

A COSTURA DO LAR EM *COSER Y CANTAR*, DE DOLORES PRIDA, OU UM ENSAIO PARA UMA CENA MISTIÇA

FELIPE VIEIRA VALENTIM*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Centro de Comunicação e Humanidades, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-LETRAS), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar a hibridização da cena teatral, no contexto intercultural, como proposta pela dramaturgia *Coser y cantar*, da cubano-americana Dolores Prida. Ao longo do texto, ideias de “mestiçagem cultural”, “lar” e “diáspora” são apresentadas e desenvolvidas conforme as necessidades da análise dramaturgic. Percebe-se um projeto cartográfico no qual se apresenta o mapeamento de si de forma não linear e fragmentária. Nossa conclusão indica a cena teatral como um espaço imaginado para ressignificar fronteiras; um espaço colocado como a manifestação de um “lar”.

Palavras-chave

Hibridização. Cena mestiça. Dolores Prida.

* E-mail: valentim.fe@gmail.com; ORCID: 0000-0001-9828-7019.

ESBOÇOS DE UMA CENA MESTIÇA

O fenômeno da globalização aboliu fronteiras e promoveu o surgimento de outras configurações espaciais. Arranjos de tempo e concepções de espaço, desde a ascensão da modernidade, operam em níveis cada vez mais acelerados. Dessa forma, podem-se destacar dois movimentos predominantes no mundo globalizado: a ininterrupta compressão do espaço-tempo e a dilatação da percepção do próprio tempo e, conseqüentemente, da realidade.

Em *Cruzamentos e tensões*, a historiadora da arte Icleia Borda Cattani (2006) nos apresenta o uso de cartografias traçadas por alguns artistas visuais de modo a destacar seus percursos afetivos. Por meio dessas cartografias, fronteiras são refeitas e a arte se faz no cruzamento das culturas: a mestiçagem é o produto de uma poética do “entre”. “Mestiçagens na arte contemporânea são então, para os fins desta pesquisa, aqueles cruzamentos produtores de novos sentidos, buscados pelos artistas dentro da lógica da trajetória de suas próprias obras” (CATTANI, 2006, p. 109).

A pesquisadora ressalta o duplo movimento (complementares e não excludentes) da prática cartográfica: tecem críticas sociais e costuram memórias subjetivas, possibilitando a criação de *locus* utópicos. Os cruzamentos culturais não possibilitam a fusão de opostos, alerta Cattani (2006), mas o tensionamento permanente no próprio campo de expressão, produzindo novos e complexos sentidos continuamente.

Ora, se “[...] a mundialização da economia abole simbolicamente as fronteiras entre países, gerando novas configurações de fronteiras, de territórios e de centros e margens” (CATTANI, 2006, p. 113), aos artistas resta a cartografia como um signo de trajetórias e descobertas, migrações e êxodos. Assim, os artistas agem “[...] criando outros mundos ou apropriando-se das imagens codificadas existentes, para nelas inserir outros significados ou para subvertê-las, gerando tensões constitutivas em suas obras” (CATTANI, 2006, p. 114).

A “poética do entre”, portanto, deve buscar o diálogo mobilizador e alcançar o fenômeno transcultural, assumindo seu discurso mestiço. O intercultural é indissociável da esfera política, dado que tal fenômeno social pressupõe um constante diálogo do sujeito e sua identidade (construção política). Josette Féral (2015, p. 385) sinaliza ser a interculturalidade também um signo de nossas individualidades. Tem-se o constante movimento entre o “eu” e o “outro” realocados em contextos de sociedades pluriculturais, feitas de migra-

ções múltiplas; “[...] o surgimento da *alteridade* no seio de nossas vidas provoca necessariamente o reconhecimento do Outro: um outro, longínquo ou próximo, que obriga a sociedade, o indivíduo e a arte a se redefinir” (FÉRAL, 2015, p. 385).

Patrice Pavis (2015), em *O teatro no cruzamento de culturas*, recorre à metáfora da ampulheta para compreender e ilustrar o fenômeno aqui discutido. Para ele, a cultura estrangeira está representada pela bola superior do instrumento. O estudioso lê a cultura estrangeira como uma “cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais ou artísticas” (PAVIS, 2015, p. 3). O que se destaca na metáfora de Pavis é o não escoamento automático e passivo de uma cultura para outra. O agrupamento de grãos é regulado pela “cultura-alvo” (bola inferior) seja por critérios sociais, seja por políticos ou econômicos. É possível, dessa forma, ler tanto os movimentos de artistas oriundos de nações com forte potencial econômico, que investigam ou feitichizam o “exótico” em outras culturas, quanto a produção e o estabelecimento de artistas oriundos de uma economia emergente, em nações com desenvolvimento esmagador.

Pavis (2015, p. 15) salienta que “a encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cênica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural distinto (um texto, uma adaptação, um corpo)”. Ou seja, o teatro opera não somente com as imagens de si, mas também de um outro e de todo o seu universo cenicamente traduzido. Tocamos, dessa forma, na relação eu/outro: buscam-se imagens de um Outro diante de si ou de um Outro em si (FÉRAL, 2015). Tal ponto nos será fundamental para leitura da dramaturgia de Dolores Prida a ser discutida na segunda parte deste trabalho.

Situar Prida nesses parágrafos iniciais é importante para pensarmos a sua obra nesse contexto diaspórico. Prida faz imagens de si e também de outras vozes que ecoam na sua escrita. “São os contextos, no cruzamento do individual e do coletivo, no cruzamento da memória do grupo e daquela do indivíduo, que determinam os lugares, os espaços identitários que modificam a seu modo nossa experiência cultural” (FÉRAL, 2015, p. 393).

Assim, o caráter político da arte se faz predominante: permite “[...] um diálogo que se desenvolve em termos mais difíceis no campo do social e do político, o teatro podendo mesmo ser o lugar de utopias que o social não pode-

ria permitir” (FÉRAL, 2015, p. 387). Portanto, as utopias deslocam fronteiras e dão novos sentidos às formas codificadas. Nasce o híbrido que, constantemente, vira a ampulheta mencionada por Pavis (2015, p. 5): “a ampulheta é feita para ser virada, para remeter de volta toda a sedimentação, a fim de que se escoie indefinidamente de uma cultura para outra”.

A utopia, “ideia sem lugar”, encontra-se então configurada num lugar concreto, o corpo da obra (seja ela material ou imaterial, concebida para a permanência ou efêmera). Mas ela se encontra nas frestas desse corpo, no seu processo, e não no fim. Ela cria seus próprios lugares, feitos de transversalidades e de fronteiras porosas. Por essa razão, ela se materializa muitas vezes nessas obras que criam cartografias, signos icônicos do deslocamento, mas também do peritencimento, das definições identitárias e, paralelamente, das relações de poder e dos limites (CATTANI, 2006, p. 114).

A cena mestiça se forma a partir de um projeto cartográfico: uma utopia que se apropria de imagens existentes para subverter e inserir novos significados nela. Neste texto, apresentamos a dramaturgia *Coser y cantar* como um roteiro rascunhado para a composição de uma cena mestiça. Na obra, Prida manifesta o tom político pela visibilização de uma das marcas chicanas sobresalentes: a língua espanhola. Uma característica que também foi observada por Pavis (2013, p. 137), em *A encenação contemporânea*, ao analisar os vídeos *performances* de Guillermo Gómez-Pena:¹ “falar espanhol e inglês é uma vantagem para os chicanos, uma ameaça para os anglófonos. A linguagem é um passaporte e uma arma” (PAVIS, 2013, p. 137).

“O teatro hispano-americano começa a ter um impacto e será o teatro do futuro. Eu acho que ainda seremos bilíngues por um longo tempo. Não vamos desaparecer como desapareceu o teatro judaico iídiche e o teatro estadunidense será enriquecido com a concomitância do teatro hispânico, porque nosso teatro é parte do grande mosaico que é a América do Norte”. Esta e as demais traduções apresentadas neste trabalho são de minha autoria.²

1 Artista/perfomer mexicano que fixou residência nos Estados Unidos; fundador do “La Pocha Nostra”, uma organização de artes transdisciplinares em constante transformação, em 1993.

2 *El teatro hispanoamericano comienza a tener un impacto y va a ser el teatro del futuro. Pienso que todavía seremos bilíngües por mucho tiempo. No vamos a desaparecer como desapareció el teatro judío em yiddish y el teatro norteamericano saldrá enriquecido por la concomitancia del teatro hispano, porque nuestro teatro es parte del gran mosaico que es Norteamérica* (PRIDA apud SARRAÍN; MANZOR, 2005, p. 308, tradução nossa).

DOLORES PRIDA COSIENDO Y CANTANDO

Nascida na costa norte da ilha de Cuba, Dolores Prida foi uma intelectual fortemente envolvida com a afirmação da latinidade no contexto estadunidense. A década de 1960 marca a chegada de Dolores e a família aos Estados Unidos; deslocamento realizado após o triunfo da Revolução Cubana. A família de Dolores se instalou na cidade de Nova Iorque, local onde permaneceu até seu falecimento, no ano 2013.

Sua forte ligação com escrita a impulsiona na arte de contar histórias: ela fez carreira como dramaturga e jornalista, tendo também publicado uma coleção com 37 poemas em 1967, segundo a coluna assinada por Claudio Iván Remeseira para a *NBC Latino*. Ainda de acordo com o citado documento, apesar da produção de contos e poesias ainda na adolescência, é o forte desempenho como dramaturga que traça seus caminhos nas artes literárias e, conseqüentemente, teatrais. “Ao lado de Eduardo Machado, Manuel Martín, Tato Laviera e outros, ela foi uma das mais ativas e uma das primeiras dramaturgas que alimentaram a cena latina de Nova York nos anos 1980 e 1990”.³ (REMESEIRA, 2013, tradução nossa).

A escritora integra parte de uma geração de artistas latinos que expressam forte identificação com o reavivamento das experiências já vividas⁴ em uma determinada localidade. O caráter bilíngue e bicultural é acentuado em sua obra, provocando uma tensão criativa sobre os deslocamentos que compõem a formação plural de uma identidade em contexto diaspórico. Nota-se que as personagens desenhadas por Prida, ao mesmo tempo que manifestam o desejo por algum pertencimento, criticam discursos que denotam um “eu” de origem fixa.

Avtar Brah (1996), em *Cartographies of diaspora*, coloca que questões pertinentes à problemática do “lar” e da “pertença” podem ser partes constituintes do que se entende por condição diaspórica no contexto contemporâneo. Contudo, as interrogações que impulsionam tais questões, bem como as formas de abordagem que as cercam, são específicas da história de uma diás-

3 “Alongside Eduardo Machado, Manuel Martín, Tato Laviera and others, she was one of the most active and one of the first female playwrights that nourished the New York Latino stage during the 1980s and 1990s”

4 Trazer os vocábulos “raíz” ou “origem” é extremamente problemático para este trabalho.

pora particular. “Nem todas as diásporas inscrevem o desejo do ‘lar’ através de um desejo de retornar a um lugar de ‘origem’.”⁵ (BRAH, 1996, p. 193, tradução nossa).

A partir dos traços iniciais aqui rascunhados, direcionaremos as próximas linhas às análises da fragmentação identitária que cerca a personagem central do monólogo *Coser y cantar* (1981), de Dolores Prida. Nos rastros desse “eu” repartido, evocamos as imagens que perpassam o corpo da dramaturgia e que também estimulam e provocam múltiplas interpretações no jogo cênico. Nessas leituras também tomam a cena teatral como um corpo deslocado e metamorfoseado no contexto diaspórico.

Brah (1996, p. 193, tradução nossa) nos pergunta: “Quando uma localização se torna lar? Qual é a diferença entre ‘sentir-se em casa’ e apostar em um lugar como seu próprio ‘lar’?”⁶ Por meio de tais questionamentos, a pesquisadora chama a atenção para os aspectos políticos que norteiam a ideia de “lar”. A concepção de lar está profundamente imiscuída à forma como os processos de inclusão ou exclusão operam e são subjetivamente experimentados em circunstâncias predeterminadas. Brah (1996, p. 193 grifo nosso, tradução nossa) ainda sublinha que é “possível sentir-se em casa em um lugar e, no entanto, a experiência de exclusões sociais poder inibir proclamações públicas do lugar como lar”,⁷ uma vez que a questão que envolve a ideia de lar “[...] é centralmente sobre nossas lutas políticas e pessoais sobre a regulamentação social da ‘pertença’”:⁸

“Onde está o lar? Por um lado, ‘lar’ é um lugar mítico de desejo na imaginação da diáspora. Nesse sentido, é um lugar sem retorno, mesmo que seja possível visitar o território geográfico que é visto como o lugar de ‘origem’. Por outro lado, o lar também é a experiência vivida de uma localidade. Os sons e os cheiros, o calor e a poeira, as frias noites de verão, ou a emoção da primeira queda de neve, as noites de inverno tremendo, os céus sombrios e cinzentos no meio do dia... tudo isso, mediado pelo cotidiano historicamente específico das relações sociais. Em outras palavras, a experiência variada das dores e

5 “Not all diasporas inscribe homing desire through a wish to return to a place of ‘origin’”

6 “When does a location become home? What is the difference between ‘feeling at home’ and staking claim to a place as one’s own?”

7 “[it is] quite possible to feel at home in a place and, yet, the experience of social exclusions may inhibit public proclamations of the place as home”

8 “[it] is centrally about our political and personal struggles over the social regulation of ‘belonging’”

prazeres, os terrores e os contentamentos, ou as alturas e a monotonia da cultura de vida cotidiana [...]”⁹

Partindo de tais constatações, a pesquisadora indica a fluidez das fronteiras geopolíticas socialmente apresentadas. Suas análises nos apontam que as diásporas são terrenos culturais e políticos contestados; terrenos também marcados por dinâmicas de poder e dotados de especificidades econômicas que, a partir das relações sociais, inscrevem modos étnico-raciais de subjetivação e de identificação. Nas diásporas, é estabelecido um jogo em que as memórias individuais e coletivas colidem, se instalam e se reconfiguraram.

Coser y cantar é um monólogo que se estrutura a partir da fragmentação identitária de Ella/She. A ambiguidade posta como tema desse monólogo é uma marca, segundo Judith Weiss (1991, p. 10), das obras dramáticas de Dolores Prida, uma temática também dominante da vida hispânica nos Estados Unidos, ainda de acordo com a estudiosa. Em *Coser y cantar*, Prida desenha a busca de um “eu”; uma personalidade individual dentro de um contexto bicultural “autodefinido”.

A dramaturga traça um caminho de identificação no processo de fragmentação e deslocamento que envolve o contexto diaspórico. Processo também apontado por Stuart Hall (2005, p. 9), que sinaliza a ocorrência de duplos deslocamentos no contexto contemporâneo: o indivíduo descentrado de si mesmo e de seu lugar no mundo social e cultural. Ella/She pode ser lida nessa perspectiva, produzindo a si mesma no ponto de intersecção que marca as localidades experienciadas pela personagem. Assim, pode-se também compreender que o conceito de diáspora é capaz de sinalizar processos de multilocação por meio de fronteiras geográficas, culturais e psíquicas (BRAH, 1996). O projeto cartográfico de Prida, em *Coser y cantar*, compreende o conflito intrasubjetivo, marcado por afetos, resistências e frustrações.

Em cena, Dolores nos apresenta duas faces de uma mesma mulher: à direita, Ella; à esquerda, She. A descrição do espaço em que cada face se situa nos

9 *Where is home? On the one hand, ‘home’ is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In this sense it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of ‘origin’. On the other hand, home is also the lived experience of a locality. Its sounds and smells, its heat and dust, balmy summer evenings, or the excitement of the first snowfall, shivering winter evenings, somber grey skies in the middle of the day... all this, as mediated by the historically specific everyday of social relations. In other words, the varying experience of the pains and pleasures, the terrors and contentments, or the highs and humdrum of everyday lived culture.*

indica uma clara oposição: no espaço em que She se situa, existe certa dose de organização e equilíbrio; depreende-se, pela sugestão de objetos cênicos, que She representa um lado da personagem voltado ao conhecimento (pilhas de livros, revistas e jornais; um copo com canetas e lápis), aos esportes (par de patins de gelo e uma raquete de tênis visíveis em algum lugar) e o excessivo controle da saúde (vários frascos de pílulas vitamínicas). Em contrapartida, a área de Ella indica a existência de determinada desordem. Ao redor da cama, estão espalhadas cópias do *Cosmopolitan*, *Vanidades* e alguns guias de TV. Na mesa que ocupa o lado de Ella na cena existe uma confusão de cosméticos, além de uma estatueta da Virgem da Caridade e uma vela. Ademais, como uma marca cultural, um par de *maracas* – instrumento típico das danças latino-americanas – se faz visível.

A descrição e as escolhas cênicas que atravessam a dramaturgia denotam claros conflitos identitários. Dolores satiriza, provoca e apresenta críticas ácidas com certas doses de humor. Os conflitos identitários se manifestam pela ambivalência, seja na ordem da linguagem, seja pelas escolhas de representações étnicas. *Coser y cantar* é escrita em dois idiomas distintos (inglês e espanhol), havendo, logo na introdução da peça, uma importante nota da dramaturgia: “Esta peça JAMAIS deve ser montada em apenas um idioma.”¹⁰ (PRIDA, 1991, p. 49, tradução nossa). O emprego dos dois idiomas, de certa forma, colabora para evidenciar a fragmentação identitária da personagem na obra, como se pode observar no fragmento abaixo:

SHE: I must call mother. She's always complaining.
 ELLA: Llamadas. Llamadas. ¿Por qué no llamará? Voy a concentrarme para que llame. (Concentrates) El teléfono sonará en cualquier momento. Ya. Ya viene. Suena. Sí. Suena. Va a sonar.
 SHE: (Sitting in the lotus position, meditating) Ayer is not the same as yesterday.
 ELLA: Estás loca.
 SHE: I think I'm going crazy. Talking to myself all day.
 ELLA: It must be. It's soon for menopause.
 SHE: Maybe what I need is a good fuck after all.
 ELLA: Eres una enferma.
 SHE: At least let's talk about something important – exercise our intellects.
 ELLA: ¿Como qué?

10 “This play must NEVER be performed in just one language”

SHE: She could talk about... about... the meaning of life.¹¹

ELLA: *Mi mamá me dijo una vez que la vida. Sobre todo la vida de una mujer, era coser y cantar. Y yo me lo creí. Pero ahora me doy cuenta que la vida, la de todo el mundo: hombre, mujer, perro, gato, jicotea, es, en realidad, comer y cagar... ¡en otras palabras, la misma mierda!* (PRIDA, 1991, p. 57).¹²

No texto “The Theaterworks of Dolores Prida”, que introduz a coletânea *Beautiful señoritas & other plays*, Judith Weiss (1991, p. 10) afirma que o processo de transculturação é ininterrupto e crescente; o encontro de culturas produz algo novo. De um lado, têm-se sucessivas ondas de imigrantes hispânicos que, parcialmente, se integram no sistema, deixando sua marca, nos alerta a pesquisadora. Todavia, ao mesmo tempo que os imigrantes deixam sua marca, eles, por sua vez, também são marcados pela cultura dominante e seu valor; um ponto que coloca a identidade sempre em questão.

Assim, o deslocamento promove certa desarticulação sobre os processos de identificação visto como estáveis por uma determinada cultura, ao mesmo tempo que distancia cada vez mais a ideia de “lar” como local de origem. A partir das leituras realizadas sobre a produção de Ernest Laclau, Stuart Hall (2005, p. 17) destaca a característica positiva dos deslocamentos: uma abertu-

11 SHE: Devo ligar para mamãe. Ela está sempre reclamando.

ELLA: Chamadas. Chamadas. Por que não liga? Eu vou me concentrar para que chame. (Concentrada) O telefone tocará a qualquer momento. Já. Já vem. Tocar. Sim. Parece. Isso vai tocar.

SHE: (Sentada na posição de lótus, meditando) Ayer [“ontem” em espanhol] não é o mesmo que ontem.

ELLA: Está louca.

SHE: Acho que estou enlouquecendo. Falando comigo mesma o dia inteiro.

ELLA: Deve ser. É cedo para a menopausa.

SHE: Talvez eu precise de uma boa foda, afinal.

ELLA: Você está doente.

SHE: Pelo menos vamos falar sobre algo importante – exercitar nosso intelecto.

ELLA: Como o que?

SHE: Ela poderia falar sobre ... sobre ... o significado da vida.

ELLA: Minha mãe me disse uma vez que a vida. Especialmente a vida de uma mulher, era costurar e cantar. E eu acreditei. Mas agora percebo que a vida, a do mundo inteiro: homem, mulher, cachorro, gato, tartaruga, é, na realidade, comer e cagar ... em outras palavras, a mesma merda!

12 Os conflitos identitários integram a cartografia afetiva da personagem. Prida traça deslocamentos e aproximações, discordâncias e concordâncias, características presentes na formação subjetiva de um “eu” plural (ou pluralizado). *Coser y cantar* é uma tentativa de mapear os tensionamentos gerados a partir dos confrontos culturais – note que, em uma das falas do trecho acima, a personagem medita “Ayer is not the same as yesterday”, o que pode proporcionar muitas interpretações, dentre elas, a de uma resistência linguística. A dramaturgia não nos possibilita apenas a encenação do “ser latino” em contexto estadunidense, mas também a leitura das metáforas sobre transformações que marcam, formam e in-formam, a partir do estranhamento, um “eu” construído pelas trocas culturais e por identificações negociadas nos contextos sócio-políticos.

ra às possibilidades de novas articulações que podem desencadear a criação de novas identidades e a produção de novos sujeitos.

Weiss (1991, p. 10) avalia que a sensação de nunca ser completamente pertencente, de ser desarraigado, está presente nas dramaturgias de Prida. A dramaturga apresenta, em toda sua produção, um grande número de personagens nova-iorquinos que tomam Manhattan como um “lar”. A partir dessa circunstância dada, a dramaturga estabelece o confronto: “Eles são constantemente confrontados com o pressuposto não hispânico de que eles são estrangeiros.”¹³ Ela descreve o que é ser imigrante a partir de um sentimento que atravessa o fenômeno do deslocamento: o fato de não se sentir inteiramente pertencente a uma determinada comunidade imaginada.

Como estrangeira, Prida recorre aos símbolos e representações que presentificam a comunidade latina em terras estadunidenses: a dramaturga contamina sua produção artística com as tradições populares do cotidiano do “El Barrio”¹⁴ de Nova Iorque. Stuart Hall (2005, p. 50) nos diz que “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Weiss (1991, p. 13) ressalta que o trabalho de Prida se caracteriza por um contínuo aperfeiçoamento criativo: existe uma busca processual que atravessa a ordem da linguagem e o jogo idiomático; ademais, existe determinada ousadia na estrutura dramática de suas obras. A língua, a etnia e a classe social formam conflitos e conjunções nas peças de Prida, afirma a estudiosa citada, e apesar de eleger como tema o deslocamento e a ambiguidade étnica, a dramaturga faz uso de um distanciamento estético para analisar os grupos que representa na escrita cênica.

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas (HALL, 2005, p. 51, grifo nosso).

13 “*They [the characters] are constantly confronted with the non-Hispanic’s assumption that they are foreigners*”.

14 É também conhecido como “Harlem Espanhol” ou como “East Harlem”, segundo o portal referenciado nesta nota, é um bairro que mantém a história e a cultura viva dos imigrantes porto-riquenhos, afro-americanos, mexicanos, italianos, dominicanos e, agora, cada vez mais asiáticos. Disponível em: <<http://www.notfortourists.com/Hood.aspx/NewYork/ElBarrio>>. Acesso em: 7 ago. 2017.

Prida recria uma imagem da Cuba ecoada no bairro nova-iorquino; a nação imaginada ganha corpo cênico e, por meio da cultura popular, a dramaturgia contextualiza seus personagens. A personagem Ella, por exemplo, inicia o primeiro ato ao som de “Qué sabes tú?”, uma gravação da cantora cubana Olga Guillot e, em poucas falas, canta outro famoso bolero “El amor de mi Bohio”, cantado por outra cantora de bolero cubana, Omara Portuondo.

A musicalidade sugerida agrega coloridos cênicos a uma possível representação de “El Barrio”, não só pelas referências artístico-musicais, mas também pela polifonia que reforça a característica mestiça da cena. Deste modo, o grande teor musical deste teatro ocorre tanto pelas referências textualmente colocadas quanto pelos encontros de ritmos que a alternância idiomática promove. Na dramaturgia, o inglês e o espanhol alternados indicam oposições, cortes, complementos e sobreposições. Prida (1991, p. 49)

Esta peça é realmente um monólogo longo. As duas mulheres são uma só e estão jogando um jogo de ping pong verbal e emocional. Ao longo da ação, exceto no confronto final, ELLA e SHE nunca se olham, agindo de forma independente, fingindo que a outra não existe, embora cada uma continue transgredindo os pensamentos, sentimentos e comportamentos uma da outra. (PRIDA, 1991, p. 49, tradução nossa).¹⁵

Tem-se um contínuo e constante jogo que toma os deslocamentos no tempo, no espaço e na cultura. A cena teatral se coloca como um corpo também deslocado no contexto diaspórico; é o espaço daqueles compreendidos no recorte cultural representado, todos eles, como destaca o trecho da dramaturgia: “Ninguém está seguro lá fora. Ninguém. Nem mesmo aqueles que falam inglês bom. Nem mesmo aqueles que sabem quem são...”¹⁶ (PRIDA, 1991, p. 51, tradução nossa).

A cena mestiça é estratégica: surge de uma cartografia dos afetos e se afirma cada vez mais como ferramenta política. A cena mestiça é um fenômeno entendido como forma de resistência aos ataques de crenças arraigadas da cultura branca, dominante e ocidental, que subjagam latinos, indígenas e afri-

15 “This piece is really one long monologue. The two women are one and are playing a verbal, emotional game of ping pong. Throughout the action, except in the final confrontation, ELLA and SHE never look at each other, acting independently, pretending the other one does not really exist, although each continuously trespasses on each other’s thoughts, feelings and behavior.”

16 “No one is safe out there. No one. Not even those who speak good English. Not even those who know who they are...”

canos. A posição estratégica da “mestiçagem” neste trabalho é assinalada com base nas proposições de Glória Anzaldúa, em “La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência”, defendendo a flexibilidade e a tolerância às ambiguidades. Anzaldúa (2005, p. 707) propõe uma tomada de consciência que sustenta as contradições e transforma a ambivalência em outra coisa:

O trabalho da consciência mestiza é o de desmontar a dualidade sujeito–objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida. A resposta para o problema entre a raça branca e a de cor, entre homens e mulheres, reside na cicatrização da divisão que se origina nos próprios fundamentos de nossas vidas, nossa cultura, nossas línguas, nossos pensamentos.

Assim, o equilíbrio pode ser alcançado a partir da quebra de paradigmas, combinando duas ou mais culturas. Em *Coser y cantar*, Dolores Prida coloca tal necessidade a partir de um desequilíbrio promovido por um jogo de imagens: a metáfora de um mapa mal posicionado. O pesquisador Alberto Sandoval (1989) entende tal imagem como um símbolo metonímico do caráter nômade que atravessa a protagonista fragmentada: “Onde foi que eu coloquei o mapa? Eu jurava que estava embaixo da Santa...”¹⁷ (PRIDA, 1991, p. 53, tradução nossa). Sandoval avalia que a protagonista se sente desarraigada e que deseja encontrar algum refúgio; algum ponto de segurança. É na falta de localização sugerida pela imagem metonímica que o congelamento se dá: não há direções; a ação é paralisada.

É importante destacar dois pontos que a proposta cênica de Prida nos traz: 1. As possibilidades e caminhos de busca por algum pertencimento são discutidos entre as paredes de um apartamento. Existe a ameaça do mundo exterior; é o fato que força o confronto entre as partes divididas, mas o encerramento da dramaturgia se dá pela permanência de ambas e pela busca do símbolo que marca o nomadismo: o mapa; 2. A prisão psicológica que a personagem sofre nos permite pensar o lugar do sujeito feminizado no contexto diaspórico: que limites lhe são impostos? Que politizações são feitas sobre a ideia de “lar” que eles têm?

Avtar Brah (1996) afirma que a condição diaspórica não se dá apenas com a saída um grupo, mas com a sua chegada; como são recebidos na chega-

17 “¿Dónde *habré* puesto el mapa? Jurar*ía* que estaba debajo de la Santa...”

da. E esses diversos grupos, em diversos lugares, acabam revelando as relações de poder existentes na condição diaspórica. Dessa forma, Brah coloca a provocação: como determinado grupo de pessoas é situado nas relações de classe, gênero, raça e outros que existem no local para onde foram?

É a partir desse ponto que as relações de poder ali existentes começam a se manifestar. A pesquisadora ilustra tal provocação com os exemplos da diáspora judaica e da diáspora negra: não se pode dizer que os judeus foram recebidos e tratados da mesma forma que os negros. Daqui, pode-se abrir a questão para a experiência das mulheres no fluxo diaspórico: muitas ainda sofrem opressão e permanecem no espaço doméstico. Apesar de algumas mulheres também alcançarem melhores oportunidades.

Em *Coser y cantar*, pode-se dizer que She é a face fragmentada da personagem que tenta se ajustar ao atual contexto; é o lado frágil, que se coloca no risco da alienação política e da consciência social, além de um afastamento da identidade grupal. Judith Weiss (1991, p. 12) identifica, na fala da personagem Ella, um possível resultado dessa alienação: “E o que diabos é sofisticação emocional? Ser como você? Você que nem se lembra do cheiro do seu próprio suor, que não reconheces o som da sua própria voz! Não brinque comigo!”¹⁸ (PRIDA, 1991, p. 54, tradução nossa).

Prida, como dramaturga em contexto diaspórico, concentra toda a questão no foco da luta: a formação subjetiva. Neste sentido, a fragmentação em *Coser y cantar* ecoa nas observações de Anzaldúa (2005, p. 714):

A luta é interior: chicano, índio, ameríndio, mojado, mexicano, imigrante latino, os anglos no poder, classe trabalhadora angla, negros, asiáticos – nossas psiques parecem-se com as cidades fronteiriças e são povoadas pelas mesmas pessoas. A luta sempre foi interior, e se dá em terrenos exteriores. Devemos adquirir consciência da nossa situação antes de podermos efetuar mudanças internas, que, por sua vez, devem preceder as mudanças na sociedade. Nada acontece no mundo “real” a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas mentes.

O título da peça evoca a costura circular que a estrutura da narrativa apresenta: os fios que iniciam a costura cênica terminam no mesmo ponto. O medo perpassa o caráter nômade que o “eu” ambiciona alcançar. À mulher

¹⁸ “¿Y qué carajo es sofisticación emocional? ¿Ser como tú? ¡Tú, que ya ni te acuerdas como huele tu propio sudor, que no reconoces el sonido de tu propia voz! ¡No me jodas!”

não fora permitida a transgressão de uma vida ameaçada pelo medo; o medo que imobiliza as partes da personagem central. As paredes do apartamento sufocam e despertam o desejo pela ideia de ter um “lar”: “Às vezes, eu queria poder fazer como Dorothy em ‘The Wizard of Oz’: fechar meus olhos, bater meus calcanhares e repetir três vezes, ‘não há lugar como o lar’... e puff! estar lá.”¹⁹ (PRIDA, 1991, p. 62, tradução nossa).

De forma semelhante, a outra parte também sonha com uma vida mais livre. Ela apresenta um discurso marcado por metáforas aquáticas. Ela enxerga o aprisionamento como um aquário: “Aquários me lembram do aeroporto quando eu saí... aqueles que estavam dentro do tanque. Esperando, esperando dentro daquela sala transparente.”²⁰ (PRIDA, 1991, p. 53, tradução nossa). E ela vê a liberdade como um golfinho: “Você não pode cortar a cabeça do golfinho e guardar na gaveta, entre as peças mais íntimas e esquecer o golfinho. E esquecer que queria ser o golfinho. Esquecer que queria ser menina nua, andando sobre o golfinho.”²¹ (PRIDA, 1991, p. 61, tradução nossa).

A dramaturgia ressalta as ambivalências e o caráter transitório de uma identidade nômade. O conflito representado pelas partes da personagem expõe o processo de descentramento do sujeito. A ambivalência se torna o sinal de um corpo marcado pela pluralidade, deslocando significações pelas experiências e vivências. Pode-se afirmar que se tem um projeto cartográfico no qual se apresenta o mapeamento de si de forma não linear, fragmentária; os desejos modelam o corpo e tornam o “eu sou” cada vez mais cambiante.

Rosi Braidotti (2011) fala da subjetividade nômade como uma ferramenta analítica e um projeto criativo visando uma mudança qualitativa da consciência; uma subjetividade que compõe campos significativos para reconfigurar modos de pertença e prática política, uma vez que a nossa história e o nosso pertencimento estão, de alguma forma, grafados em nossos corpos. As diferenças demarcadas pelas questões culturais em *Coser y cantar*, ao mesmo tempo que fragmentam o corpo da personagem sem

19 “Sometimes I wish I could do like Dorothy in ‘The Wizard of Oz’ close my eyes, click my heels and repeat three times, ‘there’s no place like home’... and, puff! be there”.

20 “Las peceras me recuerdan el aeropuerto cuando me fui... los que se iban, dentro de la pecera. Esperando, Esperando dentro de aquel cuarto transparente”.

21 “No se le puede cortar la cabeza al delfín y guardarla en la gaveta, entre las prendas más íntimas y olvidar el delfín. Y olvidar que se quiso ser el delfín. Olvidar que se quiso ser la niña desnuda, cabalgando sobre el delfín”.

nome, possibilita que as partes fragmentadas criem um outro corpo: um híbrido.

Braidotti (2011) afirma que as múltiplas diferenças de localização, que refletem a diversidade de posições possíveis do sujeito, se juntam na prática da desidentificação do familiar, promovendo determinado distanciamento do já conhecido. Tal movimento também se assemelha à cena contemporânea cubana, como apresentada por Lillian Manzor (2005, p. VIII, tradução nossa):

“A imagem híbrida captura não só a desterritorialização que caracteriza esta produção, mas também o multienraizamento (em vez de desenraizamento) e sublinha a necessidade de continuar com projetos individuais e coletivos de invenção e reinvenção do eu. Essas reinvenção e reterritorialização do sujeito cultural e político não estão baseadas em um conceito estático e homogêneo de uma identidade nacional ou cultural oposta ou separada de outra cultura, mas o contrário. Examina as possibilidades de descentrar as culturas nacionais através da inserção da diferença, do ‘outro’ dentro do corpo político nacional.”²²

Dessa forma, é possível compreender a mutabilidade como característica da cena teatral dentro do contexto diaspórico de forma a constituir um teatro que desafia o patrimônio cultural, em prol de uma característica plural. Tem-se uma cena que investe no esboroamento das fronteiras e que se coloca como manifestação de um “lar”, criado ao desejo de pertencimento, do expressar a si mesmo em contextos transitórios e fluidos.

A cena teatral cubana, como aqui analisada, é lida como um corpo deslocado, possibilitando também aos seus sujeitos – dramaturgos, atores e diretores – o deslocamento de significações, dentro do que Braidotti (2011) e Cattani (2006) colocam como uma deslocalização de identidades em novas bases que representam múltiplos pertencimentos. O “recriar-se” possibilitado pela arte permite a desconstrução de padrões hegemônicos e repressivos, destacando as ambivalências e hibridizações de um corpo constantemente formado pelas desfronteirizações do mundo.

22 *La imagen de hibridez capta no sólo la desterritorialización que caracteriza esta producción, sino también el multiarraigo (en vez de desarraigo) y subraya la necesidad de continuar con proyectos individuales y colectivos de invención y reinvencción del yo. Esta reinvencción y reterritorialización del sujeto cultural y político no están basadas en un concepto estático y homogéneo de una identidad nacional o cultural opuesta o separada de otra cultura sino todo lo contrario. Examina las posibilidades de descentrar las culturas nacionales a través de la inserción de la diferencia, del “outro” dentro del cuerpo nacional político.*

Home sewing in *Coser y Cantar*, by Dolores Prida, or rehearsal for a mestizaje scene

Abstract

This paper aims to analyze the hybridization of the theatrical scene, in the intercultural context, as proposed by the dramaturgy *Coser y Cantar*, by the Cuban-American Dolores Prida. Throughout this text, ideas of “cartography”, “cultural mestizaje”, “home” and “diaspora” are presented and developed according to the needs of dramaturgical analysis. It is possible to perceive a cartographic project in which the mapping of itself is done in a non-linear and fragmentary way. Our conclusion indicates the theatrical scene as an imagined space to re-sign boundaries; it is a place for manifestation of a “home”.

Keywords

Hybridization. Mestizaje scene. Dolores Prida.

REFERÊNCIAS

- BRAH, A. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. Londres: Routledge, 1996.
- BRAIDOTTI, R. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.
- CATTANI, I. B. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. *Revista Interfaces Brasil/Canadá*, v. 6, n. 1, p. 109-130, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6920>>. Acesso em: 7 ago. 2017.
- FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução T. T. Silva e G. L. Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- PAVIS, P. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PRIDA, D. *Beautiful señoritas & other plays*. Houston: Arte Publico Press, 1991.
- RESEMEIRA, C. I. Dolores Prida, beloved columnist and playwright, dies at 69. NBC News Latino, 21 nov. 2013. Disponível em: <<http://nbc-latino.com/2013/01/21/dolores-prida-beloved-columnist-and-playwright-dies-at-69/>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

- SANDOVAL, A. Dolores Prida's *Coser y cantar*: mapping the dialectics of ethnic identity and Assimilation. In: HORNO-DELGADO, A.; ORTEGA, E.; SCOTT, N. M.; STERNBACH, N. S. (Org.). *Breaking boundaries: latina writing and critical readings*. Amherst: Mass Press, 1989.
- SARRAÍN, A.; MANZOR, L. *Teatro cubano actual* – dramaturgia escrita en Estados Unidos. Havana: Alarcos, 2005.
- WEISS, J. The Theatreworks of Dolores Prida. In: PRIDA, D. *Beautiful señoritas & other plays*. Houston: Arte Publico Press, 1991.