturais. A figura romântica, persistente no sectarismo surrealista, do poeta “inspirado”, é substituída pela do poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro.

⁴⁶ Informação retirada do currículo lattes do artista. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5124664075782540>. Acesso em: 14 maio 2025.

Dolabela trabalhava e dedicava sua visão à arte, que era construída em qualquer ocasião. Um acontecimento banal, nas mãos de Dolabela, transformava-se em poesia. Guilherme Machado Meira, no TCC *Trigger: Tradução Comentada de Gatilho, de Marcelo Dolabela, para a Língua Inglesa*, escreve que “Dolabela teve uma produção literária intensa e diversificada, vivendo uma vida em constante processo criativo: fazia poesia em mesas de bares, entre conversas e copos de cerveja, e idealizava suas publicações até em voos de avião” (Meira, 2021, p. 13). Sua decisão foi pela poesia, sua prática foi pautada pela coerência entre suas ideias e seu discurso político e artístico até o momento em que nos deixou.

2.3.3 Poesia Marginal Brasileira

Dolabela costuma ser visto como um integrante da geração marginal, também conhecida como geração mimeógrafo,⁴⁷ da qual fizeram parte artistas da cultura marginal entre os anos de 1960 e 1980 no Brasil. Entretanto, na tese de Albinati (2021), Dolabela e Carlos Augusto Novais, este também integrante do grupo Cemflores, negam que o grupo tenha sido pertencente ao movimento da poesia marginal. “A gente não era poesia marginal”, afirma Dolabela em resposta à pesquisadora. Segundo Albinati, “Marcelo Dolabela prefere localizar a prática de *Cemflores* em um lugar indefinido, em um ‘entre lugar’: *Cemflores* fazia de semideus entre a poesia marginal e as vanguardas” (Albinati, 2021, p. 297). De acordo com um dos fundadores do Cemflores, Luciano Cortez, uma das singularidades do coletivo era utilizar o mimeógrafo não apenas como instrumento de reprodutibilidade dos livros ou como condição de pertencimento ao ideário poético geral da chamada Poesia Marginal, mas como uma tática, uma opção estratégia contra o monopólio dos meios de comunicação de massa, das editoras, das instâncias de controle (Albinati, 2021, p. 145).

Glauco Mattoso, em *O que é poesia marginal* (1981), localiza o lançamento da revista *Cemflores* em 1978 e destaca a produção de livretos mimeografados de Marcelo Dolabela no período, inserindo, assim, o artista na estética da poesia marginal. “No

⁴⁷ O mimeógrafo é um instrumento para fazer cópias de papel impresso. Na página do museu da PUC Campinas, encontramos a seguinte definição: a “máquina era simples de manejar e seu uso possibilitava qualquer pessoa a replicar informações em uma grande quantidade e baixo custo, pois funcionava apenas com estêncil e álcool. Apesar de ser rememorado como uma ferramenta escolar, o mimeógrafo também teve sua importância para os movimentos de contracultura, muitos escritores divulgaram suas ideias em livros mimeografados” (PUC Campinas, [201-?]).

mesmo ano [1978], Marcelo Dolabela, também autor de uma série de livretos mimeografados, fundava o grupo/jornal *CEMFLORES* em Belo Horizonte” (Mattoso, 1981, p. 27).

A poeta e professora Gláucia Vieira Machado, Em *Poesia, Técnica e Utopia: Uma Reflexão sobre as Possibilidades da Poesia em Nossos Dias*, reforça a informação de que Dolabela era

integrante da geração mimeógrafo, anterior ao computador, fazia seus livros em casa e os distribuía aos amigos ou enviava pelos correios, aos possíveis interessados. Marcelo Dolabela também fez arte postal e participou, com seus cartões, de mostras em diversos lugares do mundo (Machado, 2013, p. 78).

Segundo Simon e Dantas (2012), a poesia marginal abordava o cotidiano banal, o presente, mesmo que desagradável. A desqualificação é enaltecida e “o princípio de prazer da poesia rende-se ao princípio de realidade do cotidiano, e a banalização é a sua mais literal e satisfeita ilustração” (Simon; Dantas, 2012, p. 105). Fazem-se presentes a naturalização do poema, a busca por um dialeto cotidiano e a inserção da percepção poética no dia a dia, brincando, de forma estilizada, com o fútil, com tudo que é desqualificado. Na poesia marginal, a representação literária encurta a distância da realidade com os escritos poéticos.

Mesmo assim há elaboração, involuntária ou não, pois a representação dispõe formalmente seus elementos: o registro confessional e biográfico, a anotação irreverente do cotidiano, a nota bruta do sentimento, da sensação, do fortuito, são soluções poéticas que acabam impondo um padrão informal e antiliterário de estilização (Simon; Dantas, 2012, p. 100).

No primeiro momento da sua carreira, de 1977 a 1984, Dolabela esteve imerso no movimento da poesia marginal, definido por Heloísa Buarque de Hollanda, em 1975, como composto por livros mimeografados ou em offset, que “mostram um trabalho gráfico sabido e diferenciado do que se vê no design industrializado das editoras comerciais” (Hollanda, 2001, p. 9). Os poetas buscavam, nesse momento, uma forma paralela de publicação, independente das editoras. Ainda segundo Hollanda (2001, p. 9-10),

planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional. Por outro lado, a participação do autor nas diversas etapas de produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um projeto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial.

E foi justamente nesse caminho estético que Dolabela desenvolveu sua obra, datilografando os textos, montando os livros, criando as capas, fotocopiando e distribuindo. Cada detalhe era pensado pelo poeta: os carimbos, os papéis, a tipografia. O endereço da sua casa aparece em praticamente todas as obras dessa fase, como contato para pedidos de livros. Em seu apartamento/editora/núcleo de criação, no Centro de Belo Horizonte, Dolabela produziu não apenas vários livros e livretos de sua autoria, mas de muitos amigos e parceiros.

Em 1976, ainda estudante de Veterinária, na UFMG, Dolabela publicou suas primeiras poesias no *Boletim Literário* do ICB e na revista *Punhal*. A inserção no cineclubismo do ICB e o contato com o mimeógrafo levaram-no a um processo reflexivo por meio de críticas e resenhas desenvolvidas para divulgar os filmes (Albinati, 2021, p. 42). O poeta nos relata:

participando do movimento estudantil, aprendi a usar o mimeógrafo e comecei a fazer uma produção para o movimento, vinculando-me ao grupo da poesia marginal. O primeiro livrinho que fiz, fruto dessa primeira experiência, foi *Arte, suor e souvenir*. Eu ainda não mantinha contato com a poesia marginal que se fazia no Rio, em São Paulo e em Brasília, mas a estética que eu encontrei no movimento estudantil dialogava diretamente com a estética da poesia marginal emergente na época (Souza, 1997, p. 147).

No texto “Geração Mimeógrafo: O Campo Minado da/de Felicidade” (Dolabela, 1981, inédito), Dolabela explica a geração mimeógrafo como “desmovimento literário gerado na boca do túnel da marginália [...], dos panfletos do mov. estudantil e do descrédito do new-poeta em relação aos suplementos da imprensa oficial” (Dolabela, 1981, p. 1, inédito). Difuso e não linear, os poetas que eram alternativos às editoras não escreveram um manifesto ou criaram um grupo coeso, não se vincularam a instituições. Com tal liberdade, inventam e reinventam seus textos e sua editoração, sem serem “absorvidos pela oficialidade” e se realimentando no campo artístico e da edição:

no campo poético, tem que se conviver, quase que constantemente, com a desgíria, a palavra pra se dizer, o assunto quente, antes até que o furo e o dedoduro da tv; tem que se ser garimpeiro dos butecos (e a venda no mano a mano é imprescindível), das escolas (secundárias e terciárias), dos hotéis, motéis, pensões e quebradas pra se transar, dos pré/pós-passeatas e juntamente, se valer dos dados, surrealistas, concretos, cafonas, processos, pocessos e outras tramas, com a desigual desenvoltura de um artilheiro nato (vide Dário-maravilha). Já no nível da editoração, tem de saber sair de uma forma a outra, como se sai de um mocó pra outro; tem de saber mapear: os mimeógrafos à álcool e à tinta, as máquinas de escrever, as queimaduras de stencil, as lojas de tinta e papel mais baratos, o offset do amigo do primo e toda parafernália do camarim alternativo; tem de saber bater à máquina, diagramar, rodar mimeógrafo, paginar, aparar e os lugares certos das batalhas certas de venda e agito poético; tem de saber escrever com batom, pincel, caneta hidrocor e

outros trambiques, nos guardanapos, no papel mas, principalmente, aos lúdicos-poetas desta república submersa no espaço vital das urbs e campinas deste brasil literário ou não, certo de 2000 e um (vide rita lee e tom zé) (Dolabela, 1981, p. 2, inédito).

No trecho acima, Dolabela relata a prática característica do subgrupo de poetas “alternativos da geração mimeógrafo”, que foram descritos de forma diversa ao outro subgrupo, o dos “classe-médias da geração mimeógrafo”, que mantinham (ou gostariam de manter) ligações com instituições como editoras de revistas, suplementos e fundações culturais. Reproduziam o discurso oficial, almejando fazer parte desse. Dois caminhos distintos dentro do mesmo momento histórico da chamada geração mimeógrafo.

O conteúdo coloquial, imediato, o ritmo da vida impresso na poesia e no papel, as vendas nos bares, escolas, o dinheiro curto e a rede de amigos que apoiam os artistas foram cenas vividas por aqueles que buscaram a *práxis artística* movimentados pela dúvida e pela reconfiguração. A música citada, “2001”, composição de Rita Lee e Tom Zé, anuncia um futuro de liberdade para aqueles que já se sentem livres, revolucionários, vanguardistas: “Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa / Em qualquer rota que eu faça / Dei um grito no escuro / Sou parceiro do futuro / Na reluzente galáxia” (2001, 2000).

Outro artista da época citado e estudado por Dolabela é Hélio Oiticica.⁴⁸ No poema “Samba de Vanguarda” (Dolabela, 1997, p. 4), encontramos o verso: “sua bênção, Hélio Oiticica (Meu irmão!...)”. Entre várias obras, Oiticica criou a bandeira-poema ícone da cultura marginal, com o lema “seja marginal, seja herói”, de 1968, que Luiz Antonio Garcia Diniz (2012, p. 58-59) afirma traduzir a problematização da posição do artista na sociedade: seriam, esses artistas, heróis, anti-heróis ou marginais? A bandeira-poema de Oiticica contesta os valores conservadores da sociedade (como a estabilidade e a produtividade, por exemplo) e a explícita posição de exclusão sofrida pelo sistema mercadológico e simbólico hegemônico. Também caminhando por tais searas, Dolabela sempre esteve à margem das grandes editoras e corporações, por marcada posição de enfrentamento e de recusa dos mecanismos da indústria cultural.

⁴⁸ Hélio Oiticica foi citado por Dolabela no texto “Experiência B” (inédito, p. 15), estudo filosófico onde o autor realizou uma defesa da experiência como forma de atuação do artista, colocando Oiticica como “o que levou, no Brasil, às últimas consequências o assumir o experimental como projeto criativo”. No capítulo 3 iremos discutir tal texto de Dolabela.

Teodoro Assunção (2021) também localiza o artista como pertencente à geração marginal.⁴⁹ Reconhecendo sua relação próxima e bastante pessoal com o Concretismo, o soneto e o haicai, o autor a situa:

na história contemporânea (do século XX e começo do XXI) da tradição poética brasileira [...] como basicamente “marginal”, tal como foi chamada no começo dos anos 70 uma poesia feita e publicada (ou “performada”) à margem das grandes editoras, manufaturada ou artesanalmente (por exemplo, em mimeógrafo) e em pequenas tiragens, com uma divulgação de boca a boca em pequenos grupos que se multiplicaram, e que se caracterizava também por uma marcada coloquialidade (elemento importante e ainda explorável do primeiro modernismo) e um desprezo ou indiferença tanto à tradição canônica de poesia séria/profunda e bem feita (neoclássica, romântica ou simbolista), quanto à de uma poesia inovadora muito técnica e cerebral como a concretista. Mas seria preciso desde já observar, quanto ao segundo elemento, que a poesia de M. Dolabela muito cedo se abre para uma relação de grande admiração e aprendizado (técnico e teórico) com a vanguarda experimental informada e esclarecida do concretismo, assim como depois também passa a cultivar e exercitar formas mais consagradas como o soneto e o hai-cai e a fazer um uso criativo de grandes referências da tradição poética ocidental, mas sempre no modo de uma releitura irônica precisa, contundente e inconfundivelmente pessoal (Assunção, 2021, p. 2-3, no prelo).

Dolabela era experimental, incorporando taticamente as estratégias da Poesia Marginal. E tal opção não foi abandonada pelo artista ao longo de sua vida; acreditamos ser essa uma opção política, para além de uma questão estética, visto a explícita escolha de Dolabela pela filosofia progressista.⁵⁰ Assunção indica que tal escolha foi decisiva em seu perfil:

[...] o modo como ele permaneceu deliberada e resolutamente marginal ao circuito comercial das grandes editoras, continuando a produzir artesanalmente e/ou em pequenas tiragens livros experimentais (eventualmente muito bem cuidados graficamente), e se recusando a se submeter aos caprichos (de vendabilidade e de lucro) do mercado ou aos dos editores e críticos que nele têm poder e persistindo também nos experimentos de grupo, com recitais e *performances* (Assunção, 2021, p. 5, no prelo).

No poema “Autobiografia dialógica e definitiva”, o poeta escreve: “- ...? / ando / exilado / por aqui mesmo” (Dolabela, 2015, p. 11). Tal exílio, para um poeta que estava inserido nos coletivos, com tantas parcerias e amizades, não se refere a ligações emocionais ou pessoais, mas ao reconhecimento da sua obra entre os pares, editoras e outros agentes do campo cultural. Na margem para alguns, no centro, para tantos outros.

⁴⁹ Em entrevista concedida ao programa Vereda Literária, o próprio Marcelo Dolabela se intitula como pertencente à geração da poesia marginal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iJhBi1AvLmg&t=1s>. Acesso em: 10 mar. 2025.

⁵⁰ Dolabela foi, inclusive, filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT). “O PT surgiu como agente promotor de mudanças na vida de trabalhadores da cidade e do campo, militantes de esquerda, intelectuais e artistas. Foi oficializado partido político em 10 de fevereiro de 1980, pelo Tribunal Superior de Justiça Eleitoral.” (Nossa história, [2024]).

Essas construções de tantas parcerias, advindas, inicialmente, do núcleo de criação do Cemflores, acima descrito, aparece como outra característica da cultura marginal, de acordo com Frederico Coelho, em *Eu, Brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado*, que Dolabela cultivou ao longo de toda a sua carreira:

[...] ao encarar o compromisso estético de artistas e intelectuais em prol da marginalidade cultural como uma espécie de unidade simbólica em que “atacar e defender” são ações fundamentais para sua sobrevivência e até mesmo sua hegemonia no interior de um espaço social, busco frisar uma *intencionalidade estratégica* nas parcerias que marcaram as ações “marginais” de 1970 a 1972 (Coelho, 2010, p. 25-26).

Os artistas uniam-se e realizavam ações em espaços estratégicos, entrevistas e outras formas de expressão para levantarem debates e questionamentos. Essa *intencionalidade estratégica* em construir parcerias, em agregar pessoas ao redor de um tema, de uma discussão, para que um assunto (ou uma estética) tivesse sua amplitude foi uma movimentação potencializada por grupos e realizada por Dolabela, além do seu interesse genuíno pelas criações em conjunto. Em seu portal na internet, há um campo específico para as publicações de jornais e coleções realizadas com coletivos.

Mário Alex Rosa destaca, em sua resenha “A Paisagem Acre Ácida Azeda de Marcelo Dolabela”, a amplitude das linguagens artísticas utilizadas por Dolabela, como seu pensamento político e criterioso se conectou com sua produção artística. Rosa nos relata que

Marcelo Dolabela há muitos anos vem publicando seus livros de poemas, CDs de poesia, artigos e realizando exposições de objetos e coleções de vinis de forma quase sempre “clandestina”. Além disso, sempre organizou jornais, revistas, eventos culturais na área artística de Belo Horizonte. Postura que nos parece radicalmente afinada com suas posições políticas, seja na cena literária, ou mesmo cultural (Rosa, 2015, p. 188).

Sua atividade multidirecional fez com que vários artistas ressaltassem a importância do diálogo com Dolabela para a construção das suas obras. Na matéria publicada pelo site do jornal *O Tempo*, “Morre poeta mineiro Marcelo Dolabela, aos 62 anos”, a jornalista Lidyane Ponciano (2020) destaca tal referência dentro da cena *underground* musical, citando, inclusive, uma frase de John Ulhoa, ex-guitarrista do Divergência Socialista, que o denomina como mestre de muitos mestres e de várias gerações. Em Albinati (2021), o nome de Dolabela aparece em grande parte dos depoimentos dos integrantes do Cemflores como sendo uma constante fonte de inspiração e interlocução para o grupo.

2.4 A recepção da obra de Marcelo Dolabela

Apesar de Dolabela ser um poeta com uma boa divulgação de sua obra, principalmente no meio artístico e acadêmico, ainda há muitas lacunas a serem preenchidas acerca de seus trabalhos. Como indicado por Meira (2021, p. 14), Dolabela

é ainda muito pouco conhecido e estudado, talvez justamente por ter sempre estado à margem do sistema literário tradicional. Embora a Universidade Federal de Minas Gerais tenha homenageado o poeta em um evento intitulado *Sentimentos do Mundo*, em 2011 (UFMG, 2011), a obra de Marcelo não tem uma ampla recepção no universo acadêmico.

Quatro anos após a publicação do TCC acima citado, percebemos, em nossas pesquisas, que os estudos acadêmicos sobre Dolabela permanecem raros. Há uma carência de pesquisas sistemáticas acerca da sua produção.

Na contramão desse hiato, encontramos as várias homenagens que o poeta segue recebendo, como o #dia_md,⁵¹ comemorado na data de nascimento do artista. Em 2023, o #dia_md foi realizado na Casa dos Jornalistas de Belo Horizonte, com o *Cine Dadalobela*, com filmagens de performances e vídeos do artista, com curadoria de sua viúva Regina Guerra e da autora deste trabalho. No #dia_md de 2024, foi inaugurada uma placa no bar Xok Xok, um dos seus lugares prediletos, no Edifício Maletta, prédio da Região Central de Belo Horizonte, em frente a uma mesa onde Dolabela tomava cerveja, escrevia poemas e conversava com os amigos que por ali passavam. Na placa, além de um desenho de Dolabela, assinado pelo artista Gilson Ribeiro, vemos o poema “Maletta Revisited #86”, parte de uma série dedicada ao edifício.

⁵¹ Duas lives do #dia_md estão disponíveis em: <https://marcelodolabela.com.br/index.php/dia-md/>. Acesso em: 25 mar. 2025.

Figura 7 – Placa em homenagem a Marcelo Dolabela, no bar Xok Xok, no Edifício Maletta, em Belo Horizonte



Fonte: Grupo do Facebook Marcelo Dolabela – Homenagem ao poeta dadamídia mais pop de Beagá.

Duas exposições foram realizadas em 2024: a primeira, *Antes Selvagem que Diamante*, no espaço Memória Gráfica, no Mercado Novo, em Belo Horizonte, com colagens do artista e objetos de gabinete; e a segunda no Centro de Memórias da Faculdade de Letras da UFMG, denominada *Marcelo Dolabela: arte, suor, souvenir*.⁵² Em 2024, ocorreram os lançamentos de três livros póstumos, sendo eles *Ágora – Marcelo Dolabela – Poeticografiadadá*, *Jogo que Jogo*⁵³ e *Abaixo a Carestia*, dentro da coleção *Poesia Orbital 25 anos*.⁵⁴

A pesquisadora e poeta Brenda Marques Pena, em sua dissertação *Poesia Sonora: História e Desdobramentos de uma Vanguarda Poética* (2009), traz uma entrevista com Dolabela, na qual o artista discute acerca das vanguardas poéticas, do poema processo, da poesia oral declamada, da música e, principalmente, da poesia sonora. Na tese 26

⁵² Matéria sobre a exposição *Marcelo Dolabela: arte, suor, souvenir* disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/pt-BR/noticiass/13-noticias-comuns/2672-centro-de-memoria-da-fale-recebe-a-mostra-marcelo-dolabela-arte-suor-souvenir> Ainda sobre a exposição, há a entrevista na Rádio UFMG Educativa com Emília Mendes, curadora da exposição, e o organizador da coletânea *Jogo que Jogo*, Gustavo Cerqueira: <https://soundcloud.com/radioufmgeducativa/emilia-mendes-gustavo-cerqueira-marcelo-dolabela-exposicao-e-livro> Acesso em: 25 mar. 2025.

⁵³ Sobre o lançamento das obras *Ágora – Marcelo Dolabela – Poeticografia* e *Jogo que Jogo*: <https://www.em.com.br/cultura/2024/08/6913193-obra-de-marcelo-dolabela-tem-edicao-de-livro-postumo-e-revista-tipografica.html>. Acesso em: 25 mar. 2025.

⁵⁴ Matéria acerca da *Poesia Orbital 25 anos* disponível em: <https://www.em.com.br/pensar/2024/06/6878316-leia-poemas-de-livro-postumo-de-marcelo-dolabela.html> Acesso em: 25 mar. 2025.

Poetas na Belo Horizonte de Ontem, o poeta e professor Kaio Carmona⁵⁵ cita Dolabela como um dos “nomes importantes para a formação da poesia contemporânea de Belo Horizonte” (Carmona, 2020, p. 70). O autor destaca o conjunto da obra de Dolabela pelo número de publicações, alcance e experimentação da escrita, pois Dolabela,

ao longo de quatro décadas tem se dedicado à produção e divulgação não só da sua poesia, mas também dos escritos de outros poetas em projetos coletivos em que sua marca é sempre reconhecida como diálogo e abertura. Nessa poesia convivem nomes e caminhos múltiplos: do erudito ao popular, do cânone às ruas, do verso metrificado ao concreto, da ironia à reflexão (Carmona, 2020, p. 217).

Carmona destaca, ainda, a representatividade de Dolabela em sua geração, tratando de temas políticos, sociais e linguísticos de forma experimental.

Durante nossa pesquisa, para escrita do presente capítulo, notamos que apenas a tese *CEMFLORES, poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta* apresenta referências diretas à dramaturgia e à atividade teatral de Dolabela. Assim sendo, iremos dedicar os próximos capítulos às artes da cena desse poeta que reconfigurava a potência da palavra para as imagens, os sons e a ousadia de sua constante liberdade artística.

⁵⁵ Encontramos dois vídeos do Prof. Dr. Kaio Carmona sobre Dolabela, sendo eles:

- 1) Dois anos sem Marcelo Dolabela, com Kaio Carmona, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oDI8OpnxP7E>.
- 2) PALAVRA DE POETA Marcelo Dolabela, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=93uTS9Hh0DE> Acesso em: 28 mar. 2025.

3 A DRAMATURGIA DE MARCELO DOLABELA NO TEXTO *FRACASSO PARA PRINCIPIANTES – O MOVIMENTO DA VIDA COTIDIANA [RAPSÓDIA RÁPIDA]*

Nesta parte, traremos algumas reflexões sobre o teatro de Dolabela, a inserção do lírico no drama, as novas configurações da dramaturgia na contemporaneidade e uma análise acerca de um monólogo do multiartista.

3.1 A dramaturgia de Marcelo Dolabela e seu processo de criação

A produção teatral de Dolabela tem o seu primeiro registro no texto *Decadência das formigas (Folhetim)*, de 1972, escrito ainda em Lajinha, Minas Gerais, e inserido no *Volume Seis* (Dolabela, [19--?], inédito), de uma série de livros inéditos do artista, escritos entre 1969 e 1980, datilografados e reunidos em exemplares de capa dura marrom. Nesse mesmo volume, encontramos mais sete textos classificados por Dolabela como teatro, totalizando sete textos dramáticos nessa obra. São eles: *Galdência – Luisa & Mônica* (Belo Horizonte, 1975), *Rock and Roll for a Long Time* (Belo Horizonte, 1975), *O Circo – a Banda e a Bomba* (Belo Horizonte, 1976), *O Palhaço Xeréu um Dia Foi Triste* (Lajinha, 1977), *A Janela de Condão* (Belo Horizonte, 1979), com Roberto Soares, *Lona Furada, Céu Azul* (Belo Horizonte, 1980), com Denise Mendes, e *Inútil Paisagem Ou Meu Bem Você Me Dá Água...* (Belo Horizonte, 1980).

Através das referências das datas de produção dos textos, percebemos que o teatro esteve presente na primeira fase de escrita do autor, mesmo antes da fundação do grupo Cemflores, que aconteceu em 1978. De acordo com Albinati, os integrantes do coletivo “faziam recitais, performances, peças de teatro e exposições de arte postal” (Albinati, 2021, p. 16) constituindo-se, assim, em um espaço para a realização da composição teatral do artista. Dessa época, encontramos uma peça teatral: *A Janela de Condão*, que foi produzida pelo Núcleo Teatral CEMFLORES. Albinati registra uma entrevista com o ator e coautor do texto, Roberto Soares:

[...] nós já chegamos com a ideia de fazer teatro. O Marcelo dirigiu peças nossas, me ajudou, nós escrevemos peças juntos. Fizemos o núcleo do grupo *Cemflores* e viajamos muito. Teve uma peça infantil, minha e dele, com muitas apresentações (Albinati, 2021, p. 254).

Na referida tese, encontramos outras informações da montagem de *A Janela de Condão*, foto do elenco, panfleto e uma descrição do enredo da peça por Roberto Soares. Na última página do texto, lemos as seguintes informações:

A PEÇA “JANELA DE CONDÃO”⁵⁶
de roberto soares & marcelo dolabela
foi encenada em belo horizonte, nos meses
de outubro e novembro de 79 e foi
apresentada, em curta temporada, na sala
de multimeios da biblioteca pública,
no Restaurante casarão da mina em nova
lima - mg e em vários colégios secundaristas
a peça foi encenada pelo

GRUPO CEMFLORES (núcleo de teatro)

direção – Roberto & Marcelo

[...]

música – Duzão & Marcelo (Dolabela, inédito)

Em 2000, Dolabela retoma⁵⁷ sua produção teatral com o primeiro espetáculo da série dos *Poetas Suicidas*, escrevendo os prólogos em todas as peças, selecionando os poemas, as trilhas sonoras, concebendo os figurinos, cenários, objetos de cena e dirigindo as montagens. A série dos *Poetas Suicidas* é composta por cinco espetáculos, sendo cada obra uma homenagem a um poeta que tirou a própria vida: Ana Cristina César, Torquato Neto, Mario de Sá Carneiro, Vladimir Maiakovski e Florbela Espanca são os autores-argumentos para a discussão entre a linguagem poética e o vazio do artista na falta da palavra.

A estreia da série foi com *Ana Cristina César por Ana Cristina Gusmão*, no restaurante e livraria Café com Letras, localizado no bairro da Savassi, em Belo Horizonte, dentro da série *Recitais do Inferno*, coordenada pelo próprio Marcelo Dolabela. Muitos formatos cênicos foram desenvolvidos para esse espetáculo. No Café com Letras, uma banda com baixo, guitarra, bateria e “samplers” tocava enquanto o prólogo era interpretado.

Todos os prólogos versavam acerca da vida, da obra e da estética de cada um desses poetas. Os versos criados por Dolabela para toda a série eram carregados de

⁵⁶ Transcrevemos aqui da forma como Dolabela datilografou, sem o uso das letras maiúsculas, como utilizou em outras obras.

⁵⁷ Como destacamos anteriormente, o arquivo de Dolabela ainda está sendo levantado e não excluimos a hipótese de que Dolabela possa ter produzido obras teatrais entre 1980 e 2000, que até o presente momento não tenham sido encontradas ou categorizadas como tal.

intertextualidades e símbolos, o que garantia complexidade e profundidade logo na abertura dos espetáculos. Na estreia de *Ana Cristina César por Ana Cristina Gusmão* havia, também, climas sonoros, trilhas para as cenas compostas pela banda para o espetáculo.

No segundo momento da peça, Dolabela selecionou trechos de músicas da cantora Billie Holiday para complementar a trilha sonora dos poemas de Ana Cristina César. Há, ainda, uma versão cinematográfica da obra, intitulada *Conversa de Senhoras*,⁵⁸ dirigida por Breno Milagres, para um projeto da Rede Minas, chamado *Contos de Minas*. A série de contos mineiros ia ao ar todos os domingos, mas, no dia em que estava programada a exibição de *Conversa de Senhoras*, a direção de programação da Rede Minas considerou que a obra fazia apologia ao suicídio, considerando o prólogo escrito por Dolabela impróprio, e censurou a sua veiculação na emissora. Chegamos a encenar a performance *Ana Cristina César por Ana Cristina Gusmão* utilizando o curta-metragem em cena, dialogando com os poemas filmados.

Em 2003, dentro do minifestival *Escuta, meu chapa: tributo a Torquato Neto*, a performance *19 dias e meio: diário d'Engenho de Dentro (Torquato-cut-up)* foi encenada nessa única vez. O minifestival aconteceu no bar Matriz, no Terminal Turístico JK, no Centro de Belo Horizonte. Novamente interpretamos com o acompanhamento de um guitarrista e um baixista. Entretanto, nessa performance, a trilha sonora original foi composta para as duas partes da performance, o prólogo de Dolabela e os poemas de Torquato Neto.

Em 2005, *O sábado da carne*, espetáculo que trouxe a poesia de Mário de Sá Carneiro, participou do Festival de Inverno de Ouro Preto, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde iniciou a sua trajetória, sendo esse o espetáculo da série com maior número de apresentações. Gilberto Mauro, além de compor a trilha sonora do espetáculo, está em cena conosco, tocando piano e interpretando. O curta-metragem *Sá Carneiro: O Sábado da Carne*,⁵⁹ realizado a partir da performance, foi dirigido e filmado por Dolabela. A gravação aconteceu na Sala Juvenal Dias, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Completam a série dos *Poetas Suicidas* dois textos que não foram levados à cena: *Wladimir Maiakóvski – na mira do raio* (2006) e *Florabela Espanca* (2008), com treze

⁵⁸ Um trecho do curta-metragem está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P_1GN6HIuJw. Acesso em: 20 set. 2024.

⁵⁹ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iowIIoD-Wxg&t=8s>. Acesso em: 20 set. 2024.

obras, temas e de formas dentro das artes da cena demonstram como Dolabela escrevia em distintas linguagens teatrais, como cenas curtas, aulas-performances e radionovelas, com diferentes possibilidades de encenação, de espaço cênico e de duração.

3.1.1 A poesia como alicerce para a dramaturgia

Como foi demonstrado anteriormente, Dolabela desenvolveu trabalhos nas diversas manifestações artísticas, tendo a poesia como suporte primordial da sua criação. Assim sendo, a nossa hipótese é que sua dramaturgia foi construída em conexão com a visão poética. Mas o que seria esse teatro poético, essa poesia dramática, essa encenação onde as personagens utilizam a poesia para comunicar?

T.S. Elliot, em seu livro *A Essência da Poesia* (1972), nos informa que nem sempre o verso se transforma em poesia na cena. “Só será **poesia** quando a situação dramática já tenha chegado a um ponto de intensidade tal que a poesia se torne a fala natural, porque nesse momento a poesia é a única linguagem em que as emoções podem totalmente ser expressas” (Elliot, 1972, p. 109). Se em verso ou em prosa, a inevitabilidade dramática da cena deverá ser a determinante para tal uso ou não. O ritmo do verso deverá ser natural, e a plateia não deverá destacar a poesia da cena.

Bárbara Heliodora (1995), referindo-se à poesia de Shakespeare, reflete sobre os versos em cena: “[...] se é difícil chegar a dominar o verso, uma vez dominado ele passa a ser magistral servidor de dois amos: ajuda o ator em seu trabalho e ajuda-o a bem servir o autor” (Heliodora, 1995, p. 9). Dolabela escreveu muito, ao longo de toda a vida. Além da sua produção, foi um estudioso da poesia, da história da poesia, dos poetas, das formas e conteúdos dos mais variados poemas. A poesia era sua casa, seu porto seguro na realidade. Não poderia ter sido diferente, na criação de suas obras dramáticas.

Outro dramaturgo que se dedicou a inserir a poesia na cena e que iremos estudar de forma mais detalhada à frente é Bertolt Brecht. Sua extensa obra poética transbordou para a música e o teatro, revelando como a linguagem poética pode aproximar, pensar e transformar a realidade.

de 2018 e o roteiro do filme *A Luz da Escuridão / A Escuridão da Luz [A Era da Fera]* no dia 10 de abril de 2014, todos via correio eletrônico.

3.1.2 A Experiência B

Há um texto incompleto e não publicado de Dolabela intitulado *Experiência B*⁶¹ (data desconhecida), onde o autor expõe a experiência na música popular brasileira, o artista da experiência e a importância da prática na construção diária do fazer artístico. Clara Albinati destaca em sua tese sobre o Cemflores a importância da prática na construção do grupo, ou, dos “trabalhadores em arte” (Albinati, 2021, p. 16). cremos que vem daí o destaque para a prática, exaltada por Dolabela em toda a sua trajetória, nesse alicerce prático, afetivo e estético vivenciado durante o período do coletivo Cemflores.

No citado escrito, especificamente no trecho “O Artista da Experiência”, o autor resgata o texto de Walter Benjamin, “O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov”, para criar um paralelo entre a figura trabalhada por Benjamin e o artista da experiência, conceito exposto por Dolabela nesse trabalho através de citações de artistas de vanguarda e desdobramentos das ideias desses artistas entremeadas pelas suas próprias ideias. Então, é esse artista da experiência que “dedica sua vida, sem abreviar o tempo, a um intento” (Dolabela, inédito, p. 11). John Cage, Arnold Schoenberg, Walter Smetak, Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Jean-François Lyotard e Paul Valéry foram artistas da singularidade, do resgate ritualístico da arte, da unicidade, da vivência. “O **artista da experiência**, que gera técnicas, regras e códigos de uma única utilização em uma obra única, obriga, assim, o seu espectador a criar formas únicas de leitura e a ser o seu único cúmplice” (Dolabela, inédito, p. 12). A troca singular do teatro, tanto para o artista como para o público, o acontecimento no espaço cênico, o momento que não se repete são atributos da linguagem das artes cênicas que poderiam se conectar com esse **artista da experiência** escrito por Dolabela. Albinati nos relata que o coletivo “*Cemflores* buscou atuar na urgência do presente dos anos 1980” (Albinati, 2021, p. 25). Dolabela sempre militou na urgência do seu constante presente.

⁶¹ Importante destacar que, no texto *Experiência B*, datilografado e digitalizado pela viúva do artista, há anotações do autor realizadas em caneta. Infelizmente, não conseguimos entender claramente o que estava escrito nessas indicações.

3.2 A dramaturgia de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*

A primeira versão da peça *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* a que tivemos acesso, via e-mail enviado pelo autor, foi recebida no dia 10 de julho de 2007. A segunda também foi enviada por e-mail no dia 15 de agosto de 2007. Durante esse intervalo, Dolabela fez importantes mudanças acerca da estrutura da cena. Inseriu um prólogo, que não constava na primeira versão, e criou rubricas para todas as divisões de cena. A maior parte das rubricas é constituída apenas de uma palavra, como: didaticamente, energeticamente, concentrado, calmo, autoritário, entre outros estados emocionais (Anexo A). O texto foi montado apenas cinco anos depois, mas poucas modificações foram inseridas.

Dolabela tinha uma característica como diretor teatral que era constante nos trabalhos que realizamos juntos. Quando íamos para a cena, eu poderia cortar do texto o que quisesse, mas não poderia inserir nada. Como ele sempre dizia: a palavra na boca do ator é outra coisa. Sua busca pela síntese, simplificação e objetividade o levava a tal norma na direção. A versão do texto que iremos analisar e que se encontra no Anexo A deste trabalho foi enviada pelo autor via e-mail no dia 15 de agosto de 2013. Antes do texto, havia o seguinte bilhete:

Ana

bom dia.

estou mandando o texto,
pois, senão, não paro de mexer.

ainda quero cortar algumas coisas.
principalmente as de “humor” fácil.

já cortei tudo que era circunstancial: nome de pessoas, situações datadas etc.

as rubricas – em negrito – são apenas sugestões.
podem e devem ser mudadas.

quando o tempo estiver certo,
farei a trilha ruidosa de sons.
ela não precisará encaixar certinho,
mas deverá estar perto da cena.

um abraço,

marcelo d.

A escolha por tal versão é justificada por ter sido a última a que tivemos acesso e, conforme indicado pelo próprio autor, a que mais se aproximaria da versão final do texto. Também foi essa a encenada no projeto *Digas!*, cujo registro audiovisual possuímos.

3.2.1 O mix entre o teatro e o cinema

Mesmo sendo um texto concebido para teatro, notamos, em *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, a utilização da linguagem cinematográfica. O autor utiliza o termo “*fade-in*”, em vez de “abre um foco” ou “luz no palco”, como encontramos comumente na dramaturgia. A indicação do final do espetáculo é feita com a palavra “*fade-out*”, no lugar de “fecha-se a cortina”, “cerram os panos”, expressões típicas que sempre denotam o espaço cênico. Na sinopse escrita pelo próprio Dolabela e enviada para o Sesc Palladium, encontramos uma pista sobre o porquê da utilização de tais termos.

A concepção do espetáculo *Puro Sangue / Fracasso para Principiantes*⁶² estava ligada, entre outras referências estéticas, ao conceito de estrutura da montagem dialética do cineasta russo Sergei Eisenstein, com seus *takes* curtos e contrastantes, ao teatro épico de Brecht, através da exposição de conflitos e crítica social, e às constelações de Walter Benjamin, pelo método da montagem literária e das imagens dialéticas.

Abaixo, o texto recebido do autor no dia 2 de agosto de 2013, por e-mail, com referência aos dois momentos cênicos:

“Puro Sangue / Fracasso para Principiantes”, de e com Ana Gusmão e Marcelo Dolabela, segue a estrutura da “montagem dialética” do cineasta russo Sergei Eisenstein, onde texto, som e imagem, em choque, criam situações complementares e antitéticas, a partir de encontros de situações limites e opostas, em uma estética pós-simbolista se mistura a um texto construtivista, tendo uma cenografia brechtiana. Na primeira parte, “Puro Sangue”, em três momentos: “Hemoglobina”, “Hemorragia” e “Hematoma”, roteiro de um poeta nos dias atuais. Na segunda parte, “Fracasso para Principiantes”, um mergulho no passado para a construção da vida futura.

Os dois momentos do espetáculo, primeiro a performance poética *Puro Sangue* e depois a encenação de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana*

⁶² No Sesc Palladium, para o projeto *Digas!*, foi criado e apresentado um espetáculo dirigido por Dolabela com dois momentos. Primeiro Dolabela apresentou a performance solo *Puro Sangue*. Logo após, a peça *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*.

[*Rapsódia Rápida*] são objetos artísticos distintos que versam sobre o mesmo tema: a revisão e o desencanto da história hegemônica.

Em *Puro Sangue*, as derrotas e os conflitos são metaforizados através da poesia, da angustiante e, paradoxalmente, doce trilha sonora, e das imagens de filmes de terror do início do século XX colorizadas em tom vermelho. Em *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, a linguagem teatral abre caminho para sátiras e incômodos na dramaturgia que, apesar de poética, desprende-se da rima, sendo essa uma das características do Pós-Simbolismo. Esse encontro com o passado para a revisão do futuro, construído nos dois momentos cênicos, parece-nos um exercício claramente benjaminiano, quando a linearidade histórica e temporal é contestada, a colagem e o fragmento ultrapassam a estética e tornam-se uma epistemologia histórica. Neste trabalho, iremos focar no texto da segunda parte do espetáculo *Puro Sangue / Fracasso para Principiantes*, visto ser a dramaturgia o recorte da presente pesquisa.

O texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* apresenta uma estrutura toda fragmentada, pois as rubricas dividem e determinam as cenas, que são muito distintas entre si. A dramaturgia “não aristotélica”⁶³ da peça instiga o leitor a uma imersão na mente da personagem, que vagueia por relâmpagos de cenas vividas que, invariavelmente, levam (ou deveriam levar) ao fracasso. Nessa obra, percebemos claramente a força da forma e a preocupação com o pensamento crítico e político do espectador.

A composição de tal obra conecta-se com a teoria do cineasta Serguei Eisenstein, que nos explica: “no cinema, combinamos planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais” (Eisenstein, 2002 p. 36). Tais combinações são realizadas por meio da montagem. Podemos pensar nos haicais inseridos nesse conceito de montagem: cada cena tem em si uma estrutura determinada, ideias que são desenvolvidas em seus limites. Entretanto, se observadas em conjunto, não são dotadas de uma lógica linear, uma cronologia ou fatos que se sucedem no enredo na esfera macro, com início, meio e fim, com uma relação entre elas. José Carlos Avellar, na introdução do livro de Eisenstein, *A Forma do Filme*, afirma que

⁶³ Dramaturgia não aristotélica foi um termo utilizado por Bertolt Brecht para construir o seu conceito de dramaturgia épica, em oposição à dramaturgia de Aristóteles, que buscava a mimésis, a verossimilhança e o desencadeamento lógico das ações, de forma linear, com início, meio e fim. Na dramaturgia não aristotélica, o espectador tem a possibilidade de manter uma postura distanciada, crítica, e não há, necessariamente, um tempo linear e realístico (Brecht, 2013, p. 30).

na poesia, como podemos ver em Maiakovski ou em versos japoneses como, por exemplo,

Corvo solitário
Galho desfolhado
Amanhecer de outono

sinais de que o poeta escreve com planos de cinema e monta seu poema assim como um realizador monta seu filme, formando uma nova ideia a partir da fusão/colisão de planos independentes (Avellar, 2002, p. 8).

O espetáculo de Dolabela foi escrito e encenado com base no princípio de montagem de choque eisensteniana, de ligar cenas que não se misturam, pois existem por si mesmas, de conflitos de elementos inseridos dentro de um mesmo plano – texto em contraste com ação, luz e música. Peguemos, como exemplo, o trecho a seguir:

Didaticamente.

A questão é viver,
vivenciar,
ver em todos os ângulos.

E não passar pela vida em brancas nuvens.

Não, não é assim que se começa.

Pensativo e reflexivo. Pastelão.

Gente, modéstia à parte,
passei quatro dias na cama,
com uma gripe que quase me matou.

Ninguém foi me visitar.
Também não queria receber ninguém.

Talvez, um certo alguém...

Receber visita,
quando se está adoentado,
é péssimo.

Você quer servir um...

Enérgico.

Não. Não faça assim.
Você sabe: nosso objetivo é FRA-CAS-SAR.
E, se você fizer isso,
Podemos perder mais essa fabulosa oportunidade.

Pra que isso?
Você quer chegar onde?
Você acha que agindo assim você vai fracassar?

Concentre-se.

Pensamento negativo.

Vamos.
 Pare de respirar.
 Pegue esse copo d'água e encha suas narinas.

Eu falei: NARINAS. E não: boca.

Você já é suficientemente idiota para saber como fracassar sozinho (Anexo A).

No trecho acima, as rubricas destacadas em negrito pelo próprio autor indicam a mudança de intenção e, conseqüentemente, de cena.⁶⁴ Nessas três microcenas, percebemos que os temas são bastantes distintos uns dos outros, além de serem independentes, com uma estrutura bem determinada, com situações, reflexões e desenvolvimentos distintos. A primeira refere-se a um momento de abertura da peça, uma explanação sobre a vivência e o mergulho em sua experiência, para além da observação cômoda do movimento da vida. Na segunda parte, já nos deparamos com uma quebra radical da temática (ou um corte seco, para retornar à linguagem cinematográfica). Aqui, a personagem revive um isolamento devido a uma forte gripe. Na última parte da citação, outra alteração radical: a personagem tortura uma vítima imaginária de forma violenta.

Eisenstein (2002) também reflete acerca da música e seus elementos constitutivos. Mesmo com as várias escalas, as notas não perdem seus sons – apesar de formarem os acordes, elas continuam existindo separadamente; como o pintor, e seu trabalho com os tons das cores; ou o escritor, na sua conjugação de sons e palavras, que buscam a conexão do fragmento e da obra total.

O professor de literatura Davidson de Oliveira Diniz realiza a ligação entre Eisenstein e Benjamin utilizando-se da teoria da montagem, que seria, para Eisenstein, a linguagem própria do cinema, que, aliada com a criatividade dos filmes, constituiria mecanismos aptos a provocar “as ‘células’ isoladas, um conjunto cinemático vivo e capaz de dar significado aos planos justapostos. Em suma, da montagem depende um conflito entre os elementos gráficos dos planos a efetivarem o esplendor de um efeito imagético” (Diniz, 2019, p. 14). Os planos teriam uma oposição entre si, criando um embate entre tais partes – assim como o exercício benjaminiano de montagem literária.

O efeito de choque no cinema ocorre por meio da interrupção imediata das associações de ideias do espectador, provocada pela mudança constante das imagens na tela. Diferentemente da contemplação oferecida por um quadro estático, o cinema apresenta imagens em movimento que não podem ser fixadas. Esse efeito de choque é

⁶⁴ Utilizamos, aqui, o conceito de cena no teatro. Segundo o *Dicionário de Termos Técnicos e Gírias do Teatro*, a cena teatral “é um conjunto de ações em torno de um tema” (2010, p. 4).

caracterizado pela colisão entre elementos gráficos dos planos, criando um conflito visual que intensifica o impacto imagético.

Aqui, podemos perceber, segundo o professor e crítico literário Willi Bolle, na obra *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin* (2000) e Diniz (2019), a forma como Benjamin escreveu o livro *Passagens*. A técnica da montagem, presente nas *Passagens*, está centralizada na justaposição de fragmentos literários, destinada à evocação constelar de imagens dialéticas. Essa técnica permite que o autor expresse o conhecimento historiográfico de forma não linear, rompendo com a continuidade histórica tradicional e teleológica. Benjamin utiliza a montagem como um método para integrar elementos aparentemente desconexos, criando uma narrativa fragmentária que convoca o leitor a participar ativamente na construção do significado histórico.⁶⁵ A montagem benjaminiana é descrita como um processo de “destruição” e “construção”, em que os fragmentos são arrancados de seus contextos originais e reorganizados para gerar novas interpretações. Segundo Benjamin, utilizar os farrapos para fazer-lhes justiça (Benjamin, 2007, p. 502). Essa abordagem busca questionar a autenticidade do presente saturado de “agoras”, permitindo que o passado seja colocado em relação crítica com o presente. Essa técnica é fundamental para sua crítica ao historicismo linear e para sua concepção de narratividade poética do histórico, que combina estética e epistemologia em sua obra *Passagens* (Diniz, 2009, p. 15).

Ainda encontramos na obra de Bolle a discussão sobre a montagem no teatro épico de Brecht e como Benjamin dialoga com o tema. Em 1929, ao entrar em contato com a obra do teatrólogo alemão, Benjamin percebe que Brecht, em oposição à tentativa de hipnose do teatro fascista tão popular naquela época, trabalha montagem como ruptura, quebrando a catarse, provocando o espanto em vez da empatia, destacando o *gestus* do cotidiano e o elevando a uma categoria social (Bolle, 2000, p. 90-91). Destacaremos alguns desses elementos do teatro brechtiano abaixo, no item 3.3.

Tais conceitos benjaminianos estão profundamente ligados ao espetáculo *Fracasso para principiantes – o movimento da vida cotidiana [rapsódia rápida]*: fotogramas da vida de uma personagem divergente, planos paradoxais, intertextuais. A direção de cena, também realizada por Dolabela, utilizou, como principal recurso, o corte seco, criando quadros dialéticos, não realistas, com unidades em si mesmas e com

⁶⁵ É no trecho “N: Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, das *Passagens*, que Benjamin trata, especificamente, do tema da montagem, da fragmentação, das imagens constelares e de outros temas da sua epistemologia (Benjamin, 2007, p. 499-530).

imagens que quebravam a diegese, para que o foco permanecesse no discurso – como na teoria da montagem, explicada por Eisenstein em *A Forma do Filme* (2002).

O plano não é um *elemento* da montagem. O plano é uma *célula* da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. O que então caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão (Eisenstein, 2002, p. 42).

Consideremos, aqui, cada cena da peça, cada conjunto de ações no texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* como sendo um plano cinematográfico. No texto original, as cenas não foram separadas. Entretanto, para fins de análise, iremos considerar as alterações das cenas do texto de Dolabela de acordo com a indicação da mudança de estado emocional da personagem, determinado pelas *rubricas*.

Os conflitos trabalhados por Dolabela podem ser analisados em duas escalas: dentro do próprio texto, tendo o foco nos embates entre as cenas, como acima demonstrado; entre os estados contraditórios da personagem, que baila por espectros tão amplos de sentimentos e sensações, oposições essas acirradas pela não linearidade temporal da narrativa, que revela um general também perdido na sua busca pelo fracasso. Há, ainda, a colisão nos elementos que compõem as cenas, em que Dolabela criou um descompasso entre o texto, o gesto, a iluminação e a trilha sonora. Outro traço desse embate é a descrição inicial do figurino, que demonstra uma personagem incompatível, inesperada, em pleno desajuste com a posição social ou o gênero da personagem:

Personagem vestido de general nazista (tipo: Charles Chaplin em “O grande ditador”). Farda. Medalhas. Quepe. No lugar de botas, sapato feminino de salto alto e meias-arrastão. No lugar de calça, bermuda. Óculos com uma lente preta e a outra transparente (Anexo A).

A segunda escala de análise é o embate com o macrossocial. O ceticismo frente ao saber hegemônico, o sistema eleitoral, a família, a academia, a economia e a história, entre outras esferas de dominação e relações sociais, são questionadas através da colisão, causada pela inversão do olhar do autor que coloca como finalidade da existência a derrota. Mas por que o autor utiliza o fracasso e a inversão da lógica das instituições contemporâneas como forma de crítica das relações sociais? É o que discutiremos no trecho a seguir.

3.2.2 Walter Benjamin e o fracasso como enfrentamento do capitalismo

A arte de Marcelo Dolabela, assim como a própria vida do artista, sempre foi marcada pela política, pela defesa das liberdades democráticas, pelos direitos humanos e pela cultura, temas constantes em sua obra. Em vários poemas, observamos a temática política, como no texto “Marx Art”, inserido no livro *Violência* (Dolabela, 1984, p. 3), em que os materiais, as técnicas ou as instituições são tidos como transitórios, vulgares, inúteis – assim como a história também o é. O poeta aponta a Marx Art como uma alternativa à lógica capitalista: “a MARX ART é o rompimento da história que sempre a prioridade produz. a prioridade faz esta história. a história é capitalista. a vulgarização dos diamantes é o futuro” (Dolabela, 1984, p. 4).

Essa subversão do olhar é um dos principais pontos da dramaturgia de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*. O foco da peça, como o próprio título indica, é o revés da lógica do sucesso, que pauta a sociedade capitalista, obrigando os indivíduos a vencerem, produzirem, acumularem. Quando observamos e refletimos acerca do que deu errado, do que foi excluído, desistido, encerrado, encontramos, também, aí, os atores marginalizados, antitéticos. Os que fracassaram dentro dos parâmetros hegemônicos.

Walter Benjamin (1994), em seu pensamento acerca da história, expõe um método de revisar as narrativas históricas, expondo o avesso do que conhecemos, ou, uma leitura “a contrapelo”,⁶⁶ descrita em sua tese VII. Tal mudança de paradigma epistemológico pode ser uma das possibilidades de interpretação do texto de Dolabela.

Benjamin afirma considerar que a tarefa do teórico do materialista histórico seria “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994, p. 225), contando-a através de um novo ponto de vista: o dos vencidos na luta de classes. Para Löwy (2011, p. 26), “escovar a história a contrapelo é recusar toda identificação com os heróis oficiais”, rompendo com a linearidade histórica e resgatando o passado como forma de redenção destes que nunca tiveram voz – nem no antes, nem no agora. E, aqui, está o anti-herói dolabeliano, um general que, apesar de tentar, não consegue, sequer, alcançar o fracasso. Essa valorização às avessas, oposta ao discurso hegemônico da indústria cultural, do capitalismo, que afirma que todo indivíduo deve alcançar o sucesso a qualquer custo, tem como base a

⁶⁶ Segundo Löwy (2011, p. 20), Benjamin propunha “escovar a história a contrapelo”, concebendo-a do ponto de vista dos vencidos, em oposição à história oficial do “progresso”, cuja identificação com as classes dominantes oculta o excedente utópico inscrito nas lutas dos oprimidos do passado e do presente.

ironia e a desconstrução das instituições, como a família, a escola, o sistema político e econômico, as religiões e outras esferas de domínio da singularidade.

O fio condutor da dramaturgia aqui estudada é discutir por que o fracasso é negado, quando deveria ser exaltado. Nessa obra, Dolabela expõe sua visão da história oficial como sendo uma sucessão de fracassos. No trecho a seguir, ele expõe sua proximidade da reflexão de Benjamin sobre a necessidade da mudança de foco ao analisarmos a história impressa:

A questão é simples:
existem várias, centenas, milhares, milhões de histórias
que tentam explicar a origem de tudo – ou de quase tudo.

De todas as origens,
de todas as descobertas,
de todos os sentimentos,
de todas as vitórias.

Mas não há uma única história
que quis dar conta do fracasso.

É do fracasso em sua grandeza.
O fracasso de todos e de tudo (Anexo A).

Quando observamos e refletimos acerca do que deu errado, do que foi excluído, desistido, encerrado, encontramos, também, aí, os atores derrotados, marginalizados, antiestéticos. Entretanto, são tais atores que movimentam a história real, a história vivida *na* cidade e não *sobre a* cidade. Se a história nunca versou acerca do fracasso, muito foi excluído de seu discurso, criando um recorte que interessa apenas para quem a conta – reis, imperadores, governantes e dominantes.

E é do lado “vencidos” que Benjamin está, segundo Löwy (2011, p. 22). Sua crítica à civilização, à ideia ou à crença sobre o progresso e aos “tesouros culturais” almeja a exaltação dos invisíveis. Dolabela estaria, aqui, escovando a história a contrapelo com tal obra? Distanciando-se do discurso hegemônico, das inúmeras versões históricas sobre as origens e as descobertas, dos tesouros culturais, econômicos, políticos e progressistas, Dolabela apresenta, com profunda ironia, a cultura burguesa, evolutiva, linear e militarizada, aproximando-se da teoria benjaminiana e de sua crítica para quem diz sim na vida, como na letra de Chico Buarque e Ruy Guerra.⁶⁷

⁶⁷ A letra da música de Chico Buarque e Ruy Guerra, “Vence na vida quem diz sim”, da peça *Calabar*, trabalha o tema do indivíduo que sofre para se moldar e ganhar suas migalhas do sistema opressor: “Vence na vida quem diz sim. Se te dói o corpo, diz que sim. Torcem mais um pouco, diz que sim. Se te dão um soco, diz que sim. Se te deixam louco, diz que sim. Se te babam no cangote, mordem o decote, se te alisam o chicote, olha bem pra mim. Vence na vida quem diz sim” (Vence [...], 1973).

3.2.2.1 *A resistência via fracasso*

Para tratarmos do tema inserido no título da peça, devemos começar pelo seu oposto: o sucesso no mundo contemporâneo capitalista. Ao realizarmos uma pesquisa pela internet para a definição do termo na atualidade, encontramos o Instituto Brasileiro de Coaching, que trabalha com formação de pessoas e gestão de carreiras em todo o Brasil, com várias formações, pós-graduações e MBAs, sendo, portanto, uma escola com grande atuação na área. Na aba de “Metas e Objetivos”, há o artigo “Afinal, o que é sucesso para você?” (Marques, 2025), onde quinze definições são apontadas como caminhos para alcançar o sucesso. São eles: sucesso é fazer o seu melhor, alcançar as metas que estabeleceu para si, se conhecer e buscar as coisas que fazem sentido para você, acreditar na sua capacidade, ter equilíbrio entre carreira e vida profissional, ter liberdade para dizer “não”, viver em abundância, superar os seus medos, ter orgulho de ser quem você é, aprender com os erros, amar e ser correspondido, trabalhar com o que você ama, vencer os obstáculos e chegar lá (nos objetivos propostos), reconhecer cada passo dado e entender que você é o autor da sua própria história.

Podemos perceber que, nas definições do Instituto Brasileiro de Coaching, ter sucesso é estar inserido e em concordância com instituições, em harmonia nas relações trabalhistas, amorosas, familiares e com você mesmo, sem conflitos, faltas ou perdas. Assim sendo, para se ter sucesso, nos termos da citada instituição, o indivíduo necessita estar imerso e conectado ao capitalismo, visto ser esse o sistema econômico vigente em nosso país no ano de produção deste trabalho. Para Jair Villano (2023, p. 14):

El imperativo categórico del siglo XXI es ser feliz, pero la felicidad es un estado pasajero, no una sensación estática y permanente. Los dispositivos neoliberales imponen una dialéctica de productividad basada en la posesión y el alcance de objetos que genera depresión, insomnio, explotación y narcisismo.

Circunstancias vitales y necesarias en la vida, como el fracaso, hoy son rechazadas. De esta forma, el diálogo y la reflexión que surge en el reconocimiento del error es desaprovechada. O, en el peor de los casos, utilizadas en función de fórmulas efectistas de rendimiento y modelos de vida (la literatura de superación personal, verbigracia).

Renegar o fracasso como próprio de todo ser humano é construir uma ideia totalmente descolada do cotidiano de todos nós. A opressão da felicidade, do acerto, do sucesso, cria sujeitos doentes e dóceis, padrões opostos aos princípios do Cemflores, opostos à história de Dolabela.

A instabilidade, o não pertencimento a grupos e padrões que repetem relações de poder e excludentes, fez com que o tema do fracasso aparecesse em vários momentos da obra de Dolabela. No livro *Acre Ácido Azedo* (Dolabela, 2015), encontramos a palavra “fracasso” nos seguintes poemas: “Belo Horizonte, Adeus 3” (p. 14), “Belo Horizonte, Adeus 6” (p. 17), “História Universal do Fracasso” (p. 29), “Fase do Espelho” (p. 39) e “Falso Estrambote” (p. 48). Ao final do livro (p. 58), encontramos, ainda, três citações sobre o erro e o fracasso, de Bertolt Brecht, Mário Lago e Jorge Luis Borges. No livro *Lorem Ipsus* (2006), encontramos os poemas “Autobiografia Lapidar” (p. 27), “As Asas Partidas de Psiqué” (p. 47), “A Dialética de um Vencido #2” (p. 85) e “Parábola à Maneira de São Junqueira Freire” (p. 182). Se ampliarmos a nossa pesquisa para temas conexos como falhas, exílio, abandono, entre outros, o número de poesias crescerá exponencialmente, demonstrando que Dolabela expressava em suas palavras seu não lugar frequente, reconhecendo a falha e percebendo a construção advinda dela, como no poema “Matriz 6”:

é certo a vida é anterior ao erro
porém o erro primeiro se apresenta
e depois fica sempre mais difícil
e o erro a cada dia do nada aumenta

a nós então pouca coisa aqui resta
não é o erro que a vida representa
é outra coisa uma única cena
plena sem jamais ser toda isenta

se o desejo nos lança sobre o fogo
só a chama vem e nos acalenta
depois cansa e nos pede um outro jogo

não temos só a paixão nos fermenta
a dor queima não tarda arde vem logo
aí se crê que antes o erro nos inventa (Dolabela, 2006, p. 162).

O erro promove a instabilidade e a construção do sujeito. Ou, como no título da peça, o movimento da vida cotidiana. Villano questiona: “¿Quién puede abrazar el fracaso y hacer de su caída una estética existencial?” (Villano, 2023, p. 23). Pelo que nos parece, Dolabela foi capaz de tal abismo. Um exemplo biográfico foi a escolha do autor pela autopublicação e as edições de artista, com as quais Dolabela pôde exercitar plenamente a liberdade de criação e o domínio de todo o processo de produção das suas obras.⁶⁸

⁶⁸ A liberdade de criação na autopublicação e edições de artista na obra de Dolabela estão presente no trabalho: GUSMÃO, Ana. Coleção, edição e o tempo não linear na poesia de Marcelo Dolabela. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 9, 2024, Belo Horizonte. **Anais do 9º Congresso Internacional de Arte, Ciência e**

3.3 O teatro épico de Bertolt Brecht

Bertolt Brecht foi um pensador que exerceu mais do que uma influência na dramaturgia de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*; ele adentrou o texto e a sinopse acima inserida. Seus conceitos podem ser reconhecidos em várias esferas de análise, e será esse o exercício que iremos propor agora.

Brecht entendia o teatro como forma de esclarecimento e crítica social, apesar de não retirar da arte o prazer da fruição. Assim sendo, o seu foco foi o prazer do aprendizado, da necessidade de conhecimento (Maciel, 1967, p. 12). O ser humano deve ser entendido como um ser social, inserido na sociedade; seus conflitos, suas contradições, são condicionados pelas relações sociais, determinadas historicamente. Portanto, para se entender o ser humano, deve-se analisar a sociedade, a política, a cultura, isto é, o espaço onde esse está inserido. Para tanto, Brecht buscou uma renovação no texto e na cena teatral, buscando o seu caráter cognoscitivo. “As forças sociais, verdadeiros protagonistas e antagonistas dos conflitos dramáticos para Brecht, seriam melhor apreendidas por uma estrutura ampla capaz de representar a sequência de seus movimentos dialéticos” (Maciel, 1967, p. 14). Foi então que Brecht iniciou a construção do conceito de teatro épico, modificando o teatro dramático burguês até então encenado. Brecht descreve a forma épica do teatro tendo as seguintes características:

[...] é narração, faz do espectador um observador – mas desperta-lhe a consciência crítica, exige-lhe decisões. Visão de mundo. O espectador é colocado diante de alguma coisa. Argumento. Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência. O espectador está de frente, analisa. O homem é objeto de uma análise. O homem se transforma e pode transformar. Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação. Cada cena para si. Construção articulada. Desenvolvimento retilíneo. Saltos. O homem como uma realidade em processo. O ser social determina o pensamento. Razão (Brecht, 1967, p. 59).

A citação acima foi retirada de um esquema, no qual Brecht listou os elementos da forma dramática e os da forma épica, acima referidos. Nossa hipótese é que *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* apresenta várias características épicas. O texto tem o formato narrativo em várias passagens, nas quais a personagem lembra de momentos da sua vida, como na cena em que o general

conta sobre sua gripe, do possível encontro com um interlocutor ou no trecho do imperador oriental, em que o personagem relembra as tentativas dos dois mais sábios ministros do seu reino em compreender o conhecimento dos manuscritos (Anexo A). Nesses momentos, a narração provoca o distanciamento da ação através da utilização do tempo e do espaço passado.

Em todo o texto, Dolabela busca provocar no leitor uma análise do cotidiano. Pelo meio do levantamento das instituições, hábitos e saberes, o general chega à conclusão de que o fracasso é uma forma de existência no Brasil, colocando, assim, em dúvida discursos e lugares consolidados. Como já expomos acima, a fragmentação da dramaturgia em cenas, sem que tenham, necessariamente, uma cena em função da outra e com desenvolvimento linear, como encontramos na forma dramática do teatro (Brecht, 1967, p. 59), é um ponto que potencializa o distanciamento⁶⁹ entre a plateia e a obra vista. Há, ainda, o rompimento com a quarta parede, ao final de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, quando todas as luzes do teatro são acesas e a caixa preta do teatro é quebrada. Em seu texto “O efeito de distanciamento nos atores chineses” (1967), um dos escritos onde trabalha o conceito de distanciamento, o autor nos relata que “o artista chinês nunca representa como se houvesse uma quarta parede além das três que o cercam. Ele expressa sua consciência de estar sendo observado” (Brecht, 1967, p. 104).

Brecht também destaca a importância dos significados dos acontecimentos cotidianos. Tais momentos, corriqueiros, necessitam de um olhar mais profundo para que, a partir dali, exponha-se a estrutura da sociedade naquela determinada época histórica, particular e transitória. Parece-nos ser esse o exercício de Dolabela na dramaturgia em questão, quando coloca, em uma cena, a dúvida acerca do ato de votar, do sistema democrático e da determinação de que todos devem votar, dos candidatos eleitos e de suas qualidades para o cargo:

⁶⁹ Distanciamento foi um dos conceitos centrais do teatro épico, onde há um autocontrole do ator em relação à personagem que representa, pois é necessário que ele mantenha a sua postura crítica durante todo o processo. Dessa forma, “ele evita, assim, misturar as emoções do personagem com as do espectador. Ninguém é violentado pelo indivíduo que representa; esse indivíduo não se confunde com o espectador, que é apenas seu vizinho” (Brecht, 1967, p. 107). Importante destacar que Brecht não negou as emoções, tanto do ator como do espectador, no teatro. Não há uma transferência, ou um contágio emocional nem de quem cria ou de quem assiste. O distanciamento é trabalhado não apenas pelo ator, mas, também, através da música (coros e canções) e do cenário, com cartazes, filmes e outras formas. Seu objetivo é “historicizar os acontecimentos representados” (Brecht, 1967, p. 111). O distanciamento é um processo de consciência da personagem e de quem a representa.

Votar.
Votar é simples.

Qual o pior candidato que você conhece que tem chance de ser eleito?

NÃO. NÃO. NÃO.

Não precisa falar.
Eu já sei o que você vai falar.

Eu falei o pior.
Não esse aí.

Que, convenhamos, foi o melhor aluno do nosso curso da turma de...

Ah! deixe pra lá...

O pior.
O pior mesmo.
Sem dó.
Vai.
Vai e vota.

A sua mãe ainda é viva?

Por isso, que você não consegue fracassar.
Com mãe viva, também.

Então, tá.

Calmo.

A velhinha ainda é viva.
Pois, então.
Mais um voto.

Ela não quer mais votar?

Autoritário.

Que empáfia.
Vota.
Tem que votar.
E no pior.

Por que você acha que VOCÊ é mais inteligente do que a regra do jogo?
(Anexo A)

Ao citar a mãe do interlocutor imaginário, o general aborda um ponto delicado em um país com uma cultura latina, como o Brasil, onde a figura materna é vista como “intocável”, como alicerce das relações familiares. Ao sugerir o controle da mãe até sobre o voto, como poderia o interlocutor subverter os seus valores e fracassar?

Outra cena com uma temática cotidiana é a do futebol.⁷⁰ Nesse trecho, a personagem narra acerca das derrotas de um time de futebol visto como favorito e sobre uma equipe de futebol de várzea, que tem orgulho de ser perdedora, expondo seu passado em uma faixa. A personagem se confunde e fala em vitória, vacilando e mostrando a sua dificuldade em lidar com as suas falas e objetivos. “Taí a grande vitória a – ops! desculpa – o grande fracasso” (Anexo A), reforçando a ironia e a crítica, conforme veremos no trecho específico a seguir. Nada mais banal do que a derrota de um time de futebol de várzea.

3.3.1 O *gestus* social

Outro conceito central da obra de Brecht é o de *gestus*. Aqui, o gesto formal do ator foi redesenhado e adquiriu uma amplitude de significado muito mais extensa do que a inicial. A partir do conceito de distanciamento acima exposto, o gesto, o desenho corporal, transforma-se em ações, comportamentos sociais, atitudes globais. “*Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais” (Brecht, 1967, p. 79). De acordo com Luiz Paixão Lima Borges (2022), o gesto deve passar pelo processo de desnaturalização e de separação com a psicologia das personagens, para se converter

en su operador más significativo del efecto de distanciamiento, ya que lo gestual permitió imprimir un carácter dialéctico a lo dramático, y que ya se desarrollaba, de manera sistemática em su dramaturgia y en su puesta en escena, que rompe con la presentificación ilusionista para asumir su carácter histórico y narrativo (Lima Borges, 2022, p. 182).

O *gestus* pode estar representado no texto, no figurino, no cenário, na iluminação, na música ou em qualquer outro dispositivo cênico. Brecht afirma que um tema é, em si, banal, vazio, autossuficiente. É através da transformação de sentido desse tema, dessa intencionalidade, dessa tomada de posição através do *gestus* social, que alcançamos a crítica, o pensamento, que tomamos a devida distância necessária para a reflexão (Brecht, 1967, p. 79). Há, aqui, um caráter social, uma expressão e um desvelamento das relações sociais. Um dos figurinos descritos por Dolabela em *Fracasso para principiantes – o*

⁷⁰ Marcelo Dolabela era um grande apreciador de futebol. Dedicou vários trabalhos para o tema, entre eles: quatro poemas reunidos em *Futebol & Cia*, disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5124/4575>, acesso em: 17 jan. 2025; o capítulo “Futebol de poesia” (p. 51-60), do livro *Jogo que Jogo* (2024); e colaboração com várias edições da série *Pelada Poética*, da Editora Scriptum.

movimento da vida cotidiana [rapsódia] pode ser lido como um *gestus*: farda, medalhas, quepe, sapato de salto alto e meia arrastão demonstram a contradição entre o arquétipo de um general, reconhecido pelos seus pares, mas com uma feminilidade na parte inferior do corpo, em seu alicerce.

A iluminação do texto também é um *gestus* social, pois, como indicado na rubrica de Dolabela, está em desalinho com a cena e a trilha. A arritmia, presente em toda a história, cria uma atmosfera dodecafônica, estranha, quase “antinatural” para nós, indivíduos imersos na cultura capitalista. “O palco tem apenas um foco central. Porém, outros focos podem surgir em pontos diferentes, aleatoriamente. A iluminação fica variando de tonalidade, em descompasso com a cena e a trilha” (Anexo A). A aparente simplicidade da luz cria a possibilidade de que o espectador se concentre no texto e que, como almejava Brecht, impedisse uma possível imersão na obra, o que acarretaria numa ilusão. Para Lima Borges (2022), a iluminação pode “definir relaciones de poder e imprimir una historicidad a la acción dramática, al mismo tiempo que enriquece estéticamente el espectáculo, sin por ello limitar ni restringir la conciencia del público” (Lima Borges, 2022, p. 189).

O *gestus* global é o tema central da obra, o que define o caminho de todos os outros *gestus*, subdivididos em cenas, ações, momentos. Em *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* o *gestus* global é a busca pelo fracasso, que determina todo o sentido de ação da personagem, em toda a sua trajetória na narrativa.

3.3.2 Sr. Keuner

Saudoso.

Ah!...

*Fracasso exemplar,
quem soube ensinar era o meu velho e querido mestre, o Senhor
Keuner.*

*Este, sim, sabia urdir com urtiga
e o melhor estrume das melhores cepas de impérios titânicos:
do austro-húngaro,
do franco-suíço,
do germânico e das regiões geladas do norte da Europa.*

Exemplar e definitivo.

(Anexo A)

Sr. Keuner, personagem desenvolvido por Brecht ao longo de 30 anos, tinha um jeito singular de pensar e relacionar-se com o mundo. As 102 histórias reunidas na obra *Histórias do sr. Keuner* são narrativas curtas e em prosa. Segundo Thaís Tolentino, a prosa de tal obra “é ficção amarrada/narrada por essa personagem Keuner, ao passo que é também teoria, na medida em que nelas encontramos os fundamentos do teatro épico bem como os princípios de seu pensamento ético e político-filosóficos” (Tolentino, 2020, p. 46). Esses argumentos se evidenciam na postura de distanciamento do Sr. Keuner frente às situações, o seu posicionamento crítico e cético, que observa com estranhamento o que todos já tomam como natural. Keuner era professor, e vários alunos e discípulos o procuravam para ouvir suas opiniões, sempre inesperadas. Compunha seus conteúdos com elementos que incomodavam, expunha conflitos e relações que muitos gostariam de evitar. Keuner parece representar uma faceta do general de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, sendo os dois personagens incrédulos de onde estão, das pessoas que o rodeiam, da forma como o normal é estabelecido. Para essas duas personagens críticas, o desprezo dos condecorados.

Dolabela inseriu no livro *Acre Ácido Azedo* a seguinte história, ao final da obra: “Qual é o seu trabalho?”, perguntaram ao senhor K. O senhor K. respondeu: “Preparo com grande esforço o meu próximo erro”. – “O esforço dos melhores”. (Dolabela, 2015, p. 58). Uma frase que era muito comum nas conversas com Dolabela, era: “e vai piorar”. Seu tom adivinhatório e pessimista era procedido por uma risada aberta, expondo a ironia do comentário.

3.4 O drama moderno na teoria de Jean-Pierre Sarrazac

O professor e teatrólogo Jean-Pierre Sarrazac estudou as configurações da dramaturgia no século XX, rompimentos e temáticas desse gênero. Na obra *Poética do Drama Moderno* (2017), o autor descreve as características desse novo teatro. Pensamos ser possível inserir o presente texto de análise de Dolabela como aderente ao olhar de Sarrazac, que descreve três critérios do drama aristotélico que o drama-da-vida⁷¹

⁷¹ Drama-da-vida é um conceito desenvolvido por Sarrazac em distinção ao drama-na-vida. O primeiro conceito seria o novo paradigma da dramaturgia a partir do século XX, onde a antiga forma do drama foi dissolvida: “o que distingue precisamente o drama-da-vida do drama-na-vida é que não há mais, a bem dizer, um ‘acontecimento’. Que o interpessoal e o intersubjetivo cedem amiúde o passo ao intrassubjetivo ou a uma relação mediata do eu com o mundo. E, finalmente, que o presente da ação e a presença das personagens se veem a maior parte do tempo postos em perigo” (Sarrazac, 2017, p. 42). Não há, no

subverte: ordem, extensão e completude. Na ordem, não encontramos mais uma ação linear. Essa é, agora, quebrada, interrompida e, até mesmo, refutada. Não há mais um conflito central, mas sim “uma série descontínua de microconflitos mais ou menos ligados uns aos outros” (Sarrazac, 2017, p. 20). Como expomos acima, é exatamente essa a estrutura de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*: microcenas com estruturas bem distintas entre si, com ausência de uma história linear ou com início, meio e fim. Percebemos, em vários momentos, uma mudança brusca de temática, como se a personagem estivesse, de fato, sendo interrompida ou como se entregasse ao seu fluxo de pensamento, mudando de um ponto a outro:

Receber visita,
quando se está adoentado,
é péssimo.

Você quer servir um...

Enérgico.

Não. Não faça assim.
Você sabe:
nosso objetivo é FRA-CAS-SAR.
E, se você fizer isso,
Podemos perder mais essa fabulosa oportunidade. (Anexo A)

A extensão do texto estaria agora ampliada, já que nessa nova dramaturgia é possível “ultrapassar os limites da mimesis por meio do recurso da diegese – relato e comentário do drama vivido pelas personagens” (Sarrazac, 2017, p. 6). No texto de Dolabela, a personagem narra um período em que ficou quatro dias de gripe, sem a presença de ninguém (Anexo A). A narração do fato rompe com a regra de que ela deveria viver em cena o momento da doença. Portanto, há uma distância temporal entre o presente no teatro, a ação⁷² que está sendo desenvolvida no palco, e o presente do fato, que seria o momento relatado.

O teatro moderno e contemporâneo sofreu forte influência do romance, que provocou um transbordamento da escrita teatral, quebrando a estrutura anteriormente determinada, que dividia os gêneros em épico, lírico e dramático (Sarrazac, 2017, p. 249). Com a inserção de elementos épicos e do rapsodo nas dramaturgias, utilizados como instrumentos narrativos na cena, a memória é acessada pela personagem que pode ser, agora, também narradora, dando uma nova amplitude à história.

drama-da-vida, nenhum grande acontecimento, como no drama-na-vida, o que já modifica toda a estrutura da história.

⁷² Nesse caso, a ação é a narração da personagem.

Sobre a completude, a diegese estende não apenas o tempo da ação dramática para toda a vida da personagem, por exemplo, mas insere um tempo que vai além da biografia da própria personagem, como a ação da sociedade sobre o ser humano, como vemos em Brecht (Sarrazac, 2017, p. 46). A interferência da cultura, da política e da ciência, que se transcreve no corpo e na fala dos que estão em cena, é agora exposta. E esses polos dialéticos, o indivíduo e a sociedade, ganham espaço na discussão interpessoal. Quais são as forças que intervêm no destino da personagem, que a própria personagem ignora? O microcosmo da personagem, que antes continha todo o drama, é, agora, substituído pelo macrocosmo, mudando o objeto relacional do sujeito. “Mas o paradoxo dessas peças de enclausuramento é que a vedação do microcosmo nos remete de maneira estonteante ao macrocosmo proibido. O interior estagnante existe apenas para orientar nossa atenção para o exterior onde se dá o movimento do mundo” (Sarrazac, 2017, p. 51). Em *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, não temos a definição do local onde se passa a ação. Entretanto, o tom intimista e pessoal das falas nos leva à hipótese de ser um local fechado, enclausurado. Apesar do local, toda a interlocução da personagem, os temas e as angústias são direcionadas ao macrocosmo, como, por exemplo, o sistema econômico, a religião ou a academia. Todos esses campos são postos como crenças que levam o indivíduo ao fracasso. A crítica e o ceticismo da personagem perante o macrocosmo ampliam seu isolamento, que busca reconstruir o mundo pelo avesso, expondo os nós, pontos e imperfeições desse tecido social.

“A forma dramática moderna e contemporânea está profundamente estilhaçada, fragmentada,⁷³ já que ela foi parte de um incessante trabalho de desconstrução dos próprios autores, de que, se ainda existe um corpo do drama, este é um corpo desmembrado” (Sarrazac, 2017, p. 245). A ação dramática foi rompida, e não encontramos mais o drama completo, acabado, linear.

⁷³ Nossa hipótese é que Sarrazac entende a fragmentação tal como Brecht a entendia, percebendo o movimento dialético entre o fragmento e a totalidade, em contraposição ao significado do conceito utilizado pelos pós-modernos. Segundo Luiz Paixão Lima Borges, “fragmentação observada, [...] no pós-dramático [...] cumpre uma função: ao contrário do pensamento brechtiano, que propõe a fragmentação como mecanismo de aproximação com a totalidade da realidade concreta, o pós-dramático [...] aposta na fragmentação como mecanismo de negação da realidade objetiva. O procedimento pode ser observado tanto em sua estrutura dramatúrgico-formal quanto na relação que estabelece entre os personagens. [...] No entanto, essa fragmentação não apresenta uma crítica consistente e dialética das contradições entre as classes, e no interior de cada uma delas. A fragmentação pós-dramática não se constitui como elemento estruturante da obra dramatúrgica, mas como mecanismo de abstração e alienação. Sua fragmentação não é dialética, como a sociedade que estabelece uma unidade em sua fragmentação característica – pois é de sua segmentação que se constrói sua totalidade” (Lima Borges, 2022, p. 128).

3.4.1 O infradramático e o intrassubjetivo

O conceito de infradramático desenvolvido por Sarrazac demonstra que no drama-da-vida não há heróis, apenas personagens comuns. Não encontramos um grande desastre, mas uma série de pequenas catástrofes, ordinárias, banais é que se configuram como enredo. Há, aqui, uma “subjetivação e, portanto, à relativização que marca todos esses microacontecimentos e microconflitos. Em outros termos, muitas vezes é com um teatro íntimo e de conflitos intrassubjetivos, intrapsíquicos que estamos lidando” (Sarrazac, 2017, p. 54). O general de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, além de discutir temas corriqueiros, realiza ações comuns, como estar embriagado, pregar na praça ou escrever em um quadro imaginário, materializando na cena situações normais, mas conflitantes para ele, e demonstrando o vazio existencial, característico nessa estética dramatúrgica. O infradramático amplia o dramático, pois o foco, aqui, é o ser humano só, e não mais a relação interpessoal. Pensa-se na diferença entre viver e existir, e o quanto a privação do sentimento de existir é experimentada pelo ser humano contemporâneo – pormenores que nos deslocam, que nos inserem em outros lugares que não os nossos. O general observa o mundo, analisa a sua vida, mas não age sobre ela. É tomado pelo fluxo das engrenagens sociais, dos poderes políticos, econômicos e científicos. E o que nos resta é o fracasso como empenho.

No drama-da-vida (Sarrazac, 2017, p. 42), o intrassubjetivo toma o lugar do intersubjetivo, e o eu relaciona-se diretamente com o mundo, sem a mediação ou a preocupação com o outro, criando um drama narrativo. No texto de Dolabela, a presença de um único ator em cena amplia e reforça essa troca, quase objetiva, entre os pensamentos e desejos da personagem diretamente com o leitor/espectador.

3.5 O teatro e a oralidade

O teatro contemporâneo⁷⁴ busca ressignificar o caminho entre o artista e o público da obra, diminuindo a distância entre eles e exigindo, daquele que frui a arte, maior participação e cocriação de sentido na experiência artística. Não há mais passividade por parte da plateia que apenas recebe a peça, há uma experiência que segue questionando o público, mesmo quando esse já deixou a sala de espetáculos – ou a galeria de arte, por

⁷⁴ Segundo Jean-Pierre Ryngaert (2013, p. XI), o teatro contemporâneo é aquele produzido a partir da década de 1950.

exemplo. Jean-Pierre Sarrazac diz que “o espectador já não se contenta em reconhecer um estilo e reter uma história; ele entra, também, na inteligência da montagem” (Sarrazac, 2002, p. 79). Outros espaços são exigidos, outros registros tomam a cena e espalham seus borrões: eis a fala, novamente rebelde, exigindo sua dimensão nas impressas letras – ou, aqui, nas postas no palco.

Uma expressão estética dessa modificação do teatro contemporâneo é a atenuação das características que definem as personagens. Uma possibilidade dramática é o

enfraquecimento do personagem enunciator, sua desmultiplicação ou sua supressão pura e simples [...]. A fala não é mais necessariamente enunciada por um personagem construído, com identidade observável. Ele ainda fala, mas nem sempre se sabe de onde isso vem, por falta de referências sociais, psicológicas, ou simplesmente de identidade afixada (Ryngaert, 2013, p. 136).

A personagem descaracterizada nos leva ao ser humano comum, sem história, a um tema tão corriqueiro, quase banal, que resgata a oralidade em seu aspecto mais primordial: a linguagem como expressão, como comunicação. Quem fala? Qualquer um fala, o ser humano fala, criando um caminho de identificação entre quem fala e a plateia.

Sarrazac nos apresenta o conceito de *impersonagem*, trazido pelos teatros moderno e contemporâneo, em que a personagem viva, a personagem como construída nos romances, desaparece. Agora são os atores quem fala, as pessoas comuns, e dramaturgos como Genet almejam a união do autor com o espectador, abolindo a personagem (Sarrazac, 2017, p. 145-147). A fronteira entre o drama⁷⁵ e o não drama torna-se mais complexa, chegando-se a não representação do drama, segundo Pirandello trazido por Sarrazac, sendo essa representação em cena tal como ela realmente é: por vezes caótica, interrompida, contraditória, fragmentada, como na Poesia Marginal, como na presente dramaturgia de Dolabela. Ao final da peça *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, há a indicação no texto de que se deve acender as luzes, para que o palco e a plateia sejam revelados e a mágica da caixa preta do teatro italiano, desfeita. E é nesse momento que há a redenção da personagem, aqui totalmente desnuda, desficcionalizada e, portanto, bem próxima de seu objetivo de ser apenas mais um indivíduo:

Chateado. Voltando à cena. Todas as luzes são acessas (palco e plateia).

Infelizmente, tenho que reconhecer,

⁷⁵ Sarrazac define drama “no sentido amplo que lhes dá a primeira acepção de Littré: “Toda peça de teatro” (Sarrazac, 2017, p. XXII).

é um sucesso quando o fracasso sobe à cabeça.

E se desponta para o anonimato. (Anexo A).

A oralidade na dramaturgia também se encontra na narrativa, nos relatos e comentários no drama, como acima exposto. Tal forma de diálogo é facilmente vista nas comunicações orais, que, a todo momento, inserem o passado e o futuro no presente, seguindo o fluxo do pensamento descontínuo, como o general dolabeliano ao longo de toda a peça.

Há, ainda, o processo de descolamento do tema do diálogo com a situação, ampliando a distância entre a palavra e a ação, sendo essas colocadas, agora, em campos contraditórios, divergentes, explicitando a oposição entre o dizer e o fazer das personagens. O professor de teatro e dramaturgo Jean-Pierre Ryngaert expõe que é possível encontrarmos um teatro “construído estritamente no terreno da fala, como se as verdadeiras implicações estivessem nos desafios e nas fragilidades de sua emergência, como se a fala fosse a única coisa capaz de construir uma realidade teatral que desconfia das convenções” (Ryngaert, 2013, p. 137). Não encontramos mais uma ligação explícita, uma correlação entre o contexto e o texto. Aqui, nesse chamado teatro da conversação, *a fala é a principal ação*, subvertendo o teatro dramático convencional, pois nessa nova estética

os enunciados intercambiados apresentam um interesse restrito, que as informações que circulam por intermédio dessas palavras são antes anódinas, ligeiras, superficiais e sem relação direta obrigatória com a situação. Tornada assim independente da situação, desconectada da urgência de nomear ou de fazer progredir a situação, a fala se manifesta por si mesma na situação, apenas expondo as implicações das trocas entre os personagens-enunciadores quando ainda existem (Ryngaert, 2013, p. 138).

A palavra é, aqui, ressignificada. Nova protagonista, toma a cena e deixa o óbvio, separando-se, cada vez mais, da estética dramaturgica aristotélica. Nesse novo espaço, conversas com situações insignificantes ganham a cena; réplicas desconexas, tão comuns na prática da comunicação oral, ampliam o espaço do fragmento e do corte no palco. Em tais réplicas aleatórias, o encavalamento dos assuntos obedece ao pensamento dos que falam, o que abre espaço para as falhas e hesitações nos diálogos. A princípio, pode-se pensar que essa dramaturgia se afasta do cotidiano, pois estamos muito próximos à tradição dos diálogos e personagens dos romances e dramaturgia burguesas, mas, através dos estudos de linguistas como Goffmann, Searle ou Catherine Kerbrat-Orecchioni, (Ryngaert, 2013, p. 142), percebemos o oposto, ou seja, que tal dramaturgia baseia-se na

prática conversacional. Porém, os diálogos não são realistas, já que são dotados de uma forte teatralidade.

A nossa hipótese é que tal protagonismo e recolocação da palavra como centro da dramaturgia são encontrados em *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*. O protagonismo da palavra foi, inclusive, radicalizado pela direção de Dolabela na montagem dessa peça, em 2013, pois, como ele indicou em comunicação direta com a autora em parte de e-mails expostos anteriormente, o descompasso entre a ação física, a luz e a trilha sonora evidenciam o destaque da palavra. Dolabela escreveu no prólogo do espetáculo *Ana Cristina César por Ana Cristina Gusmão*: “as coisas se materializam nas palavras. Quando elas faltam, para onde correr?” (Dolabela, 1999, p. 2, inédito). O poeta, que experimentou as várias formas de corporeidade da palavra, moto-verbo-imagem-som, relata em seu poema “Palavras de pórtico nº 2”, a impossibilidade de escapar do destino da busca pela linguagem, de sua maldição e subversão: “o poeta tem no sangue/ a sífilis de sua geração / e não há fuga / nenhuma paixão / que o tirará desse mangue. / sempre irá no seu galope / esse castigo infeliz / se curar-se dessa sífilis / só fabricará xarope” (Dolabela, 2006, p. 21). O poeta português Alberto Pimenta, em sua obra *O Silêncio dos Poetas*, nos informa que um dos pontos que confere à arte o estatuto de arte dentro do sistema linguístico e a distingue dos demais sistemas é “um determinado processo de distanciamento e superação da função pragmática da língua, através da transformação da norma ou até mesmo do próprio sistema que serve de veículo à dita comunicação” (Pimenta, 2003, p. 23). Transformação das palavras, que são deslocadas do seu significado no cotidiano e (re)desenhadas na arte. O distúrbio da ordem linguística, a moléstia provocada pelo artista nos símbolos e códigos diários, torna-se a fatalidade do criador – para a sua redenção.

3.6 A oralidade e a ironia

A obra dramaturgica em análise realiza uma leitura crítica da situação brasileira em 2007, ano de sua escrita, uma reflexão ética e social da nação, questionando os parâmetros e valores do povo brasileiro naquele período. Ao colocar em cena as derrotas diárias vividas pela personagem no texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, Dolabela construiu um estranhamento baseado na ironia criada através de reconfigurações de citações, ditados e momentos cotidianos com conteúdos invertidos, deslocados da construção que comumente encontramos.

Regina Célia da Silva, em seu texto sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, nos traz que “a ironia é o disfarce da angústia frente a uma situação de total incerteza. [...] Daí se afirmar que a ironia funda-se segundo o princípio de autodestruição, que nega terminantemente o estabelecimento de uma verdade” (Silva, 1994, p. 14). Parece-nos que a personagem de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* está imersa em tal conceito de ironia. “Temos que nos aprimorarmos na queda” (Anexo A), ela nos diz. O absurdo, o estranho, é construído pela distância entre a situação e o contexto, propondo novos significados irônicos. Estaria, aqui, o foco na fala, conforme demonstramos acima, com o teatro da conversação? Duarte Júnior aponta que esse sentido contrário, trazido pela ironia,

pressupõe, no entanto, um autor consciente, entre outras coisas, do caráter de representação presente na criação de uma obra literária. Um distanciamento crítico, poderíamos dizer, que o leva a uma consciência do espetáculo; a saber que o que ele está fazendo ao criar é, ao final, uma representação construída (Duarte Júnior, 1994, p. 29).

Mas seria, aqui, a ironia uma aproximação ou um distanciamento da linguagem oral? Da forma como Dolabela construiu, podemos afirmar que é uma aproximação. O início do espetáculo já nos mostra o ceticismo da personagem frente às linguagens escrita e oral e aos cânones de construção da língua:

Personagem com um dicionário (imaginário) na mão.

Aqui está um dicionário.
Todas as sentenças podem ser escritas.
Todas as frases podem ser faladas.
As palavras têm seus próprios significados.

Isto não adianta.

Personagem joga o dicionário para trás.

Conhecer o significado de uma palavra,
ouvir e ler uma frase
ajudam, mas não resolve.

Didaticamente.

A questão é viver,
vivenciar,
ver em todos os ângulos (Anexo A).

Além do saber intelectualizado, do discurso de organização da cultura ocidental e de poder almejado pela escrita, pela gramática, pelo alfabeto, o objetivo da personagem é a experiência, o sustento, o habitar no corriqueiro audaciosamente. Entretanto, se observarmos a rubrica que determina o ponto de virada do discurso da personagem nessa

cena, que é a rubrica “didaticamente”, percebemos como a personagem potencializa a ironia ao falar contra os sistemas linguísticos (orais e escritos) e normativas de institucionalização (como o dicionário) usando uma estratégia de institucionalização, que é a educação.

Beth Brait, em seu livro *Ironia em Perspectiva Polifônica* (2008) esclarece que a ironia é um procedimento que amplia a compreensão e a representação acerca do mundo. Assim sendo, ela é um

procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade [...] a ironia será considerada como uma estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados (Brait, 2008, p. 16).

Só é possível ler a dramaturgia de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* tendo a perspectiva do seu caráter de constante diálogo com o social, o político e o cultural. Podemos, aliás, afirmar que a ironia é a linha mestra do texto, a chave que nos dá a compreensão global e o estranhamento presentes em todo o enredo. Apenas através dos procedimentos intertextuais e interdiscursivos é que alcançaremos o humor proposto, ampliando os significados das cenas, vendo o avesso das intenções. Por vezes, a utilização da ironia, se não desvendada, pode levar à impressão de um tom agressivo no texto, violento, visto a radicalidade da oposição aos valores e proposições tão introjetadas pela nossa sociedade.

Brait destaca que Aristóteles considerava a ironia como uma das atitudes fundamentais do ser humano (Brait, 2008, p. 26). Percebemos a presença de tal estrutura na obra de Dolabela em diversos poemas, como ao longo do livro *Um Mineiro em Brasília* (2015): “7. Em Brasília, / quase todas as mulheres/ parecem *secretárias executivas*, / os homens, quase todos, / parecem *mórmons*” (Dolabela, 2015, p. 11). No trecho citado, Dolabela observa como boa parte da população de Brasília tem padrões enrijecidos, com vestimentas uniformes e uma rigidez que esconde as subjetividades. Há, ainda, o poema “AUTOBIOGRAFIA #10”: “isso, eu trago no osso / um afago sem compromisso / chamado *fracasso*” (Dolabela, 1997, p. 30), mais um momento em que o tema do descompasso com o social aparece como ponto de singularidade fundamental do autor (trago no osso), um lugar onde o poeta pode repousar sem cobranças, pois é um lugar indesejado por todos.

Matheus Marques Nunes (2006) nos indica que a ironia é a forma intelectual do riso,

a atitude daquele que compreendeu o mundo, ou pensa entendê-lo corretamente, e fica satisfeito em troçar dos erros. Isso porque o irônico acredita que, brevemente, essas contradições irão desaparecer fragmentadas por sua própria mordacidade. [...] A ironia, portanto, permitiria suportar o enorme peso da estupidez cotidiana e também, por ajudar a manter um bom humor inquebrantável, absorver os inevitáveis golpes desferidos incessantemente como lembrete da nossa condição de permanente humilhação e precariedade. Teríamos, dessa maneira, um duplo papel sendo desempenhado de forma simultânea. Ela funcionaria, por um lado, como uma eficiente proteção individual contra a idiotice da sociedade burguesa e, por outro lado, como um valor social, extremamente corrosivo, que acabaria dissolvendo as mazelas da vida através de gestos de escárnio e que não pouparia nenhuma das tragédias promovidas pelo desenvolvimento do capitalismo. (Nunes, 2006, p. 68)

Outra estratégia que combina a ironia com uma aproximação da oralidade é a subversão de ditados populares. Podemos encontrar, ao longo do texto, vários exemplos dessa revisitação do material recolhido na oralidade, como na cena abaixo, totalmente dedicada à essa provocação:

Diálogo / discussão / desafio rápido. Tocando um pandeiro
(imaginário).

- Fracassar é do ser humano.
- Não conheço a chave para o fracasso, mas a chave para o sucesso é tentar agradar a todo mundo.
- Um sucesso revela apenas isto: que a tua determinação para fracassar não era bastante forte.
- Fracassa quem crê em seu mais fraco adversário.
- Não existe, na verdade, o fracasso, se o ânimo não fracassou; a menos que você tenha sido derrotado nesse terreno, sua vitória é certa.
- Um homem é um fracasso se pula da cama de manhã e vai dormir à noite, e nesse meio tempo faz o que gosta.
- Fracasso é por igual. Não sabendo responder e sabendo perguntar.
- Fracassar é não pôr em perigo quem não merece ser posto à prova.
- Se és homem, levanta teus olhos para admirar os que empreenderam coisas grandes, principalmente os que tenham fracassado.
- O sábio fracassa amiúde por acreditar fácil o que é difícil; e o tolo por acreditar difícil o que é fácil.
- O primeiro fracasso é não querer fracassar; o segundo é faltar coragem de fracassar.
- Jamais fracassa o homem cuja vontade está como que absorvida e confundida com a vontade divina.
- O fracasso de Deus, a terra cobre (Anexo A).

Ditos populares, frases de autoajuda, de filósofos, de ícones pops e frases religiosas foram reconfiguradas e tiveram seus sentidos deslocados, aos termos a palavra “fracasso” substituindo outras palavras, como na frase original de Bob Dylan ([1967/20-?]): “Um homem é um sucesso se pula da cama de manhã e vai dormir à noite, e nesse meio termo faz o que gosta” ou, ainda, na frase de Sêneca ([2024]: “Se és homem, ergue os olhos para admirar os que empreenderam coisas grandiosas, ainda que hajam fracassado”. Dessa forma, encontramos aqui o conceito trabalhado por Certeau (2014, p. 227) de *citação-pré-texto*, onde a tradição oral é resgatada como uma forma de autoridade para a construção daquele texto.

A coloquialidade do texto está presente, não apenas na temática “banal” das cenas, que discutem desde o momento da eleição de um candidato até a melhor estratégia de fracassar sexualmente, mas também nas gírias (pentear macacos, mangalô-três-vezes), palavrões (merda, bosta, bota pra fudê) e grafias que traduzem a oralidade, como no trecho abaixo:

Feito locutor de futebol.

Se encarar
cara-a-cara,
tête-à-tête,
boca-a-boca,
pau-a-pau,
frente-a-frente. (Anexo A)

Podemos perceber, conforme exposto, que, apesar de o texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* ter sido escrito em prosa poética – o que, na atualidade, nos provoca um estranhamento, pois houve um afastamento da poesia verbalizada –, tal obra aproxima-se da linguagem oral pela incorporação de elementos típicos de diálogos falados pelos indivíduos imersos em seus processos interacionais. Não se pode perder de vista, também, que a obra dramatúrgica apresenta em si o embrião da cena, e, como tal, sua finalidade é ser levada ao palco para, assim, retornar à origem de si mesma: a oralidade.

3.7 O humor como crítica social

As paródias do texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* possibilitam ao leitor o estranhamento de frases tão comuns, ditas e repetidas tantas vezes que se tornam, por vezes, ocas, como vontades

presentes, mas já saciadas, como nas frases populares acima listadas. José Maria Cançado, em seu texto “O Discurso de um Certo Ocidente em Belo Horizonte”, nos mostra como Dolabela usa a paródia do poema “Claro Enigma”, de Carlos Drummond de Andrade, para criar o poema “Contemplação no Campo de Flores” (2006). Não o realiza pela via da corrosão, ou da perda das características estéticas do poema parodiado, já que a construção da paródia “é ao contrário, uma coisa quase cooperativa entre sujeitos poéticos, uma recomposição e reassentamento de temas, de figuras de estilo, de topoi” (Cançado, 1998, p. 85).

Dolabela criou vários poemas⁷⁶ utilizando a paródia, recriando poetas, músicos, artistas. Como nos indica Cançado, havia um movimento de ampliação do texto original, onde a partir de um determinado texto (ou artista), Dolabela reconfigurava os poemas, ou utilizava-se das principais características estéticas e temas de determinados artistas para criar escritos “à maneira de” tais poetas, demonstrando sua erudição e amplo conhecimento da linguagem poética, dissecando suas convenções e estruturas. De acordo com Matheus Marques Nunes, em sua tese *Dada e o riso*, a paródia serve “como modo de chegarmos a um acordo com o legado, rico e temível, dos textos tradicionais. Ela funcionaria, neste dilema entre mudança e continuidade, como um modelo para o processo de transferência e reorganização do passado” (Nunes, 2006, p. 100). Nunes afirma, no citado trabalho, ter sido a paródia um elemento linguístico muito utilizado pelos dadaístas, assim como o riso e a ironia, tendo as manifestações políticas e sociais como objetivo, tais como percebemos em Dolabela. O riso dadaísta tornou-se uma das possibilidades de expressão das angústias e frustrações frente às transformações da época, pois esse riso

expressou o repúdio desta geração de poetas que observou a criação de mecanismos de coerção que, na verdade, impuseram certa maneira de ver o mundo, de acordo, evidentemente, com critérios pragmáticos ou utilitaristas. O desenvolvimento destes elementos de dominação, baseados em certas

⁷⁶ Alguns exemplos desses poemas são os seguintes, presentes no livro *Lorem Ipsum: Samba de Vanguarda* (2006, p. 18), “Mariana (Alphonsus de Guimaraens)” (2006, p. 43), “Pedro Nava (Rua da Bahia)” (2006, p. 44), “Murilo Mendes (Juiz de Fora #2)” (2006, p. 45), “Henriqueta Lisboa (Casa da Pedra)” (2006, p. 46), “À Maneira de Artur Rimbaud” (2006, p. 54), “Hermes Fontes (Cemitério da Saudade)” (2006, p. 55), “À Maneira de Odair José” (2006, p. 97), “À Maneira de Raul Leoni #1” (2006, p. 102), “À Maneira de Augusto dos Anjos” (2006, p. 104), “À Maneira de Raul Leoni #2” (2006, p. 110-111), “Parábola à Maneira de São Walt Whitman” (2006, p. 174-178), “Parábola à Maneira de São Junqueira Freire” (2006, p. 197-182), “À Maneira de Junqueira Freire” (2006, p. 202), “À Maneira de Eça de Queirós” (2006, p. 209), “À Maneira de Antônio Nobre” (2006, p. 209), entre outros. Há, ainda, entre as páginas 130 a 135 do mesmo livro, o poema “A Glória da Poesia”, onde, ao final, Dolabela indica os autores do seu sampler-centão, ou seja, dos poetas que bebeu para compor o poema. Segundo o *Dicionário Online de Português*, centão significa “poesia composta de versos ou fragmentos de versos de um ou mais autores e dispostos de modo que formem um sentido diferente do que têm no original” (Centão, [2009]).

práticas sociais, econômicas e culturais, representou a destruição de toda e qualquer possibilidade de interpretar e criar uma visão de mundo mais poética. O riso dadaísta revelou, neste sentido, a não concordância com a racionalidade utilizada para a dominação do homem e da natureza em prejuízo do próprio homem. Devemos sempre notar que Dada escarneceu a existência cotidiana das massas como uma forma de protesto contra a sua banalização. Certo riso, suscitado por muitas de suas costumeiras zombarias, precisaria ser interpretado como uma maneira para desmoralizar a ideologia patriótica fomentada, através da ciência e dos meios de comunicação de massa, pelas nações imperialistas. O seu escárnio, além disso, refutou a burocratização de todos os aspectos da vida cotidiana e também significou um protesto na tentativa de evitar que a arte se transformasse em uma simples mercadoria destinada à diversão das massas alienadas, ou ainda, em uma, valorizada, porém, morta, peça de museu. (Nunes, 2006, p. 116).

Parece-nos ser esse o riso proposto em *Fracasso Para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, um riso crítico e irônico, como acima demonstrado. Um humor que expande a crítica para si mesmo (e para mim, que estava em cena) quando, na última parte, a personagem expõe que o final da peça é um final ruim, sem surpresas, desmistificando esse momento em que há, geralmente, alguma reviravolta na dramaturgia (aristotélica) e, até mesmo, sugerindo que a plateia está deixando o teatro. Segue a referida cena:

Didático.

E, agora, o final.
Mas não é final.

Não esperem um final redentorista.
Um final apocalíptico.
Um final grandiloquente.
Um final de novela das oito.
É apenas um final.
The End.
Um final tipo...
Tipo Guilherme Arantes:

Cantando,

Adeus também foi feito pra se dizer...
Bye, bye...

Didático. Impaciente. Querendo ir embora.

Não.

Um finalzinho fraco.
Meia-boca.
Meia-bunda.
Meia-pataca.
Aquele finalzinho que todos vocês diriam e dirão:
Não gostei do final.

A atriz até que é bonitinha.

Mas, convenhamos.
Será um final.
Não “o” final.

Conversando diretamente com a plateia.

Você aí?!!!

Parece que tinha um cara sentado ali.
Eu juro.
Eu vi.
E, de repente, foi embora.

Saiu.
Pedi para ir ao banheiro e se escafedeu.
Foi chamar o Chico.
Sei lá...

Didático.

Qual final?

Ah! Cansei (Anexo A)

Dadaísta é, também, o momento em que Dolabela lista alguns dos saberes ensinados e acreditados, em uma cena que o general se coloca na função de professor e expõe o prazer na perpetuação de tantos discursos fracassados. Ao citar áreas de conhecimento tão diversas, podemos perceber sua influência e ação dadá, via a “oposição radical ao comportamento e ideias do homem moderno” (Nunes, 2006, p. 95).

Lúcido. Escrevendo em um quadro (imaginário).

Diferente.
Esse, sim, dá gosto ensinar.

Filosofia.
Poesia.
Psicanálise.
Linguística.
Neurolinguística.
Budismo.
Análise de discurso.
Dieta.
Pornografia.
Pop-music (Anexo A).

Nada parece escapar de sua visão panorâmica, a partir da qual dissecou discursos sedimentados em lugares tão distintos.

3.7.1 O riso em Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin, na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais* (2010), discute, entre outros temas, acerca do riso e da paródia durante os citados períodos históricos no subtítulo do livro. Entretanto, podemos perceber que muitos aspectos por ele levantados conectam-se com o texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*.

Segundo Bakhtin (2010, p. 61), “o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*”, popular, que ultrapassou as instituições hegemônicas e oficiais da época. “E foi graças a essa existência extraoficial que a cultura do riso se distinguiu por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua implacável lucidez” (Bakhtin, 2010, p. 62). Isso se faz presente na dramaturgia de Dolabela, onde as misturas entre a conquista e o fracasso, o legal e o ilegal invertem-se para explicitar os limites das instituições contemporâneas.

Outro ponto interessante é o caráter coletivo do riso, a reunião do público para que, juntos, pudessem rir. Bakhtin estudou as festas populares, o momento em que havia um compartilhamento público de uma ação artística ou profana. Entre essas festas, encontramos, por exemplo, o carnaval (Bakhtin, 2010, p. 68), momento em que o riso desempenhava um papel primordial. Podemos inserir o teatro dentro dessa lógica de partilhar um espaço em que o riso possa ser manifestado e reforçado através da associação momentânea criada entre os presentes na plateia.

Bakhtin relata que o riso se transformou em crítica, em um olhar histórico sem amarras, sem barreiras formais ou conteudistas, intrínsecos à natureza humana. Destacou-se o aspecto degradante e regenerador do riso, a esperança de um futuro melhor, com mais justiça social.

Nas festas medievais havia dois elementos que gostaríamos de destacar. O primeiro é a inversão hierárquica entre os que eram superiores com os inferiores: os bufões eram declarados reis. Em Dolabela, encontramos um bufão promovido a general.

O segundo ponto era a inversão das roupas, que eram usadas ao avesso, quando as calças eram usadas na cabeça. Modificar a ordem, “precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte” (Bakhtin, 2010, p. 70). Na seção abaixo, 3.8, onde discutiremos sobre o bufão, citamos a descrição do figurino da personagem,

caracterização que nos leva à surpresa justamente por conjugar elementos inesperados à figura de um militar, arquétipo tão bem desenhado e definido socialmente.

3.8 O bufão

No texto teatral, *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, a descrição da personagem, uma figura andrógina e, aparentemente, confusa – apesar das medalhas e condecorações cravadas no figurino –, subverte a ideia que temos *a priori* de um militar de alta patente, como são os generais. Na rubrica inicial, o autor expõe a sua visão da personagem:

Personagem vestido de general nazista (tipo: Charles Chaplin em “O grande ditador”). Farda. Medalhas. Quepe. No lugar de botas, sapato feminino de salto alto e meias-arrastão. No lugar de calça, bermuda. Óculos com uma lente preta e a outra transparente. [...] Todos os objetos que são citados são imaginários, representados apenas pela cena. Ator / atriz faz todos os personagens. (Anexo A)

A referência a Charles Chaplin já demonstra o tom atrapalhado, contrapondo ao tom sério das falas vividas pela personagem. Os óculos, com uma lente de cada cor, demonstram uma desorganização. Ao olharmos uma pessoa, o campo de visão inicial é sempre o rosto e o tronco. Apenas em um segundo momento é que observamos a parte inferior do corpo. Na descrição da personagem, percebemos que da cintura para cima ela tem características masculinas, incluindo acessórios comuns nas vestimentas militares, como a farda, as medalhas e o quepe. A parte inferior, com bermuda, meias do tipo arrastão e salto alto, é que provoca o choque, o estranhamento criado pelos trajes femininos e sensuais, trazendo o *nonsense* para a cena. O não realismo também está presente nos objetos imaginários e na superposição das personagens com o mesmo intérprete.

Seria, então, esse general andrógino um *trickster*,⁷⁷ ou, mais especificamente, um bufão, com suas críticas e referenciais aos aspectos exagerados do ser humano? Em sua obra *No Enlaço dos Bufões*, Joaquim Elias (2018) demonstra que, por meio de ações intencionalmente subversivas, a ordem preestabelecida era questionada pelos bufões. Eles realizam piadas irônicas, através da narração de histórias, brincadeiras jocosas, deboche

⁷⁷ De acordo com Fernando Antônio Siqueira Ferreira, “a palavra *trickster* pode ser traduzida como ‘trapaceiro’, ‘impostor’, ‘embusteiro’ ou ‘malandro’, porém, dado o caráter ambíguo e subversivo dessa figura, juntamente com a grande quantidade de variações com que ele se apresenta nas narrativas, qualquer definição estanque estaria aquém da complexidade do *trickster*.” (Ferreira, 2023, p. 14)

de costumes, imitação de trejeitos de pessoas e grupos sociais – exatamente como a personagem do texto de Dolabela, que confunde, inverte, desconcerta, altera a lógica social através do cômico irônico. Retornando aos bufões, esses são agentes de subversão dos valores instituídos, atuando como uma espécie de contraponto da norma predominante. Eles podem provocar a transgressão da ordem e dos tabus, seja através do riso, seja da zombaria ou do jogo da inversão (Elias, 2018, p. 38). Múltiplos, paradoxais, ele provocam o riso em alguns justamente por desconcertar outros. Mostrando os absurdos da humanidade e da subjetividade, levantam os tapetes para expor toda a sujeira que escondemos debaixo. Ao que nos parece, esse general almeja realizar tais explicitações, empregando o avesso do dia a dia e criando uma outra lógica de realidade, onde a perda é a fórmula da coesão social.

Podemos perceber, então, que o texto *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* apresenta muitas possibilidades de leitura, cruzando áreas interdisciplinares do conhecimento das ciências humanas e sociais. Dolabela desloca o comportamento individual e social através das inversões de sentido construídas em toda a obra, inversões essas que nos expõem o absurdo do que vivemos na contemporaneidade. A proposta é encenar “o mundo ao contrário”, através das intertextualidades cômicas, levar o espectador a um estranho retorno ao conhecido, relativizar o popular para que o sucesso do fracasso seja revolucionário.

4 A PESQUISA PRÁTICA NA CENA TEATRAL *ABISMO & ABISMO*

Na última parte desta pesquisa, trazemos o caminho de construção da parte prática do Mestrado, relatado e documentado após ter sido levado à cena na cidade de Belo Horizonte, no ano de 2024.

4.1 A instância do teatro no desenvolvimento da pesquisa de mestrado

Durante o decorrer da presente investigação, percebi a importância de extrapolar o campo da escrita acadêmica, utilizando também a linguagem do teatro, pois poderia unir o trabalho de investigação com a prática teatral realizada por mim desde 1992. Como artista da cena, fui atravessada pela poesia em vários trabalhos, antes mesmo do meu encontro com Dolabela. O desafio de interpretar um texto poético, sem recitar⁷⁸ esse mesmo texto, é um exercício que demanda uma atenção especial para os atores.

Ler praticamente toda a obra do Marcelo Dolabela, entrar em contato com textos dramáticos inéditos, ver e rever suas entrevistas e vídeos no YouTube me possibilitou um rico material, em um vasto campo artístico de construção, que são as artes cênicas. Outro vetor que fortaleceu a criação da cena foi utilizá-la como forma de divulgação e democratização da obra de Dolabela, pois o artista ainda é desconhecido pela maioria da população de Belo Horizonte. *A priori*, gostaria de ter uma cena com amplas possibilidades estéticas, que pudesse ocupar um palco italiano,⁷⁹ com iluminação e sonorização, ou que também acontecesse em uma pequena sala, para uma plateia reduzida, apenas com uma luz ambiente que saísse do próprio cenário.

No início do ano de 2024, em uma reunião de organização do *Salão de Poesia Abril Poético*, realizado pelo Lesma,⁸⁰ sugeri que a edição do ano fosse totalmente

⁷⁸ Segundo o *Dicionário Online de Português*, recitar é ler em voz alta, dizer o que se aprendeu de cor (Recitar, [2009]). Interpretar é uma arte que vai muito além de apenas repetir as palavras mecanicamente, é criar intenções e emoções a partir do texto. Em textos poéticos, há a especificidade da rima, o que, muitas vezes, intui o ator a verbalizar o texto com a musicalidade escrita. Entretanto, é através do trabalho de interpretação e construção teatral do poema, que se ressignifica a rima, não ficando no óbvio de uma leitura ou de um recitativo.

⁷⁹ O palco italiano aparece “durante o Renascimento, na virada do século XV para o XVI, quando o homem passa a ocupar o centro do universo. Surge nessa época a noção de perspectiva que dá o tom à pintura. Dos quadros para os palcos, muda-se o espaço cênico, até então o usado pelos gregos. Dessa forma, criou-se um espaço em que foi possível propiciar à plateia a noção de profundidade e perspectiva. [...] Tendo como sua maior característica a disposição frontal de palco e plateia, é ainda hoje o mais utilizado no teatro ocidental. Além dessa formação (palco/plateia), outras características determinam o palco italiano: palco delimitado pela boca de cena, consequentemente, a quarta parede, a caixa cênica com urdimento e coxias” (Hee, 2015).

⁸⁰ Fundada no dia 15 de novembro de 1998, em Conselheiro Lafaiete, MG, por José Odilon e por Osmir Camilo, a Liga Ecológica Santa Matilde (LESMA) sempre pautou suas ações na ecologia, na cultura e

dedicada ao poeta Marcelo Dolabela, ideia que foi acatada por todos os presentes. Assim sendo, fui convidada para encerrar a décima oitava edição do *Salão Abril Poético*, no dia 6 de julho, às 19h, na Sala Juvenal Dias, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. O presente capítulo irá resgatar o processo de criação da cena, as reflexões teóricas e o resultado da encenação.

Figura 8 – *E-flyer* de divulgação da estreia da cena *Abismo & Abismo*, com criação de Léo Camisão



Fonte: Arquivo da autora.

4.2 A reconstrução cênica da obra de Marcelo Dolabela

O professor de inglês e literatura comparada Wolfgang Iser, em sua obra *O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma Antropologia Literária*, trabalha “a

na história regional. O *Jornal da LESMA*, o *Salão de Poesia ABRIL POÉTICO*, a LESMA Editores e o Coral Poesia Social são algumas das criações artísticas desenvolvidas pela entidade.

atividade de ficcionalizar como disposição antropológica” (Iser, 2013, p. 9), através da qual o homem se mostra a si mesmo e constrói, de forma dialética, um estar em si e fora de si. Modifica-se a perspectiva, cria-se, reinventa-se. Nesse movimento, de ressignificação do passado, de citação, de não personagem, mas de um estado fictício e imaginário, de profusão de memórias, de camadas realistas e ficcionais, resolvi interferir e dialogar, artisticamente, com a obra de Dolabela na prática teatral. Uma vez, em uma conversa, Dolabela me disse:

Ana, você é atriz. Então você precisa viver como atriz durante todo o tempo. Eu sou um poeta, e é assim que vejo o mundo. Acordo como um poeta, tomo café da manhã como um poeta, pego um táxi como um poeta... Você precisa viver o mundo como uma atriz, relacionar-se, recolher material no cotidiano para, um dia, utilizar no palco.

Sem saber (ou será que ele sabia?), Dolabela estava tocando em um ponto básico da teoria de Constantin Stanislavsky, que foi o primeiro a pensar e organizar uma metodologia para a arte de interpretar. Observar a realidade de forma ativa para, depois, transmutá-la em cena. Stanislavsky (2017, p.20) destaca que

o objetivo básico da nossa arte [...] consiste na criação da vida do espírito humano de um papel em uma peça e na apresentação dessa vida física materializada em uma forma estética e teatral” (Stanislavski, 2017, p. 38, grifo do autor). Definir o caráter teatral da interpretação parece fixar uma contradição com o conceito de “vivência”, em que a “tarefa primordial não é apenas representar a vida de um papel exteriormente, mas, acima de tudo, criar a vida interior da personagem e de toda a peça [...] vivenciar um papel, ou seja, vivenciar sentimentos análogos a ele sempre que o desempenharem.

O material básico do ator está na vida, na sua própria experiência, na observação da vida social, da história, da política. É a partir daí, dessa nutrição empírica, que geramos a invenção. Nunca mais esqueci esse diálogo, porque fez muito sentido para mim. Estaria, então, a atriz pesquisando sobre o poeta? Creio que a resposta esteja neste capítulo, nestas linhas, imagens, fotos e links do momento em que subverti a ordem da investigação e busquei o teatro.

Convidei a diretora, dramaturga e atriz mineira Rita Clemente⁸¹ para dirigir a cena, pois tinha certeza de que haveria aderência estética comigo e com o próprio Dolabela. Rita Clemente é uma diretora moderna, arrojada, e tem um trabalho de orientação de

⁸¹ Rita Clemente “é formada como atriz pela Fundação Clóvis Salgado (1990). Possui graduação em Educação Artística com Ênfase em Música pela Universidade Estadual de Minas Gerais (2004), Mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Minas Gerais (2019). Tem experiência como atriz de tv; cinema e teatro. Experiência em Direção Teatral e Formação de Atores, atuando principalmente nos seguintes temas: escritura de cena, dramaturgia, direção, atuação, linguagem teatral e técnica de composição” (Rita [...], 2022).

solos. Iniciamos os ensaios no dia 9 de abril de 2024, sempre às terças e às quintas-feiras, das 10h às 13h, na Clementtina: Plataforma de Criação, local de ensaios e trocas artísticas de Belo Horizonte.

A priori, eu pensava em uma aula-espetáculo, gênero definido por Renata Pereira em *Um Estudo dos Gêneros Orais Aula Espetáculo e Aula Show* como sendo uma “apresentação em que o humor, a história e a arte ganham papel principal” (Pereira, 2017, p. 199). A aula-espetáculo foi muito utilizada por Ariano Suassuna, na qual o professor e artista discursava sobre um tema, contava casos e entrelaçava momentos de bom humor com a participação direta da plateia. Segundo Pereira, Suassuna se considerava fundador de tal gênero oral, sendo essa uma “atividade da esfera artística, pela presença de sujeitos que pertencem a práticas de entretenimento, literária e artística, com alguns elementos da prática educacional” (Pereira, 2017, p. 203). Os oradores das aulas-espetáculos são pessoas também ligadas à classe artística,

e que, ao realizar um espetáculo, ou ao trazer pessoas para fazê-lo, também fala metalinguisticamente sobre ele, sobre a arte em si, sua história. Dessa forma, busca-se uma situação de ensino-aprendizagem, pela experiência sensível do objeto-alvo e também pela reflexão proposta sobre ele. Concebe-se, assim, que se aprende melhor pela relação teoria-prática, pelo mostrar e demonstrar (Pereira, 2017, p. 204).

Tal proposta fazia sentido para mim na época inicial da montagem, pois havia sido parceira de vários espetáculos, shows e cenas diversas com Dolabela. Dessa forma, poderia mesclar a minha história com sua retrospectiva, inserir a atividade de docente na graduação, que venho desenvolvendo desde 2020, e os resultados diretos da pesquisa de mestrado. Parecia uma boa estratégia, mas, ao assistir a algumas aulas-espetáculos, tanto presenciais como no YouTube, e em conversas com Rita Clemente, resolvemos abandonar a ideia. Rita Clemente gostaria de uma dramaturgia mais concreta, com uma estrutura mais definida, e que eu não ficasse tão à mercê da improvisação, visto ser esse um dos alicerces das aulas-espetáculos. Concordei com as suas ponderações.⁸²

Começamos, então, com algumas escolhas de poemas e um roteiro inicial que escrevi, com uma estrutura que contava com as fases da poesia de Dolabela determinadas

⁸² Também reconheci, nessa cena, a oportunidade de retomar meu fazer interpretativo, já que a última vez que tinha estado em cena fora no monólogo *Os olhos moles de Pagu*, de 2019, que teve sua estreia um pouco antes da pandemia do covid-19, no mesmo teatro em que encenei *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, o Sesc Palladium.

por ele mesmo, em sua entrevista no já citado programa Vereda Literária (Dolabela, 1997, p. 147), sendo essas fases:

- 1) De 1977 a 1984 – fase em que Dolabela esteve mais ligado à poesia marginal, concreta e poema/processo. Nesse momento, ele buscou adquirir um repertório, estudando e recolhendo informações.
- 2) De 1984 a 1989 – nesse momento, o artista dispõe do conhecimento antes adquirido nos anos anteriores. Há, também, uma ampliação dos suportes utilizados para as poesias: além do mimeógrafo, o offset, o xerox e o carimbo surgem em suas obras.
- 3) De 1989 até 2020 – período em que o poeta amplifica seu olhar não apenas para as vanguardas, o Tropicalismo e o Concretismo, mas para o Pré-Modernismo, o Parnasianismo e o Simbolismo, resgatando as temáticas e as formas poéticas de tais movimentos históricos.

Pensei que essa seria uma boa linha do tempo para apresentar toda a diversidade, amplitude e complexidade de sua obra, e teríamos, também, o gancho de inserir, concomitantemente, a cronologia de sua vida no texto da peça. Parecia um bom princípio, mas a diretora ignorou o roteiro inicial e partiu para algumas provocações, estimulando que eu improvisasse com alguns elementos cênicos, sendo eles poemas, músicas e objetos.

Rita propôs algumas caixas em cena, e o cenário foi-se configurando. Entendemos que ali seriam os arquivos do poeta (talvez, sua casa, sua sala?), lugar onde eu estava frequentando, em busca do material dramaturgico. Em longas conversas, mesclávamos temas como política, teatro, poesia e feminismo. Aos poucos, compartilhava com a Rita a produção de Dolabela, suas fases e facetas, a importância do artista e o meu afeto por ele. Era essencial que ela entendesse a profundidade da obra, a complexidade e a representatividade de Dolabela para a arte contemporânea.

Entendemos que deveríamos apresentar seu projeto estético-filosófico, para que o público pudesse ter um panorama do artista. Assim, não apenas a poesia, mas, também, a música, o livro objeto, a poesia sonora, a atividade arquivista e, obviamente, o teatro, deveriam estar em cena.

O mosaico dadaísta do autor fez com que, muitas vezes, eu me perdesse em tantas possibilidades. Então, a diretora interferia e me exigia respostas e escolhas precisas,

objetivando meu olhar e meus desejos. As escolhas dramáticas iam surgindo a partir de ações que construíamos nos ensaios e dos textos que eu levava, após experimentá-los, sozinha, em casa.

Figura 9 – Ensaio da cena *Abismo & Abismo*



Fonte: Foto de Rita Clemente, arquivo da autora.

4.2.1 Comentários documentais, memórias, invenções

Há um resquício da estética da aula-espetáculo nos comentários documentais que costuram algumas cenas. São espaços abertos na dramaturgia, pois não há um texto prévio determinado, apenas os tópicos que eu deveria compartilhar com a plateia. Esses comentários são explicativos e criam uma camada documental na cena, de alguma forma até mesmo acadêmica, e estão presentes nos seguintes momentos: ao descobrir o livro objeto *Palavra Valise*, leio dois ou três poemas da obra escolhidos ao acaso. Logo depois, explico sobre o conceito de livro objeto e cito o *Hai kaixa*, outro conhecido livro objeto de Dolabela; na passagem em que abro a caixa de MDF, com adesivo do Che Guevara, que o artista tantas vezes usou e que levava seu material sonoro: CDs, K7s, tecladinhos,

phones ou, talvez, sua pequena mesa de som... Para quem conviveu com o poeta, sabe que essa caixa fazia parte de seu cotidiano e me foi emprestada por sua viúva, numa das visitas que fiz ao acervo do poeta para pesquisar escritos, objetos, olhares e lembranças. Nessa cena, abro a caixa e investigo alguns CDs e K7s. Ali, descubro o CD *Cacograma*, e, então, elucido sobre a importância da obra como registro do coletivo de poetas⁸³ que trabalharam a poesia falada no ano de 2002, em Belo Horizonte.

Ainda na esfera do comentário documental, está o instante em que vejo o CD que gravamos para ser a trilha sonora executada no CD player que manipulo em cena, composto por duas faixas: a primeira é “Abismo e Abismo (tempo lógico)”, faixa 9 do *Cacograma*, interpretada pelo próprio Dolabela, momento em que resgato, brevemente, o trajeto da poesia “Abismo & Abismo”,⁸⁴ que se iniciou com uma paródia da música de “A Flor e o Espinho”, de Nelson Cavaquinho (1972),⁸⁵ e está presente no livro *Amônia* com o título de “O Abismo e o Abismo” (Dolabela, 1997, p. 8), em *Lorem Ipsus*, com o título de “O Abismo & o Abismo #9” (Dolabela, 2006, p. 98) e no livreto *Lira dos 60 Anos: Meus Poemas Favoritos & Prediletos* (Dolabela, 2017), no CD *Cacograma*, nas faixas 4 (“O Abismo & o Abismo 9”, com a banda Divergência Socialista) e na já citada faixa 9. Também vemos a temática do abismo anos antes, na poesia visual “abismo”, de 1978 (Dolabela, 2000).

No portal do artista, há um vídeo⁸⁶ com montagem da poeta e professora Emília Mendes, com fotos do poeta, numa gravação ao vivo, em que o poeta performa a poesia “O Abismo e o Abismo”, acompanhado pela guitarra de Otávio Martins e pela bateria de Clôde Franco, no Carlsberg Music Station, no dia 6 de maio de 2000, na cidade de Belo Horizonte. Outro registro do artista performando a mesma poesia está no vídeo do espetáculo *Puro Sangue*, gravado no Sesc Palladium, no dia 11 de setembro de 2023, aos 9 minutos.

⁸³ O grupo de poetas presentes no CD *Cacograma* são: Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emília Mendes e Luciano Cortez.

⁸⁴ Escolhemos esse título para a cena teatral em função da importância do trajeto desse poema dentro da obra de Dolabela e por tudo que o abismo representa: o mistério, o profundo, o não conhecido – princípios essenciais para toda e qualquer reflexão, seja acadêmica, seja artística.

⁸⁵ Dolabela tinha o hábito de fazer paródias de músicas. Na obra *Heavy Letal* (2008), encontramos a seguinte versão da música “Me Deixe em Paz”, de Monsueto e Airton Amorin: “se você não me queria / não devia / me ocultar / não devia / me oscular / não devia / me escutar / nem deixar / eu se apaixonar” (Dolabela, 2008, p. 8) Dolabela apropriou-se da linguagem cotidiana nesse último verso, inserindo uma confusão de pronomes muito comum na oralidade.

⁸⁶ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mdr4g7yGv5s&list=PLfVbX7tPV9hHk6mc58H5XQ4mw2O7EYF8F&index=2>. Acesso em: 30 maio 2025.

“Abismo e Abismo (Tempo Lógico)”, primeira faixa que toca em cena no pequeno aparelho que foi do Dolabela, é uma poesia sonora que desconstrói o poema originário. A estrutura inicial do poema “O Abismo & o Abismo #9” é recriada em blocos, tendo em cada um desses blocos uma das cinco vogais como linha mestra. Nessa recriação, um relógio-metrônomo insiste, ao fundo, durante todo o poema, e tensiona a poesia, ampliando o incômodo das palavras incompreensíveis. Creio que esse poema possa estar incluído no conceito de linguagem transmental dos poetas de vanguarda russos do início do século XX, especificamente nas poesias fonéticas, destituídas de sentido.

De tanto analisar e decompor as palavras, os cubo-futuristas haviam chegado à chamada linguagem “transmental” (linguagem zaúm). Havia levado ao extremo a experiência sonora, a articulação informe de vocábulos inexistentes, mistura de tramas fonéticas abstratas, de nexos arbitrários. Abandonam assim a natureza e a transcendência do símbolo para inserir a prática poética na concreção do mundo da produção, a utilizar os recursos modernos da técnica e da ciência para a construção de espécies de piruetas verbais e combinações absurdas de sons (Cavaliere, 2017, p. 28).

Francisco Junior (2019, p. 333) recorta um trecho do manifesto “Armadilha para Juízes”, de 1913, em cujo item 7 é destacado que “vogais são espaço e tempo. Consoantes são cor, som e cheiro”. Na poesia sonora “Abismo e Abismo (Tempo Lógico)”, a vogal é a protagonista, a que provoca a mudança na repetição. Seriam, então, as mesmas vogais de tempo e espaço citadas no manifesto russo? Como num quebra-cabeças, onde a figura inicial é desconstruída para ser, depois, redescoberta – entretanto, sua nova forma será, para sempre, fragmentada. Interessante é notar que a poesia sonora é uma linguagem poética ainda desconhecida do grande público e é sempre comentada pelos presentes nas apresentações realizadas da peça *Abismo & Abismo*.

Na segunda faixa do CD da trilha sonora, inserimos a entrevista de Dolabela concedida ao programa Vereda Literária (1997), documento importante no contexto desta dissertação. Na cena, explico um pouco sobre a importância da entrevista e escuto um breve trecho, junto com o público. Há ainda os comentários que indicam sobre sua produção de forma global, como o momento sobre a informação acerca dos mais de 60 livros e livretos de poemas publicados⁸⁷ e as dezenas de poemas inéditos, após a leitura de três poemas preestabelecidas e entregues ao público, como forma de dialogar, diretamente, com os presentes. A autopublicação realizada pelo artista durante toda a sua trajetória e a fala final da peça, quando cito o portal e destaco a importância desse site

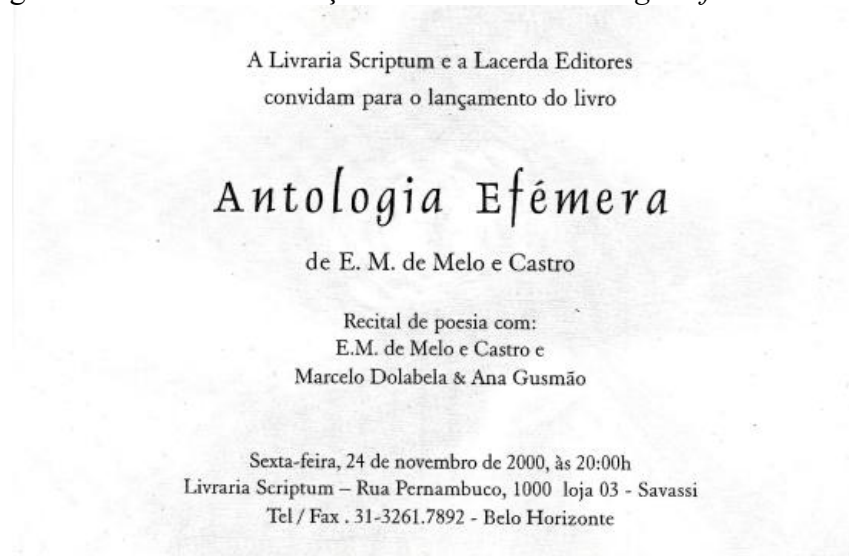
⁸⁷ Cito o número que Dolabela colocou ao final da segunda capa do seu livreto *Lira dos 60 Anos: Meus Poemas Favoritos & Prediletos*, de 2017.

para aqueles que querem conhecer, gratuitamente, os poemas de Dolabela, destacam o caráter democrático e independente que o artista manteve durante toda a vida.

Esse espaço a ser construído no texto possibilita uma interação direta com a plateia específica daquele dia, como, por exemplo, na Sala Juvenal Dias, no Palácio das Artes, quando vários poetas presentes no CD *Cacograma* estavam assistindo à cena e eu não poderia deixar de ressaltar tal fato naquele momento.

Os vinte e dois anos em que convivi com Dolabela deixaram em mim tantas cores e lembranças de um afeto que se multiplicou por caminhos inimaginados, como o desta dissertação. Não poderia deixar de inserir momentos que passamos juntos. Ou, como a Rita Clemente brincou, uns momentos de uma fofquinha. Algumas dessas passagens deixamos de forma bem clara para a plateia, como no caso (verídico) em que Dolabela me enviou um e-mail me convidando para tomar uma cerveja na Savassi. Marcou o dia e o horário e lá eu apareci, apesar de não entender o porquê do local, já que nos encontrávamos, na maioria das vezes, ou no Edifício Arcanjo Maletta, no Centro de Belo Horizonte, ou em algum outro bar muito próximo ao Maletta. Lá chegando, Marcelo me aguardava com seu copo lagoinha cheio e duas pastas de catálogo pretas. Logo que me sentei, ele me “comunicou” que iríamos fazer um recital de poemas dali a alguns minutos. Nas pastas, estavam os poemas, as sequências e a indicação de quem iria ler qual poema. Tratava-se do lançamento do livro do poeta português E.M. de Melo e Castro. Fiz questão de guardar o convite desse dia, conforme a figura abaixo. Parece que todos sabiam, menos eu.

Figura 10 – Convite de lançamento do livro *Antologia Efêmera*



Fonte: Arquivo da autora.

Outros momentos que passamos são reconhecíveis apenas por aqueles que frequentaram o mesmo círculo artístico e afetivo que o nosso, quando interpreto o poema “Presuntos” (há, também, uma interpretação minha que está presente no CD *Cacograma*. Esse é um poema que levei ao palco inúmeras vezes com a banda Divergência Socialista, na parte instrumental da música “No No Nuke”), na fala sobre como era a banda Divergência Socialista, da nossa liberdade de criação e de improvisação poético musical, e no encontro com o texto dramático, quando, em uma brincadeira surrealista, leio um bilhete de Dolabela, que informa que aquele texto foi escrito para mim (como tantos, de fato, foram) e determina meus passos para encenar o texto, como ele fazia em sua dramaturgia, indicando nas rubricas a marcação cênica. Para quem conhece o objeto desta dissertação, sabe que o encontro com um texto inédito de dramaturgia de Dolabela é o ápice da encenação.

4.2.2 O teatro, a poesia e a música na cena *Abismo & Abismo*

Uma cena dentro da cena, como denominamos, foi criada para possibilitar um foco no texto dramático inédito do poeta em *Abismo & Abismo*. *Inútil Paisagem Ou Meu Bem Você Me Dá Água na Boca* (Dolabela, 1980) é um monólogo escrito quando Dolabela cursava Letras na UFMG, para a disciplina de Ficção, do terceiro período. Pensamos em uma espécie de metateatro, em um momento em que, magicamente, Dolabela conversaria com a pesquisadora, que acabara de descobrir aquilo que estava procurando: a dramaturgia do amigo ausente. Nesse único momento, há um foco bem recortado em meu rosto, produzindo uma espécie de *close-up*, para que os movimentos mínimos e a interpretação realista pudessem valorizar as palavras e a história. É o momento do teatro, onde percebemos uma personagem distinta da atriz, trazendo uma passagem de sua história e seu momento de tensão na vida.

Inútil Paisagem Ou Meu Bem Você Me Dá Água na Boca nos traz uma mulher que relata como era sua vida antes de conhecer seu marido. O emprego em um jardim de infância, a liberdade, um caso homossexual com a colega de trabalho e um curso de Letras abandonado ficam para trás quando, em um bar, conhece Paulo. Apesar de a amiga reforçar o machismo do novo conhecido, a personagem sente-se atraída por ele e passam a se encontrar. Ela engravida, e Paulo a força a realizar um aborto. Quando sua família descobre, obrigam-na a casar. Eles casam e têm uma filha. A personagem acredita que

poderá mudar o marido, pois conseguiu realizar tarefas mais árduas, como enfrentar a Ditadura Militar em 1973, fase em que a repressão estava no auge no país. Entretanto, a mulher logo percebe que sua esperança é apenas uma ilusão. E, no agora da cena, compartilha que o marido e um amigo estão bêbados em uma sauna, e Paulo está com um revólver, gritando que irá matá-la, pois não aceita ter sido traído com uma mulher negra.

A busca da diretora Rita Clemente foi que eu realizasse a ação de lembrar, de visualizar e narrar o que foi vivido pela personagem, visto que a diegese em cena exige do ator os seguintes entendimentos: a personagem está contando algo que já passou. Assim sendo, o que essa distância do acontecimento vivido provoca nessa mulher? Como o passado interfere no presente? Há, também, uma tensão que é o alicerce de toda a cena: o marido da personagem, Paulo, está ameaçando, agora, de matá-la e, talvez, esse seja o principal motivo de a personagem estar relatando tudo que viveu nos últimos anos.

Criamos a situação. A personagem está em casa, visto que ela é mãe de uma criança e, pela referência da época da cena, final da década de 1970, início de 1980, não havia telefone celular. Logo, para receber notícias, o mais apropriado seria ficar em um local em que soubessem que ela estaria. O diálogo se daria com uma amiga, alguém em quem a personagem tem confiança para expor detalhes íntimos, fraquezas e decepções. A apreensão e o nervosismo da personagem são contidos, pois a filha do casal estaria no apartamento no momento do relato, de acordo com a nossa criação para o contexto da história. A marcação da cena requiriu uma delicadeza, com nuances de interpretação sem máscaras teatrais, sem movimentos desnecessários, truques ou efeitos cênicos. Um grande desafio para mim, pois Rita foi desmontando todas as minhas “muletas”, como dizemos no teatro: formas, trejeitos inconscientes, gestos que desenham os sentimentos, hipervalorizam a palavra e teatralizam a cena. Estava afastada dos palcos havia quatro anos, o que também dificultou o meu processo de criação.

Dolabela discute, nesse monólogo, o machismo da sociedade e a repressão contra a mulher, que vivia a vida de forma livre, conectada com a arte e com seu corpo. Entretanto, ao se apaixonar por Paulo, a personagem teve que abandonar seus sonhos para se enquadrar nos moldes da sociedade da época. O marido é relatado como violento, não apenas no momento da cena, quando a narrativa da personagem revela a intenção do assassinato, mas quando ele a obrigou a fazer um aborto, na insistência relatada por ela. Há, também, uma crítica ao curso de Letras, na seguinte passagem: “no mais tenho a computar que destranei um curso de letras no sexto período, se bem, que já tava dançado há uma pá de tempo” (Dolabela, 1980), em um trabalho escrito para o próprio curso de

Letras. Eis uma marca do artista, que nunca deixou de questionar e refletir sobre a sociedade, suas normas e instituições, mesmo quando entremeado nelas.

Poesias em cena foram, relativamente, poucas. Uma inicial, “À Maneira de Virgílio Mattos” (Dolabela, 2006, p. 73-75), em *off*, com o palco ainda vazio. Esse poema é uma espécie de autobiografia, onde Dolabela, de forma irônica, repassa a vida e suas relações tendo a poesia como causa primeira de tudo, como ele sempre defendeu. Três haikais, sendo o primeiro “Solidão / a chuva só cai / em sua sobrinha” (Dolabela, 1993) e os outros dois do *Palavra Valise* (2002), tirados ao acaso. Os haikais foram constantes na produção do artista, tendo um livro objeto todo dedicado a eles, o *Hai kaixa* (Dolabela, 2002), sendo uma forma de escrita poética muito admirada pelo artista, que dedicou a Matsuo Bashô, poeta japonês do século XVII que escrevia haikais, o poema “Dia Matsuo Bashô”, performado por ele na banda Divergência Socialista:

Dia sem pre
visão
Sem pre
rebel
dia⁸⁸

Três poemas são interpretados/lidos em cena, em um momento em que faço um diálogo direto com a plateia, olhando para os presentes e entregando, ao final, as poesias para as pessoas. Gostaríamos que essas três pessoas, escolhidas ao acaso, levassem para casa a folha impressa com a poesia, para lerem em uma outra circunstância, pelo menos uma vez, sequer. Rita me pediu que eu escolhesse quais iria ler. Nesse momento, me lembrei do próprio Dolabela, que sempre me dizia: “poesia demais cansa a cabeça”. Sempre fizemos espetáculos curtos, para não cruzar a tênue linha entre um espetáculo interessante e um espetáculo entediante.

O primeiro poema de tal cena dedicada à poesia, “Lilith Não Mora Mais Aqui” (Dolabela, 2006, p. 29), tem um tom anunciatório, pessimista quanto ao entendimento das palavras e das frases, que só são possíveis de serem descobertas na pausa do vazio. O segundo, “História Universal do Fracasso” (Dolabela, 2015, p. 29), está presente por ser o fracasso um dos temas principais desta dissertação e também por ser um dos poemas do artista que mais gosto. Dolabela transforma a sua experiência pessoal em fracassar em um caminho de sorte e orgulho frente ao desvio cotidiano de luta contra o óbvio. *Palavras*

⁸⁸ Gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7X8hZZdB56k> e show da banda disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JDrL-ef6x_o. Acesso em: 1 set. 2024.

de *Pórtico* N°2 (Dolabela, 2006, p. 21) reúne quatro poemas conhecidos do autor, nos quais Dolabela versa sobre sua forma de fazer poesia, seu gosto pela inquietação e pela marginalidade – não apenas como forma, mas como essência e conteúdo. Para o poeta, escrever é carregar e ressignificar em si a maldita contradição do todo.

“Presuntos” (Dolabela, 2006, p. 88) é trazida no meio das músicas do Divergência Socialista, num remix dos shows que fazíamos. A inserção dessa poesia veio de forma natural, em uma improvisação durante um ensaio. Nessa cena, a construção foi: você está em seu quarto, lembrando dos shows que já fez, trazendo de volta aqueles momentos performáticos com força e até um certo descontrole. Teríamos, aqui, o ápice do espetáculo na esfera energética, em que a fala se torna um quase grito e o corpo se movimenta com rigor, até uma certa violência, conectados com a revolta das palavras do poema. Uma abertura *punk*, um *mosh* (dança em roda típica dos shows *punk* e de *trash metal*), uma corporeidade desse poema que é um dos mais agressivos do autor. O cidadão é dissecado e percebemos sua hediondez, aplaudida por todos: corpos e mentes apodrecidos, em consonância com as instituições. E há, ainda, a poesia sonora, “Abismo e Abismo (Tempo Lógico)”, já citada acima, inserida por se configurar em uma linguagem amplamente usada e estudada pelo artista.

Criamos, então, uma mixagem de várias linguagens artísticas na cena, que se interpõem, se fundem, apesar de iniciarem e terminarem em momentos distintos, para que possamos perceber cada uma dessas comunicações: eis que, agora, destacamos a esfera da música, parte essencial da vida de Dolabela. Para além da trilha sonora manipulada pelo técnico do espetáculo, que são duas composições do Divergência Socialista, “Colt 45” e “Aqui & Aqui”, na versão do Anvil Fx,⁸⁹ tocada ao final para encerrar a cena; a música está no palco, diretamente. Três objetos, que pertenceram a Marcelo Dolabela e foram emprestados por sua viúva, Regina Guerra, remetem ao universo musical do artista, do seu cotidiano, do seu momento histórico, e fazem parte do cenário: uma caixa em MDF, citada acima, onde o artista carregava seus samplers, CDs, K7s, e outros instrumentos musicais. A caixa é aberta, e vários CDs e K7s estão dentro dela. De lá, saem o CD que foi gravado para ser usado em cena e a fita K7, que também é usada em cena. Dois aparelhos que eram de Dolabela, um que toca CDs e outro que toca K7s, são

⁸⁹ A cena teatral termina com a versão da música “Aqui & Aqui” regravada pela banda Anvil FX, que traz um diálogo contemporâneo com a música criada por Dolabela e demonstra como sua obra vem sendo trabalhada e revisitada por tantos artistas. Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A77cJZTgboI>. Acesso em: 25 ago. 2024.

utilizados nas ações cênicas para executar as faixas das músicas “Droga de Partido” e “Aída C. Calúnias”, gravadas em K7, além da poesia sonora e da entrevista já citadas anteriormente, gravadas em CD.

Nesse momento em que o som é o protagonista, trazemos três inserções simultâneas: música, poesia sonora (depois entrevista) e poesia interpretada ao vivo. Aparentemente caótica, a cena recria a atmosfera pós-punk experimental da banda Divergência Socialista, quando interpretávamos, cantávamos e dançávamos por sobre o som, quase sempre muito alto das guitarras, baixos e bateria, não sendo incomum mais de uma voz nas mesmas músicas e poesias. As frases se perdem no meio das interferências sonoras e os fragmentos das três inserções concomitantes insistem em tomar algo da plateia, em momentos distintos um do outro, em lugares distintos, nesse ou naquele trecho poético ou em um grito questionador, visto a distribuição espacial e sonora dos aparelhos de reprodução de CDs e K7s. A sobreposição de vozes foi utilizada por Dolabela, por exemplo, no poema “As Lágrimas Amargas da Felicidade”, gravado no CD *Cacograma*, faixa 2.

4.2.2 O cenário, o figurino e a iluminação

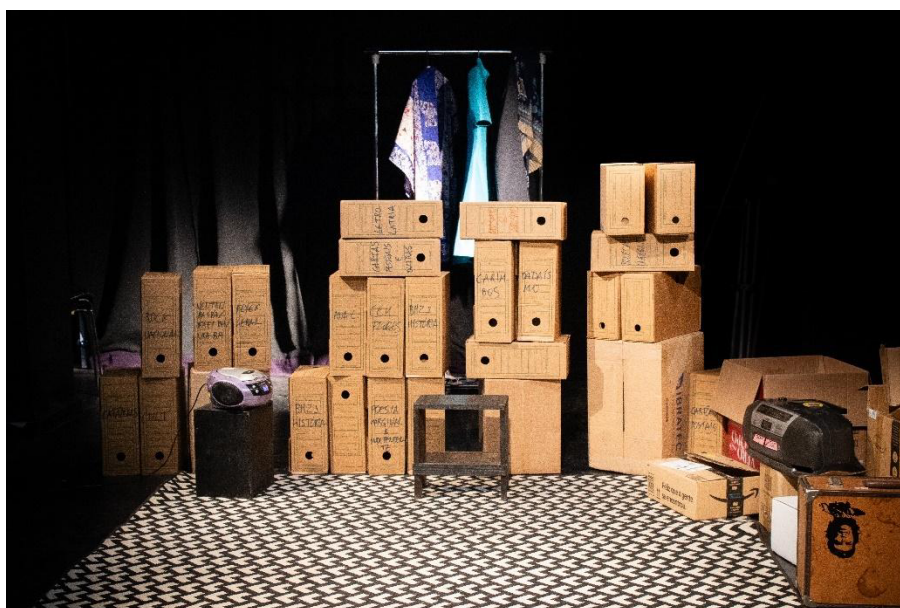
Cuidamos, também, para que o cenário trouxesse elementos que contextualizassem uma espécie de paideuma dolabelística, nos quais as caixas, após uma visita que realizei ao apartamento do poeta, no Centro de Belo Horizonte, dialogassem com algumas de suas referências lá encontradas: Poesia Concreta, Poesia Marginal, Nicolas Behr, revistas literárias, história de Belo Horizonte, carimbos, a prática docente, rascunhos, inéditos, revistas de literatura e a referência direta a alguns livros e projetos, entre outras citações e invenções. E são essas caixas, esses arquivos, que estão em primeiro plano no cenário. Dentro dessas caixas, há papéis e poesias de Dolabela, que são revelados ao longo da encenação. Abaixo, vemos uma foto do arquivo de Dolabela e, em seguida, uma foto do cenário da cena *Abismo & Abismo*.

Figura 11 – Arquivos de Marcelo Dolabela, em seu apartamento



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 12 – Foto do cenário da cena *Abismo & Abismo*



Fonte: Fotografia Alexandre Coutinho.

As caixas coloridas foram excluídas, pois, com a inserção do tapete geométrico, que criou um espaço cênico para a ação, buscamos uma maior uniformidade no tom de cores, para criarmos um ambiente mais sóbrio. Algumas caixas de formatos diferentes, maiores ou menores, compõem os vários níveis da totalidade espacial, aumentando a sensação de objetos guardados. Pequenos cubos pretos, sobre os quais ficam os aparelhos que tocam as músicas, e uma banqueta ao centro, onde me sento e realizo várias ações, mostraram-se essenciais para o desenvolvimento dramático. Ao fundo, uma arara de

roupas, com um terno masculino, um casaco e uma bata estampada, usada na cena da dramaturgia *Inútil Paisagem Ou Meu Bem Você Me Dá Água na Boca* (Dolabela, 1980) dá profundidade e contribui para localizar a ação cênica em um espaço íntimo do poeta.

O figurino foi criado a partir de uma simples pergunta: qual tipo de roupa eu, Ana Gusmão, atriz e pesquisadora acadêmica, utilizo em meu cotidiano? E qual seria um figurino confortável, para que fosse possível realizar todas as marcações, sem incômodo? Assim, um tênis preto, uma calça rosa e um *body* preto foram as peças definidas para o figurino. Uma pasta preta, que demonstra que a personagem está chegando ao local e que também irá levar alguns textos que foi procurar, foi inserida e utilizada nas ações cênicas. Completando o figurino, temos uma jaqueta preta, que é retirada no momento da lembrança do show da banda Divergência Socialista. Rita queria que as minhas tatuagens aparecessem apenas nessa hora, para que criássemos um impacto estético na linha *punk rock*.

Almejamos apresentar a cena não apenas em teatros, mas em locais alternativos, como feiras literárias, salas, congressos e outros cantos, como aconteceu na Galeria de Arte Mamacadela, no bairro Floresta, em BH, no dia 10 de agosto de 2024,⁹⁰ às 16h30. Para facilitar a logística dessas apresentações, incorporamos elementos de iluminação e de sonorização às ações teatrais.

⁹⁰ No dia 10 de agosto de 2024, foi lançado o livro que reúne 145 poesias de Marcelo Dolabela, *Jogo que Jogo*. Programação completa do evento em: <https://www.literalmenteuai.com.br/jogo-que-jogo-confira-o-lancamento/> e em <https://culturadoria.com.br/dolabela/>. Acesso em: 3 set. 2024.

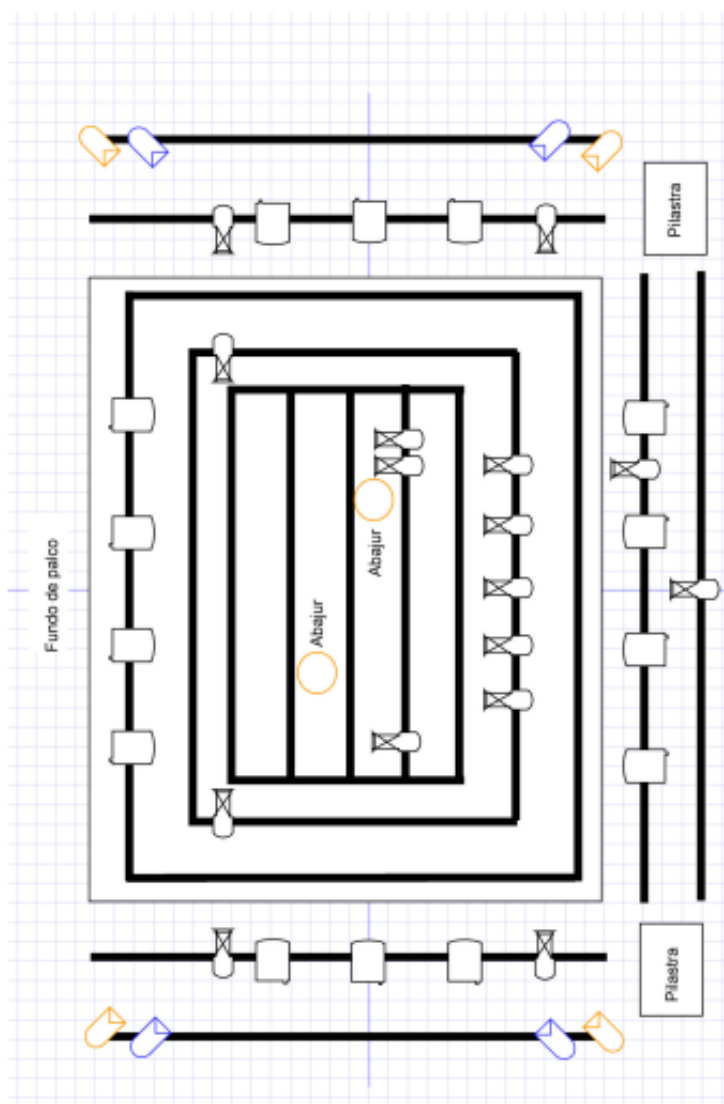
Figura 13 – Apresentação da cena *Abismo & Abismo* na Galeria de Arte Mamacadela



Fonte: Fotografia Dota Bones.

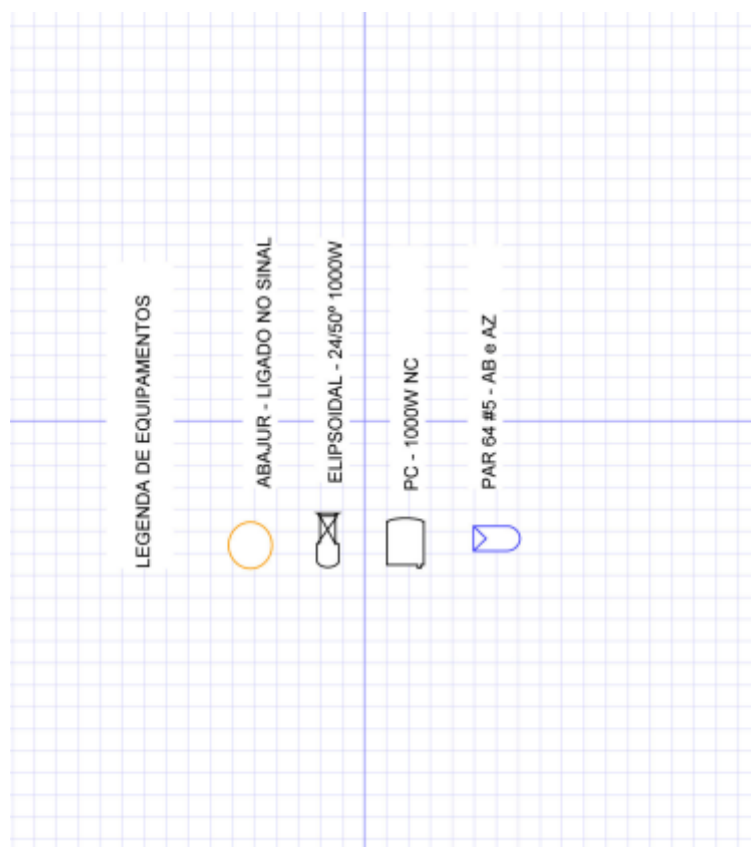
Israel Levy, iluminador e técnico teatral, criou a luz da cena, inserindo dois abajures da década de 1970 no cenário e trazendo uma estética mais recortada, com focos bem direcionados e pequenas áreas cênicas tendo a cor âmbar como predominante. O âmbar dos arquivos, dos papéis amarelados pelo tempo, dos *flashes* de lembranças. Uma pequena caixa de som também foi inserida no cenário, para que as faixas que tocam em *off* saiam de dentro do espaço cênico, criando a sensação de que, realmente, pertencem àquele lugar. Abaixo o mapa de luz criado por Israel Levy:

Figura 14 – Mapa de luz da cena *Abismo & Abismo*



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 15 – Legenda de equipamentos do mapa de luz da cena *Abismo & Abismo*



Fonte: Arquivo da autora.

Figura 16 – Agrupamento das luzes da cena *Abismo & Abismo*

	Função da luz	Equipamento usado
1	GERAL BRANCA FRENTE	PC 1000 W
2	GERAL BRANCA ESQUERDA	PC 1000 W
3	GERAL BRANCA DIRETA	PC 1000 W
4	CONTRA BR	PC 1000 W
5	CRUZADOS AMBAR	PAR 64
6	CRUZADOS AZUL	PAR 64
7	CORREDOR BRANCO FRENTE	ELIPSOIDAL 24/50º 1000 w
8	CORREDOR BRANCO ARARAS	ELIPSOIDAL 24/50º 1000 w
9	FOCO BRANCO CENTRAL	ELIPSOIDAL 24/50º 1000 w
10	FOCO BRANCO BANCO	ELIPSOIDAL 24/50º 1000 w
11	FOCO PINO BANCO	ELIPSOIDAL 24/50º 1000 w
12	FOCO PINO RÁDIO DIREITO	ELIPSOIDAL 24/50º 1000 w
13	FOCO PINO RADIO ESQUERDO	ELIPSOIDAL 24/50º 1000 w
14	ABAJUR DIREITO	ABAJUR CÊNICO
15	ABAJUR ESQUERDO	ABAJUR CÊNICO

Fonte: Arquivo da autora.

A sinopse abaixo, escrita por mim sobre a pesquisa cênica, foi enviada à Imprensa pelo Grupo Lesma:

Abismo & Abismo
Pesquisa em cena da obra de Marcelo Dolabela
Dirigido por Rita Clemente
Produzido e interpretado por Ana Gusmão
Iluminação de Israel Levy
Fotos de Alexandre Coutinho
Designer gráfico Léo Camisão

A partir das várias produções do multiartista Marcelo Dolabela, a cena *Abismo & Abismo* investiga a linguagem poética e, também, o para além dessa, quando seu trabalho se expandiu e desdobrou-se na música e no teatro. O presente é a memória, quando a atriz desvenda os arquivos e a coleção do artista. Nessa busca afetiva, a obra revela-se em toda a sua polifonia, onde o escrito por Dolabela toma a ação da personagem e a história mistura-se à ficção.

O texto acima foi utilizado em conjunto com o *release* geral do *Salão de Poesia Abril Poético*, não apenas na apresentação na Fundação Clóvis Salgado, mas na divulgação do *Salão* como um todo. Em função dessa somatória, já que o *Salão de Poesia Abril Poético* oferecia várias atrações, oficinas, saraus e encontros em diversas cidades de Minas Gerais, optamos por fazer um *release* muito curto, onde pudéssemos indicar quem foi Dolabela e qual a linha mestra da cena teatral.

Segue um *print* de matérias publicadas nos sites *Vila de Utopia* e *Fato Real*, para que possamos ter uma amostra da recepção da obra na imprensa mineira:

Figura 17 – Matéria sobre o *Abril Poético* e a estreia da cena *Abismo & Abismo*
] <https://viladeutopia.com.br/a-poesia-de-marcelo-dolabela-entra-em-cena-na-capital-mineira-neste-sabado>

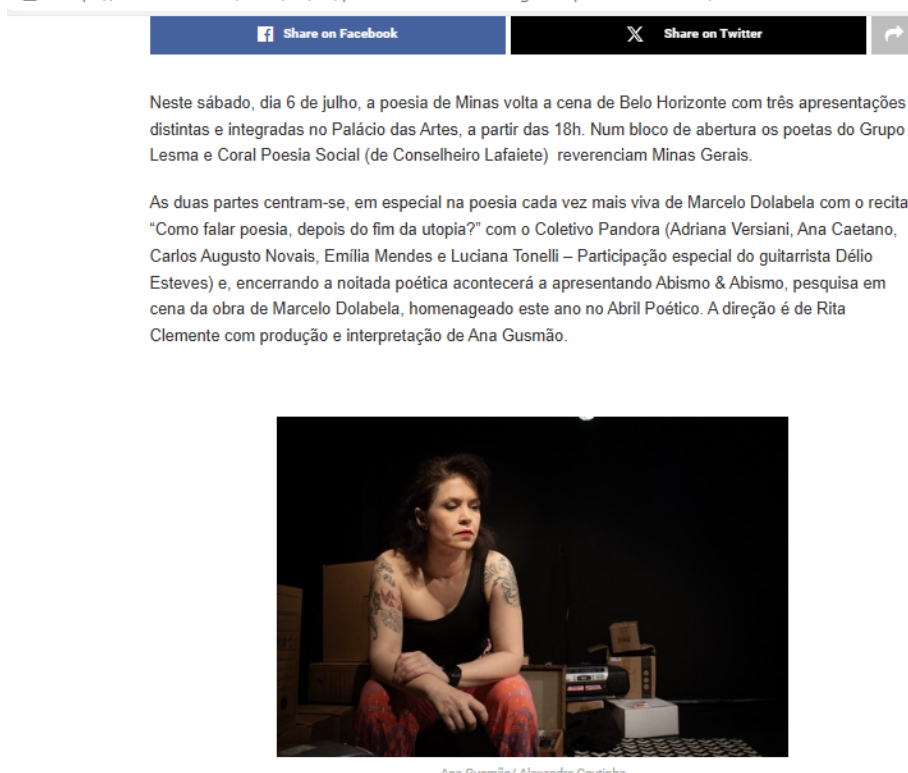


Fonte: Jornal *Vila de Utopia*.⁹¹

⁹¹ Disponível em: <https://viladeutopia.com.br/a-poesia-de-marcelo-dolabela-entra-em-cena-na-capital-mineira-neste-sabado-6-na-sala-juvenal-dias-no-palacio-das-artes/>. Acesso em: 5 set. 2024.

Figura 18 – Matéria sobre o *Abril Poético* e a estreia da cena *Abismo & Abismo*

<https://fatoreal.com.br/2024/07/04/poesia-de-lafaiete-chega-ao-palacio-das-artes/>



Fonte: Jornal *Fato Real*.⁹²

4.2.3 Registro iconográfico da pesquisa

As fotos de ensaio, de divulgação e da estreia foram realizadas pelo fotógrafo Alexandre Coutinho. No link abaixo, do Google Drive, há o registro iconográfico do momento de um ensaio, da estreia da cena e a filmagem do dia 6 de julho de 2024: https://drive.google.com/drive/folders/1HR5jlyZ9gVutpYKx1MNkS5yGXZViqKGX?usp=drive_link

A seguir, uma breve seleção do registro da apresentação no *Abril Poético*:

⁹² Disponível em: <https://fatoreal.com.br/2024/07/04/poesia-de-lafaiete-chega-ao-palacio-das-artes/>. Acesso em: 5 set. 2024.

Figura 19 – Cena da peça *Abismo & Abismo*



Fonte: Fotografia de Alexandre Coutinho.

Figura 20 – Cena da peça *Abismo & Abismo*, com o livro objeto *Palavra Valise*



Fonte: Fotografia de Alexandre Coutinho.

Figura 21 – Cena da inserção das camadas sonoras



Fonte: Fotografia de Alexandre Coutinho.

Figura 22 – Cena da peça *Abismo & Abismo*, leitura das poesias



Fonte: Fotografia de Alexandre Coutinho.

4.3 Lembrar, criar e deixar em *Abismo & Abismo*

As várias narrativas que se interpenetraram na cena *Abismo & Abismo*, nessa mistura das esferas da dramaturgia, do documental e da obra de Dolabela, criaram um trançado multidimensional diegético, que se aproxima da tríade proposta por Iser (2013), sendo essa o real, o fictício e o imaginário. O autor propõe que há no texto ficcional muito de realidade social, emocional e sentimental. Entretanto, elas não são, exatamente, repetidas nesse texto ficcional.

Portanto, se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição da realidade no texto, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido (Iser, 2013, p. 32).

Inserimos o passado, mas não nos retemos no real. Esse se fez sentimento e se transformou em ação cênica, para que pudesse ser incorporado à linguagem teatral. Por serem momentos vividos por mim, são justamente os trechos que escrevi no roteiro, mas cujo texto não decorei. A partir de improvisações nos ensaios, criamos esses *flashes* de vivência, que demonstram a minha proximidade com Dolabela.

Seguindo a tríade de Iser, o autor nos informa que o fictício do texto ficcional está caracterizado pelo ato de fingir. Em uma obra artística, o fingir é dotado de um objetivo, de um fim, o que o diferencia, por exemplo, de fantasmas, projeções ou sonhos. Assim sendo, o que era difuso torna-se determinado e, através desse determinado, ganha um atributo de realidade. Mas, apesar da aparência de realidade, dada pela penetração e ação no mundo, o imaginário não se transforma em real. Nessa conversão, do difuso para o determinado, acontece a realização desse imaginário (Iser, 2013, p. 33). Interessante é notar que, no processo teatral, todos os momentos devem ter objetivos. Nenhuma ação, nenhuma passagem ou fala pode estar “solta” em cena. Como em uma costura, construímos uma partitura, onde o entendimento das falas, das ações e dos sentimentos leva a personagem a realizar o que realiza em cena, ter um porquê – ou, um objetivo.

Objetivo é um dos principais conceitos trabalhados por Constantin Stanislavsky em seus escritos acerca do trabalho do ator. “Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de um modo geral, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo” (Stanislavsky, 1991, p. 67). Uma ação por si só fica vazia de objetivo. É quando

percebemos que há a construção da forma sem o conteúdo. Se a ação não tem um fundamento interior, ela não prende a atenção do público, esvazia-se. Iser nos diz sobre a intencionalidade de um texto, “pois ela faz com que determinados sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência do texto e estes, por sua vez, se transmutem no contexto de interpretações recíprocas.” (Iser, 2013, p. 36). Podemos citar, aqui, uma proximidade do conceito de Aristóteles, trazido na *Poética*, sobre a verossimilhança: “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade” (Aristóteles, 1986, p. 124). Tais conceitos base ainda norteiam narrativas artísticas lineares, em que, mesmo cientes do pacto ficcional (Corrêa, [201-?]), buscamos conexões e referências na realidade.

Rita Clemente trabalhou os elementos da tríade de Iser acima citados focando na ação. A expressão não estaria em primeiro plano. O estado, ou seja, o *estar* da personagem, é gerado pela circunstância, pelo contexto, pelos fatos gerados a partir da situação presente da cena. E é isso que determina a ação, esse momento do agora e tudo o que ele gera de possibilidade de relação com a personagem. A ação, conforme conceito trabalhado por ela, é aquilo que acontece em cena e gera sentido.⁹³ O sentido é uma qualidade do acontecimento que gera mudança, que move o tempo e o espaço, e lhe confere poder de ação. Esse foi o caminho trilhado pela direção para a cena *Abismo & Abismo*: vivenciando cada improvisação, cada desenho de cena, cada texto ou a abertura de um arquivo e imaginando, “coerentemente”: o que acontece depois disso? Ou, para Iser, como objetivar a imaginação para ficcionalizar naquele momento? Vivi um desafio, pois estava viciada em ter o sentimento como guia das ações: primeiro a personagem sentia, depois ela agia. Segundo Stanislavsky,

em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo imediato seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo. Desprezar essa regra só pode resultar na mais repugnante artificialidade. Quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e conteúdo espiritual. Nunca procurem ficar ciumentos, amar ou sofrer, apenas por ter ciúme, amar ou sofrer. Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Nesta coisa que se passou antes, vocês devem pensar com toda força. Quanto ao resultado, virá por si só (Stanislavsky, 1991, p. 68).

⁹³ Tal conceito deriva da ideia de ação encontrada em Stanislavsky: “A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue” (Stanislavsky, 1991, p. 64).

A ação, no teatro, necessita de uma justificativa interior da personagem, em conexão com a dramaturgia da cena. Nesse momento, Stanislavsky evoca o dispositivo do “se”, convocando a imaginação, a criatividade do ator para atuar. O “se” é uma espécie de alavanca, que possibilita ao artista ultrapassar a realidade, sendo o princípio do trabalho teatral. “A arte é produto da imaginação assim como deve ser a obra do dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer a peça uma realidade teatral. Nesse processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação” (Stanislavsky, 1991, p. 81). A construção dessa realidade teatral é um dos maiores desafios das artes cênicas. Assim sendo, como objetivar na arte o difuso da imaginação, e, no teatro, criar coerência a partir da criação subjetiva?

Stanislavsky demonstra vários aspectos dessa construção na atuação. Focaremos, aqui, apenas em um deles: a memória das emoções (ou memória emotiva, como é conhecida), dispositivo que utilizamos muito nessa pesquisa cênica. A memória das emoções possibilita que o ator viva novamente sensações experimentadas. Pela consciência, podemos acessar o subconsciente. O artista escolhe, seleciona as lembranças para trabalhar com as mais potentes em cena. Para o palco, devemos dividir com a plateia o que há de melhor em nós. Quanto mais ampla e rica for a memória emocional, maior será o seu material para a criatividade.⁹⁴ Recolhido esse material, devemos então “transferi-lo ao palco e representar uma cena análoga à experiência, que tiveram na vida real” (Stanislavsky, 1991, p. 205).

Iser aponta alguns caminhos do ato de fingir que vêm ao encontro da criação da cena, que dialogam e expandem o acima exposto. Irrealizando o real e realizando o imaginário, tais transgressões rearranjam o mundo formulado, possibilitam a compreensão e a experiência desse novo mundo. Há uma relação entre a ficção e a realidade, não mais posições opostas. Cada texto literário⁹⁵ é uma forma específica de encontro com o mundo, que é decomposto, selecionado de acordo com cada criação. O material é recolhido e organizado, deslocado para outros contextos. “Os elementos que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir” (Iser, 2013, p. 35). Um ponto complexo da montagem teatral foi: quais textos, dentro do imenso universo criativo de Dolabela, desse sistema preexistente, iremos *selecionar*? Muitas vezes nos

⁹⁴ Por isso Marcelo me falava sobre ser uma atriz em todos os momentos: é na vida que recolhemos as notas e campos harmônicos que serão configuradas arte.

⁹⁵ Para nós, o que Iser trata como texto literário (Iser, 2013, p. 35) expandimos para o conceito de objeto artístico, visto que o processo por ele descrito é entendido como também possível no teatro.

perdemos durante o processo, imersas em tantas possibilidades. Parece-me que o que ficou de fora representa tanto quanto o que está no palco, pois, para os leitores do poeta, sempre faltará esse ou aquele poema, essa ou aquela música.

Se os elementos escolhidos trazem luz a um campo de referência, é exatamente por esta escolha que se mostra o que daí foi excluído. Os elementos que o texto retira do campo de referência se destacam do pano de fundo do que é transgredido. Desse modo, os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram (Iser, 2013, p. 35).

Essas escolhas das citações dos textos, dos conceitos, dos comentários explicativos, que criam o campo da intertextualidade da cena, foram realizadas de forma racional e, ao mesmo tempo, determinadas pela necessidade da própria cena. Algumas ações foram criadas a partir dessas inserções de textos e, outras vezes, o caminho foi justamente o oposto. O referencial intertextual foi trazido em função desse trajeto de estudos do mestrado, em que fui aprendendo sobre livros objetos, autopublicação, semiótica, entre outros. A seleção dos poemas tem como alicerce uma base mais afetiva, ligada a sensações e imagens que as poesias lançavam sobre mim. Eu tinha que decidir qual recorte seria. E a razão não poderia ser a juíza da *poiesis* de Dolabela.

Sucessivo elemento destacado por Iser é a *combinação*, que está ligada à esfera intratextual. Ela relaciona a seleção do mundo no texto e organiza as personagens e ações. Sem regras definidas, com múltiplas possibilidades, nos encanta quando nos surpreende através de uma transgressão que, de certa forma, nos parece convincente. *Abismo & Abismo* apresenta uma dramaturgia com um enredo linear, onde percebemos claramente a chegada da atriz, o desenvolvimento da história e a finalização. Entretanto, podemos perceber que microcenas compõem a estrutura do enredo, conforme descrevemos anteriormente. Assim, com ajustes entre as ligações das cenas, poderíamos ter criado distintas combinações diegéticas. Entretanto, como destaca Iser, a seleção e a combinação dos atos de fingir ultrapassam os limites entre o texto e o contexto, entre os campos de referência intratextuais. “Como produto da combinação, o relacionamento não se refere apenas à elaboração destes campos de referência a partir do material selecionado, mas igualmente ao mútuo relacionamento destes campos” (Iser, 2013, p. 41). De alguma forma, na criação teatral, sentimos que a própria peça determina os seus rumos – como se a obra se tornasse maior do que os artistas que a compõem e virasse juíza de seu próprio destino. Os ingredientes selecionados, nas quantidades certas, na forma que flui nos ensaios, parece ser o *acontecimento* da relação dos campos listados por Iser: texto, contexto e referências intratextuais.

Outro ato de fingir descrito por Iser é o desnudamento da ficcionalidade dessa atividade. O contrato existente entre o autor e o leitor (ou o público) faz com que a mensagem seja entendida como sendo um “discurso encenado”, sendo tais discursos importantes na construção do conhecimento, das instituições e visões de mundo. Um mundo em parênteses, que deixa claro que tal representação não é do mundo dado, mas *como se fosse* tal. “Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um como se” (Iser, 2013, p. 43). A ficção deixa claro que é uma espécie de simulacro artístico. Na cena *Abismo & Abismo*, há um momento de estranhamento, de surrealismo na dramaturgia, quando, ao encontrar o texto inédito, dentro da pasta com o título “Teatro”, Dolabela conversa “magicamente” com a atriz, como se tivesse preparado toda aquela cena para a chegada da pesquisadora. Numa inversão temporal, o poeta constrói o texto, o figurino, o cenário, pois sabe que, no futuro, a atriz irá interpretar seu manuscrito guardado. Ao mesmo tempo, o poeta parece assistir à cena, ver os movimentos e dialogar com a atriz no presente. Assim, o impossível se estabelece.

O trecho de Iser, a seguir, parece-nos uma outra visão dos dispositivos expostos acima, criados por Stanislavsky: a utilização da palavra “se” e a memória emotiva, para que a imaginação do ator entrasse em ação.

Um intérprete de Hamlet, por exemplo, nunca pode identificar-se totalmente com Hamlet, no mínimo porque nunca terá plena certeza de quem é Hamlet; como pessoa, este nunca existiu. Assim, ele se verá permanentemente, ou seja, a seu corpo, a suas emoções, o seu espírito, como um análogo, para que, desta maneira, represente o que não é. Para alcançar a determinação de uma figura irreal, o ator tem de se irrealizar. Por este motivo, a realidade de seu corpo se despotencializa em um análogo para que, por intermédio deste, uma configuração irreal ganhe a possibilidade de sua aparência real. Ou seja, a representabilidade daquilo que é provocado pelo *como se* significa que nossas capacidades se põem a serviço desta irrealidade para, no processo de irrealização, transformá-la em realidade (Iser, 2013, p. 48).

A arte da cena desafia o artista no momento em que o suporte da criação é o seu próprio corpo, os seus próprios sentimentos. A partir do que se é, abandona-se para, depois, reconstruir pela via da potência contida em cada personagem. Mesmo que se represente a si mesmo, como na cena *Abismo & Abismo*, a situação fictícia, a repetição do fazer teatral e o espaço do jogo entre a plateia e a artista irrealizam a personalidade cotidiana exigida para a profundidade do ato de fingir.

4.4 Os desafios da poesia em cena

Não é raro vermos poetas lendo, interpretando seus próprios poemas e, algumas vezes, poemas de outros autores. Por que estariam eles rompendo os limites da escrita e tomando a cena, local que, teoricamente, seria próprio dos atores? Sempre me perguntei sobre tal experiência. Há a possibilidade de troca, de apresentação da obra para o público, e nem sempre se pode contar com um artista da cena para tal instante; aí, lança-se o poeta à cena. Recitais de poesia são uma prática comum, especialmente em lançamentos de livros de poesia, onde os que ali estão compartilham o interesse por tal gênero literário. Pode-se pensar, também, que são uma possibilidade de divulgação: em um mercado tão carregado de possibilidades e informações, os poetas valem-se desses momentos para alcançarem seus leitores, tão específicos.

Paul Zumthor, em seu livro *Introdução à Poesia Oral*, nos informa acerca da prática da oralidade de poemas escritos:

Um poema composto por escrito, mas “performatizado” oralmente, muda por isso de natureza e função, como muda inversamente um poema oral coligido por escrito e divulgado sob esta forma. Acontece que a mutação permanece virtual, escondida no texto como uma riqueza tanto mais maravilhosa porque irrealizada. Assim são esses textos lidos com os olhos: sentimos intensamente que uma voz vibrava originariamente em sua escritura e que eles exigem ser pronunciados (Zumthor, 2010, p. 39).

A força da voz, demarcada por tal autor como dotada de consciência linguística, mítica e religiosa, para além da existência biológica (Zumthor, 2010, p. 13), amplia o significado das palavras poéticas e aproxima plateia e poeta, estabelecendo entre esses uma relação emocional. “O desejo da voz viva habita toda poesia, exilada na escrita” (Zumthor, 2010, p. 178). A poesia não aceita o passado como limite e busca o presente através dos atos de falar e ouvir, de se fazer social, de estimular, mesmo que provisoriamente, uma comunidade momentaneamente formada a partir de si. A linguagem já não basta, e a presença torna-se protagonista. Quando escrita, tal protagonista é reprimida e escondida, dados os limites do suporte. Entretanto, o desejo escapa e torna-se desconfortável. A escrita poética é concebida tendo a performance como intenção, que determina a sua linguagem. A improvisação também é utilizada, e os recursos do corpo já não precisam da escrita: a respiração, o silêncio, a voz que se liberta da semântica (Zumthor, 2010, p. 183). Estariam, então, os poetas obedecendo à determinação da sua própria obra? O poeta e ensaísta Enzo Minarelli nos indica que:

“O espetáculo é a afirmação de cada vida humana” (Debord, 1977, p. 60)⁹⁶, o poeta aspira a esta *afirmação*, desvelando tudo o que se encontra por detrás do termo *poesia*. O poeta é digno de estar em cena. Desligando-se da rotina cotidiana, o poeta desponta como num momento mágico, desejado e sonhado, no qual ele se transforma, tornando-se aquilo que desejava e deseja ser. O espetáculo é uma extensão do ser do poeta, demarca-se aí uma fronteira entre ambos, indesejada e, também, desejada pois: “o espetáculo é naturalmente a expressão da separação e do estranhamento do homem pelo homem” (Debord, 1977, p. 60) (Minarelli, 2010, p. 68).

Encenar uma poesia é uma tarefa árdua se é um valor não recitar ou apenas entoar a métrica proposta pela escrita. A força da palavra impressa leva aquele que vocaliza a segui-la, apesar de nem sempre ser a melhor expressão para a cena. Entretanto, é no momento da verbalização, no encontro do artista com o público, que o deslocamento do significado das palavras ganha a música da coletividade – o extraordinário instante de socialização das novas possibilidades sintáticas e de separação subjetiva dos caminhos de construção simbólica.

Quando nos falta a presença física do poeta e a memória de sua passagem em tudo ressoa (livros, artigos científicos, sons, recortes de jornais, fotos, vídeos, cervejas, *flyers*, poemas, *flashes*, encontros com amigos em comum – antigos e recentes), entendo que a escolha de Dolabela pela poesia era sua resistência ao fim. No tempo não linear, revivo agora o seu balançar de cabeça, num gesto mimético de tocar um teclado (ele adorava fazer isso), riso largo, e uma de suas mais conhecidas frases, ao se sentar numa mesa de bar: “*Cês brincam demais...*”.

Espero que o meu esforço de fracassar tenha sido notado nestas frágeis páginas e que este fim sem graça, meio sem final, meio pataca, meio sem jeito, um final que a banca irá criticar na defesa, seja recompensado por este poema/trajeto quando, um dia, irei olhar para trás e verei que tudo piorou:

História Universal do Fracasso

O que aprendi com meus fracassos
é chave de ouro de meu soneto;
não transformo em rabisco, é traço
é talismã, meu melhor amuleto.

Tenho por orgulho, levo no meu passo;
é a voz principal do meu dueto;
ele é água pura do meu regaço,
me leva até o próximo terceto.

Eu rodei o mundo noite e dia
e aprendi apenas o que sabia:

⁹⁶ DEBORD, Guy. **La società dello spettacolo**. Milão: Baldini & Castodi, 1977.

fracassar tanto, só eu fui capaz.

Trago, no meu peito, uma alegria,
sei que morrerei, mas irei em paz,
pois fracasso assim, ninguém mais faz (Dolabela, 2015, p. 29).

A esta altura, já deve estar muito claro que, na arte, o fracasso é um gesto construído como uma esfera de jogo, de encenação contínua. Embora muitos possam pensar que ele resulta do confronto com o social, é perceptível, na obra de Marcelo Dolabela, que, no perde-ganha, a obra sempre se sobressai. As teorias de Wolfgang Iser sobre o jogo e o fictício também nos apontam para isso; quer dizer, como o jogo é inerente à arte, ele sempre a atualiza. Portanto, podemos dizer que a obra resiste, mesmo quando fracassa.

Fade-out.

5 CONCLUSÃO

O presente trabalho teve início quando, ao nos depararmos com matérias jornalísticas, textos e artigos que refletiam sobre a obra de Marcelo Dolabela, percebemos que sua atividade dramática era, via de regra, omitida, apesar de o próprio artista incluí-la em suas minibiografias e listinhas. Por que a criação e produção teatral do poeta não era lembrada? Fomos, então, em busca da pesquisa e do resgate dos seus textos dramáticos.

Para realizar tal trajeto, no primeiro capítulo, relato as parcerias que, como atriz, estabeleci com o poeta Marcelo Dolabela para representar os seus textos, para que tal relação de criação artística da cena em conjunto fosse registrada. Na segunda parte, traçamos um exercício biobibliográfico do poeta, visto não termos uma lista definitiva de suas obras. Muitos escritos inéditos foram descobertos após o seu falecimento e necessitam de organização e catalogação, para que possamos ter uma real visão de sua realização. Assim, ao longo deste trabalho, aspectos de sua trajetória pessoal e artística foram ressaltados por serem considerados fundamentais em sua estética, como sua participação no coletivo Cemflores, do qual foi um dos fundadores; também relevante foi constatar que seu trabalho realiza leituras transversais de movimentos artísticos, como o Dadaísmo e a Poesia Marginal Brasileira, entre outros. Da mesma forma, percebemos que suas atividades de docência e de pesquisa, incluindo textos teóricos acerca da música e da poesia, e as constantes produções com parceiros e coletivos diversos foram bastante expressivos em suas criações.

Nesse sentido, foi também relevante, no capítulo 3, havermos destacado a dramaturgia de Dolabela, resgatando e organizando os textos. Sua visão ampla e sistêmica de construção dos espetáculos foi destacada, o que inclui direção cênica, trilha sonora, figurino e adereços criados em conjunto com a dramaturgia, traduzindo a concepção geral das peças, tal qual o artista realizava na sua criação poética. Trouxemos, também, a discussão da poesia na linguagem teatral, quando a cena requer o verso. Muito do pensamento e do processo criativo de Dolabela se revela no texto inédito de sua autoria, *Experiência B*, em que o poeta evidencia a importância da realização singular artística tanto quanto as inquietações a ela concernentes. Posteriormente, focamos na análise e reflexão da dramaturgia de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*. O texto explora a temática do fracasso em um contexto capitalista, utilizando uma estrutura não linear e fragmentada. Na peça, um general

relembra passagens de sua vida, em diálogo com um debatedor imaginário. O protagonista demonstra como o fracasso perpassa tudo e todos, e como, invariavelmente, fracassamos. Ou, pelo menos, deveríamos fracassar. A obra reflete sobre a vida cotidiana, as relações sociais e instituições contemporâneas. A primeira versão da peça foi enviada em julho de 2007, com modificações significativas na estrutura e nas rubricas em sua segunda versão, datada de agosto do mesmo ano.

Ainda na seção três, buscamos compreender a aproximação de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* com a linguagem cinematográfica, planos, fragmentos e colisões através do pensamento de Eisenstein (2002). A partir das ideias de Benjamin (1994, 2007), especificamente dos elementos estéticos do fragmento literário, do rompimento com a continuidade histórica tradicional, do exercício da história a contrapelo e da crítica ao capitalismo, pudemos ampliar a interpretação da citada dramaturgia, entendendo que a leitura da história pela via do fracasso é uma crítica ao capitalismo, às instituições hegemônicas contemporâneas e aos padrões e valores de sucesso do mundo atual.

Mediante o teatro épico de Brecht (1967), percebemos como Dolabela utiliza o teatro como instrumento de esclarecimento, crítica e reflexão social através do cotidiano, e percebe o ser humano como ser social em transformação. Discutimos a inserção da diegese na cena, onde a personagem relembra momentos da vida; a ação fragmentada, sem desenvolvimento linear, com cenas independentes; o distanciamento, com a quebra da quarta parede ao final da peça; o rompimento com a “caixa preta” do teatral tradicional, trazendo a consciência explícita de estarem, tanto o ator como a plateia, sendo observados dentro da sala de espetáculos. O conceito de *gestus*, desenvolvido por Brecht, é convocado quando reconhecemos a presença de elementos cênicos que refletem de forma dialética, histórica e narrativa acerca das circunstâncias sociais: o figurino do general na peça simboliza a contradição entre poder e fragilidade; a iluminação e a trilha sonora criam uma atmosfera que impede a imersão do espectador, pois há um descompasso intencional, criando elementos que impedem o “mergulho hipnótico” na história. O *gestus* global da obra é a busca pelo fracasso, que permeia toda a narrativa e as ações da personagem.

A análise do drama moderno de Sarrazac (2017) nos informa acerca da subversão dos critérios aristotélicos de ordem, quando não há mais uma ação linear nem um conflito central, mas microconflitos, ou fluxo de pensamento. Outro rompimento é realizado através da ampliação do critério da extensão, com a diegese rompendo os limites da

mimésis, inserindo, em cena, o relato, o comentário do drama vivido, a memória. Há, ainda, a inserção da ação da sociedade, da cultura, da política sobre o ser humano, em que a diegese insere um tempo que vai para além da biografia da personagem. Dessa forma, a completude do texto se reconfigura com novos parâmetros na dramaturgia moderna. Trabalhamos, ainda, o conceito de Sarrazac do drama-da-vida, localizando no texto analisado os microconflitos, a relação intrassubjetiva da personagem, suas experiências banais e a ausência de heróis ou de possibilidade de ação no mundo externo.

Os contornos do riso resgatados por Bakhtin (2010) lançaram luz para a dramaturgia em questão, já que o riso é uma ferramenta positiva de resistência contra a dominação social e cultural, regenerativa, criadora. No transcurso dessa pesquisa, analisamos, ainda, como o artista utilizou a oralidade, a ironia e o humor como crítica social, sendo esses os conceitos-chaves de compreensão global da obra. Destacamos, também, que o Dadaísmo utilizava o riso, a ironia e as paródias como forma de crítica política (Nunes, 2006).

Levantamos, também, a hipótese de que o general de *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]* tem fortes ligações com o personagem histórico do bufão, de acordo com Elias (2018), sendo esse um agente de subversão que se utiliza do riso para criticar a sociedade.

Ao estudarmos a relação da poesia com o teatro, percebemos a necessidade de realizar uma pesquisa prática, que resultou na criação da cena *Abismo & Abismo*, dirigida por Rita Clemente. A parte prática desta dissertação buscou divulgar a vida e a obra de Dolabela, promovendo sua visibilidade e democratizando o acesso da pesquisa acadêmica. A cena foi criada para ser apresentada em distintos lugares, podendo ocupar tanto o palco italiano como espaços alternativos. O processo de criação da peça possibilitou a inserção de camadas linguísticas diversas, sendo essas: 1. citações: a poesia está presente em toda a cena, desdobrada em formas distintas de apresentação, em detalhes e informações semióticas espalhadas por todo o espaço cênico; 2. memória: inserção de passagens e comentários que foram construídos em improvisações, vividos pela autora com Dolabela; 3. performance: espaço aberto no roteiro, onde há a indicação da informação a ser passada, mas não há uma fala fechada, decorada. Esse é o momento da improvisação, quando a singularidade de cada apresentação é ressaltada em cena e há a inserção de informações bastante específicas daquele dia, como a citação sobre alguém que está presente na plateia; 4. som – a poesia sonora e a voz do poeta e a música: momentos com inserções sonoras ao longo de toda a peça, com técnicas advindas da

poesia sonora – “O Abismo e o Abismo (Tempo Lógico)”, da entrevista de Dolabela no programa Vereda Literária e duas músicas da banda Divergência Socialista. Há, ainda a trilha gravada, em que duas músicas da banda Divergência Socialista e uma versão da banda Anvil FX para a música “Aqui & Aqui”, de Dolabela, são escutadas. No cenário, inserimos objetos do artista para criar um ambiente afetivo e memorial – um aparelho de tocar CD-ROM, um toca-fitas e uma caixa em que o artista transportava seus CDs e as K7s; e a última camada linguística, 5. teatro: *Inútil Paisagem Ou Meu Bem Você Me Dá Água na Boca*, texto escrito para a disciplina Ficções, quando o artista estudava Letras, na UFMG, em 1980. A dramaturgia inédita do poeta rendeu um recorte especial no espetáculo, com a criação de um *metateatro*, um momento singularizado e bem distinto de toda a narrativa que estava sendo construída até então, através da criação de uma personagem distinta do restante da peça, do foco de luz, da troca de figurino e da modificação da direção de interpretação.

Realizamos, ainda, um retorno teórico à cena com a teoria de Iser (2013), através de sua tríade, que reflete as conexões e recriações possíveis entre o real, o fictício e o imaginário na expressão artística. O autor propõe que há, no texto ficcional, muito de realidade social, emocional e sentimental, elementos percebidos durante o processo de criação da cena *Abismo & Abismo*. Ainda de acordo com a teoria de Iser, podemos verificar que realizamos os seguintes processos na parte prática da pesquisa: 1. seleção – escolha de textos de Dolabela dentre um vasto universo criativo. O que fica em cena e o que sai? 2. Combinação – organização desses elementos em uma dramaturgia linear; entretanto, as cenas poderiam ter outra ordem. E 3. transformação: memórias pessoais viram material cênico através de improvisações. Vinculamos a teoria de Iser a técnicas de interpretação de Stanislavsky (1991) que também foram aplicadas na cena *Abismo & Abismo*, sendo elas: o objetivo na cena, que preconiza que toda ação desenvolvida deve ter uma finalidade clara; a memória emotiva, em que se revivem sensações passadas para a criação de uma verdade cênica; e a utilização do dispositivo do “se”, momento em que se usa a imaginação para ultrapassar a realidade

Em anexo, inserimos o texto inédito da peça *Fracasso para Principiantes – O Movimento da Vida Cotidiana [Rapsódia Rápida]*, para que os leitores deste trabalho tenham acesso à obra artística analisada.

Como já deve ter ficado explícito, o propósito desta dissertação foi tanto compreender como sua atitude inquieta e as múltiplas direções do seu fazer artístico aproximaram o poeta do teatro, bem como sua aproximação com os textos de Brecht e

outros imantaram a sua produção de dramaturgia, ainda desconhecida do público e dos estudiosos. Entendemos que organizar, analisar e democratizar seu teatro é discutir uma esfera essencial de seu pensamento artístico e político, visto serem as artes da cena um espaço de diálogo e realização singulares. Acreditamos ser este trabalho apenas um primeiro passo nessa análise e democratização, pois Dolabela nos deixou muitas outras obras teatrais e performáticas que necessitam de um olhar acurado – e, por que não? poético.

Considerando, assim, o espaço e as possibilidades de abrangência de uma dissertação, entendemos ser necessária uma pesquisa que primeiro faça um levantamento apurado da sua produção teatral, organizada e devidamente anotada, para podermos fazer um estudo mais aprofundado e cerrado sobre essa produção. Como tentamos demonstrar, há bastantes singularidades nos processos criativos de Marcelo Dolabela, e, com um conjunto mais definido, talvez seja possível avaliar melhor como este autor pensava o teatro.

REFERÊNCIAS

#ESQUEMANOVO_MARCELO Dolabella_Ep. 04. [S. l.: s. n.], 12 jun. 2012. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Tv Imago. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1FRq0LibAy0>. Acesso em: 5 jun. 2025.

2001. Intérprete: Rita Lee. Compositores: Rita Lee e Tom Zé. In: RITA Lee 3001. [S. l.]: Universal Music, 2000. *Streaming*. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0JyKosARz4dzoU8fywO6t4>. Acesso em: 25 ago. 2025.

A POESIA de Marcelo Dolabela entra em cena na capital mineira neste sábado (6), na Sala Juvenal Dias, no Palácio das Artes. **Portal Vila de Utopia**, 5 jul. 2024. Disponível em: <https://viladeutopia.com.br/a-poesia-de-marcelo-dolabela-entra-em-cena-na-capital-mineira-neste-sabado-6-na-sala-juvenal-dias-no-palacio-das-artes/>. Acesso em: 5 jun. 2025.

ALBINATI, Clara. **CEMFLORES**: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta. 2021. Tese (Faculdade de Belas Artes) – Belo Horizonte, UFMG, 2021.

ALBINATI, Clara. Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro: PPGAV-UFRJ, v. 26, n. 39, p. 159-175, jan./jun. 2020.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Estudos Gerais Série Universitária. Clássicos de Filosofia. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. **O álcool e os bares na cidade de BH, segundo Marcelo Dolabela**. Belo Horizonte, 2021. No prelo.

AVELLAR, José Carlos. Título. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. p. 07-10.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7. ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 2010.

BANDA Divergência Socialista_Cú de Comunista. [S. l.: s. n.], 19 abr. 2009. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal rubs troll. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ70h4OUwIs>. Acesso em: 5 jun. 2025.

BARROS, José D'Assunção. Rebeldia e modernidade em Marcel Duchamp: uma redefinição do objeto e do sujeito artísticos. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 6, n. 12, p. 68–93, 2014. DOI: 10.5965/2175234606122014068. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5451>. Acesso em: 5 mar. 2025.

BARROSO, Carlos. Marcelo Dolabela, uma elegia: análise da poesia dadalobeleana. **Mallarmargens revista de poesia e arte contemporânea**. [S. l.], set. 2020. Disponível em: <http://www.mallarmargens.com/2020/09/marcelo-dolabelauma-elegia-analisada.html>. Acesso em: 10 mar. 2025.

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- BRECHT, Bertolt. Dramaturgia não-aristotélica. **Artefilosofia**, v. 8, n. 14, p. 30-38, 2013.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967.
- BRECHT, Bertolt. **As histórias do Sr. Keuner**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**: o elogio da traição. 19. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.
- BURGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Ed. Veja, 1993.
- CACOGRAMA. Intérpretes: Ana Caetano, Carlos Augusto Novais, Emilia Mendes, Jair Tadeu, Juca, Levi Carneiro, Luciano Cortez, Marcelo Dolabela. Belo Horizonte: Fahrenheit 451, 2001, 1 CD
- CAETANO, Ana. Introdução. In: DOLABELA, Marcelo. **Ágora Especial Marcelo Dolabela**: Poeticografiada. Belo Horizonte: Tipografia do Zé, 2024.
- CAMILO, Osmir. Poesia de Lafaiete chega ao Palácio das Artes. **Fato Real**, [s. l.], 4 jul. 2024. Disponível em: <https://fatoreal.com.br/2024/07/04/poesia-de-lafaiete-chega-ao-palacio-das-artes/>. Acesso em: 5 jun. 2025.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria de poesia concreta**: textos críticos e manifestos. 1950-1960. 5. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CANÇADO, José Maria. O discurso de um certo ocidente em Belo Horizonte. **Dialnet**. [S. l.], v. 1, n. 2, 1998, p. 82-86. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6165936>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- CARMONA, Kaio. **26 Poetas na Belo Horizonte de Ontem**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.
- CARMONA, Kaio. Dois anos sem Marcelo Dolabela. **Revista da Academia Mineira de Letras**. Belo Horizonte, v. LXXXIII, ano 102, 2023.
- CAVALIERE, Arlete. Vanguardas Russas: a arte revolucionária. **RUS (São Paulo)**, São Paulo, Brasil, v. 8, n. 10, p. 19–35, 2017.

DOI:10.11606/issn.23174765.rus.2017.141312. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/141312>. Acesso em: 31 ago. 2024.

CENTÃO. **Dicionário Online de Português**, [s. l., 2009]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/centao/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CLEMENTE, Rita. Rita de Cássia Clemente. **Escavador**, [s. l.], 21 nov. 2022. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/701519/rita-de-cassia-clemente>. Acesso em: 5 jun. 2025.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CORREIA, Hércules Tolêdo. Pacto ficcional. **Glossário Ceale**, [Belo Horizonte, 201-?]. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/pacto-ficcional#:~:text=Portanto%2C%20pacto%20ficcional%20%C3%A9%20o,estatuto%20fantasioso%20de%20uma%20obra>. Acesso em: 5 jun. 2025.

DADALOBELA. Biografia: vida & obra. **Portal Marcelo Dolabela**, [s. l.], 16 set. 2021. Disponível em: https://marcelodolabela.com.br/index.php/artigos-e-resenhas/biografia-vida-obra/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_659&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=125&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=term&ref=%2Findex.php%2Farquivo%2Fbiografia-por-terceiros%2F. Acesso em: 25 ago. 2025.

DICIONÁRIO de Termos Técnicos e Gírias do Teatro. **Portal Desvendando Teatro**, [s. l.], 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/195063/%5Beditar%5D%20Dicionario%20de%20termos%20tecnicos%20e%20gurias%20de%20teatro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 ago. 2025.

DINIZ, Davison de Oliveira. Walter Benjamin e as Passagens: uma narratividade poética do histórico. **Cadernos Benjaminianos**, [s. l.], n. 1, p. 74–93, 2019. DOI: [10.17851/2179-8478.0.1.74-93](https://doi.org/10.17851/2179-8478.0.1.74-93). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/30219>. Acesso em: 22 maio 2025.

DINIZ, Luiz Antônio Garcia. Seja marginal, seja herói: a figura do herói e do anti-herói na obra de Hélio Oiticica. **Soletras Revista**, São Gonçalo, n. 23, p. 53-66, 2012. DOI: <https://doi.org/10.12957/soletras.2012.3804>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/3804>. Acesso em: 31 ago. 2025.

DOLABELA, Marcelo. **ABZ do Rock Brasileiro**. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

DOLABELA, Marcelo. **Abaixo a carestia**. Coleção Poesia Orbital 25 anos. Belo Horizonte, 2024.

DOLABELA, Marcelo. **Acre ácido azedo**. Belo Horizonte, 2015.

DOLABELA, Marcelo. **Amônia**. Belo Horizonte: Coleção Poesia Orbital, 1997.

DOLABELA, Marcelo. **Ana Cristina César por Ana Cristina Gusmão**. Belo Horizonte, 1999.

DOLABELA, Marcelo. Apontamentos para o fazer poético hoje. **Marcelo Dolabela**, [s. l.], 17 set. 2021a. Disponível em: https://marcelodolabela.com.br/index.php/artigos-e-resenhas/apontamentos-para-o-fazer-poetico-hoje/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_659&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=55&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=5&source_list=term&ref=%2Findex.php%2Farquivo%2Fhoje-em-dia%2Fa. Acesso em: 22 maio 2025.

DOLABELA, Marcelo. **Atualidades da Poesia Brasileira**. Inédito.

DOLABELA, Marcelo. Autobiografia: revisão. **Portal Marcelo Dolabela**, [s. l.], 16 set. 2021b.

DOLABELA, Marcelo. **Carimbós**. Belo Horizonte, 2007.

DOLABELA, Marcelo. **Cronologia e discografia da MPB em Belo Horizonte**. Belo Horizonte, 1997. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/5727a1c44d088e8c6178d376/1462215110007/20_Dolabela%2C+Marcelo.pdf Acesso em: 25 de março 2025.

DOLABELA, Marcelo. **Dicionário de (Inter)Textualidade Poética – Conceitos, comentários, técnicas e exemplos – 386 verbetes**. Belo Horizonte: 1996-1997. Inédito.

DOLABELA, Marcelo. **Entrevista in Vereda Literária**. Belo Horizonte: Editora Gráfica Lada, 1997.

DOLABELA, Marcelo. **Experiência B**. Belo Horizonte, [19--?].

DOLABELA, Marcelo. **Fracasso para principiantes: o movimento da vida cotidiana [rapsódia rápida]**. Belo Horizonte, 2013.

DOLABELA, Marcelo. **Geração mimeógrafo: o campo minado da/de felicidade**. (texto) Belo Horizonte, 1981.

DOLABELA, Marcelo. **Haikaixa**. Belo Horizonte, 2002.

DOLABELA, Marcelo. **Heavy Letal**. Belo Horizonte, 2008.

DOLABELA, Marcelo. **Jogo que jogo**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2024.

DOLABELA, Marcelo. **Letrolatria**. Belo Horizonte, 2000.

DOLABELA, Marcelo. **Lira dos 60 anos: meus poemas favoritos & prediletos**. Belo Horizonte, 2017.

- DOLABELA, Marcelo. **Lorem Ipsum**: antologia poética & outros poemas. Tetralogia minimemória. V. 2. 7. ed. Belo Horizonte: Editora Minimemória, 2006.
- DOLABELA, Marcelo. **Música Teatro e Texto**. Volume 6. 1969-1980. Belo Horizonte, 1980.
- DOLABELA, Marcelo. **Ouvindo Augusto**: dados para uma discomusicografia de Augusto de Campos. Inédito.
- DOLABELA, Marcelo. **O que é poesia?** Inédito.
- DOLABELA, Marcelo. **Palavra Valise**. Belo Horizonte, 2002.
- DOLABELA, Marcelo (apresentação, seleção e organização). **Poesia**: A experiência visual. O ruído dos olhos. Temporada de poesia, fascículo 6. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1994.
- DOLABELA, Marcelo. **Poesia**: conceitos gerais. Inédito.
- DOLABELA, Marcelo. **poesia concreta**: uma vanguarda do cotidiano. Material disponibilizado em apresentação PowerPoint, 2013.
- DOLABELA, Marcelo. Poesia semiótica. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [s. l.], v. 6, p. 45–60, 1998. DOI: [10.17851/2317-2096.6.45-60](https://doi.org/10.17851/2317-2096.6.45-60). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17771>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- DOLABELA, Marcelo. **Quem furou o olho de la semiótica?: texto de guerra vol 1**. Belo Horizonte, 1982.
- DOLABELA, Marcelo. **Radicais**. Belo Horizonte, 1985.
- DOLABELA, Marcelo. **Supercílio**. Belo Horizonte, 1995.
- DOLABELA, Marcelo. **Violência**. Belo Horizonte: Edição Coração Malasarte, 1984.
- DOLABELA, Marcelo. **Um mineiro em Brasília**. Belo Horizonte: Breve Edições, 2015.
- DOLABELA, Marcelo; DOLABELA, Marconi. **A carne dos raios**. Coração Malasarte, sessão 004. Belo Horizonte: [s. n.], 1980.
- DOS SANTOS, Roberto Elíseo; VERGUEIRO, Waldomiro. A produção humorística brasileira publicada na revista MAD. **Tríade: Comunicação, Cultura e Mídia**, Sorocaba, SP, v. 3, n. 5, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/2215>. Acesso em: 30 maio. 2025.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Por que arte-educação?** Coleção Ágere. 7. ed. Campinas: Editora Papirus, 1994.

DYLAN, Bob. Um homem é um sucesso se pula da cama [...]. **Pensador**, [s. l., 1967/20--?]. Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/NjM4NDI5/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ELIAS, Joaquim. **No enlaço dos bufões**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

ELLIOT, T. S. **A essência da poesia**: estudos & ensaios. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972.

FERREIRA, Fernando. **Um trickster na encruzilhada**: trapaça, jogo e magia na literatura infantil brasileira. 2023. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens) – CEFET-MG, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.cefetmg.br/server/api/core/bitstreams/9dcac5de-0880-4625-8a42-03b5cbf31295/content>. Acesso em: 11 maio 2025.

FONSECA, Patrícia; QUEIROZ, Sonia. **Editoras mineiras**: o lugar da poesia. 2. ed. Belo Horizonte: FALÉ/UFGM, 2012. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Editoras%20mineiras%20lugar%20da%20poesia.pdf. Acesso em: 29 mar. 2025.

FRANCISCO JÚNIOR, Mário Ramos. Cotraduzindo a Poeta Transmental Russa de Velimir Khlébnikov. **Cadernos de Tradução**, [s. l.], v. 39, n. esp, p. 330–347, 2019. DOI: 10.5007/2175-7968.2019v39nespp330. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp330>. Acesso em: 31 ago. 2024.

GERMINA revista de literatura & arte. **Portal Germina Literatura**, [s. l.], 2020. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/2020/especial_marcelodolabela_mar2020_minivi_da.htm. Acesso em: 5 jun. 2025.

GIFALLI, Ronaldo; NEVES, Aniceh Farah. Arte postal no Brasil: comunicação criativa e sua atualização nas redes sociais. **Revista Multiplicidade**, v. 1, n. 1, 2011.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?**: 150 anos de arte moderna e do impressionismo até hoje. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GONÇALVES, Leo. Marginália e experimentação. **Salamandra**, [s. l.], 20 jun. 2011. Disponível em: <https://salamalandro.redezero.org/tag/marcelo-dolabela/>. Acesso em: 21 mar. 2025.

HEE, Carlos. O palco italiano. **Portal SP Escola de Teatro**, [São Paulo], 2 jun. 2015. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-palco-italiano>. Acesso em: 25 ago. 2025.

HELIODORA, Bárbara. Introdução à Primeira Edição de Hamlet *In*: SHAKESPEARE, William. **Hamlet e Macbeth**. Tradução de Hamlet por Anna Amélia Carneiro de Mendonça, tradução de Macbeth por Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **26 Poetas Hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KAC, Eduardo. O Movimento de Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. **ARS**, São Paulo, Ano 11, n. 22., p. 30-51, dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/RNvMqkpJH6XxVbyDPnn6T7t/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 4 maio 2025.

LEÓN CANNOCK, A. La revolución de lo ordinario: La Internacional Situacionista, entre arte y política. **Foro Jurídico**, n. 12, p. 444-456, 1 mar. 2013. Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/forojuridico/article/view/13839>. Acesso em: 4 maio 2025.

LIMA BORGES, Luiz Paixão. Brecht e Stanislavski: divergências formais e confluências estéticas. **Dramaturgia em foco**, v. 2, n. 2, p. 02-18, Petrolina-PE, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/391>. Acesso em: 18 ago. 2024.

LIMA BORGES, Luiz Paixão. El concepto de gestus social y su configuración épica, realista y dialéctica en la poética de Bertolt Brecht. **Acotaciones: revista de investigación y creación teatral**, Espanha, v. 2, n. 49, 2022. Disponível em: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/637>. Acesso em: 14 jan. 2025.

LIMA BORGES, Luiz Paixão. Sobre o teatro dos nossos dias: diálogos aproximativos entre o teatro pós-dramático e a comédia besteirol. **Em Tese**, [s. l.], v. 28, n. 2, p. 114-137, dez. 2022. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/21271>. Acesso em: 11 maio 2025.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas sociais**, [s. l.], n. 25-26, p. 20-28, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/l/article/view/18578>. Acesso em: 24 ago. 2025.

MACHADO, Gláucia Vieira. Poesia, técnica e utopia: uma reflexão sobre as possibilidades da poesia em nossos dias. **Revista Leitura**, [s. l.], v. 2, n. 32, p. 73–81, 2019. DOI: 10.28998/2317-9945.200332.73-81. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7438>. Acesso em: 29 mar. 2025.

MACIEL, Luiz Carlos. Introdução *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967. p. 1-17.

MARCELO Gomes Dolabela. **Portal Lattes CNPq**, [s. l., 200-?]. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5124664075782540>. Acesso em: 5 jun. 2025.

MARCELO Dolabela – O abismo [...]. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal PIM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mdr4g7yGv5s>. Acesso em: 5 jun. 2025.

MARQUES, José Roberto. Afinal, o que é o sucesso para você? **Instituto Brasileiro de Coaching**, [s. l.], 11 mar. 2025. Disponível em: <https://www.ibccoaching.com.br/portal/metas-e-objetivos/afinal-o-que-e-o-sucesso-para-voce/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

MARTINS, Pedro. Tropicália num tópico: Bat Macumba. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Belo Horizonte: 2016. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4168/public/4168-14103-2-PB.pdf Acesso em: 25 maio 2025.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MEIRA, Guilherme Machado. **Trigger**: Tradução Comentada de *Gatilho*, de Marcelo Dolabela, para a Língua Inglesa. 2021. TCC (Universidade Federal da Paraíba) – João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20448?locale=pt_BR Acesso em: 20 mar. 2025.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia**: entre as poéticas da voz no século XX. Londrina: Edel, 2010.

MORRE poeta mineiro Marcelo Dolabela, aos 62 anos. **O Tempo**, Belo Horizonte, 18 jan. 2020. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/celebridades/morre-poeta-mineiro-marcelo-dolabela-aos-62-anos-1.2285812>. Acesso em: 29 mar. 2025.

MUCCI, Latuf Isaias. Pré-rafaelismo. **Portal E-Dicionário de Termos Literários**, [s. l.], 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pre-rafaelismo>. Acesso em: 24 ago. 2025.

NOSSA história. **Portal PT**, [s. l., 2024]. Disponível em: <https://pt.org.br/nossa-historia/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

NOVAIS, Carlos Augusto. Prefácio. In: DOLABELA, Marcelo. **Poeminhas & outros poemas**. Belo Horizonte: Associação Cultural Pandora, 1998. p. 03-08.

NUNES, Matheus Marques. **Dadá e o riso**. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/9c74abc8-c397-435f-b9bc-9aca919cf6e0>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NUNES, Matheus Marques. Riso, linguagem e política nas manifestações dadaístas: laughter, language and politics in Dada manifestations. **Travessias Interativas**, São Cristóvão-SE, v. 1, n. 1, pp. 32–58, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/10886>. Acesso em: 27 jan. 2025.

OFICINA de atualização. **Portal UFMG**, Diamantina, 2006. Disponível em: <https://www.ufmg.br/festival/38/oficinasdeatualizacao-arte-poetica.htm> Acesso em: 21 mar. 2025.

PENA, Brenda Marques. **Poesia sonora**: história e desdobramentos de uma vanguarda poética. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2009.

PEREIRA, Renata Marques D. Um estudo dos gêneros orais aula espetáculo e aula show. **Olhares & Trilhas**, Uberlândia, v. 19, n. 2, p. 197-229, jul./dez 2017.

PESSOA, Simão. Marcelo Dolabela, um dadaísta nas Alterosas. **Kandyru**, [s. l.], 2023. Disponível em: <https://kandyru.com.br/boca-do-inferno/marcelo-dolabela-um-dadaista-nas-alterosas/>. Acesso em: 21 mar. 2025.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**: precedido de *Reflexões sobre a função da arte literária* e de *A dimensão poética das línguas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

POESIA sonora e oralização. [S. l.: s. n.], 13 set. 2022. 1 vídeo (26 min). Publicado no portal **Marcelo Dolabela**. Disponível em: https://marcelodolabela.com.br/index.php/videos/poesia-sonora-e-oralizacao/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_659&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=154&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=1&source_list=term&ref=%2Findex.php%2Farquivo%2Fentrevistas%2F. Acesso em: 25 ago. 2025.

PONCIANO, Lidyane. Morre poeta mineiro Marcelo Dolabela, aos 62 anos. **O Tempo**, [Belo Horizonte], 18 jan. 2020. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/celebridades/morre-poeta-mineiro-marcelo-dolabela-aos-62-anos-1.2285812>. Acesso em: 25 ago. 2025.

PUC CAMPINAS. Peça: mimeógrafo. **Portal PUC Campinas**, [Campinas, 201-?]. Disponível em: <https://www.puc-campinas.edu.br/museu-anterior/mimeografo/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

PURO Sangue, de Marcelo Dolabela. Belo Horizonte: Caligari Produções, 28 jan. 2020. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Caligari Produções. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZ670eK-6AY>. Acesso em: 5 jun. 2025.

RECITAR. **Dicionário Online de Português**, [s. l., 2009]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/recitar/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

RIBEIRO, Ana Elisa. Publicar é preciso. **Letras do Café**, Belo Horizonte, abr. 2007. Disponível em: https://letras.cidadescriativas.org.br/wp-content/uploads/2018/12/Letras_Cafe_10-Baixa.pdf. Acesso em: 29 mar. 2025.

RITA de Cássia Clemente. **Escavador**, [s. l.], 21 nov. 2022. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/701519/rita-de-cassia-clemente>. Acesso em: 25 ago. 2025.

ROSA, Mário Alex. A Paisagem *Acre Ácida Azeda* de Marcelo Dolabela [resenha]. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 21, n. 3, p. 188-190. set-dez, 2015.

RYANGART, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Jorge Fernando dos. **Belo Horizonte em letra e música**. Belo Horizonte: Miguilim, 2023.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SÊNECA. Se és homem [...]. **Portal Café Brasil**, [s. l., 2024]. Disponível em: <https://portal.lucianopires.com.br/author/tom-coelho/page/8/>. Acesso em: 25 ago. 2025.

SILVA, Regina Célia. Ironia e fingimento em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago. **Cadernos de Pesquisa**, n. 15, p.7-19, 1994. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/article/view/11401. Acesso em: 31 ago. 2025.

SILVA, Rogério Barbosa. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 22, n. 2, p. 121-134, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28237. Acesso em: 5 mar. 2025.

SIMON, I. M.; DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 7, p. 95–108, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636328>. Acesso em: 10 mar. 2025.

SOUZA, Helton Gonçalves de. **Vereda Literária**: Entrevistas. Belo Horizonte: Editora Gráfica, 1997.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. 7. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

STANISLAVSKY, Constantin. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

TERÇA-NADA!, Marcelo. Livro-objeto. **Etcetera: revista eletrônica de arte e cultura**, n. 9, jul/ago. 2002. Disponível em: https://marcelonada.redezero.org/wp-content/uploads/2020/01/livro-objeto_marcelo-terca-nada.pdf. Acesso em: 5 mar. 2025.

TOLENTINO, Thaís. A. D. O *gestus* social em Brecht: uma análise acerca de Histórias do Sr. Keuner. **Revista da Anpoll**, [s. l.], v. 51, n. 3, p. 44–53, 2020. DOI: 10.18309/anp.v51i3.1441. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1441>. Acesso em: 14 jan. 2025.

TZARA, Tristan. **Sete Manifestos Dadá**. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Hiena Editora, 1987.

VALLI, Virgínia. **Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho**: a verdadeira história de um assassinato político. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

VENCE na Vida Quem Diz Sim. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Chico Buarque e Ruy Guerra. *In*: CALABAR: o elogio da traição. Intérprete: Chico Buarque. [S. l.]: Universal Music, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4gvE3MCaPbGdF82EyFXAnB>. Acesso em: 25 ago. 2025.

VILLANO, Jaír. **Um ejercicio del fracaso**. Cali: Ediciones El Silencio, 2023.

VLAD, Cristina Alexandra. Dadá: Bucarest, Zúrich, París. Una Historia Del Dadaísmo. Quintana. **Revista de Estudos do Departamento de História da Arte**, Santiago de Compostela, n. 8, p. 271-279, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323979015>. Acesso em: 1 mar. 2025.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **ARS**. São Paulo, v. 2, n. 3, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/GPp3GhFFWqW6kGXtVM9NMwn/?lang=pt>. Acesso em: 18 jan. 2024.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXO A

FRACASSO PARA PRINCIPIANTES – [Rapsódia rápida]

Marcelo Dolabela

Cena:

Personagem vestido de general nazista (tipo: Charles Chaplin em “O grande ditador”). Farda. Medalhas. Quepe. No lugar de botas, sapato feminino de salto alto e meias-arrastão. No lugar de calça, bermuda. Óculos com uma lente preta e a outra transparente. – **VARIANTES:** (a) aqualouco – com malha listrada horizontalmente. (b) vestes de pregador evangélico.

Todos os objetos que são citados são imaginários. Representados apenas pela cena.

Ator / atriz fazem todos os personagens.

O palco tem apenas um foco central. Porém, outros focos podem surgir em pontos diferentes, aleatoriamente. A iluminação fica variando de tonalidade, em descompasso com a cena e a trilha.

Na trilha sonora, ruídos que simulam vários ambientes: cidade, estádio de futebol, televisão ligada, etc.

Fade-in

Personagem com um dicionário (imaginário) na mão.

Aqui está um dicionário.

Todas as sentenças podem ser escritas. Todas as frases podem ser faladas. As palavras têm seus próprios significados.

Isto não adianta.

Personagem joga o dicionário para trás.

Conhecer o significado de uma palavra,
ouvir e ler uma frase ajuda, mas não resolve.

Didaticamente.

A questão é viver, vivenciar,
ver em todos os ângulos.

E não passar pela vida em brancas nuvens.

Não, não é assim que se começa.

Pensativo e reflexivo. Pastelão.

Gente, modéstia à parte,
passei quatro dias na cama, com uma gripe que quase me matou.

Ninguém foi me visitar.
Também não queria receber ninguém.

Talvez, um certo alguém...

Receber visita,
quando se está adoentado,
é péssimo.

Você quer servir um...

Enérgico.

Não. Não faça assim.
Você sabe: nosso objetivo é FRA-CAS-SAR.
E, se você fizer isso,
Podemos perder mais essa fabulosa oportunidade.

Pra que isso?
Você quer chegar onde?
Você acha que agindo assim você vai fracassar?

Concentre-se.

Pensamento negativo. Vamos.
Pare de respirar.
Pegue esse copo d'água e encha suas narinas.

Eu falei: NARINAS. E não: boca.

Você já é suficientemente idiota para saber como fracassar sozinho.

Didático.

A questão é simples:
existem várias, centenas, milhares, milhões de histórias que tentam explicar a origem de
tudo – ou de quase tudo.

De todas as origens, de todas as descobertas, de todos os sentimentos, de todas as
vitórias.

Mas não há uma única história
que quis dar conta do fracasso.

É do fracasso em sua grandeza.
O fracasso de todos e de tudo.

Concentrado.

Vamos.
Vamos tentar de novo.

Não me venha ter saudade de algum tipo de protetor.
Isso só piora o que poderia ser bem pior.

Não queira trapacear.

Me disseram que, ontem, o senhor quis desistir.
Mas o senhor não sabe que desistir de fracassar já é o nosso princípio zero? O nosso teste para ignorantes?

Desistir de fracassar é o maior fracasso.

Quem nunca fracassou que atire o primeiro fracasso.

Ah... vamos parar de redundâncias.

Votar.
Votar é simples.

Qual o pior candidato que você conhece que tem chance de ser eleito?

NÃO. NÃO. NÃO.

Não precisa falar.
Eu já sei o que você vai falar.

Eu falei o pior.
Não esse aí.

Que, convenhamos, foi o melhor aluno do nosso curso da turma de...

Ah! deixe pra lá...

O pior.
O pior mesmo.
Sem dó.

Vai.
Vai e vota.

A sua mãe ainda é viva?

Por isso, que você não consegue fracassar.
Com mãe viva, também.

Então, tá.

Calmo.

A velhinha ainda é viva. Pois, então.
Mais um voto.
Ela não quer mais votar?

Autoritário.

Que empáfia.
Vota. Tem que votar.
E no pior.

Por que você acha que VOCÊ é mais inteligente do que a regra do jogo?

Didático.

Você acredita em poupança,
em caderneta de poupança,
em letra do tesouro nacional,
em bolsa de valores.

Em vacina contra gripe.

Vai.
Eu já sei.

É, por aí, que se conhece um futuro fracassado.
Um crente.
Sim.
Um crente.

Duendes.
Amor eterno.
Amizades.
Família.
Caráter.
Terror e fúria.
Tempestade e paixão.

Caos.
Crises.
Comoções públicas.
Catarses.
Revoluções.

Quanto mais crença,
 melhor.
 Mais perto do fracasso, estaremos.
 O sábio mestre já dizia:
 Sou autodidata.
 Sou ignorante por conta própria.

Conta e risco.
 E segurança,
 O sábio faltou acrescentar.

Embriagado.

Você não gosta de filosofia.
 Nem de poesia.
 Isso é um trunfo.
 Um prêmio.
 Uma dádiva do Deus Fracasso.

Só os Deuses podem fracassar,
 porque são imortais.
 Mas os homens,
 que são a imagem e semelhança de Deus,
 também podem fracassar.
 Pois, no fracasso, há algo de imortal.

Pregando na praça.

O Reino do Céu será dos fracassados.
 Não me pergunte como.
 Apenas fracassem.
 E verão a luz difusa,
 A luz difusa de um abajur lilás no azul desbotado do Céu.
 E peixinhos e golfinhos sorridentes no teto
 ofuscando o espelho amarelado que boia sobre a cama.

Cotovias cantarão.
 O oceano se abrirá.

Piegas.

E grãos nunca mais entrarão em nossas partes íntimas.
 Copularemos sobre a areia branca que é o nosso paraíso.
 Voltando à realidade.

Quanto eu te vi, eu pensei.
 Esse aí tem futuro.

Não sei por que, mas você era diferente.
 Olhei.
 Vi.
 E percebi.

Lúcido. Escrevendo em um quadro (imaginário).

Diferente.
 Esse, sim, dá gosto ensinar.

Filosofia.
 Poesia.
 Psicanálise.
 Linguística.
 Neurolinguística.
 Budismo.
 Análise de discurso.
 Dieta.
 Pornografia.
 Pop-music.

Dançando. Para de repente.

Tudo explica o fracasso.
 Mas,
 porém,
 contudo,
 entretanto,
 nada diz o que é “o” fracasso.

Não concorda comigo?
 Não concorda comigo.
 Não facilite as coisas.

Que, no final, só vai adiar os nossos resultados.

E adiar um resultado é prolongar a medicação,
 desnecessariamente.

Meditando.

É o tal negócio:
 Felicidade é coisa de gente burra.

Distraído. Cantando.

“Meu mundo caiu...”

Saudoso.

Ah!...

Fracasso exemplar,
quem soube ensinar era o meu velho e querido mestre, o Senhor
Keuner.

Este, sim, sabia urdir com urtiga
e o melhor estrume das melhores cepas de impérios titânicos:
do austro-húngaro,
do franco-suíço,
do germânico
e das regiões geladas do norte da Europa.

Exemplar e definitivo.

Como um alquebrado imperador oriental.

Eu estou velho.
Tenho uma imensa biblioteca de mais de 100 mil volumes.
Não li um tomo sequer.

Preocupe-me em governar.
Em perseguir meus inimigos.
Em afastar meus aliados.
Em aumentar minha inútil prole.

Incumbi o mais sábio de meus ministros
para resumir todos os conhecimentos dos alfarrábios.
Ele me trouxe 100 volumes,
achei incrível,
mas impossível.
Destituí-lo.

O segundo mais sábio
trabalhou incansavelmente
e conseguiu resumir tudo em 10 volumes.
Teve destino semelhante.

Outro e mais outro e mais outro.
Volume e volume e mais volume.

Enfim,
estou no meu leito de morte, recebo um grande resumo:

o homem nasce,
sofre e, finalmente,
morre.

Com desdém.

A história é apenas isso:
uma síntese de alguns fracassos.

E diria mais, mas não tenho forças suficientes:
Podia ser pior.

Diálogo / discussão / desafio rápido. Tocando um pandeiro (imaginário).

- Fracassar é do ser humano.
- Não conheço a chave para o fracasso, mas a chave para o sucesso é tentar agradar a todo mundo.
- Um sucesso revela apenas isto: que a tua determinação para fracassar não era bastante forte.
- Fracassa quem crê em seu mais fraco adversário.
- Não existe, na verdade, o fracasso, se o ânimo não fracassou; a menos que você tenha sido derrotado nesse terreno, sua vitória é certa.
- Um homem é um fracasso se pula da cama de manhã e vai dormir à noite, e nesse meio tempo faz o que gosta.
- Fracasso é por igual. Não sabendo responder e sabendo perguntar.
- Fracassar é não pôr em perigo quem não merece ser posto à prova.

- Se és homem, levanta teus olhos para admirar os que empreenderam coisas grandes, principalmente os que tenham fracassado.
- O sábio fracassa amiúde por acreditar fácil o que é difícil; e o tolo por acreditar difícil o que é fácil.
- O primeiro fracasso é não querer fracassar; o segundo é faltar coragem de fracassar.
- Jamais fracassa o homem cuja vontade está como que absorvida e confundida com a vontade divina.
- O fracasso de Deus, a terra cobre.

Todo herói é fracasso.
Só o anônimo não fracassa.

Meditando.

A turma ri de quê?
Só pode ser de vergonha de ser “ser humano”,
de estar chegando lá com as próprias pernas.

Fracassar é uma ciência.
Poucos sabem disso.

Chutando uma bola (imaginária).

No futebol, por exemplo.
Quer coisa mais desagradável é torcer pela vitória.
O bom é quando aquele time, só de craque,
campeão por antecipação,
vai pra final...
e...
FRACASSA...

Taí a grande vitória
a – ops! desculpa –,
o grande fracasso.

Eu gosto de faixa que diz:
Salve o glorioso:
São Judas da Várzea do Rio de Baixo F. C.,
o grande perdedor.

Fabuloso.
Você não acha?

Com voz embargada à la *Nélson Rodrigues*.

Ah!...
Ah!... “O” FRACASSO!
“O” FRACASSO...

Didático.

Temos que nos aprimorarmos na queda.

Gestos de cantor de ópera.

No teatro.
Ali, atrás, no camarim,
você não me disse, antes de entrar em cena:
MERDA.
Imagina se você pronunciasse a fatídica palavra: “su-ces...”.

Merda!
Fracasso!
Bosta!
Desgraça cabeluda!
Pó-de-mico!
Mangalô-três-vezes!

Pausa.

Em letra de néon.

Calmo.

Essa história de que Deus criou o mundo em seis dias
e, depois, descansou,
é uma grande balela.
Não descansou coisíssima nenhuma.

Fracassou.
Abriu um vinho vagabundo...

Comentando.

Afinal, naqueles tempos,
Este conceito ainda não era muito claro.

Calmo.

E correu pro abraço.

De braços cruzados. Impaciente.

Quer fracasso maior quando o padre diz:
“na alegria e na dor”,
“na não-sei-o-quê” e no
“coisa-e-tal”?

E o “viveram felizes para sempre”?
Cruzes.
Assim também já é concorrência desleal.

Andando de um lado para o outro.

Eu sei que é difícil.
Doloroso.
Custoso, diria mais.
Mas, assim, também, já é demais.

Será que o governo fiscaliza esses pilantras?
Que, sem mais e nem porque,
faz vestibular
e cria uma turma de futuros doutores do fracasso?

Aconselhando.

A coisa tá saindo do controle.
E ninguém está percebendo.

Pensativo.

De repente,
essa turma faz uma festa.

Felicidade.
Alegria pra todos os lados.

Aí, é que o teto vai ficar firme
e não virá abaixo nunca.

Ah! Uma pena.

Impaciente.

Vamos conjugar o verbo:

Eu fracasso

Tu fracasso

Ele fracasso

Nós fracasso

Vós fracasso

Eles...

Fracassamos.

Feliz. Comemorativo. Irônico.

Agora o grito da torcida:

“Uh! Tererê, o fracasso tá botando pra fudê!”

“Bota pra fudê!”

“Bota pra fudê!”

“É a porra do Brasil...”

“Fracasso, cadê você? Eu vim aqui só pra te ver...”

Imitando propaganda de televisão.

Tá vendo como é simples.

Simple assim?!

Didático.

Na cama:

impotência, ejaculação precoce,

mau-hálito.

Se nada disso funcionar.

Fale o nome de outra pessoa.

É tiro e queda.

Ela se chama “Bárbara”.

Pois, então.

Diga, cheio-de-amor, “Débora, eu te amo”.

Ele se chama Ricardo.

Fácil.

Diga:

Ricardo, você está aqui comigo,

mas quem eu amo mesmo é seu irmão Bráulio,
que tem o pau bem mais duro que o seu”.

Tiro!!!
Queda!!!
Pum!!!

Professoral.

Tem gente que acha que tragédia é fracasso.
Não é.
O merdinha do Romeu fracassou?
E a idiota da Julieta fracassou?
Ah!... vá pentear macacos...

Comédia, sim.

Aquela comédia que ninguém ri.
E depois todo mundo ri porque ninguém riu.

Quem é o Woodstock perto do Ed Wood?

“A perseguição das ervilhas gigantes”;
“O liquidificador de três testículos”;
“A batedeira do clitóris giratório”;
“A enfermeira que comia próstata infectada”;
“O pastor que só usava camisinha furada”.

Um filme desses, a gente tem que ganhar para assistir.

Igual no congresso federal.
Quem assiste isto,
isto é,
resiste,
ganha.
E bem.

Tentando ouvir alguém da plateia.

O quê?
Eu não sei.
Eu não tô falando.
A concorrência tá brava?

Didático.

E, agora, o final.
Mas não é final.

Não esperem um final redentorista.

Um final apocalíptico.
Um final grandiloquente.
Um final de novela das oito.

É apenas um final.
The End.
Um final tipo...
Tipo Guilherme Arantes:

Cantando,

Adeus também foi feito pra se dizer...
Bye, bye...

Didático. Impaciente. Querendo ir embora.

Não.

Um finalzinho fraco.
Meia-boca.
Meia-bunda.
Meia-pataca.

Aquele finalzinho que todos vocês diriam e dirão:
Não gostei do final.
A atriz até que é bonitinha.

Mas, convenhamos.
Será um final.
Não “o” final.

Conversando diretamente com a plateia.

Você aí?!!!

Parece que tinha um cara sentado ali.
Eu juro.
Eu vi.
E, de repente, foi embora.

Saiu.
Pedi para ir ao banheiro e se escafedeu.
Foi chamar o Chico.
Sei lá...

Didático.

Qual final?

Ah! Cansei.

Displicentemente.

Você sabe que vai ter uma hora que você não vai ter mais nada que aprender sobre o fracasso e a gente vai ter que te dar um diploma?

Mas esse diploma não vai sair assim tão fácil.

Enérgico.

Você vai ter que rebolar.

Lutar.

Se contorcer em crises.

Gemer.

Tremer.

Cantar “mamãe-eu-quero-mamar” ou
“Light my fire”.

Rodar a baiana.

Romântico. Piegas.

Voltar pra si mesmo.

Pra sua beleza interior.

Pro âmago da sua alma.

Eu disse: “âmago”,
não “ômega”,
nem “amargor”.

Viver um momento
sem redundância
e sem pleonismo.

Feito locutor de futebol.

Se encarar
cara-a-cara,
tête-à-tête,
boca-a-boca,
pau-a-pau,
frente-a-frente.

Sem fôlego.

Ah...

e...

enfim...

entender...

que...

no Brasil...

O fracasso é uma forma republicana de dizer:
“estou aqui”.

Pausa.

E daí?

Fade-out.

Chateado. Voltando à cena. Todas as luzes são acesas (palco e plateia).

Infelizmente, tenho que reconhecer,
é um sucesso quando o fracasso sobe à cabeça.

E se despontar para o anonimato.

Fade-out.

Texto enviado para o email da autora no dia 15/08/2013