

ISOLAMENTO CAPITAL: UMA PONTE ENTRE O MIEIEVO E A CONTEMPORANEIDADE EM UM PROJETO DRAMATÚRGICO SOBRE TEMPOS PANDÊMICOS

*CAPITAL ISOLATION: A BRIDGE BETWEEN MEDIEVAL
HISTORY AND CONTEMPORANEITY IN A DRAMATURGICAL
PROJECT ABOUT PANDEMIC TIMES*

Tiago Silva

Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).
Professor de História e Teatro, ator, dramaturgo e diretor teatral no Coletivo Nômade de Teatro e Pesquisa Cênica (Porto Alegre/Brasil).
E-mail: thyagocenico@gmail.com

Cristina Ennes da Silva

Doutora em História das Sociedades Ibéricas e Americanas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).
Coordenadora dos cursos de graduação de Artes Visuais, História, Letras e Pedagogia. Professora titular do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e dos cursos de graduação de História e de Direito da Universidade Feevale (Novo Hamburgo/Brasil).
E-mail: crisennes@feevale.br

Recebido em: 3 de fevereiro de 2021
Aprovado em: 29 de março de 2021
Sistema de Avaliação: Double Blind Review
RPR | a. 18 | n. 2 | p. 147-173 | mai./ago. 2021
DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v2i0.2575>

RESUMO

Isolamento Capital é o nome de um projeto dramático desenvolvido em 2020, no qual sete atrizes produziram sete diferentes vídeo-performances, utilizando-se da simbologia própria aos sete pecados capitais durante o medievo para refletir acerca da pandemia de covid-19 que tomou conta do mundo na contemporaneidade. Neste sentido, interessa-nos identificar e analisar a apropriação artística de elementos simbólicos medievais que permeiam o projeto, como forma de estabelecer uma análise sobre as interrelações entre uma criação cênica e o imaginário social relativo ao pecado durante a Idade Média, refletindo, assim, sobre o isolamento social em tempos pandêmicos.

Palavras-chave: Pandemia. Dramaturgia. Idade Média. Imaginário. Arte Contemporânea.

ABSTRACT

Capital Isolation is the name of a dramaturgical project developed in 2020, in which seven actresses produced seven different video-performances, using the symbolism specific to the seven deadly sins during the medieval period to reflect on the covid-19 pandemic that took over the contemporary world. In this sense, we are interested in identifying and analyzing the artistic appropriation of medieval symbolic elements that permeate the project, as a way of establishing an analysis of the interrelations between a scenic creation and the social imaginary related to sin during the Middle Ages, thus reflecting about social isolation in pandemic times.

Keywords: Pandemic. Dramaturgy. Middle Ages. Imaginary. Contemporary Art.

1 PALAVRAS INICIAIS

Brasil, 2020. Em meio à pandemia de covid-19¹ – uma hecatombe de proporções ainda incalculáveis –, nossas vidas trafegam entre o distanciamento social necessário para conter o avanço de um vírus letal e os resquícios de um antigo normal que vai desaparecendo mais e mais a cada dia que passa. Nessa “era do imprevisto”, como diz o cientista político Sérgio Abranches², somos convidados a repensar o mundo que nos circunda diariamente, onde transições inquietas, isolamentos diversos e rupturas muitas vezes traumáticas atravessam diferentes esferas da vida cotidiana. Olhamos para além de nossas paredes e percebemos que a História acontece ali, bem diante de nossos olhos, com dinâmicas e desafios nunca antes vivenciados pela humanidade. São milhares de infectados, enfermos e mortos pelo novo coronavírus que só fazem crescer dia após dia, deixando um rastro de impotência coletiva e causando variantes de dor e luto que reverberam em diferentes questões políticas e sociais de nosso tempo. Sendo assim, nos isolamos³ em nossas casas como forma de protegemo-nos de um inimigo invisível que nos espreita em todo e qualquer lugar, o que tem nos trazido, como consequência direta e indireta, a inevitável transformação de tudo o que tínhamos postulado até então como o “natural”.

Todavia, se por um lado essa modificação cotidiana causada pela pandemia de covid-19 é um fato hoje inquestionável, também é uma verdade que muitos dos referentes do “antigo normal” se fazem perceber na dificuldade de sujeitos e grupos políticos e sociais lidarem com questões que atravessam a sua necessidade de reformulação diante do caos. Deste modo, não é difícil identificar esforços de diversos setores da sociedade brasileira na direção de negar o impacto da pandemia, invalidar o conhecimento científico acerca da doença ou mesmo bradar no sentido de que tudo siga normalmente, como se nada de

¹ A covid-19 foi identificada pela primeira vez em Wuhan, na província de Hubei, República Popular da China, em 1 de dezembro de 2019, sendo que o primeiro caso foi reportado em 31 de dezembro do mesmo ano. Em 11 de março de 2020, já eram mais de 118.000 casos no mundo inteiro. Nessa data, a Organização Mundial da Saúde declarou que se tratava de uma pandemia causada pelo novo coronavírus.

² Ver, a propósito: ABRANCHES, Sérgio. **A Era do Imprevisto: a grande transição do século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

³ Utilizamos o termo *isolamento social* nesse artigo como um híbrido de dois conceitos distintos: *isolamento* e *distanciamento social*. Cabe ressaltar, entretanto, que existem diferenças conceituais entre ambos os termos, embora tenhamos optado por usar a palavra *isolamento* como uma forma de objetivar a análise e falar dos isolamentos durante a pandemia de covid-19 de um modo geral. Para maiores detalhes acerca dessa questão e das especificidades dos conceitos, consultar: TELESSAÚDERS-UFRGS. **Qual a diferença entre distanciamento social quarentena e isolamento?** Porto Alegre: UFRGS, 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/telessauders/posts_coronavirus/qual-a-diferenca-de%20distanciamento-social-isolamento-e-quarentena>. Acesso em: 20 jan. 2021.

grave estivesse de fato acontecendo.⁴ Ou seja, mesmo diante de uma catástrofe que já deixou um vazio enorme na vida de muitas famílias no Brasil e no mundo, existe uma complexidade no entendimento público e privado do que se passa nesses tempos pandêmicos, compondo um mosaico discursivo que não obedece uma lógica unívoca de percepção do todo.

Nesse emaranhado caótico, profissionais das mais diversas áreas precisaram se reinventar, harmonizando o seu trabalho e a sua rotina com a prática do isolamento social. No caso da área cultural, especificamente, a maioria das atividades de subsistência de artistas e demais trabalhadores da cultura foram canceladas, ao mesmo tempo em que o público passou a consumir uma quantidade cada vez maior de produtos culturais devido ao isolamento domiciliar, instituindo uma realidade ambivalente e paradoxal no âmago das criações artísticas e da produção cultural em nosso país.⁵ Não obstante, vários grupos dos mais variados segmentos artísticos passaram a utilizar o ambiente virtual como meio de seguir criando e divulgando o seu trabalho, além de ressignificar o diálogo interposto entre artista e público.

O projeto *Isolamento Capital* é um exemplo dessa ressignificação ao levar o Teatro para o ambiente das redes sociais nestes tempos atípicos. Nele, um grupo composto por um dramaturgo e sete atrizes se valem dos sete pecados capitais- ira, gula, preguiça, avareza, soberba, luxúria e inveja- e de sua significação medieval para refletir sobre o isolamento social na contemporaneidade⁶ através da simbologia neles contida. O objetivo principal do projeto, neste sentido, foi pensar questões que permeiam a cotidianidade pandêmica por meio de cada um dos sete pecados, criando e pensando a dramaturgia da cena como um espaço privilegiado de reflexão sobre problemáticas dessa era do imprevisível. Assim, estabelecendo uma metáfora política e social sobre as relações traçadas em nossa sociedade ao longo da pandemia de covid-19 por meio de sete vídeo-performances, cada uma das atrizes traçou paralelos entre o imaginário medieval do pecado que lhe foi conferido e o ambiente pandêmico no qual estavam inseridas.

⁴ Acerca dessa questão, indica-se a seguinte leitura: CAPONI, Sandra. **Covid-19 no Brasil: entre o negacionismo e a razão neoliberal**. Estudos Avançados, 34 (99), p. 209-224. Julho de 2020.

⁵ Sobre essa questão, ver: SILVA, Tiago. **Você tem fome de quê? Arte e Cultura em tempos de isolamento social**. Revista Forproll, volume 5, número 1, Dossiê "Onde há poder que haja resistência, 2021, p. 174-187.

⁶ Cabe colocar em perspectiva aquilo que entendemos por *contemporâneo* que, no caso específico deste estudo, refere-se aos tempos pandêmicos que estamos vivendo e as articulações políticas, sociais e culturais nele imbricadas, em uma análise reflexiva sobre nossa época. Sendo assim, concordamos com Giorgio Agamben (2010), quando este diz que "a contemporaneidade é, portanto, uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isto não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela". AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argus, 2010, p. 59.

Deste modo, o presente artigo tem por objetivo identificar e refletir sobre essa intersecção entre o medievo e a contemporaneidade no âmago deste projeto artístico, como forma de pensar questões próprias aos tempos pandêmicos que estamos vivendo. Para tanto, discutiremos as estruturas mentais e o imaginário social concernente à ideia de pecado no período medieval, atentando para o caráter simbólico dessa haste imaginária e em como isso se manifesta na produção de sentidos em torno do conteúdo dramaturgico criado pelo dramaturgo e pelas atrizes do projeto *Isolamento Capital*. Nesta conjuntura discutimos o que se entende por dramaturgia neste contexto de criação, refletindo sobre os desafios e as possibilidades no encontro entre História e Teatro.

2 ENTRE O CÉU E O INFERNO: AS ESTRUTURAS MENTAIS E O IMAGINÁRIO DO PECADO NO MEDIEVO

Durante o período medieval, o fator preponderante para o entendimento da vida era a relação estabelecida com o sagrado. Para o homem do medievo, o mundo que lhe circundava era percebido através daquilo que o medievalista Hilário Franco Júnior (2006) chama de *hierofania*, que é a manifestação do sagrado e do profano em todas as instâncias da cotidianidade⁷ dos sujeitos, uma vez que a cosmologia medieval ligava todas as partes do universo entre si. Desse modo, sem distinções categóricas entre o mundo terreno e a esfera do sobrenatural, os elementos culturais do medievo entrelaçaram-se em uma relação *hierofânica* complexa, na qual “o *mundus* devia ser compreendido pela essência de seus seres e de seus fenômenos” (SOARES, 2011, p. 189). Não obstante, esta percepção do mundo alinhava-se com a vulnerabilidade do homem medieval perante às forças naturais, características de sociedades agrárias como a do medievo, em uma orientação sociocultural complexa.

Para Régine Pernoud, “o homem teve, na Idade Média, uma espécie de desconfiança instintiva de suas próprias forças. [...] Não se procura inovar, mas sim, pelo contrário, fortificar aquilo que nos é legado pelo passado, aperfeiçoando-o” (1981, p. 198). Sendo assim, o universo era interpretado como um conjunto de símbolos socialmente compartilhados que, embora orientado por fatores sagrados e sobrenaturais, buscava na materialidade da natureza elementos para compreender fatores exteriores à ela. Nesta configuração, a concretude da vida na Idade Média Ocidental se revelava como um grande campo de

⁷ Compreendendo essa cotidianidade medieval como sendo “A vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se em funcionamento todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, idéias e ideologias”. HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra, 1970, p. 17.

forças antagônicas, no qual o homem estava sempre em guerra com dignitários da salvação cristã e agentes de Satã que disputavam sua alma, naquilo que Hilário Franco Júnior aponta como *belicismo* e que “decorria da presença constante daquelas manifestações sagradas nas suas duas modalidades, que vistas do ponto de vista humano, eram benéficas ou maléficas” (2006, p. 146).

Diante desta premissa, o homem medieval encontrava-se em um contexto bélico constante entre o céu e o inferno. A vida deste homem era marcada pelo dualismo que impregnava todas as esferas de sua existência, através da constituição de um imaginário social *contratualista* (FRANCO JR., 2006), no qual o sujeito deveria firmar uma espécie de contrato com uma das partes envolvidas no duelo sacro concernente ao medievo, sendo estas partes o divino e o demoníaco. Neste sentido, compreendendo o imaginário como “[...] uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75), podemos dizer que o imaginário medieval funcionava como um espaço de intersecção e retroalimentação entre estes diferentes elementos simbólicos do medievo, estruturando e dando sentido ao mundo terreno, uma vez que, como observa Jacques Le Goff

[...] é preciso não esquecer que existe no cristianismo, e particularmente no da Idade Média, um imaginário do Além. Pois os medievais eram obcecados pela salvação e pelo seu inverso, o medo do Inferno. Consequentemente, o pensamento e o coração dos homens e mulheres estavam tomados por um mundo imaginário ambivalente, o do Céu, mundo da salvação, e do Inferno, mundo da danação.” (2008, p. 67).

Nesta direção, em um mundo fortemente dicotomizado por esta luta entre o bem e o mal, o imaginário concernente ao pecado no medievo interrelacionava-se com a própria ideia de finitude, além-túmulo e salvação, tendo em vista o medo que o homem medieval sentia frente a este universo bélico e o esforço contínuo realizado para salvar-se da danação eterna. Satã, o inimigo principal da virtude cristã, os rondava e os tentava com diferentes estratégias para fazê-los cair em tentação, sendo que os homens do medievo já “[...] haviam compreendido – e em certa medida confessado – o papel essencial que ele desempenha nos destinos individuais e coletivos (DELUMEAU, 1999, p. 21).

Na composição desta haste imaginária, o pecado era visto como o estado de transgressão das vontades divinas, sendo que a Igreja instituiu, ao longo de toda a Idade Média, a obrigatoriedade de o cristão realizar, regularmente, a confissão de seus pecados como condição para o concedimento do perdão pós-vida. Segundo o historiador Georges Duby, no século XI, quando se elaboravam as gestões eclesiásticas de penitência, uma das ações principais era a de que os padres deveriam forçar os pecadores à confissão submetendo-os à tortura, para que, assim, reconhecessem suas falhas com Deus e sentissem vergonha.

(2001, p. 19). Acerca deste processo de culpabilização e remissão dos pecados no ocidente medieval, Jean Delumeau (2003) observa que a iminência do juízo final e a possibilidade da alma ser condenada à eternidade no inferno, foi, muitas vezes, representada em obras que utilizaram cores como preto e vermelho, bem como imagens de fogo e serpentes gigantes, no sentido de representar a angústia da danação eterna e a “temível espera” nos vivos (2003, p. 334).

Cabe ressaltar, diante desta prerrogativa, que o conceito de pecado sempre esteve impregnado na totalidade das discussões teológicas durante a Idade Média, estando presente em todas as instâncias da vida em sociedade. Sendo assim, desde o início da era cristã, durante a gênese do cristianismo e do próprio medievo, a ideia de pecado esteve incurta na composição das estruturas mentais⁸ desta época, ainda que as concepções de pecado tenham sido ressignificadas de acordo com cada momento específico deste período histórico (CASAGRANDE; VECHIO, 2002). Na esteira desta questão, muitos teólogos e eclesiásticos medievais lançaram-se a pensar a natureza e as consequências da ação pecadora, como meio de doutrinar a população do medievo e estabelecer uma lógica de remissão dos pecados e entendimento tácito da convivência terrena entre diferentes grupos sociais. Deste modo, diante da ideia de que o ato pecador recaiu sobre a terra a partir do pecado original cometido por Eva⁹, o clero passou a instituir diversos recursos punitivos e moralizantes como forma de limitar a ação dos pecados, tais como o batismo, o jejum, a oração, a punição corporal, a peregrinação e fuga absoluta dos prazeres mundanos.

Para S. Tomás de Aquino¹⁰, os pecados eram os vícios mortais que atormentam o ser humano, o fazendo transgredir as vontades e os desígnios de Deus. Tomás de Aquino organizou sua doutrina sobre o pecado na seguinte forma: todos os vícios humanos se derivam de sete pecados capitais, ou sete vícios

⁸ Hilário Franco Jr. caracteriza as estruturas mentais do medievo a partir de elementos como a hierofania, o simbolismo, o belicismo e o contratualismo, presentes em todas as esferas da sociedade medieval. Para o historiador, a mentalidade é “o plano mais profundo da psicologia coletiva, no qual estão os anseios, esperanças, medos, angústias e desejos assimilados e transmitidos inconscientemente, e exteriorizados de forma automática e espontânea pela linguagem cultural de cada momento histórico em que se dá essa manifestação”. FRANCO JR, Hilário. **A Idade Média: o nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 256.

⁹ Segundo a cosmologia cristã medieval, foi Eva, a primeira mulher, o elemento intermediário entre o homem e o pecado, levando a humanidade infalivelmente às agruras da danação eterna. “Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos, e a árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu, e deu também ao marido, e ele comeu” (GÊNE-SIS, 3: 6). Não obstante, essa leitura acerca do pecado original instituiu uma cultura misógina no cerne da sociedade do medievo, onde a mulher era percebida como a agente privilegiada de Satã no imaginário coletivo. Acerca desta questão, ver: NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **As companheiras de Satã: o processo de diabolização da mulher**. Espacio, Tiempo y Forma Madrid, Série IV. t. IV, p. 9-24, 1991.

¹⁰ Tomás de Aquino (1225-1274) foi um filósofo e teólogo cristão nascido em Recca Secca, na Itália Meridional. Tomás foi educado em Monte Cassino e na Universidade de Nápoles, antes de ingressar na Ordem Dominicana em 1244.

capitais, quais sejam, vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia¹¹. (LAUAND, 2004). Não obstante, os sete pecados tal como conhecemos foi uma criação teológica que os estudiosos da Igreja organizaram como forma de doutrinação sobre mente e corpo, sendo que, segundo Lauand, “[...] Tomás de Aquino (referindo-se aos sete pecados capitais) repensa a experiência acumulada sobre o homem ao longo dos séculos” (2004, p. 65). Neste caminho, avaliando que o imaginário social de uma época “produz-se através de uma rede de sentidos, de marcos de referência simbólicos por meio dos quais os homens comunicam, se dotam de uma identidade coletiva e designam as suas relações com as instituições políticas, etc.[...]” (BACKZO, 1985, p. 308), pode-se dizer que a ideia de pecado- e, conseqüentemente, dos sete pecados capitais- estava entrelaçada na função mobilizatória que o imaginário medieval hierofânico, bélico e contratualista possuía naquela sociedade marcada pelo medo da danação eterna, já que

Os discursos sobre os pecados capitais — cometidos pelo cristão que desobedecia ou contrariava as leis divinas — eram revestidos de tal gravidade que conduziam a alma aos sofrimentos do inferno. Tanto os pecados “de costume”, quanto os pecados capitais eram entraves à salvação das almas no Juízo Final, e, para combatê-los, eram “receitados” alguns “remédios” para sua “cura”, configurando assim o reforço de uma prática salvacionista da Igreja. (DILMANN; FLECK, 2013, p. 291).

Historicamente, portanto, percebe-se que a Igreja, enquanto poder centralizador no ocidente medieval, fez com que o poder de remissão dos pecados estivesse sob seu jugo, constituindo-se como a grande divulgadora da doutrina acerca do pecado. Não por acaso, a importância da discussão sobre as ações pecadoras tornou-se uma das principais preocupações doutrinárias durante a Idade Média, visto que a própria estrutura societária se encontrava atrelada aos preceitos que orientavam a condenação ou a salvação das almas. Sendo assim, observa-se que “o problema do pecado na cultura medieval não é compreensível fora do vínculo que mantém com a prática da penitência” (CASAGRANDE, VECCHIO, 2002, p. 347), já que esse universo simbólico era orientado, em grande parte, pelos preceitos da cultura eclesiástica e, como nos lembra Baschet,

O discurso dos vícios, ao mesmo tempo denúncia do mal e ocasião de inculcar as atitudes legítimas, é um instrumento excepcional, pelo qual a Igreja difunde seus valores

¹¹ A acídia se caracteriza como um estado de apatia ou torpor, não se importando ou não se preocupando com a posição ou condição de alguém no mundo. A acídia seria, portanto, uma espécie de preguiça temperada pela morbidez. Daí a resignificação, ao longo dos séculos, deste estado pela pura e simples definição da *preguiça* como um dos pecados capitais. No projeto artístico *Isolamento Capital*, optou-se por manter a preguiça como um dos pecados a serem trabalhados no âmbito da construção dramática. Sobre este percurso acerca da acídia e da preguiça no contexto dos pecados capitais, ver: SCHULZ, Marcos. **Da acídia à preguiça: um voo iconográfico sobre uma encruzilhada medieval**. Revista Aedos. Volume 3, número 9, 2011.

no seio da sociedade e aumenta seu controle sobre ela. Se consegue isso, com tanto sucesso não é apenas porque ela empreende uma exploração exaustiva e minuciosa dos sentimentos e das paixões, que se inscreve em uma arqueologia da psicologia ocidental; é também porque ela faz ver, ao mesmo tempo, o mal e o remédio que pode curá-lo. Melhor ainda, ela reivindica o monopólio dos meios que permitem apagar o pecado ou, ao menos, escapar de suas consequências funestas. (BASCHET, 2006, p. 380).

Ou seja, a ideia de pecado durante o medievo esteve imbricada em uma complexa rede de símbolos, ideias, valores e discursos que ratificaram a sua força no campo sociocultural, bem como o poderio da Igreja neste cenário histórico. O historiador Roger Chartier observa que um discurso histórico é sempre “um conhecimento sobre traços e indícios” (2002, p. 17). A História enquanto *trama* ou *narrativa* acerca do passado¹² insere diferentes elementos e compreensões dos fatos, lançando luz à complexidade dos contextos pretéritos observados, refletindo sobre suas relações com o tempo presente. Neste caminho, sobretudo com o advento da Nova História Cultural¹³, os historiadores, antropólogos, sociólogos e demais pesquisadores das Ciências Humanas puderam elencar novas abordagens e objetos, observando e pensando a História e a Cultura sob diferentes perspectivas. Na esteira desta questão, o conhecimento histórico pode dialogar com outras áreas, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, estabelecendo diferentes possibilidades de criação e análise- como no caso da relação aqui estabelecida entre História e Teatro para pensar sobre questões de nosso tempo pandêmico.

3 ENTRE A IMAGEM E A PALAVRA: (DES)CONSTRUINDO A IDEIA DE DRAMATURGIA

No campo das Artes Cênicas, muito tem se falado sobre o conceito de dramaturgia e seus usos e apropriações em diferentes áreas como o Teatro, a Dança, o Circo e a Produção Audiovisual- apenas para citar algumas. Isso porque, ao conceber os aspectos dramáticos de determinado projeto como

¹² Compreender uma *trama histórica* como uma narrativa acerca do passado, incide sobre perceber essa trama como uma forma de conhecimento sobre um dado contexto histórico, já que a História é observada pelo presente e não pode mais ser objeto de ação direta. Sendo assim, “[...] o que seria importante destacar no passado dependeria da *construção da trama*, da mesma forma que as causas atribuídas na origem do evento se definiriam em função da construção desta mesma trama [...] E, ao invés de partirmos em busca da síntese e da totalidade, deveríamos aprender a desamarrar o pacote e mostrar como fora constituído [...]”. RAGO, Margareth. **O efeito-Foucault na historiografia brasileira**. Tempo Social. Revista de Sociologia. USP, São Paulo, n. 7, 1995, p. 67-82. Grifo nosso.

¹³ O campo de estudo da Nova História Cultural é vasto e refere-se a um viés cultural na pesquisa das temáticas históricas, privilegiando aspectos culturais e a interdisciplinaridade nas análises, em diálogos com diferentes áreas, tais como a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e a Arte. Acerca desta questão, ver: HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

elementos intrínsecos às produções de sentido que atravessam diferentes instâncias da criação artística- e não apenas o texto dramático em si mesmo- podemos pensar a dramaturgia de modo conceitualmente complexo, amplo e plural em sua relação com os demais elementos de um filme, um vídeo, um espetáculo, uma performance ou uma montagem cênica. No campo do Teatro, sobretudo com a crise do drama¹⁴ e os postulados próprios ao universo pós-dramático¹⁵, o entendimento acerca do que pode ser considerado dramaturgia vem se modificando e se reconstruindo significativamente nos últimos anos. Isso porque a própria ideia de dramaturgia alargou-se e transcendeu o texto verbal para inserir-se em um diálogo mais profundo com aspectos distintos da produção teatral.

Para o teórico e dramaturgo Joseph Danan (2010), a dramaturgia pode ser considerada a parte imaterial de um espetáculo, na qual o pensamento criador atravessa a encenação, trabalhando e se constituindo através dela, no bojo de sua materialidade. Segundo o autor, a noção de dramaturgia exige ser repensada criticamente na contemporaneidade, pensando a sua constituição epistemológica enquanto um “dispositivo” interposto entre o pensamento e a ação na construção de uma peça, de um vídeo, de uma performance, etc. Nesta direção, a articulação entre a escrita e a sua possível reinvenção na cena, ou mesmo as lógicas internas próprias a determinada arquitetura de encenação, concedem a cada processo uma especificidade que sincroniza o texto aos códigos artísticos que regem e validam o projeto cênico apresentado. Ou seja, em que pese o texto escrito ser um fator importante no estabelecimento de um trabalho ou uma pesquisa cênica, não é apenas dele que emana a construção dramaturgicamente de uma montagem, uma vez que “O texto não é senão um dos elementos da peça de teatro, assim como ele não é mais do que um dos elementos da representação”. (DANAN, 2010, p. 122).

Esta pluralidade de elementos cênicos na produção dramaturgicamente contemporânea pode ser percebida em diferentes frentes de criação, naquilo que Matteo Bonfitto (2011) aponta como uma teia de sentidos compartilhados na composição da cena, percebendo a dramaturgia como uma “textura” própria aos procedimentos de cada espetáculo, pois, como observa o autor, “Se por um lado o termo ‘dramaturgia’ remete à arte de escrever textos dramáticos, que implica por sua vez a existência de princípios e regras que devem ser seguidos a fim de que tais textos sejam produzidos, por outro se pode reconhecer uma

¹⁴ Ver, a propósito: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001; SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹⁵ No conceito de *teatro pós-dramático*, a materialidade da cena e do texto converte-se em questionamento da própria representação, incurso na desconstrução e subsequente questionamento do drama. Torna-se essencial entender, neste sentido, que entre a cena e o texto não há mais nenhuma estrutura hierárquica – fenômeno denominado por Lehmann (2007, p. 143) como *parataxe* –, uma vez que o “texto será considerado apenas como elemento, camada e material da configuração cênica, e não como regente desta configuração.” LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 19.

expansão significativa no uso desse termo ao longo do século XX” (BONFITTO, 2011, p. 56). Ou seja, ao longo das últimas décadas a ideia de dramaturgia se resignificou com base na multiplicidade oriunda de diferentes métodos e na resignificação do próprio fazer teatral. Neste sentido, Joseph Danan (2010) aponta que

A dramaturgia é o que organiza a ação em função de uma cena, seja ela o feito de um autor dramático ou de um diretor ou de um “autor cênico” – sendo uma das questões maiores, quando há o drama escrito, a articulação entre a dramaturgia que o estrutura (ou dramaturgia 1) e a dramaturgia da encenação (ou dramaturgia 2), que inclui não apenas o trabalho do dramaturgo, mas também a encenação como dramaturgia em ato, a dramaturgia da cenografia, da iluminação, dos figurinos e aquela, não menor, que comanda o jogo de cada um dos atores ou, mais ainda, produzida por ele). (2010, p. 120).

Sendo assim, pode-se dizer que temos, ao longo das últimas décadas, a ideia de dramaturgia enquanto *autoria*, em processos de criação que inserem-se em diversos meandros da escritura cênica na contemporaneidade. Não obstante, o que Danan (2010) nos aponta, é o fato de que a dramaturgia contemporânea se congrega em um percurso artístico híbrido, vasto e plural, no qual uma infinidade de possibilidades do criar se fazem presentes. Seja na escrita do texto, nos aspectos da encenação ou no intercâmbio entre ambos, a escrita dramaturgical dialoga e se alimenta, muitas vezes, de fatores variados do acontecimento teatral. Por este prisma, a dramaturgia está para além da escrita como estrutura formal da cena, imbricando-se em diferentes caminhos de pesquisa e produção, pois, como observa Rubens Rewald (2010) em sua análise *Dramaturgia: o texto e tudo mais ao seu redor*, “Há uma necessidade, hoje, de se discutir a dramaturgia, não só do ponto de vista temático e formal, como também de seus processos, dos mecanismos de viabilização da produção e de aprofundamento da pesquisa de um projeto artístico” (REWALD, 2010, p. 281).

Nesta direção, diferentes relações, manifestações e intercâmbios nascem da pluralidade e multiplicidade característica das próprias poéticas contemporâneas no campo teatral. Assim, ramificações como o diálogo elencado entre o real e o ficcional, a dramaturgia documental, a autoficção, a performance, a imbricação cênica entre Dança e Teatro, entre outras, são apenas algumas das possibilidades de construção dramaturgical para além de uma via tradicional onde o texto escrito é centralizador. Nessa esfera de premente decodificação das estruturas até então solidificadas na ideia do que vem a ser a dramaturgia, palavra e imagem dialogam e se retroalimentam, criando referentes artísticos situacionais, onde o texto infere em canais distintos da linguagem cênica, do discurso e da subjetividade. Acerca desta questão, Stephan Baumgärtel (2011) ressalta que

Outro traço importante da dramaturgia contemporânea é uma abordagem não psicológica da figura teatral que se dissolve em estratégias linguísticas textuais ou em um conglomerado tático de estados figurativos que não compõem um personagem. Mas eles produzem e evidenciam a teatralidade e performatividade da situação teatral e/ou da linguagem verbal, e desse modo, indiretamente, a teatralidade da figura que é portadora da enunciação. No que diz respeito à figura humana em cena, não se trata simplesmente de usar a linguagem para criar uma máscara verbal polifônica para um "personagem", mas de um projeto de investigar a relação mutuamente condicionadora entre linguagem/discurso e subjetividade. (2011, p. 8).

Cabe-nos constatar, portanto, que o conceito de dramaturgia na contemporaneidade não está apenas no ato de fazer emergir histórias ou personagens a partir da escrita, pois, em que pese também ser isso, insere-se em um contexto de produção multiforme e plural. No caso do projeto *Isolamento Capital*, o diálogo elencado entre o medievo e a contemporaneidade na construção dramatúrgica, bem como o próprio pensar o campo da dramaturgia em redes de criação que estão para além da figura do dramaturgo enquanto definidor do "texto final", reorganizando a relação *História-Teatro-Dramaturgia*, fez emergir um estado criador rico e potente no trânsito criativo entre dramaturgo e atrizes. Na busca por pontes entre tempos históricos distintos para refletir sobre o presente pandêmico, o projeto construiu seu próprio modo de operação ao mesclar os textos de um único autor com o trabalho de recriação feito por diferentes atrizes, compondo uma dramaturgia híbrida, compositora de uma experiência que transcende o texto escrito, pois, no caso de *Isolamento Capital*, concordamos com Sánchez, para quem "[...] a dramaturgia está mais para lá ou para cá do texto, se resolve sempre no encontro instável dos elementos que compõem a experiência cênica" (2011, p. 19-20).

4 ISOLAMENTO CAPITAL: DIÁLOGOS ENTRE HISTÓRIA E ARTE EM UM PROJETO DRAMATÚRGICO SOBRE TEMPOS PANDÊMICOS

Jean-Pierre Sarrazac, no primeiro capítulo de *O Futuro do Drama*, aponta que "escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na conversão das formas" (2002, p. 34). Sarrazac observa também que a escrita contemporânea tem como característica a costura de diferentes discursos, gêneros e estilos, em uma constituição polifônica que cria sentidos para o texto a partir de leituras e ressignificações constantes com o conteúdo interpelado na criação. Da mesma forma, o historiador Keith Jenkins nos lembra que "o presente é onde toda história começa e para onde toda a história retorna" (2005, p. 104). Ou seja, segundo o autor, não faria sentido o estudo da História se não para estabelecer um diálogo com o tempo que nos é contemporâneo, pois acontecimentos do passado

podem e devem gerar reflexões críticas sobre o agora. Sendo assim, o projeto *Isolamento Capital*, realizado por um grupo artístico de Porto Alegre (RS) e composto por um dramaturgo e sete atrizes, estabelece uma ponte entre o medievo e a contemporaneidade para refletir sobre questões que atravessam os tempos pandêmicos que estamos vivendo.

Em *Isolamento Capital*, o diálogo interposto entre História e Teatro foi basilar para a construção do que se entendeu por dramaturgia neste processo de criação artística. No projeto, a arquitetura cênico-dramatúrgica do conteúdo esteve incursa na relação estabelecida entre o texto prévio escrito pelo dramaturgo¹⁶ e pela ressignificação artística construída por sete atrizes¹⁷ em sete vídeos performances¹⁸ distintos. Em cada um dos vídeos, as atrizes realizaram uma leitura pessoal de um fragmento textual recebido¹⁹ acerca dos sete pecados capitais medievais, estabelecendo a sua própria relação dramatúrgica entre o texto/pecado que lhe foi entregue, pensando em como a simbologia neles expressa poderia ser apreendida e articulada artisticamente com o contexto pandêmico no qual estamos atrelados. Cabe ressaltar, neste sentido, que, em que pese haver um texto anterior ao processo de criação das atrizes, o projeto dramatúrgico só se concretizou efetivamente no contato e ressignificação deste material por cada uma delas, sobretudo se entendermos que um

Processo contemporâneo de criação teatral (...) Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas (...) Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação deles (...) (ABREU; NICOLETE, 2006, p. 253).

Deste modo, através do entrelaçamento entre os fragmentos textuais do dramaturgo e a ressignificação audiovisual dos textos pelas atrizes, por meio de sua própria leitura em performances individuais impressas em vídeos, nasce o projeto *Isolamento Capital*. Em cada uma de suas performances na tela, compartilhadas com o público nas redes sociais, as atrizes travaram um debate sobre os tempos

¹⁶ Tiago Silva é o dramaturgo responsável pelo projeto. Historiador, dramaturgo e diretor teatral, tem especial interesse pelas relações construídas na dramaturgia a partir do diálogo entre temáticas históricas e suas intersecções com o presente.

¹⁷ As atrizes que compõem o projeto são: Bruna Johann, Hayline Vitória, Jennifer Ribeiro, Martina Faccioni Fensterseifer, Renata Lorenzi, Savana Ferreira e Thabata Nardes.

¹⁸ Todos os vídeos estão disponíveis e podem ser acessados nos respectivos IGTVs das atrizes no Instagram: @brunajnery, @haylinev, @jenny_ribeiro, @martina.ff, @renata_lorenzi, @savaafricana e @thabatanardes.

¹⁹ Os textos prévios sobre os sete pecados capitais foram distribuídos a partir de um sorteio, onde cada um dos pecados foi direcionado para a sua respectiva atriz.

pandêmicos que estamos vivendo, por meio do conteúdo simbólico relativo aos sete pecados capitais no medievo, do texto recebido e de sua subsequente construção artística acerca deste conteúdo. Não por acaso, escolheu-se o campo da *performance* para esta realização no que tange à *dramaturgia da atuação*²⁰, uma vez que a natureza performática do texto cênico pôde inter-relacionar diferentes elementos históricos, dramaturgicos e estéticos na ponte que se almejou postular. Josette Féral, reconhecida autora da performatividade, observa que sempre há uma relação de teatralidade e dramaturgia nas performances artísticas, dependendo de “sua escritura cênica, sua relação com o corpo do performer, com o tempo de representação, com o real, com o espaço” (2015, p.136). Por este caminho performático, estruturou-se e levou-se para a cena a reflexão proposta, pensando em como questões imaginárias do passado podem estabelecer pontes de criação artística no presente, especialmente se pensarmos que

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica (FÉRAL, 2015, p. 137).

Nesta direção, vida e morte, prisão e liberdade, passado e presente, pecado e culpa, etc. se mesclaram nas performances das atrizes para refletir acerca do isolamento social nos tempos pandêmicos atuais por meio dos sete pecados capitais medievais e de sua ressignificação na construção dramaturgica do trabalho. Assim sendo, através de uma análise crítico-interpretativa, podemos explorar esse conteúdo refletindo criticamente sobre essas questões na construção dramaturgica das performances, a partir do entendimento de que o texto cênico do projeto *Isolamento Capital* é plural no diálogo travado pelos artistas envolvidos, e, conseqüentemente, também são plurais as formas que essa produção estabelece as suas produções de sentido, especialmente se concordamos com o professor de estudos teatrais Patrice Pavis, para quem

[...] o texto cênico é fruto da composição de vários códigos que o encenador mobiliza na estruturação de uma gigantesca partitura, em que espaço, ator, texto verbal, música e demais matérias teatrais traçam figuras, ritmos, organizações formais, cadeias de

²⁰ Um dos objetivos precípuos do projeto foi pensar, desde o início, as possibilidades de criação dramaturgica no âmbito da composição cênica das atrizes. Ou seja, a dramaturgia do projeto não é composta apenas pelos textos escritos pelo dramaturgo, mas também pela própria atuação nos vídeos. Sobre dramaturgia da atuação, indica-se: JACOPINI, Juliano Ricci. **Ator-Dramaturgo: Estudos Corpográficos Expandidos**. Revista Cena, número 19, volume 1, 2016, p. 1-8.

motivos e atitudes, quadros estáticos e em movimento, mutações de situação e de ritmo na organização de um discurso teatral de múltiplos enunciadores (FERNANDES, 2010, p. 116).

Nos vídeos performáticos, ao explorarem questões coletivas e individuais sobre a pandemia de covid-19, atravessadas pelos elementos simbólicos de cada um dos pecados recebidos, as atrizes valeram-se de recursos distintos na composição estética da cena. Não obstante, a ponte entre o medieval e a contemporaneidade se fez notar, também, de diferentes formas nessa construção dramatúrgica, de acordo com cada temática, de cada performance. No vídeo *Luxúria*, a atriz Bruna Johann utilizou da significação histórica relativa a este pecado para refletir sobre os reflexos da indústria pornográfica na pandemia. Em sua performance, a atriz quis pensar “o lugar que a mulher ocupa na sociedade, as marcas históricas da opressão social e religiosa ao feminino e como essas marcas reverberam na indústria pornográfica, que diminui e objetifica este gênero”.²¹ Segundo a atriz, a busca por conteúdos pornográficos na internet cresceu exponencialmente durante a pandemia de covid-19, e, a partir do fragmento dramatúrgico recebido, pensou, então, em refletir sobre a simbologia acerca do pecado da luxúria a partir desta conjectura entremeada entre a prática e o discurso. O texto recebido foi o seguinte:

Se um arqueólogo pudesse abrir meu peito e explorar as minhas emoções mais profundas, encontraria nele uma infinidade de desejos, sentidos e prazeres inconfessáveis. Pelo buraco da fechadura de minha pele, ele veria que todo o indizível de meu corpo dança imerso em uma zona neutra sem nenhum pudor, abrindo frestas, brechas, rachaduras e pequenas cicatrizes que vão dos pés até a cabeça. Não há pecado nisso. Não há dor, sujeitos ou predicados. Há apenas as frações de meu amor profundo. A luta. O luto. As instâncias do que sou e de tudo daquilo que anseio. Já não carrego mais o peso de tuas verdades em minhas costas. Sou muito mais do que os limites de tua tradução ou de teus versículos manchados em suor e pólvora. Sou inteira. Sou inteira e indivisível. Sou inteira, indivisível e impenetrável. Sou fera. Sou manto. Sou santa. Sou puta. Sou a imaculada transversalidade. Sou tudo e nada e tanto e pouco e mais e menos e negativo e positivo e santo e... Salto! Eu salto. Eu salto e me lambuzo. Eu salto, me lambuzo e me perco no corpo futuro de um pretérito imperfeito. O corpo do futuro é aquele que peca. O corpo do futuro é aquele que fala. O corpo do futuro é aquele que alimenta, que cospe, que profana, que nega. É aquele que dilui toda a imobilidade da ação. Aquele que rasga a palavra. Que a dissecar, que a dissolve em pedaços. Um corpo que varia em radiações constantes de uma pequena história dividida em trezentos e quarenta e cinco atos de trezentos e quarenta e cinco cenas. O corpo futuro é tudo e nada e tanto e pouco e pouco e pouco e pouco

²¹ Depoimento de Bruna Johann, 01/12/2020.

e pouco e pouco e pouco... E fodo! Eu também fodo! Eu fodo com as controvérsias do sagrado que ainda habita em mim (SILVA, Isolamento Capital - Luxúria, 2020).

Para Lauand, o pecado da luxúria era percebido como um dos vícios mais devastadores no medievo, pois “[...] são os prazeres sexuais os que mais dissolvem a alma do homem [...]” (2004, p. 106). A periculosidade deste pecado era evidente nesta sociedade, uma vez que o ato sexual no período medieval tinha como única finalidade a reprodução humana, sendo que tudo o que fugisse a este fim era considerado uma falta grave. Somando-se a isso, a mulher era considerada a própria insígnia do pecado neste período histórico, sendo sempre associada como uma agente privilegiada das forças de Satã, pois, como aponta Tomás de Aquino, em sua *Suma Teológica* “a mulher foi criada ainda mais imperfeitamente do que o homem [...]”. Na geração, o papel positivo é do homem, sendo a mulher apenas um receptáculo. Verdadeiramente não há outro sexo que não o masculino. A mulher é um macho deficiente” (Tomás de Aquino *apud* NOGUEIRA, 1991, p. 16). Pensando nesta configuração histórica e na sua estruturação simbólica, a atriz produz, então, uma dramaturgia que põe em xeque a objetificação da mulher na contemporaneidade em uma perspectiva diacrônica, na qual não apenas durante a pandemia de covid-19 seu corpo é maculado-nos abusos da indústria pornográfica, na violência doméstica, nas práticas de feminicídio com números alarmantes por conta do isolamento social²²- mas no próprio discurso que atravessa os séculos e se ressignifica em diferentes práticas sociais.

²² Ver, a respeito: GARCIA, Leila Posenato; MACIEL, Ethel Leonor Noia; VIEIRA, Pâmela Rocha. **Isolamento social e o aumento da violência doméstica: o que isso nos revela?** Revista Brasileira de Epidemiologia, volume 23, 2020, p. 1-5.

Figura 1 – Luxúria



Fonte: Acervo do projeto *Isolamento Capital*

Da mesma forma que a luxúria, também a gula era considerada um pecado capital grave no medievo, que, resultante do desequilíbrio humano, provocava a perda da razão, fazendo os seres humanos cederem e serem dominados pelos próprios sentidos. Delumeau observa que a luxúria e a gula eram os pecados mais incontornáveis de todos, sendo que era necessário “[...] vencer a gulodice e a luxúria para em seguida atacar pouco a pouco e em ordem de dificuldade crescente os vícios mais resistentes [...]” (2003, p. 403). Nesta direção, a atriz Thabata Nardes trabalha em seu vídeo *Gula* com elementos que trazem à tona uma significação dramática que denota perda dos sentidos e do controle de si, estabelecendo uma simetria entre o ato de comer e problemas relacionados à ansiedade e demais impactos na saúde mental que assolaram inúmeras pessoas durante o isolamento social.²³ Assim, sua composição estética interpelada

²³ Segundo diversos estudos médicos realizados ao longo de 2020, houve um aumento significativo nos quadros de depressão e ansiedade por conta da pandemia de covid-19 e o isolamento social por ela causado. Acerca desta questão, indica-se a leitura: LIMA, Rossano Cabral. **Distanciamento e isolamentos sociais causados pela covid-19 no Brasil: impactos na saúde mental.** *Physis: Revista de Saúde Coletiva*. Volume 30, número 2, 2020, p. 1-10.

por ações cênicas de voracidade, sujeira e frenesi simbólico diante dos alimentos usados na cena- o pão, a massa, o fruto, o vermelho, o cálice de vinho, etc.- reverbera no sentido de estabelecer a ponte entre o imaginário medieval acerca deste pecado e as consequências do isolamento referente à pandemia de covid-19.

Figura 2 – Gula



Fonte: Acervo do projeto *Isolamento Capital*

No que tange à preguiça, pode-se considerá-la como um pecado mortal no medievo por se opor diretamente ao amor de Deus. Portanto, se ela é um sentimento que afeta todo o ser, física e espiritualmente falando, teríamos preguiça de amar as pessoas e até mesmo ao divino. Entendendo a acídia- primeira nomenclatura medieval para o pecado capital da preguiça- a tristeza ou o tédio da alma, em uma relação de desinteresse pelos assuntos do espírito, Agostinho observa que “Para a sua alma, todo alimento é repugnante. E (sendo os bens interiores e espirituais verdadeiros bens e só aparentemente podem ser desejos carnis), é evidente que a acídia tem por si caráter de pecado [...]” (SALMOS, 104: 18). Deste modo, fica claro que a acídia ou a preguiça são considerados pecados que, para além de sua natureza letárgica, ainda afluam nos homens sentimentos de desespero, rancor, malícia e divagação negativa da mente, precedendo assim outros vícios, que muitas vezes são movidos pela busca incessante do prazer ou mesmo suplantação absoluta da dor- o que vai contra os princípios do suplício cristão.

Não obstante, essa ruptura com o sentimento da dor leva, muitas vezes, a quadros de depressão e, em sua consequência mais radical, o suicídio, considerado um pecado mortal e imperdoável para o cristianismo. Levando em consideração que os números de pessoas com ansiedade, depressão e as

possíveis taxas de suicídio tiveram aumento significativo durante a pandemia de covid-19 no mundo²⁴, a dramaturgia do vídeo *Preguiça* estabelece uma conexão entre os preceitos simbólicos deste pecado e a relação com estas questões dos tempos pandêmicos atuais, sendo o fragmento textual dado previamente para a atriz o seguinte:

Já fazem mais de cem dias. Cem dias e minha boca já secou, meu pulso estagnou e minhas mãos já enxugaram. Eu corro em círculos. Eu sopro memórias. Eu coleciono vazios. Atravesso a cama em longas viagens que duram trinta e sete horas todos os dias. Eu sei. Eu tenho contado cada passagem. Cada instante. Cada sentido. Queria mesmo era um pouco de paz, um pouco de vício, um pouco de tato. Queria levantar e atravessar o campo mais afastado de meus pensamentos. Mas não dá. Eu não consigo. Há algo de imóvel em meus movimentos. Algo de pesado em volta dos meus pés. Então prefiro deixar tudo como está, em um ritual metódico que se repete de novo e de novo e de novo, sempre na companhia das folhas, dos sons, do pranto e do gozo. É engraçado, mas minha sombra tem sido minha melhor companhia nessa jornada. Meus desejos têm evaporado no teto, atravessando os pontos de partida que rivalizam com minhas vontades íntimas, em um constante processo de reinícios. De extermínios. De ideias em permanente decomposição. Mas, ainda assim, eu me viro. Me viro, me toco, me reconheço. E, mesmo devagar, eu flutuo. Eu flutuo e observo o tempo passar. Deito, durmo, arrebento angústias em meu peito. E sigo assim, imóvel, esperando um novo amanhecer. Quem sabe nele todos os nós possam estar desamarrados. Curados. Diferentes. Quem sabe? (SILVA, Isolamento Capital - Preguiça, 2020).

Através deste excerto, a atriz Martina Faccioni Fensterseifer construiu sua performance audiovisual com base na repetição de movimentos, no respiro ofegante em relação ao texto e na imobilidade dos deslocamentos que se manifestam na tela, materializando a angústia coletiva própria ao isolamento dos tempos pandêmicos atuais, bem como evidenciando o caráter de culpa que o contexto medieval postulou sobre a preguiça nos meandros de sua composição dramática. Cabe apontar também, que a necessidade de uma produtividade acelerada, mesmo diante de um quadro pandêmico, pode emergir uma culpabilização profunda nos sujeitos, que não se permitem momentos de descanso e lazer, naquilo que autores como Robson de Oliveira e Simone Sobral Sampaio (2018) apontam como as consequências neoliberais dos preceitos oriundos do discurso de que cada indivíduo é "empresário de si mesmo". Sendo assim, percebe-se no vídeo *Preguiça* a interlocução entre o universo simbólico próprio à significação medieval deste pecado, a ressignificação da atriz em relação ao texto recebido pelo dramaturgo e diferentes questões do mundo pandêmico.

²⁴ Sobre esta questão, ver: <<https://pubmed.com.br/covid-19-e-o-risco-de-suicidio/>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

Os pecados da *avareza* e da *inveja*, por sua vez, estabeleceram relações similares de construção dramática, ainda que cada atriz tenha realizado seu próprio itinerário cênico na criação de suas performances. Isso porque, em ambos os vídeos, o espaço da casa- ambiente de gravação escolhido pelas duas artistas- criou diálogos entre o pecado medieval e a sua relação com a contemporaneidade. No vídeo *Avareza*, a atriz Hayline Vitória orienta o olhar do espectador no sentido de desvelar uma pretensa segurança garantida pelo dinheiro durante a pandemia. Um dinheiro que não pode comprar saúde, bem-estar e imunidade social. Se, durante o medievo, o pecado da avareza constituía-se como um mal da alma que manifestava-se no comportamento moral do indivíduo, apontando a Bíblia que “Aquele que ama o dinheiro nunca se fartará, e aquele que ama a riqueza não tira dela proveito. Também isso é vaidade. Quando abundam os bens, que vantagem há para os seus possuidores, senão ver como se comportam?” (ECLESIASTES, 5: 10), a atriz constrói sua performance evidenciando que, mesmo diante de uma catástrofe de dimensões ainda incalculáveis como a pandemia de covid-19, as desigualdades sociais permanecem.

No vídeo *Inveja*, a atriz Savana Ferreira segue por um caminho de entendimento e criação artística similar. Segundo a atriz, em sua construção dramática, almejou-se “pensar o pecado da inveja como um vetor para refletir sobre questões como desigualdade, racismo e meritocracia durante a pandemia de covid-19. Sendo uma atriz negra, me questionei: inveja do outro ou revolta pela falta de oportunidades?”²⁵ Para Fernandes, a inveja é o desejo de possuir o bem do outro, em um estado de pesar ou desgosto perante prosperidade alheia (1996, p. 360). Durante o período medieval, sua natureza esteve atrelada ao desejo de igualar-se ao divino, lançando sobre o mundo um olhar de malícia e negação das leis eclesíásticas, uma vez que “Deus criou o homem para a incorruptibilidade e o fez imagem de sua própria natureza. Foi por inveja do diabo que a morte entrou no mundo: experimentam-na quantos são de seu partido” (SABEDORIA, 2: 23-24). Neste sentido, a criação performática da atriz levantou-se na direção de questionar e refletir sobre estruturas sociais e históricas que, em que pese serem dadas como naturais, são culturalmente edificadas, dialogando com o pensamento de Baschet (2006), para quem, durante o período medieval, a inveja foi considerada o pecado das classes inferiores, que repugnam sua posição de dominados e lançam um olhar maldoso em direção ao topo da sociedade.

Em *Soberba*, a atriz Jennifer Ribeiro estabelece uma crítica à necessidade de mostrar-se nas redes sociais como forma de satisfação, plenitude e felicidade na atualidade; uma necessidade que, segundo a atriz, “se intensificou durante a pandemia por conta do isolamento domiciliar e da intensificação na

²⁵ Depoimento da atriz Savana Ferreira, 01/12/2020.

convivência virtual como consequência do distanciamento social”.²⁶ De acordo com Recuero (2009), as redes sociais apresentam-se como um ambiente propício para, na esfera dos atores, o autogerenciamento da imagem pessoal e construção do “eu” e, no âmbito das conexões, se fortalece como um espaço potencializador na busca por capital social. Nesta direção, pensando que, durante o medievo, o pecado da soberba era “por excelência o pecado dos dominantes, clérigos ou aristocratas que, uma vez glorificados por sua posição, se tornam vítimas de um exacerbado desejo de elevação, infringindo por vezes a obediência e a submissão que devem manifestar perante Deus” (DRUMMOND, 2014, p. 58), o excerto textual direcionado pelo dramaturgo para a criação performática da atriz engloba a inter-relação entre a História e a escrita cênica advinda da simbologia própria a este pecado, sendo o fragmento dramatúrgico oriundo desta intersecção o seguinte:

Meu confinamento está sendo refletido em um espelho público. Olho pra ele. Aprecio. Gosto do que vejo. É hora de mostrar, sorrir, postar. É hora de minha dose diária de adrenalina. Do meu banquete diário de sucesso, fatos e distrações. Tenho os meus ossos. Tenho os meus órgãos. Tenho a minha pele. Tenho a minha voz. Eu tenho um tecido de seguidores envolto em meu sorriso flácido. Uma juventude banhada em repetições constantes. Um antídoto contra a opressão desse mal me quer. Mas não. Isso não é medo, tédio ou prisão. Isso é amor. Autoconsciência. Variação permanente de uma mesma sinfonia. É foco, força, determinação e fé. É a realidade concreta de minha própria lei. Não há clemência para quem não se ama. Não há caminho para quem não se deseja. Não há nada que permaneça vivo distante das redes neurais do outro. É preciso aparecer, criar, ver e compartilhar. É preciso evitar cair em desuso. Fugir de um perfil ultrapassado, velho, obtuso. Nada pior do que a distância entre o que se pensa e o que se vê. Por isso eu penso, eu crio e eu estruturo tudo, absolutamente tudo à minha volta. E tendo a certeza de que sou o melhor que alguém poderia ser, eu apenas aguardo a glória como consequência de minha construção. De meu afeto. Da verdade sacralizada de minha própria poluição. Porque nada é pior do que a distância entre o que se pensa e o que se vê. E eu quero ser apreciada por tudo aquilo que você pensa que eu sou. (SILVA, Isolamento Capital - Soberba, 2020).

Tomás de Aquino, ao citar Santo Agostinho, afirmava que, para este, a soberba era um “distorcido desejo de grandeza” (2004, p. 80). Na mentalidade medieval, o exercício da soberba afastava o indivíduo do plano divino, “Porque tudo o que há no mundo, a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida, não é do Pai, mas do mundo” (JOÃO, 2: 16). Não obstante, o vídeo da atriz resultante da ressignificação do excerto supracitado, e que começa com uma citação emblemática de Dante Alighieri

²⁶ Depoimento da atriz Jennifer Ribeiro, 01/12/2020.

em *A Divina Comédia*²⁷ como forma de relacionar tempos históricos distintos na crítica artística postulada, estabelece uma relação direta entre o medievo e a contemporaneidade na sua construção dramática ao pensar em um efeito paradoxal dos preceitos relacionados ao discurso acerca da vaidade. Pois, se por um lado a crítica ao uso irresponsável das redes sociais é utilizado como potência criadora na dramaturgia da atriz, por outro, a negação do prazer da “construção de uma imagem de si” insere-se na própria conduta punitiva de um imaginário historicamente cristalizado.

Figura 3 – Soberba



Fonte: Acervo do projeto *Isolamento Capital*

Por fim, no vídeo *Ira*, a atriz Renata Lorenzi utiliza de uma linguagem cinematográfica visceral para colocar em cena os aspectos simbólicos de seu pecado em uma relação com o agora pandêmico por via da experimentação audiovisual. Se pensarmos que “Os homens e mulheres da Idade Média aparecem dominados pelo pecado [...]” (CASAGRANDE; VECCHIO, 2006, p. 337), a ira, enquanto manifestação de

²⁷ “Por que vos ensorbece o orgulho, se não sois mais do que insetos imperfeitos, incompletos no seu desenvolvimento?” ALIGHIERI, Dante. Canto X do Purgatório. **A Divina Comédia**. Edição Integral. Círculo do Livro, São Paulo: 1985, página 151.

uma desmedida de si, que pode acarretar no próprio descumprimento das leis de Deus, apresenta-se como um pecado altamente reprovável. No entanto, como observa Drummond, “O vício da Ira talvez seja o mais contraditório, sentir raiva e ódio sempre foi justificável como instinto natural de quem o detém, a Igreja considerava pecado somente a raiva destinada contra Deus [...]” (2014, p. 4). Sendo assim, ao trazer para sua composição dramática uma dicotomia latente entre diferentes sentimentos que a atravessam no seu isolamento social, experimentando modos distintos de dizer e agir, a atriz apresenta o pecado da ira como um lugar de revolta plenamente justificável diante de tudo o que tem acontecido em meio a uma pandemia sem fim determinado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A historiadora Barbara Tuchman observa que “a História e o estudo do passado, tanto recente como distante, não revelarão o futuro, mas são um farol indicador do caminho e um alimento útil contra o desespero (1991, p. 47). Em tempos sombrios como os que estamos vivendo, consternados por uma pandemia com um fim cada vez mais indefinido, olhar para o passado e estabelecer conexões com o presente pode ser uma forma de encontrar pontes, caminhos e leituras que tornem nossa percepção mais alargada acerca do lugar social que ocupamos neste momento pandêmico. Neste sentido, o presente artigo buscou refletir e analisar a relação elencada entre *História e Teatro* no âmbito do projeto dramático *Isolamento Capital*, através do diálogo interposto entre o período medieval e a contemporaneidade, como forma de pensar essa interdisciplinaridade como um vetor importante de criação artística, bem como uma pesquisa que amplia as considerações acerca das mudanças e permanências históricas.

Sob este prisma, concordamos com Jacques Le Goff, para quem a História e suas relações com o presente só podem ser percebidas por meio de uma perspectiva histórica de longa duração. Para o medievalista, as reflexões sobre Idade Média, cultura e imaginário medieval são fundamentais para a compreensão e alargamento das questões humanas em diferentes períodos históricos, uma vez que “[...] a Idade Média está particularmente viva e é fundamental para a compreensão da sociedade de hoje” (2005, p. 212). Sendo assim, ainda que a pandemia de covid-19 tenha nos envolvido com especificidades que são próprias deste tempo, a leitura da História em uma perspectiva de longa duração, através, no caso de *Isolamento Capital*, do diálogo entre a Arte e a História, é capaz de intuir, questionar e ressignificar questões que transformam o conhecimento histórico em um campo vivo e em permanente movimento.

Cabe-nos finalizar a explanação deste estudo, portanto, entrevendo que, entre tantos períodos históricos e suas peculiaridades, existe, antes, a vida que preenche as brechas e que infere sentidos através do tempo. E, é somente através dela, que relações como as travadas neste texto são possíveis

e justificáveis, sobretudo tratando-se da relação elencada entre História e Arte. Ferracini observa que “Deveria ser esse o desejo do ator em relação ao público: através de seu trabalho, convidar o espectador, não somente para fruir o espetáculo, mas a criar com ele faíscas de vida e de respiro [...]” (2005, p. 128). *Isolamento Capital* é um projeto que tentou fruir possibilidades nestes espaços de respiro e movimentar o pensamento em um momento de tanta imobilidade. Que a História e a Arte possam emergir dessas faíscas sempre. Mesmo diante de uma pandemia. Mesmo diante de tantas incertezas.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. **Antigo e Novo Testamento**. Tradução de João F. de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1967.

ABRANCHES, Sérgio. **A Era do Imprevisto: a grande transição do século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ABREU, Luis Alberto de; NICOLETE, Adélia. Processo Colaborativo. *In: Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argus, 2010.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Edição Integral. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. *In: LEACH, Edmund et al. Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BASCHET, Jérôme. **A civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Estratégias de escrita teatral não-dramáticas e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: algumas reflexões preliminares. **O Teatro Transcende**. Volume 16, n. 1, 2011, p. 2-11.

BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais**. Volume 1, outubro de 2011, p. 56-61.

CAPONI, Sandra. **Covid-19 no Brasil: entre o negacionismo e a razão neoliberal**. *Estudos Avançados*, 34 (99), p. 209-224, julho de 2020.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. *In*: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs). **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, vol. 2, p. 337-352.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

DANAN, Joseph. MUTAÇÕES DA DRAMATURGIA: tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). **Moringa - Artes do Espetáculo**. João Pessoa, vol. 1, n. 1, 117-123, janeiro de 2010.

_____. **Qu'est-ce que la dramaturgie?** Arles: Actes Sud, 2010 (Apprendre, 28).

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)**. Volume I. Tradução de Álvaro Lorencir. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

_____. **O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)**. Volume II. Tradução de Álvaro Lorencir. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DRUMMOND, Albert. As constituintes da moral medieval católica: como os vícios humanos se tornaram os sete pecados capitais. **Revista Mundo Antigo** – Ano III, v. 3, n. 05, julho de 2014, p. 41-62.

_____. O Furioso Mercado - A Pulsão Humana no Mundo Pós-Moderno: Como o Pecado da Ira se elevou à Categoria de Virtude. **Anais do 8º Seminário Brasileiro de História da Historiografia da Universidade Federal de Ouro Preto**. Mariana, 2014.

DUBY, Georges. **Eva e os padres: damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário Brasileiro Globo**. 44 ed. São Paulo: Globo, 1996.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. Lume: 20 anos em busca da organicidade. **Sala Preta**, v. 5, p. 117-128, 28 nov. 2005.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann; DILLMANN, Mauro. Os sete pecados capitais e os processos de culpabilização em manuais de devoção do século XVIII. **Topoi**, v. 14, n. 27, 2013, p. 285-317.

FRANCO JR., Hilário. **A Idade Média: o nascimento do ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

GARCIA, Leila Posenato; MACIEL, Ethel Leonor Noia; VIEIRA, Pâmela Rocha. Isolamento social e o aumento da violência doméstica: o que isso nos revela? **Revista Brasileira de Epidemiologia**, vol. 23, 2020, p. 1-5.

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JACOPINI, Juliano Ricci. Ator-Dramaturgo: Estudos Corpográficos Expandidos. **Revista Cena**, número 19, volume 1, 2016.

JENKINS, Keith. **A História Repensada**. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2005.

LE GOFF, Jacques. O imaginário medieval. **Signun: Revista da Abrem**, v. 10, 2008, p. 63-72.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Rossano Cabral. Distanciamento e isolamentos sociais causados pela covid-19 no Brasil: impactos na saúde mental. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, vol. 30, n. 2, 2020, p. 1-10.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 15, p. 74-82, agosto 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. As companheiras de Satã: o processo de diabolização da mulher. **Espacio, Tiempo y Forma**, Madrid, Série IV. t. IV, p. 9-24, 1991.

OLIVEIRA, Robson de; SAMPAIO, Simone Sobral. Neoliberalismo e Biopoder: o indivíduo como empresa de si mesmo. **Textos & Contextos**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 167 - 177, jan./jul. 2018.

PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Lisboa: Publicações Europa América, 1981.

RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. **Tempo Social: Revista de Sociologia**, USP, São Paulo, n. 7, 1995.

RECUERO, Raquel da Cunha. **Redes Sociais na Internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

REWALD, Rubens. Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor. **Sala Preta**, vol. 9, 2010, p. 281-291.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. **Artes Escénicas**, Cuenca, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O Futuro do Drama: Escritas dramáticas contemporâneas**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SCHULZ, Marcos. Da acídia à preguiça: um voo iconográfico sobre uma encruzilhada medieval. **Revista Aedos**, vol. 3, n. 9, 2011.

SILVA, Tiago. Você tem fome de quê? Arte e Cultura em tempos de isolamento social. **Revista Forproll**, vol. 5, n. 1, Dossiê "Onde há poder que haja resistência", 2021, p. 174-187.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SOARES, Paulo Roberto de Núñez. Os monstros na cultura medieval. **Revista Signum**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 188-210, 2011.

TELESSAÚDERS-UFRGS. **Qual a diferença entre distanciamento social quarentena e isolamento?** Porto Alegre: UFRGS, 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/telessauders/posts_coronavirus/qual-a-diferenca-de%20distanciamento-social-isolamento-e-quarentena>. Acesso em: 20 jan. 2021.

TOMÁS DE AQUINO. **Sobre o saber (De Magistro) – os sete pecados capitais**. Tradução e estudos introdutórios de Luiz Jean Louand. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

TUCHMAN, Barbara W. **A prática da História**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.