MATHEVS COSMO

MATHEVS COSMO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MATHEUS COSMO DA SILVA DIAS

A TEATRALIZAÇÃO DO REAL

uma defesa da política e da cultura em um tempo de caminhos bloqueados

SÃO PAULO

2018

MATHEUS COSMO DA SILVA DIAS

A TEATRALIZAÇÃO DO REAL

uma defesa da política e da cultura em um tempo de caminhos bloqueados

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Teoria e Prática do Teatro

ORIENTAÇÃO: Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins

COORIENTAÇÃO: Prof. Dr. Pedro Fernando da Silva

SÃO PAULO

2018

Ficha de catalogação

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Cosmo, Matheus
A teatralização do real: uma defesa da política e da cultura em um tempo de caminhos bloqueados / Matheus Cosmo.
-- São Paulo: M. Cosmo, 2018.
166 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Ferdinando Crepalde Martins
Coorientador: Pedro Fernando da Silva
Bibliografia

1. Teatros do real 2. OPOVOEMPÊ 3. Realismo 4. Ideologia
I. Martins, Ferdinando Crepalde II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Folha de aprovação

Nome: Matheus Cosmo da Silva Dias

Título do trabalho: “A teatralização do real: uma defesa da política e da cultura em um tempo de caminhos bloqueados”

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em _____ de agosto de 2018.

Banca examinadora

Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Parecer:

Assinatura:

Profa. Dra. Silvia Viana Rodrigues

Fundação Getúlio Vargas

Parecer:

Assinatura:

Prof. Dr. Pedro Fernando da Silva

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Parecer:

Assinatura:

Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Parecer:

Assinatura:

Reflexos de uma trajetória

Quando você começa a defender uma posição,
você às vezes comete muitos erros em seu nome.

Fernando Peixoto

Um dos mais conhecidos contos de J. Guimarães Rosa chega perto de seu término com um filho, também narrador de todo o episódio, pedindo, pedindo, pedindo um perdão. Por algum tempo acreditei que esta seria uma boa maneira de começar. Assim, então, começaria. Pensava que iniciar um texto desta forma ajudaria a lembrar tudo aquilo que ficou esquecido e abandonado em algum ponto para que a vida pudesse continuar. E hoje posso confessar que ela continuou, para espanto de alguns – também o meu, inclusive. Penso, contudo, que este instante não deva ser de arrependimento. Não há razão alguma para lamentar-se, a não ser o fato de não saber, na abertura destas linhas, em meados de 2015, aquilo que hoje já se tem por nítido e descoberto. Ora, muito fácil dizer! Se simples assim fosse, não seriam necessários tantos dias e anos para que enfim um ponto final pudesse ser colocado. Entre tantos arranjos e desacertos, nos fios de cabelo arrancados, nos gritos silenciados e nos suspiros de alívio, laços se firmaram e fortaleceram. De todo coração, com todo afeto que em mim couber e palpitar, deixo aqui meu singelo agradecimento às incríveis e indispensáveis, às minhas maravilhosas parceiras Rafaela Pessotte, Valéria Luiza, Jaquelinne Moreira e Monica Santos, e aos queridos companheiros de longa caminhada Matheus Chaves, Daniel Stefano e Pedro Peñuela. Agradeço, ainda, o que não poderia deixar de fazer, a todos os pós-modernos, pós-dramáticos e performativos estudantes do Departamento de Artes Cênicas, em especial àquelas que, desde cedo, me acompanharam nesta difícil jornada: Paola Lopes Zamariola, Pollyana Diniz e Sofia Vilasboas. Saúdo também aquelas que me fizeram ter a coragem de continuar em alguns caminhos, de manter ativo o ímpeto de atravessar algumas obscuras veredas deste grande sertão, ainda que todas as rotas apontassem para o lado contrário: Olga Fernández e, principalmente, a eterna companheira de canecas, sonhos e desabafos, Roberta Carbone – o que seriam meus dias sem seus áudios de vinte minutos? Meu mais sincero *muito obrigado!* aos professores: Pedro Fernando, com quem muito aprendi sobre o sentido da docência e da pesquisa, por sua escuta cautelosa e verdadeira, potência e sentido da educação; Ferdinando Martins, encontrado no meio do caminho e reinventado como o companheiro de próximos episódios, por entender o que aqui se diz num lugar onde pouco sentido resta; Sérgio de Carvalho e Vagner Camilo, pelos valiosos apontamentos que hão de trilhar parte de

meus percursos a partir de agora. Um doce e carinhoso abraço de gratidão às mais-queridas Maria Elisa Cevasco (*um grande, caloroso e rico obrigado por absolutamente tudo!*), Betina Bischof, Kimi Tomizaki, parceira de tantas empreitadas, e, principalmente, à indescritível Maria Sílvia Betti, com quem aprendi, desde cedo, o sentido de desenvolver uma pesquisa em situações e contextos tão adversos – e a quem prometo em breve retomar minhas anotações para não mais esquecer do inesquecível, tampouco do inegociável.

Cada uma das pessoas citadas até aqui tem sua grande parcela de responsabilidade pelo trabalho que agora se mostra em sua versão final. Por sua vez, a simplicidade destas linhas apenas revela quão impossível é mensurar o imensurável de um carinho, de uma inesgotável admiração. Ainda assim, por mais difícil que seja escrever esta parte do trabalho, dedicada aos agradecimentos, insisto em continuar e lembrar-me de outras pessoas, de quem não poderia deixar de falar:

. Um agradecimento acoplado a um voto de confiança e admiração às intérpretes d'OPOVOEMPÉ que ao menos me dão a plena certeza de que seus trabalhos continuarão vivos, a despeito de cada uma destas palavras: por vezes, algumas coisas só não podem parar;

. De modo muito especial, dedico estas linhas e todas as outras à Luiza Thomé, Eliane Silva, Isabel Pivotti, Taise Ramalho e Lucila Detlinger, por me ensinarem, desde cedo e com todo carinho e cuidado possível, o significado da docência, prática e profissão que hoje exerço. A essas mulheres, com quem cedo aprendi o valor de uma vida, toda minha admiração e carinho; tudo aquilo que hoje sou e que ainda posso ser, fruto de suas aulas e incentivos: um agradecimento envolto em um doce abraço, por acreditarem em mim muito mais do que eu mesmo sempre fui capaz de acreditar;

. Àqueles que nunca me deixaram desanimar, ainda que sem saber explicar grandes razões, ainda que sem grandes justificativas: Veralucia, Raimundo e Tiago. Agradeço por permanecerem de braços abertos mesmo quando eu optei por cruzar os meus;

. À Mariana Alexandre, por todo o trabalho ilustrativo, vindo da outra ponta deste país;

. À FAPESP, por me ter concedido algo que deveria ser um direito garantido a todo pesquisador, não apenas privilégio de alguns poucos escolhidos.

Por fim, para que se saiba em todo canto: em cada uma destas linhas ressoa algo aprendido com Douglas Vendramini, a quem ofereço todo meu carinho e admiração, e para quem, afinal, foi escrito este trabalho, como prova de algo que não se explica. A seus olhos, que os pontos finais deste percurso pareçam estranhas reticências. Obrigado pelo que foi, e pelo que ainda é, uma aventura tremenda. Atravessei a cidade a bicicleta e agora estou a contar o que aprendi.

Todo o resto fica para depois – *de preferência, ao som do pop e do funk.*

E vou escrever esta história para provar que sou sublime.

Álvaro de Campos

COSMO, Matheus. *A teatralização do real: uma defesa da política e da cultura em um tempo de caminhos bloqueados*. 2018. 166f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta dissertação se propõe a analisar e redefinir as práticas dos chamados *teatros do real*, tais como foram nomeados por Maryvonne Saison, no final da década de 90. Negando, em parte, o comum argumento que insiste numa aproximação entre arte e vida, numa fricção incessante entre elementos reais e ficcionais, busca-se aqui uma análise teórica na qual se cruzem eixos estéticos, políticos e sociais, com base em um entendimento inteiramente histórico do tempo presente, compreendido como resultado de todo o processo de transformações orquestradas desde o advento da modernidade.

Para isso, aqui se toma como base principal de trabalho os experimentos e intervenções urbanas executados pelo Grupo OPOVOEMPÉ, coletivo atuante dentro e fora da cidade de São Paulo há exatos treze anos, e pouco pesquisado e registrado minuciosamente em âmbito acadêmico até agora. Levando em consideração todo seu contínuo histórico de pesquisas e apresentações, a análise aqui empreendida busca na imanência de tais criações os sintomas de um tempo histórico e de um estado geral da arte, a fim de possibilitar a compreensão de um inevitável trajeto, historicamente delimitado, potencialmente capaz de reinterpretar e reavaliar os ensejos políticos da cena contemporânea.

Dessa maneira, num movimento constante de análise do particular para o geral, da apropriação prática de formulações teóricas e do reconhecimento e elaboração de uma teoria contundente a partir de elementos reveladores da *práxis* cênica, mediada pelo exercício da crítica, sem reiterar ou corroborar qualquer traço da profunda dissociação que atualmente abate as três esferas, encontra-se aqui o desejo de aprofundar dois materiais que ainda permanecem carentes de desdobramentos específicos a seu respeito, desviando dos estabelecidos lugares da performatividade e pós-dramaticidade, de modo a possibilitar um novo salto analítico em sua abordagem, bem como o aprofundamento de algumas de suas ideias e premissas, a partir do contato com outras áreas de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Teatros do real. OPOVOEMPÉ. Realismo. Ideologia.

COSMO, Matheus. *The theatralization of the real: a defense of politics and culture in a period of interrupted paths*. 2018. 166p. Thesis (Master Degree) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation intends to analyze and redefine the practices of the so called *theatres of the real*, such as they were coined by Maryvonne Saison, in the end of 90's decade. Denying, partly, the common argument that insists on an approach between art and life, in an unremitting friction between real and fictional elements, we seek here a theoretical analysis in which the aesthetic, political and social axes are interrelated, based on a fully historical understanding of the current time, understood as a result of all the processes of transformation arranged since the advent of modernity.

For this, here it is taken as central base of work the experiments and urban interventions created by OPOVOEMPÉ Group, a collective active inside and out of São Paulo City thirteen years ago, and not much researched and registered thoroughly in academic scope until now. Taking into account its continuous repertoire of research and presentations, the analysis announced here seeks in the immanence of such creations the symptoms of a historical time and a state of art, in order to enable the understanding of an inevitable path, historically delimited, potentially able to reinterpret and reanalyse the political call of the contemporary scene.

This way, in a constant movement of analysis from the particular to the general, of the practical appropriation of theoretical formulations and of the recognition and elaboration of a steady theory starting from significant elements of the scenic praxis, mediated by the critic's exercise, without reiterating or corroborating any trace of the deep dissociation that currently decreases these three spheres, what can be found here is a desire to deepen two materials that still lack of specific unfoldings about them, avoiding the settled jargons of performativity and post-dramaticity, in way to make possible a new analytical leap in their approach, as well as a deepening of some of their ideas, starting from the contact with other investigative surfaces.

KEYWORDS: Theatre of the real. OPOVOEMPÉ. Realism. Ideology.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: <i>Os Congelados</i> (Grupo OPOVOEMPÉ)	58
Figura 02: <i>9:50 Qualquer Sofá</i> (Grupo OPOVOEMPÉ)	62
Figura 03: <i>Displacements</i> (Marie Ange Bordas)	67
Figura 04: <i>A Batalha da Maria Antonia</i> (Grupo OPOVOEMPÉ)	73
Figura 05: <i>A Batalha da Maria Antonia</i> (Grupo OPOVOEMPÉ)	82
Figura 06: Depoimento deixado durante <i>A Batalha da Maria Antonia</i>	85

SUMÁRIO

Nota do autor	13
Introdução	15
I	41
II	69
III	99
Ponto final	118
Referências bibliográficas	121
Entrevista com Cristiane Zuan Esteves	132
Ficha técnica dos trabalhos do grupo	156

Ao longo de toda esta travessia, da qual o leitor é convidado a tomar parte, não faltaram pessoas dispostas a enquadrar cada uma destas linhas em algum dos campos e pressupostos analíticos em voga. Em termos gerais, três foram os caminhos comumente adotados: a afirmação de que este trabalho pertencia a um conjunto de ensaios de teoria literária, aos ditos estudos culturais, habitando todas fronteiras possíveis com a sociologia, e, finalmente, para alguns ainda insistentes, ao campo das artes cênicas. Tão enfadonho ímpeto de classificação, contudo, não parece ter oferecido bons resultados até o momento, senão o descarte imediato de um material sequer aberto e percorrido com atenção. Responsável por esta advertência, agora oferecida ao leitor, foi este imbróglio comum à academia e às universidades contemporâneas, no auge de suas preocupações pouco relevantes e muito especializadas. Ainda assim, faz-se necessário dizer: às linhas que o leitor encontrará a seguir pouco interessam as caracterizações e segmentações. Seu objetivo principal foi o de verificar correspondências entre formações e processos artísticos e sociais, de modo a desvendá-los em sua imanência e desenvolvimento histórico. Se, de algum modo, a promessa se cumpriu, o objetivo do trabalho foi alcançado. O resto deixo aos especialistas e àqueles que possuem tempo de sobra aos problemas que de nada importam, senão em ganhos de pontuação e índices de produtividade. O sexo dos elefantes, entretanto, não me desperta o interesse.

Desde a primeira das linhas da introdução deste trabalho, não deverá o leitor procurar por modelos previamente estabelecidos à produção acadêmica atual: o texto que aqui se escreve não segue os calculados e rígidos esquemas de introdução, desenvolvimento e conclusão, mas *se ensaia* ao longo de cada uma das linhas, organizado por tentativas e conexões que não temem a totalidade, mas a buscam como ponto de partida para suas afirmações. A aproximação com os autores da dita teoria crítica pareceu evidente àqueles que primeiro acompanharam estas considerações, ainda que logo compreendessem que o material deste texto também não se organizava *apenas* em torno daqueles famosos pensadores. Ora, é possível concordar e discordar de Adorno, bem como de Marcuse, Horkheimer, Walter Benjamin e vários outros, cujos problemas em parte ressoam ao longo destas linhas, em sua máscara, feição e estrutura nitidamente brasileiras. Menos importante que se filiar a alguma corrente, contudo, é a desmontagem imediata dos ponteiros deste novo tempo do mundo. Enfim, também o atraso parece deixar suas marcas de relevância no cálculo das horas.

A começar pela introdução, cada uma das partes deste trabalho tenta dar conta de uma dimensão de problemas nada simples e usuais, em especial aos núcleos especificamente teatrais. Ainda que algum leitor possa abrir as páginas desta dissertação em busca de uma

descrição minuciosa dos procedimentos e trabalhos do Grupo OPOVOEMPÉ, a ele será preciso dizer: tais experimentações constituem apenas uma parte dos interesses deste projeto. De fato, ao lado de tais criações encontra-se todo o debate, aparentemente em voga, acerca da possibilidade e da relevância dos ditos teatros do real, categoria cuja força de aparição se deu nas mãos de Maryvonne Saison, em 1998. Sendo aquele coletivo um dos expoentes dessa fórmula analítica concebida na virada dos séculos, o interesse em conjugar os dois objetos em um mesmo patamar consiste na séria aposta de que algo possa ser revelado em alteridade: um haveria de revelar a pertinência e a fragilidade do outro, seu par antagônico e complementar. A escrita deste trabalho viu-se constantemente dividida entre dois polos que, aparentemente, constituem um dilema do exercício teatral contemporâneo: fala-se, aqui, da cisão profunda entre teoria e prática, na qual a primeira tende a se sobressair à segunda, não por reconhecimento de sua qualidade e pertinência, mas principalmente por conta do profundo processo de academização pelo qual entrou grande parte daquelas pessoas tornadas ícones do movimento de teatro de grupo – um percurso de incorporação iniciado ainda na virada dos séculos¹. Com uma frágil discussão teórica se sobressaindo aos trabalhos produzidos, quase sempre entendidos como remédios tardios à elucidação de conceitos e outras abstrações, também as linhas que aqui se escrevem não poderiam deixar de lidar com os enunciados circulantes que tanto tentaram formatar parte das principais considerações deste projeto. Todavia, a teoria pela teoria pouco interessa ao texto que aqui se encontra: antes, busca-se um sentido de reativação de categorias que, a despeito do fato de serem imprescindíveis, foram abandonadas na lata de lixo da história. Diante disso, apenas uma recomendação fica ao leitor: que leia cada um dos capítulos apresentados como uma forma solta, como um ensaio que, apenas em sua totalidade de problemas, se encontra amarrado aos demais, igualmente registrados aqui. Ao invés de buscar uma continuidade no raciocínio, como um encadeamento usual de problemas e soluções, melhor será a leitura se a ela for permitida a possibilidade de pensar em conjunto com o autor que, agora, oferece a seus interlocutores um novo arranjo de velhos dilemas, cujo percurso encontra-se aberto nas difíceis linhas da introdução a seguir.

¹ Devo esta chave de leitura às proveitosas e acolhedoras conversas junto à Maria Sílvia Betti, a quem agradeço profundamente.

Introdução

Tornou-se então um desafio para mim elaborar uma linguagem poética que expressasse a complexidade do real sem, no entanto, mergulhá-lo na atemporalidade, na a-historicidade, na velha visão metafísica. Noutras palavras: uma poesia que revelasse a universalidade latente no nosso dia, no nosso dia-a-dia, na nossa vida de marginais da história, como outros poetas em seu próprio momento e à sua maneira já o tinham feito. Uma poesia que fosse por isso – e em função da matéria com que trabalha – brasileira, latino-americana. Uma poesia que nos ajudasse a nos assumirmos a nós mesmos.

Ferreira Gullar

Se acompanhadas de perto e à risca, as palavras de Gullar, não por acaso escolhidas como uma das epígrafes deste estudo, parecem sugerir alguma irrefutável margem de universalidade no previsível cotidiano organizadamente desordenado das coisas. De modo especial, no que tange à vida nacional, sempre disposta à imitação e criação de novas versões paródicas de um mesmo objeto, poder-se-ia insistir em um discurso que se dispusesse a pensar o ininterrupto processo de incorporação das categorias locais aos paradigmas e preceitos globais, rascunhando em seus avulsos contornos as formas de uma inescapável marginalidade, fundamentalmente ligada ao centro por meios diversos mas não alheios à sua estrutura, da qual nem mesmo a poesia, tão indubitavelmente sagrada para alguns, mostra-se capaz de fugir, por mais que no âmbito artístico e em grande parte dos estudos desenvolvidos a seu respeito não sejam poucas as tentativas de ofuscar uma significativa parcela de dados da realidade em prol do estabelecimento de uma esfera inteiramente autônoma e repleta de uma sensibilidade cujas origens são sempre desconhecidas, embaçadas na cinza fumaça de uma suposta natureza intrinsecamente humana que só pode ser afirmada ao esquecer-se de que quem possui poder suficiente para determinar quais ações são humanas ou não, dignas ou não de reconhecimento pelo estatuto de humanidade, é também responsável por delimitar aquilo que se conhece por traços de inumano, junto àquilo que só se revela como humanamente impensável. O embate entre Antígona e Creonte, que atravessa os séculos e toda a história social, parece dar régua e compasso à verdade da declaração apresentada.

Até aqui, o raciocínio parece não abarcar grandes problemas. Contudo, é a última sentença de Gullar que principia as considerações norteadoras de grande parte desta investigação: como pensar uma arte que nos ajude a nos assumirmos a nós mesmos? Àqueles que optarem por ler essa sentença com algum implícito grau ou teor nacionalista será preciso refa-

zer o questionamento: como pensar uma identidade nacional quando já não se encontram em pauta as discussões sobre um projeto de país? A mudança no paradigma de análise não diz respeito a um esgotamento do debate, mas a uma questionável superação. O mundo organizado pelos ditames da globalização, imerso no hipotético desaparecimento, sempre que possível reiterado e aclamado, das ditas grandes narrativas, substancialmente norteadoras e herdeiras de toda a modernidade, esqueceu-se apenas de que as discussões sobre as matrizes nacionais saíam de cena para que novos termos, inteiramente estruturais, entrassem em seu lugar. Esvaziava-se todo um projeto nacional para que o país enfim assumisse sua respectiva posição na nova ordem mundial. Nos intervalos entre o arcaico e o moderno, na irresolúvel tensão entre progresso e atraso, componentes indissolúveis de uma mesma esfera, encontrarse-ia, sempre que possível e também quando pouco provável, o Brasil. A falta de identidade e projeto tornou-se o símbolo por excelência de um país envolto em uma permanente busca por sua afirmação, sempre negada por ele a si mesmo. A marginalidade propagou-se enfim como nossa fonte de maior heroísmo, invertendo os sinais de toda a equação social, cujo desdobramento então figurou as vantagens do atraso, uma efetiva estética de acomodação. Todavia, se compreendido nesses termos, aquele desejo exato de caracterizar e enunciar uma formulação poética que certificasse ao país aquilo que ele *é* não carregaria, em seu âmago, alguma pequena e amarga dose de resignação e conformismo?

Conta-se que, certa vez, durante uma conversa, Jorge Andrade indagou Arthur Miller, escritor já significativamente conhecido na ocasião, sobre quais assuntos e motivos deveria escrever. A resposta foi precisa e direta: observe como as pessoas vivem; depois, pense como elas deveriam viver; por fim, escreva sobre a diferença. Uma escrita organizada substancialmente em torno dessa diferença vital parece carregar em seu âmago, na profundidade de sua estrutura, colada ao intrínseco diagnóstico de seu tempo, a possibilidade e necessidade de sua transformação. Por sua vez, um tempo histórico estagnado, embora não diminuto em velocidade, parece designar outro sentido às manifestações artísticas. A inegável mudança efetuada na passagem dos anos parece revelar pouco sobre estilos e tendências individuais, preservando em seu lugar um diagnóstico sobre o estado geral da arte e da própria sociedade, cujos sintomas prescrevem o particular, dando forma a um estudo sem o qual não há teoria séria que se sustente, ainda que tamanho exercício analítico se mostre cada vez mais exíguo em grande parte dos circuitos teóricos que fervilham dentro das universidades – e tão somente *dentro* delas, conhecido o abismo existente entre as produções científicas e a atual disposição da luta de classes, carente em reflexões a seu respeito. O reconhecimento em que aqui se insistirá baseia-se em uma possibilidade de reinterpretação e revisão historiográficas: embora a fusão entre os ideais revolucionários e estéticos, própria à famigerada década de

1960, não tenha conseguido levar a cabo transformações fundamentais para a instauração e manutenção de uma vida digna em sociedade, seguindo caminho e roteiro deixados em aberto pelas vanguardas artísticas já no início daquele mesmo século ela acabou por acarretar uma grande estetização das esferas da vida social. Com a absorção e integração de uma significativa parcela dos impulsos políticos que ainda naquele momento se mostrava revolucionária, a eliminação do conteúdo de resistência das obras ocorreu no mesmo instante de fortalecimento das formas e ditames da indústria cultural, cujo trunfo parece concluir-se em plenitude nos moldes de uma sociedade dita espetacular. As relações estabelecidas entre os âmbitos próprios à arte e à vida não proporcionaram uma transformação do coletivo social por meio da estética, tal como parecia prescrito e vislumbrado pelos artistas no início daquele século, mas uma profunda estetização das formas de dominação da sociedade capitalista. Dados os incontornáveis ares da improbabilidade de transformação das condições objetivas mundiais, à arte coube um imóvel singular, um reservatório garantido no trânsito entre a reiteração e a reprodução dos dados empíricos da realidade, ora propagados por meio de um fraco e pouco convincente discurso político, cujo agrado costuma resumir-se ao atendimento das expectativas do senso comum, de seu cativo público manifesto, ora refeitos sob a égide de uma improvável e otimista *experiência*, sempre profundamente transformadora e radical, seguindo os apontamentos da crítica dita especializada, cuja presença acachapante em muitas das páginas de uma série de doutoramentos produzidos em larga escala nos gabinetes universitários dá o tom da dinâmica ideológica do tempo presente. Ambas as faces desse mesmo problema serão logo abordadas com a necessária cautela. Por ora, parece importante apenas frisar um aspecto, a fim de que ele não passe inteiramente despercebido: a impossibilidade de alteração do sistema econômico e das desiguais estruturas a serviço do capital também tende a revelar que outras formas de entendimento da realidade socio-histórica parecem encantar, com canto de sereia e sem grandes ou significativas margens de desconfiança, boa parte dos artistas e pesquisadores ao menos desde o final do século XX. Desenhadas em novos contornos, uma vez que a possibilidade de toda e qualquer revolução parecia ter sido eliminada de um provável horizonte de perspectivas (exatamente o que deveria fomentar uma permanente luta pela incessante necessidade de sua realização!), as preocupações sociais dos artistas pareciam abrir espaço apenas a modificações constantes em torno da própria linguagem. Guiadas por fluxos, desconstruções e desterritorializações habituais, as obras pareciam ofuscar o reconhecimento de que, mesmo quando o intercâmbio de informações é aparentemente livre – e supostamente livre apenas porque desmemoriado e inteiramente circunscrito em sistemas de integral dominação, ainda que pouco perceptíveis em primeira instância –, as estruturas e políticas de exclusão e domínio permanecem operantes. As experimentações em torno do uso

da linguagem, extremamente política em todas suas arestas, transfiguravam esteticamente a ausência prática de certas qualidades de luta, próprias a um período decerto pós-revolucionário. Como previra Paulo Leminski em um de seus poemas, publicado em 1987, “isso de querer/ ser exatamente aquilo/ que a gente é/ ainda vai/ nos levar além”¹. De fato, levou-nos, para logo em seguida nos trazer de volta exatamente para o mesmo ponto do início: roda que gira sem fim, sem se preocupar em sair do lugar; movimento contraditório alimentado por suas próprias contradições.

A reiteração de preceitos *sempre iguais* como substância inerente ao progresso das sociedades regidas e organizadas por aquele sistema homônimo também dá os ares de sua graça em boa parte das análises em voga. Como não deixou de perceber Fabio Durão, entre a retórica da abundância, encantada com a multiplicidade de infinitos rizomas e a abertura de sentido das formas de composição artística, e o discurso das mercadorias sobre si mesmas reside um inevitável conformismo, uma grande e incontornável paralisia, expressa devido à incessante repetição de sua própria imagem, na monotonia da promessa de uma infundável variedade e diferença que nunca se efetiva, por mais que também não se canse de anunciar seus próprios impactos². Todavia, um estudo realmente significativo não seria aquele que, afastando-se da claridade mais óbvia e primária, porque vista e sentida por todos, soubesse descobrir e encontrar em cada obra as fissuras de sua respectiva singularidade? Ora, não seria sua unicidade que haveria de fornecer-lhe um devido lugar no espectro da semelhante diferença em relação a todas as demais grandes obras? Uma crítica regida pelos ideais de uma multiplicidade sem origem, causa ou circunstância parece ser própria a um tempo sem grandes diferenças. Entretanto, por acompanhá-lo tão de perto, tal capacidade analítica, se assim pode ela ser chamada nas melhores de suas hipóteses e ocorrências, acaba se tornando incapaz de tecer uma boa crítica a seu próprio tempo, na medida em que uma análise de tamanha envergadura implicaria, em primeiro lugar, uma revisão acerca do sentido mesmo da crítica, um estudo que atualmente não pode ser executado em alguns grandes círculos de estudiosos, sob o risco de ver desmoronar seu exclusivo castelo de areia.

Quem optar por ler nestas linhas apenas uma nova ilustração do antigo embate entre os defensores de uma arte engajada, de alta voltagem política, e aqueles cujas preocupações encerram-se apenas e tão somente na esfera propriamente e exclusivamente artística certamente simplificará muito a discussão almejada nestas linhas. Em uma das notas de seu diário

¹ LEMINSKI, P. “incenso fosse música”. IN: *Distraídos venceremos*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 68.

² A análise desenvolvida por Durão pode ser encontrada na Revista Via Atlântica, n. 23, publicada em junho de 2013. O texto intitula-se “Por uma crítica da multiplicidade nos estudos literários”.

de trabalho, Bertolt Brecht, um dos grandes representantes do primeiro campo aqui elencado, deixou claro que cada época deve ser inteiramente responsável por definir um peculiar sentido àqueles que julga e considera como meramente *formalistas*. Por mais que lhes seja frequentemente condenada a atenção inteiramente depositada apenas no âmbito formal dos trabalhos, em qual outro campo deveria residir fundamentalmente a preocupação social dos artistas senão em suas formas de trabalho e nas inter-relações possíveis com a totalidade da engrenagem social, adormecida na imanência de seus objetos e instrumentos de criação, em um processo no qual formas trabalham formas³? Exatamente por este motivo, o objetivo principal de uma boa análise não deve ser a desenfreada valorização de apenas uma das duas esferas, mas a aguçada percepção dos arranjos feitos entre uma coisa e outra, em disposições articuladas e consolidadas historicamente. Por mais que os materiais utilizados durante o processo de composição de uma obra estejam completamente carentes de qualquer substância histórica, o modo como tais objetos são empregados certamente traduz as matrizes, alcances e limitações de um tempo sócio-histórico. O problema dos ditos formalistas não reside em seus arranjos analíticos puramente formais, na medida em que tal investigação deve guiar todo bom trabalho investigativamente perspicaz, mas em sua apurada e declarada depreciação da própria matéria analisada. Entretanto, aqui se encontra um pequeno problema que cabe ser pensado.

Quando escreveu, em 1965, sua conhecida *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi tinha um claro princípio de análise à sua frente: dadas as então recentes configurações próprias a um mundo que moderno se fez, restava pensar como as determinações sociais transformavam-se em material artístico – uma boa maneira de entender não apenas o silêncio e a paralisia das personagens de Tchekhov, mas também as soluções épicas encontradas por Hauptmann, ao levar ao centro das cenas uma revolta de tecelões, revelando que também no âmbito artístico a classe trabalhadora havia de formular seus próprios preceitos, um dado que por volta daqueles mesmos anos as práticas do Théâtre Libre já sentiam se confirmar, a seu modo. Mesmo que a relação entre arte e sociedade tendesse a ser antagônica, em um embate previsto como condição primordial à grande arte moderna, alguma margem de organicidade ainda parecia prescrita ao exercício diário dos artistas; algo lhes restava como uma possibilidade de reescrita e reestruturação dos arranjos sociais, na medida em que até mesmo a hipótese da sempre arbitrária autonomia da arte parecia estruturar rascunhos de frágeis utopias, por mais negativas que também elas pudessem ser, com base em uma percepção processual da história, na qual a práxis revolucionária tem morada garantida. Contudo, algo distinto

³ A boa expressão é de Roberto Schwarz e pode ser encontrada em seu texto “Adequação nacional e originalidade crítica”, publicado junto aos demais ensaios do livro *Seqüências brasileiras*.

tende a operar quando também a arte se transforma em instrumento de consumo, integrando o rol de mercadorias e dando pompa aos produtos da indústria cultural. Porque uma coisa é a constante e válida tentativa de dar forma a um mundo emergente, justificando assim, com grande facilidade, que uma boa análise artística deve concentrar-se principalmente nos aspectos e fissuras da forma empregada; outra, é o rápido anúncio de que a incidência política das obras reside em sua forma, um jargão incontestável repetido aos quatro ventos em um tempo no qual as próprias formas encontram-se institucionalizadas, operando apenas sob o estigma de um estilo, vendido e empregado como moeda de troca, a gosto do público e do teor de cada festival ou mostra. Não por menos, a própria discussão em torno deste âmbito parece resumir-se cada vez mais a pequenos jogos de linguagem, dotados de um sentido multiplamente inapreensível, uma vez que tal esfera encontra-se inteiramente desconectada do plano coletivo, de algum efetivo combate pelo progresso social. De instrumento de resistência a artigo de consumo: seria este o destino, já observável pelo buraco de uma expandida fechadura, dos debates artísticos? Por sua vez, a institucionalização da forma inviabiliza também aquela crítica cuja pauta centrava-se obrigatoriamente em aspectos formais? Não mais as obras, mas as instituições devem agora ocupar o centro dos circuitos de análise? Em qual medida é possível separar uma coisa de outra? Se é verdade que as sociedades regidas por este tardio estágio do capitalismo tornaram-se obedientes a uma lógica inteiramente cultural, aos críticos da cultura legou-se enfim a obrigação e necessidade de um fundamental entendimento socio-histórico, sem o qual o raciocínio estético não se completa nem preenche? Se assim for, a bons observadores chega a apresentar-se nitidamente o fato de que, hoje, uma boa análise formal deve, antes de tudo, comportar uma crítica feroz e pertinente a si mesma. Ao que parece, este deve ser seu intrínseco e indispensável ponto de partida. Em última instância, há que se pensar a argúcia e coragem de um estudo que, na largada, assume o fracasso do projeto ao qual corresponde. Hoje, é possível e não pouco provável que o grau máximo de incidência política das obras esteja e não esteja em suas respectivas formas de composição. Se em 1977 Herbert Marcuse não hesitou em destacar e fornecer a seus leitores, logo nas primeiras páginas de seu estudo sobre estética, a garantia de que as obras de arte são possivelmente revolucionárias *apenas* em virtude da forma dada a um conteúdo estabelecido, o que justificaria, dentre outras coisas, a probabilidade de ser encontrado maior potencial subversivo nos poemas escritos por Rimbaud e Baudelaire do que nas peças didáticas de Brecht, dentre os rumores desta absoluta contemporaneidade se destaca uma voz que ainda insiste em dizer que assim será apenas àqueles que assim quiserem que seja⁴.

⁴ Seguindo à risca as palavras e apontamentos de Herbert Marcuse, encontra-se o que segue: “Assim, o *Woyzeck* de Büchner, as peças de Brecht, mas também os romances e as histórias de Kafka e de Beckett são revolucioná-

Dentre outros, era Marx quem dizia que qualquer forma é boa apenas enquanto permanece a formalização de um conteúdo. Se algo parece deslocar aquele argumento, esteticamente central, sobre a incidência política das obras de arte, o próprio arranjo dos recursos composicionais como uma deliberadamente variável galeria de formas mortas parece comprovar a difícil veracidade do diagnóstico⁵. Todavia, se a transformação parece verdadeira ao menos desde o século passado, não seria surpreendente se alguém indagasse por que grandes revisões bibliográficas e teóricas não foram feitas de modo minucioso e significativo até o momento⁶. A depender do humor de quem a diz, uma rápida e direta resposta não titubearia em afirmar que este pensamento simplesmente não foi desejado por teóricos que, impregnados de uma pomposa e inesgotável retórica, insistiram enfaticamente no reconhecimento de que seu projeto de estudo residia em uma complexificação da própria realidade, feita por meio de uma sofística interminável, por isso mesmo tão encantadora a alguns leitores, responsável

rios em virtude da forma dada ao conteúdo. Na verdade, o conteúdo (a realidade estabelecida) aparece nestas obras apenas alienado e mediatizado. A verdade da arte reside no fato de o mundo, na realidade, ser tal como aparece na obra de arte. Esta tese implica que a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para 'a revolução'. A literatura pode ser revolucionária num determinado sentido, só em referência a si própria, como conteúdo tornado forma. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht." IN: *A dimensão estética*. Tradução: Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 14.

⁵ A expressão *gallery of dead forms* foi empregada por Nicholas Brown em "The work of art in the age of its real subsumption under capital", publicado em 13 de março de 2012. O texto, na íntegra, pode ser facilmente encontrado no link a seguir: <http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>. O último acesso foi feito em 23 de julho de 2017.

⁶ Certamente, a leitores exigentes, o vocábulo *revisão* pode soar ligeiramente incômodo. Então, seria o caso de insistir que não se trata pura e simplesmente de uma tentativa qualquer de alteração nos postulados teóricos, mas principalmente de um convite à releitura e reavaliação atentas daquilo que já se encontrava prescrito nos escritos de Adorno, por exemplo: "A crítica da cultura não tem que abafar aquilo contra que vociferava outrora um pessimismo cultural reacionário: a saber, como já Hegel pensava há cento e cinquenta anos, que a arte poderia ter entrado na era do seu declínio. Como também há uma centena de anos a palavra terrível de Rimbaud realizava em si, numa antecipação extrema, a história da nova arte, assim o seu silêncio, a sua integração como empregado, antecipavam também esta tendência. Atualmente, a estética não tem nenhum poder sobre se virá a ser ou não o necrológico da arte, mas também não deve brincar às orações fúnebres; não tem em geral que constatar o fim, reconfortar-se com o passado e, independentemente de seja a que título for, transitar para a barbárie, que não é melhor que a cultura, a qual mereceu a barbárie como represália pelos seus excessos bárbaros. O conteúdo da arte passada, mesmo que a arte possa agora estar suprimida, suprimir-se, desaparecer ou prosseguir no desespero, não deve necessariamente caminhar para o seu declínio. Poderia sobreviver à arte numa sociedade que teria sido libertada da barbárie da sua cultura. Nos nossos dias, não estão mortas apenas as formas, mas inumeráveis temas: a literatura sobre o adultério, que enche o período vitoriano do século XIX e o princípio do século XX, já não é imediatamente reutilizável após a dissolução da célula familiar da burguesia no seu apogeu e o afrouxamento da monogamia. Apenas continua a viver medíocre e perversamente na literatura vulgar das revistas ilustradas. De igual modo, o que há de autêntico em *Madame Bovary*, outrora inserido no seu tema, sobrepujou há muito o declínio que é também o seu. Claro está, isto não deve induzir ao otimismo filosófico-histórico da fé no espírito invencível. O conteúdo temático pode igualmente, o que é mais, tudo arrastar na sua queda. Mas a arte e as obras de arte estão voltadas ao declínio, porque são não só heteronomamente dependentes, mas porque na própria constituição da sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem também como algo que lhe é estranho e que se lhe opõe. Ao seu próprio conceito está mesclado o fermento que a suprime." IN: ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 15-6.

apenas pela constante enunciação de um elogio à própria erudição, ao próprio exercício do pensar⁷. Por este motivo, boa parte dessa produção de pensamento foi logo classificada como pura *teoria*, seguindo a aclamada denominação americana, na medida em que a distância que separava suas proposições da concretude dos processos de luta e disputa sociais soava como um dado intransponível: entre os rizomas e a necessidade da desconstrução, expandia-se a mancha vermelha de todas as favelas e mazelas nacionais, agora já esquecidas, em nome da globalização e do livre trânsito entre distintas informações. Não é difícil perceber, portanto, como menos do que uma insistência na construída divisão entre teoria e práxis (que, ao contrário do que pretendem alguns teóricos, não deve ser interpretada, registrada nem sequer analisada apenas em termos teatrais, percebendo a década de 1950 como a figuração de uma indesejável aporia, mas traduz esquemas inteiramente históricos, econômicos e socialmente consolidados, ao menos desde o advento da modernidade), a caracterização de uma série de escritos como modelos de uma mera e nada singela *teoria* reservava ainda, aos acusadores, a garantia de um estudo que não se esquecesse das guerras que se espalham nas margens de suas páginas de trabalho nem das gotas de sangue que fornecem a exata cor da tinta de suas canetas e pincéis. Entretanto, como o cinismo reinante no todo do organismo social desde meados do século XX sempre reserva a seus participantes doses intragáveis de indevidas surpresas, uma transformação esboçou-se recentemente, quando no décimo sexto volume da revista *Sala Preta* foi publicado o texto “Peter Szondi e o circuito”. Nele, o autor parece sugerir que, na verdade, *theoria* é o velho método de estudo marxista, que “não passa de ideologia e *representação*”, sempre a ignorar a potência da subjetividade e indisposto a reconhecer que “o teatro vive por ondas, onde artistas, críticos e nomes de protagonistas surgem e desaparecem do circuito em acordo com o fastio da plateia”⁸, em um processo no qual Jonathan Crary tem muito mais a dizer do que Marx e Engels, e as justificativas dos argumentos sempre podem recorrer àquele velho e nunca esquecido, aliás constantemente resgatado, grande amigo do peito: Immanuel – provavelmente, o autor de cabeceira de todos aqueles que um dia Brecht caracterizou como *metafísicos da cultura*. Como se percebe, tão erudito e cheio de referências de ponta, porque consagradas por toda a tradição filosófica, aquele que poderia facilmente ser acusado de cínico já se mostra inteiramente esclarecido, o que acaba por revelar a todos seus argutos leitores que o atual desafio da teoria crítica já não deve se pautar tão so-

⁷ A referência feita a esta altura do texto abarca em grande parte as premissas e estudos circunscritos pelo sintagma *pós-estruturalista*, tomando como base fundamental parte das conclusões de Jean Baudrillard em seu texto “O assassinato do Real”, a saber: “Pois, diante de um mundo que é ininteligível e problemático, nossa tarefa é clara: precisamos tornar este mundo ainda mais ininteligível, ainda mais enigmático”. IN: *A ilusão vital*. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 69.

⁸ MOSTAÇO, E. “Peter Szondi e o circuito”. *Revista Sala Preta*, v. 16, n. 1, 2016, p. 145-6.

mente em uma busca por boas ilustrações e interpretações dos percalços sociais, mas principalmente em um difícil debate sobre a irrelevância da razão e das próprias formas de conscientização, que hoje muito bem conseguem respirar em uma atmosfera de absurda irracionalidade. Seja como for, também não se pode deixar de registrar que bastava àquele crítico um pouco mais de engenhosidade para enfim se certificar de que toda subjetividade encontra-se envolta em formas de mediação e negociação entre os âmbitos individual, constantemente em regressão, e social, e que por isso mesmo o fastio das grandes plateias tende a comportar uma silenciosa reiteração das ideologias dominantes, reproduzidas em cada um dos elementos do vasto escopo de produtos próprios à indústria cultural, interiorizadas como irrefutáveis necessidades e personificadas na figura de boa parte dos intelectuais, aqueles que, nas palavras de Jacques Rancière, um dia tiveram audácia de prometer a seus leitores a certeza da liberdade, porque ainda desconheciam o fato de que o conhecimento do processo global, o mesmo que eles próprios desejavam alcançar, nas disputas ideológicas de cada tempo acabou por produzir os contornos e matrizes de sua própria ignorância⁹. A despeito dos possíveis e prováveis desdobramentos, todo este episódio é significativo principalmente por revelar um importante dado que permanece digno de nota: também a *theoria* esconde seu próprio nome e hesita em mostrar sua verdadeira face, mas não o inquestionável e inaudito desarranjo feito por ela mesma entre os procedimentos críticos e qualquer perspectiva de emancipação social.

Embora os contextos sejam distintos, bem como o alcance do horizonte ocular, a discussão feita nestas linhas deve apresentar algum provável grau de parentesco, em desproporcional dose de raciocínio e elaboração discursiva, com aquela que, entre 1965 e 1968, colocou em pauta os ensaios escritos por Roberto Schwarz e os comentários tecidos por Bento Prado Jr. Ainda que no início da década de 1990, Paulo Arantes tenha dado novo matiz ao exemplar quadro, em muito distinto de nossa quase sempre pobre *intelligentsia* nacional, um retorno àquela discussão, como de costume hoje razoavelmente esquecida, pode revelar o peso que um dos lados da balança ganhou com o correr dos anos ulteriores – uma força que não se justifica por alguma desmesurada fragilidade no discurso oposto, mas por um vitorioso apagamento, preenchido de neutralização, do conteúdo antagônico¹⁰. Neste ponto da estrada,

⁹ Embora as conclusões do texto sejam razoavelmente vagas, pouco elucidativas em relação aos aspectos levantados ao longo de todo o escrito, a forma de desenvolvimento das questões elencadas pelo autor a si mesmo é digna de nota e leitura: RANCIÈRE, J. “As desventuras do pensamento crítico”. IN: AGAMBEN, G.; MAR- RAMAO, G.; RANCIÈRE, J.; SLOTERDIJK, P. *Política*. Coordenador geral: Rui Mota Cardoso. Crítica do contemporâneo – Conferências Internacionais Serralves. Porto: Fundação Serralves, 2007, p. 79-102.

¹⁰ Apenas para que fiquem registrados, os textos aqui em pauta são, respectivamente: a coletânea de ensaios de Roberto Schwarz, intitulada *A sereia e o desconfiado*, publicada em 1965; um comentário de Bento Prado Jr., publicado na Revista Teoria e Prática, em 1968, com o título “A sereia desmistificada”, posteriormente republicado junto aos demais textos de *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*; e “Bento Prado Jr. e a filosofia

nenhuma sinalização é necessária para que se perceba com facilidade quais preceitos ganharam em aperfeiçoamento, mesmo que unicamente retórico, e quais foram lançados à margem dos esforços científicos. Mesmo correndo o risco de simplificar demasiadamente todo o dilema teórico aqui vislumbrado, por ora bastaria lembrar uma pequena declaração feita por Antonio Candido em 2004, da qual é possível extrair um grande elogio à prática crítica de Roberto, sendo este “um crítico que recusa cortar os vínculos entre a palavra e o mundo”¹¹. Diante dessa declaração, o problema, insistiria Bento, tentando assegurar um lugar possivelmente autônomo a si mesmo e a toda a fraseologia parnasiana, reencarnada nos anos 60 nas abrangentes metáforas sobre a existência e o significado da vida social, é que ao se voltar substancialmente e constantemente ao mundo e aos dados próprios à realidade ordinária das coisas aquele velho crítico tem sempre que ignorar “o projeto próprio da literatura – a ideia de uma verdade que apenas ela sabe dizer e que é a contestação de todas as demais formas de discurso”¹². Ao leitor, recomenda-se que troque a palavra ‘literatura’ por ‘teatro’, ou ainda, àqueles que assim preferirem, por ‘arte’, decerto um vocábulo mais abrangente, para que note, com grande facilidade, como o apontamento de Bento permanece indubitavelmente atual, além de presente em larga medida nos textos críticos em voga, por vezes a reboque do conhecimento dos próprios autores. Ao que tudo parece indicar, algumas conclusões de muitos dos trabalhos já estão prontas antes mesmo de seu início. Isso porque aquela verdade da forma artística parece cada vez mais empenhada na busca por propriedades de desautomatização da linguagem e do discurso, a fim de ver emergir a possibilidade de uma nova forma de uso dos próprios corpos e a instauração de um novo significado às ideias de política e sociedade. O argumento, aparentemente indubitável, munido de arranjos micropolíticos e heterotópicos, apenas se esquece de levar em consideração dois importantes aspectos. O primeiro, por mais que atualmente permaneça ofuscado pelas luzes de uma incessante ênfase na individualidade, insiste em lembrar que a aceitação de uma obra depende sempre de uma negociação implícita entre suas regras internas, seus princípios de composição, em correspondência a matrizes e contextos sócio-históricos, e sua admissão por parte de um espectador qualquer, sempre resvalado por uma *norma* estética, inteiramente social em todas suas arestas e fundamentos. Por sua vez, o segundo dos aspectos merece um pouco mais de atenção. Talvez o tom da sentença seja, mas a enunciação despretensiosa de que o teatro pode e deve ser um instrumento de

uspiana da literatura nos anos 60”, escrito em 1992, por Paulo Arantes, e republicado como posfácio da segunda edição daquele livro de Bento, reeditado em 2000.

¹¹ CANDIDO, A. “Sobre Roberto Schwarz”. IN: CEVASCO, M. E.; OHATA, M. (orgs). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 17.

¹² PRADO JR., B. “A sereia desmistificada”. IN: *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 217.

transformação social não soa como alguma exclusividade dos contemporâneos. Substancialmente vago, o período parece arbitrário demais para não estar certo nem errado. Ora, se o teatro continua sendo uma forma de resistência, cuja voltagem política é radicalmente alta, dado seu caráter público e suas origens supostamente democráticas, é provável que ninguém deva duvidar da validade da sentença enunciada anteriormente; contudo, a necessidade de sua complexificação parece ter se tornado um imperativo, restando indagar aos enunciadores daquela certeza absoluta: afinal, o teatro é instrumento de resistência em quais circunstâncias, com quais objetivos, sendo feito e vivenciado por quem? e a resistência se faz contra o quê, em nome de quê? Decerto, a busca pela resolução dos impasses apresentados tende a ser menos provável que a relativização de todas as questões feitas. Não seria surpreendente se alguém, respondendo e não respondendo os questionamentos elencados, desviasse o foco dos eixos centrais do debate para enfatizar que qualquer conclusão deve ser tomada apenas a partir da análise de estudos de caso, compreendendo cada obra em sua devida e respectiva singularidade. Os motivos para concordar com a refutação são maiores e significativamente melhores do que aqueles marcados por alguma margem de discordância. Todavia, eles ainda não chegam ao nevrálgico elemento de toda a questão. Porque indagar o sentido mesmo da resistência, suas condições e probabilidades, em um tempo no qual “o diagrama variável de uma pseudoalternativa de subversão global” parece comportar-se como o novo produto ideológico, disponível nas prateleiras teóricas mundiais a gosto de cada autor, pode acarretar o fácil desmoronamento de toda uma filosofia que, nos últimos anos, se construiu apenas em torno de boas metáforas, inteiramente calcada em ininterruptos fluxos e imagens, numa indistinação constante entre as práticas literária e filosófica, cujo resultado foi a exata figuração de uma “transgressão planejada em comitês de redação”¹³, plenamente circunscrita pelos indeterminados eixos do acontecimento, da experiência, da margem, de um devir-menor, abarcando as fronteiras e limites da escritura de teatralidades dissidentes e etc. Como bem notou Fredric Jameson, trata-se antes de tudo de uma crítica (com o perdão do elogio!) que “deve desesperadamente renovar a si mesma por meio de rotações cada vez mais rápidas em torno de seu próprio eixo”¹⁴, com verdadeiros rodopios que não saem do mesmo lugar de sempre e insistem constantemente na reativação dos mesmos pontos de discussão. Em última instância, aqui se encontra em pauta uma crítica que isso já não sabe mais ser, na medida em que

¹³ As boas expressões destacadas são, originalmente, de Paulo Arantes e podem ser encontradas em seu texto “Tentativa de identificação da ideologia francesa: uma introdução”, publicado no número 28 da Revista Novos Estudos, em outubro de 1990. O exato complemento argumentativo de todo o escrito foi divulgado no número seguinte da mesma revista, intitulado “Ideologia francesa, opinião brasileira: um esquema”.

¹⁴ JAMESON, F. “Reflexões para concluir”. Tradução: Ana Paula Pacheco e Betina Bischof. *Revista Literatura e Sociedade*, n. 13, 2010, p. 261.

lhe falta exatamente o necessário arremate crítico, indispensável a uma boa análise, sem o qual resta apenas a singela devolução da palavra ao objeto que a emanou, sem quaisquer resquícios interpretativos, apenas as lamentações incessantes de que a linguagem não é capaz de tudo simbolizar¹⁵. Em âmbito nacional, a convergência entre a hipermodernamente pós-moderna capacidade crítica de Jacques Derrida, Julia Kristeva e Jacques Lacan, principalmente, e as então recentes formas de criação coletiva, aos olhos de exigentes críticos pareceram servir como justificativa ao descaso social e político de alguns artistas e à falta de entendimento histórico dos assuntos em pauta nos espetáculos, temas dos quais a probabilidade da alteração conjectural foi amputada. Em nome de um processo de composição e de uma inquestionável criatividade desconstrutivista, sacrificava-se a própria inserção política do fenômeno teatral e a responsabilidade dos criadores frente aos tópicos pertinentes da vida social. A forma artística perdia em profundidade para ser usufruída apenas em sua caótica aparência, como revelavam, de modo literal, as criações de Robert Wilson, por exemplo. Todavia, como permaneceram inalteradas algumas matrizes discursivas, tendo sido inclusive alçadas a um novo patamar, a fruição de uma esvaziada forma estética dava a ela a possibilidade do exato e eterno retorno a si mesma, deixando de lado não apenas as configurações sociais mas também aquela *promesse de bonheur* que um dia Stendhal lhe confiara. Tamanha obnubilação, somada a uma crítica cultural inteiramente inofensiva, embora arraigada em metáforas e rizomas de eterna resistência, forneceu à arte contemporânea suas exatas condições de possibilidade e emergência, cujas munições são frequentemente reabastecidas nos performativos de departamentos universitários e nos regimes curatoriais.

Uma leitura contemporânea dos comentários de Bento Prado Jr. poderia resumir todo o debate em apenas uma formulação: para o filósofo, em uma análise como aquela desenvolvida por Roberto fica perdida a experiência do espectador, não levada em consideração por quem, estando diante de uma obra, enxerga apenas a confirmação de uma forma de existência. A fim de prevenir fáceis acusações e diagnósticos, é necessário enfatizar que, aqui, não é

¹⁵ Sobre este aspecto, restam as palavras de Terry Eagleton em seu estudo sobre Adorno: “A queixa de que vivemos num abismo intransponível entre o conceito e a coisa torna-se, nas mãos de pensadores menos sutis que Adorno, uma espécie de erro categorial. Por que os pensamentos deveriam parecer com coisas? A noção de liberdade deve ter alguma semelhança com um investigador policial? Por trás dessa queixa nominalista de que as palavras violam a quiddidade das coisas – queixa que Adorno nunca fez –, aparece a nostalgia do jardim perfeito no qual cada coisa mostra o seu nome da mesma forma como uma flor tem o seu perfume peculiar. Mas o fato de que a linguagem universaliza é uma característica dela, não algum lapso ou limite do qual poderíamos ser curados. Não é um defeito da palavra ‘pé’ que ela se refira a mais pés do que os meus dois, descuidando-se da peculiaridade do meu par pessoal. Reclamar do não particularismo da linguagem é tão inadequado quanto lastimar-se por não poder ouvir um jogo da Copa na máquina de lavar roupa. O conceito de uma coisa não deve ser compreendido como uma pálida réplica mental dela, perturbadoramente destituída da sua vida sensível, mas sim como uma série de práticas sociais – como maneiras de fazer algo com a palavra que denota a coisa. Um conceito é tão pouco como uma coisa quanto o uso de uma chave de boca é como uma chave de boca.” IN: *A ideologia da estética*. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, p. 248.

tão somente a experiência mesma que se encontra colocada em pauta, mas principalmente o estatuto que a ela se atribui nos recentes estudos teatrais, seguindo um minucioso roteiro analítico no qual a atenção depositada na singularidade de cada espectador faz esquecer que “a arte existe apenas no seio de uma linguagem artística já desenvolvida, e não na *tabula rasa* do sujeito e das suas pretensas vivências”¹⁶. Se um dia tal vocábulo fora encarnado como possibilidade imediata de resistência, fazendo da processualidade dos eventos sua matéria-prima e fundamento, ao se tornar o objetivo, sem qualquer aparente finalidade, de grande parte dos grupos contemporâneos, a própria ideia deixou de lado sua suposta radicalidade para tornar-se, por excelência, o princípio de criação à moda do dia¹⁷.

Conquanto a consulta a importantes textos esteja cada vez limitada aos comentários de seus intérpretes, um sortudo leitor ainda pode encontrar um crítico que no mínimo anuncie em seus escritos, ainda quando seja em parcas notas de rodapé, que a cada impressão de John Dewey existe uma proposição equivalente em Walter Benjamin, decerto menos otimista e mais ligada às lutas político-sociais contra o capitalismo. Enquanto aquele operava uma distinção entre experiências comuns e significativas, mesmo que reconhecesse a supremacia da inoperância e incipiência dos acontecimentos, este fornecia à modernidade seu atestado de pobreza, alavanca primordial de uma nova barbárie, impulsionada pela privação da capacidade de intercambiar experiências. Tal supressão era exigida por um interrupto excesso de informações que, em troca do material abandonado, ofereciam apenas a simples moeda do atual, a possibilidade de manter-se à altura da moderna velocidade das máquinas. No fundo, a famigerada e sempre citada pobreza de experiências não diz respeito a um apagamento total de seus dados e efeitos, mas a seu acachapante excesso, subsumido na plenitude de uma inaudita desqualificação. Ao contrário do que pretendem alguns teóricos, sobretudo aqueles nos quais a possibilidade de uma partilha do sensível constitui a excelência revolucionária das práticas artísticas, já próximo ao término da década de 1930, em seu estudo sobre Baudelaire, Benjamin notava que a desenfreada ênfase na sensação demarcava um dos últimos degraus na escala de redução da própria experiência – um argumento que, anos depois, encontraria novas formulações nos escritos de Talcott Parsons, sociólogo já esquecido nos dias que correm, para quem a relação difusa que se estabelecia no processo de troca entre conteúdos culturais

¹⁶ ADORNO, T. W., op. cit., p. 534.

¹⁷ Para o espanto dos editores responsáveis, um recente texto, ainda possivelmente inacabado, de Fernando Kinas, publicado no décimo sétimo volume da revista *Sala Preta*, resume todo o inventário de impasses descrito anteriormente de modo agudo e certo: “O problema, para resumir rapidamente, é um radicalismo de boutique, o roubo juvenil de quem deixou de ser jovem, a autocomplacência dos bem integrados. Nesse panorama, surgem dispositivos tão engenhosos quanto ocos; ambiências imersivas sedutoras, lúdicas e quase sempre falsamente profundas; derivas urbanas que não extrapolam as áreas de conforto; especialistas da sua própria vida que, em cena, satisfazem voyeurismos primários e curiosidades pueris. Essas mitologias contemporâneas são incapazes de satisfazer espíritos exigentes”.

consistia fundamentalmente na barganha total entre um pluralismo formal e uma recepção generalizada, um esquema facilmente comprovável a todos que vivem sob os ditames dos produtos da indústria cultural. Porque sob a aparência do múltiplo, sem muita dificuldade, pode residir a exata confirmação do *um*, o estudo das matrizes da experiência não é suficiente enquanto objeto de análise. Quem apenas vivencia a aparência dos fenômenos, sem neles enfatizar a contradição que reside em sua estrutura profunda, oriunda dos limites que a própria filosofia da história impõe à experiência individual, só pode produzir análises de baixo poder de persuasão, dificilmente sobreviventes ao calor das horas e à exigência dos tempos. Todavia, porque também as categorias não se sustentam a despeito das mudanças que operam na passagem entre a criação e a recepção de um objeto é pouco provável que um estudo que desvincule as obras de arte de seu contexto, de sua zona de aparecimento e dissolução, possa continuar de pé, uma vez que também a crítica imprime suas marcas no objeto em análise. Em outras palavras, é apenas no confronto com uma constelação histórica, fator social porque intraestético e porque responsável por toda emergência e regressão subjetiva, que uma boa análise pode se fazer. Não apenas os conceitos, mas também as ordinárias formas de sensação são passíveis de uma indispensável genealogia social, inseparáveis do circuito de relações de poder.

Discussão semelhante à descrita acima encontra-se em pauta em alguns dos textos escritos por Andreas Huyssen, em especial aquele no qual o autor alemão figura a pacífica convergência entre uma jovem esquerda, então recém-derrotada nas lutas travadas em 1968, e a lógica cultural do avançado estágio do capitalismo. Seguindo seu raciocínio, o leitor parece convencer-se diante da hipótese de que, no saturado império imagético da grande mídia, o desejo por imagens transformou-se em outra coisa, a saber, uma busca desenfreada e de alta intensidade por novas experiências e acontecimentos. Entretanto, como aos artistas encontra-se sempre colocado o problema da cooptação como um impasse incontornável à prática artística nos moldes da sociedade capitalista, não demoraria muito para que também a própria experiência se tornasse parte daquela mesma indústria, agora também produtora de eventos e sensações em larga escala. A *arte como acontecimento*, encarnada em boa parte dos estudos desenvolvidos atualmente, correspondendo àquela exigência mercadológica que lhe dera a devida origem, tornou-se enfim um princípio de composição, a moeda de troca contemporânea, a figuração da ideologia dominante, cujo exemplo mais significativo reside no ideal de *choque*. Decerto, muitos são os que, lendo tal vocábulo, logo se transportam para algumas das considerações feitas no início do século passado pelos formalistas russos, aqueles sempre em busca da especificidade própria ao âmbito artístico; em especial, às proposições feitas por Victor Chklóvski, no exato ano de 1917, quando defendeu que a potência de uma

obra de arte seria equivalente à eficácia da sensação de estranhamento por ela gerada. Por sorte, dois anos depois, tendo outras preocupações e propósitos em mente, seria Freud quem, de modo indireto, acabaria por revelar a fragilidade do argumento anterior, quando então afirmou que o desconhecido, o inquietante, *unheimlich*, não passa de uma substância familiar que, mesmo devendo permanecer oculta, termina por reaparecer¹⁸. Em oposição àquelas zonas de confusa indeterminação, substancialmente, fundamentalmente e exponencialmente artísticas, seria Adorno quem, anos depois, forneceria novos contornos à discussão aqui descrita, percebendo que também “o caráter enigmático das obras de arte permanece intimamente unido à história”¹⁹, o que justificaria sua correta impressão sobre o choque utilizado como princípio surrealista de montagem: no fundo, o que estava em jogo naquelas obras era o momento de verdade no qual “a *ratio* capitalista se desnuda a si mesma como irracional”²⁰, um argumento no qual ecoa o grande problema fundador de toda a *Dialética do esclarecimento*, a saber, o entendimento das condições por meio das quais em uma terra totalmente esclarecida insiste resplandecer o signo de uma calamidade triunfal. Sendo a irracionalidade da ordem do capital uma das fontes de seu desenfreado progresso, a ingênua operação realizada por aqueles russos formalistas apenas alçou um princípio social à condição de sucesso e validade das obras de arte. Se o interesse de Benjamin por Baudelaire justificava-se, dentre outros motivos, pela verificação constante das formas de sobrevivência e permanência da lírica em um mundo no qual a vivência do choque se tornara uma norma, expandindo ao todo da esfera social o mesmo desajuste vivido por um operário frente à máquina de trabalho, bastou uma

¹⁸ Todavia, aqui não se pode deixar de destacar a ressalva feita pelo próprio psicanalista a respeito do conto fantástico. Junto a ela, resta também o anúncio de um alerta, para que a consideração enunciada não se torne o princípio e a justificativa de toda criação. O elogio à ficção, mais potente que a própria vida, certamente há de ganhar novos contornos neste império da vida danificada, repleta de ínfimos e vastos simulacros: “A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum. Então ele também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. Mas nesse caso o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade. Ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagíamos a nossas próprias vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu seu propósito, mas afirmo que não alcançou pleno êxito. Fica-nos um sentimento de insatisfação, uma espécie de desgosto pelo malogro tentado, como senti bem claramente após a leitura de “A profecia” [“Die Weissagung”], de Schnitzler, e de outras histórias que flertam com o maravilhoso. Mas o escritor tem ainda um meio com o qual pode escapar a esse nosso protesto e, ao mesmo tempo, melhorar as condições para atingir seu propósito. Consiste em não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo. No geral, porém, cumpre-se aí o que enunciamos: a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida”. Cf. FREUD, S. “O inquietante” [1919]. IN: *Obras completas*, v. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 373-4.

¹⁹ ADORNO, T. W., op. cit., p. 433.

²⁰ Ibidem, p. 484.

legião de críticos, de alta estatura e forte poder de persuasão, para validar não apenas a formação poética moderna mas também o próprio estrato social, a ela correspondente, tornado sua exata condição de possibilidade. Por sua vez, a quem pouco ou quase nada espera de alguns estudiosos não chega a ser surpreendente o que a incansável inteligência francesa, regida por uma absoluta ausência de *télos*, em sua extrema contemporaneidade alargada pelos pressupostos de uma pós-modernidade indisposta a deixar de ser moderna, executou nos últimos anos, em especial nos estudos de Josette Féral e Paul Ardenne. Concluindo o primeiro decênio deste século, em uma conferência proferida na sexta edição do congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, coube àquela renomada professora da Universidade Paris III a apresentação de um estudo sobre a emergência de uma *estética do choque*, sintagma que denotava uma contribuição dada por aquele conterrâneo seu. Preocupada com momentos nos quais “a cena perde de súbito seu jogo de ilusão e o espectador se encontra face a face com o real, que surgiu num lugar onde ele não esperava”, a autora aponta que esse novo paradigma composicional dos eventos teatrais “toma os sentidos do espectador e se dirige diretamente às suas sensações, às emoções, criando uma quase imersão na ação, proibindo qualquer distância crítica”²¹. Em outras palavras, uma prática cênica que **proíbe** a reflexão, efetuando uma regressão a uma estrutura em tudo familiar a um estado de coisas pré-brechtiano, e que, por isso mesmo, não passa de um rebuscado elogio à alienação, encontrando no choque a exata possibilidade de reprodução das matrizes de uma consciência reificada. Dada a impossibilidade da crítica, o triunfo da paralisia do pensamento e da capacidade analítica, unindo-se a Ardenne, Féral conclui que resta ao espectador apenas a probabilidade de uma catarse próxima à fruição traumática. De fato, um argumento que em linhas anteriores optou por invalidar qualquer proporção de raciocínio só poderia terminar com um abstruso louvor à psicanálise, um escancarado fascínio pela pulsão de morte. Seria muito pedir aos *tuis* da vez que reconhecessem em seu louvor pulsional a exata impossibilidade da sublimação, ou a confirmação dos problemas de uma dessublimação repressiva arrasadora e inteiramente controlada, da qual a arte moderna encontra-se inteiramente preenchida, por meio de um alto bloqueio de seu potencial antagônico, o que apenas termina por prender seus termos ao inventário de peças do sistema, dando àquela faculdade destrutiva respectivos ares de produção e inofensividade. Mas isso tudo aparentemente em nada interessa àqueles que há muito colocam flores no jazigo das grandes narrativas²².

²¹ FÉRAL, J. “O real na arte: a estética do choque”. IN: RAMOS, L. F. (org). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012, p. 81-82.

²² Aos ainda persistentes recomenda-se a leitura do livro *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*, escrito por Herbert Marcuse e publicado pela primeira vez em 1964. Para uma reflexão mais

Cumprindo a tarefa que lhes foi designada, as linhas finais do texto mencionado, nas quais confluem os argumentos de Féral e Ardenne, fornecem com exatidão o grau da temperatura deste tempo histórico, figurando “um clima a favorecer o não-dito, o impensado, o heterogêneo, a linguagem indireta, a ambiguidade originária do dizer filosófico etc”²³. No limite, trata-se de uma tentativa de oferecer desmesurada abertura ao impensado em um ambiente inteiramente determinado não somente pelas próprias configurações estéticas como também pelas matrizes econômicas que decidem e perpassam todos os pilares da discussão. Uma vez ocorrida tão inconsequente abertura, resta àqueles que sofrem e vivenciam seus efeitos a averiguação de quais instrumentos se perdem no meio do caminho e quais ganham em qualidade e profundidade. Em casos bem sucedidos, a base do cálculo teria como pilar edificante a prática cotidiana de luta, travada nas ruas, resplandecente em cada folha de papel, cujas margens seriam sempre configuradas pelo incessante desejo de modificação das estruturas vigentes, mantendo a necessidade de uma transformação social como o intrínseco horizonte de suas formulações. No lugar desses prósperos exemplos, contudo, prevaleceu uma vertente de pensamento que optou por manter como única ativa preocupação a própria construção discursiva. Em última instância, o que triunfou foi o mero elaborar de um refinado raciocínio que privilegia suas próprias matrizes, tópicos e motivos, inteiramente enclausurados neles mesmos. Imerso em tamanho interregno, onde a única e última responsabilidade estético-filosófica firmava-se em um contrato com sua própria construção e a sutil possibilidade de convencimento, garantia de requintadas publicações, não chega a espantar que o real tenha sido reduzido a seus sinais, desligado de todo e qualquer referente, tornando-se inteiramente e puramente discursivo. Se, como certa vez defendeu Roland Barthes, for passível de comprovação que, desde a Antiguidade, tão importante elemento esteve sempre ligado à História para opor-se ao verossímil, a equação apresentada presenciou a inversão de seus sinais em face da perda de toda e qualquer perspectiva historiográfica no marasmo da infinita perpetuação de um ininterrupto presente, em prol da garantia de apenas algumas supostas margens de verossimilhança e convicção aos discursos criados – um rodópio retórico também empreendido por aquela mesma Josette Féral, por exemplo, ao vislumbrar uma “zona de troca onde o real é antes de tudo discurso, apreendido por intermédio da linguagem, mas onde inversamente a característica essencial do discurso é encontrar a justificação fora dele, no

aprofundada sobre os tópicos em pauta anteriormente, o terceiro de seus capítulos, a saber, “A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva” apresenta apontamentos e contribuições de suma importância.

²³ ARANTES, P. “Sofística da assimilação”. IN: *Praga: estudos marxistas*, v. 8. São Paulo: Editora Hucitec, 1999, p. 75-100.

real”²⁴. Por este motivo, a propulsão política de sua performativa perspectiva cênica encontra-se pautada não em uma transformação da realidade, obviamente obscura, plenamente obstruída por camadas teóricas que impedem a visão de seu núcleo de força, mas na organização de estratégias perceptivas que permitam decifrá-la. Como se percebe com alguma facilidade, a produção teórica de tão renomada pesquisadora francesa parece ter apenas um objetivo: embaçar os dados políticos da realidade para, em seguida, agradecer àqueles que forem capazes de criar novas estratégias com o intuito de ampliar as possibilidades de percepção, de formular uma nova capacidade e apropriação perceptivas, em meio a toda a neblina produzida por ela mesma. Enfim, uma pura e simples lei de oferta e demanda, fim da linha e início do atual precipício acadêmico, satisfeito e contente com a criação de seus próprios fantasmas. Chegado ao fim o percurso de toda a empreitada, aos esforços científicos e seus respectivos patrocinadores resta ainda e principalmente um grande saldo positivo: uma vez impedida a capacidade de reflexão sobre a realidade social em que se vive, apresenta-se aos espectadores apenas uma rebuscada justificação do próprio existente, cinicamente encarnada como partícula de resistência em grande parte dos casos, bem sucedidos na ocultação de seu propósito. Ao que parece, também à transgressão foi estipulado um singular valor de troca, atendendo certa demanda revolucionária presente no coração do próprio sistema. E não seria outra a primordial garantia e condição de possibilidade a todos aqueles que permanecem encantados com a superficial emergência dos famigerados *teatros do real*, com os quais em larga medida se ocupam as páginas deste trabalho.

Preocupado com a caracterização de algumas obras cinematográficas e de suas respectivas transformações, principalmente ao largo da primeira metade do século XX, o sociólogo alemão Dieter Prokop, também mantido sob esquecimento e circunscrito por algumas margens de eficaz obscuridade nos dias que correm, não demorou a perceber que grande parte das obras encontradas naquele momento buscava maximizar efeitos do real, na ilusão de estarem assim transmitindo ao espectador uma consciência crítica acerca da sociedade na qual se encontravam todos enclausurados. A tendência de enunciação da crítica ficava a cargo da própria colagem de fragmentos da realidade, como se bastassem eles para revelar o absurdo e a exploração que os constituíam. Por sua vez, os resultados, quase sempre preenchidos por exuberantes motivações psicológicas, acabavam figurando algo completamente distinto, quando não integralmente oposto, ao esperado: o prolongamento da realidade nas telas de cinema apenas confirmava e reiterava uma mesma lógica social, frente a qual uma significativa transformação beirava a impossibilidade ou total inocência acrítica, desvinculada da ordi-

²⁴ FÉRAL, J. “Distanciamento e multimídia ou Bretch invertido”. Tradução: Aimée Amaro de Lolio. IN: *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 235.

nária vida de todos os dias. Não demorou muito para que os produtores dos filmes passassem a reconhecer que, na verdade, o sucesso daquelas obras, inauguradoras de um esquema diante do qual também Brecht e sua *Ópera dos três vinténs* tiveram uma alta conta a pagar, encontrava-se prescrito pela própria base de sua composição: a verdade oculta, porque ainda pouco transparente, em grande parte das escolhas feitas pelos artistas em seus trabalhos apenas revelava que o real era capaz de acumular muito mais bilheteria do que a fantasia, por meio de uma promessa que visava a um redimensionamento das próprias configurações da realidade para, em seguida, sem grande surpresa, devolver a seus espectadores a mesma moeda do sempre igual de todas as coisas, garantia inestimável das leis do mercado – um limite estético também intransponível às criações feitas por Roger Bernart e Rimini Protokoll, por exemplo, ícones da contemporaneidade e expoentes da categoria de análise aqui mantida em foco. Para resumir em uma sentença, caminhando em direção ao centro de toda a reflexão deste texto, poder-se-ia afirmar que as vertentes de um teatro unidimensional constituem uma partícula intrínseca à racionalidade única do mundo globalizado. Em outras palavras, com o perdão da antecipação de uma das peças-chave do jogo, os ditos teatros do real constituem, na verdade e por excelência, a forma cênica proeminente do neoliberalismo – afirmação que este trabalho pretende resgatar e desdobrar ao longo de suas linhas.

Nas discussões acerca de tal categoria de análise cênica, engana-se todo aquele que insiste em atribuir grande importância ao trânsito estabelecido entre realidade e ficção, disposto a mensurar e caracterizar as duas camadas *per se*. Ora, se toda a história das obras de arte comporta a introdução constante de categorias do real em sua aparência, a insistência na distinção e nos enlances entre os dois planos beira a irrelevância analítica. Seguindo um apontamento feito por Adorno, a única e verdadeira questão que deve ser enunciada a respeito das imbricações entre aqueles dois âmbitos só pode ensejar um entendimento sobre o processo em que a verdade do real se tornou também a própria e autêntica verdade das obras. Em outras palavras, o único esforço realmente significativo frente a estas questões será aquele que se propuser a desvelar o percurso que confinou as obras de arte à necessidade de uma lamentável e insípida cópia da realidade. Por isso, aqueles que por aqui se preocuparem em colocar a bola em campo e não apenas em manter-se em uma passiva e ininterrupta espera por um rebote do time francês encontrarão ainda outro importante desafio às suas análises: a necessidade de compreender a própria formação da realidade nacional, transcrevendo o esboço de uma história e geografia locais. Nem mesmo Lehmann pôde deixar de reconhecer que grande parte do que hoje se classifica sob a égide teatral contemporânea não passa de um grande resíduo das heranças deixadas pelos anos dourados da década de 1960. Por aqui, contudo, naquela mesma década, coube aos militares a execução de um grande bloqueio na inteligência

que, aos poucos, se desdobrava e ganhava repercussão. De um lado, a transformação de alguém como José Celso Martinez Corrêa, diretor do famoso e nem sempre polêmico Teatro Oficina, numa *griffe* valorosa em busca de patrocínio, junto à figuração das então ferramentas e dispositivos do teatro épico como mais um singelo artigo de consumo no mercado artístico, parece fornecer o tom exato da derrota vivenciada pela esquerda naqueles anos, encerrando toda “uma década em que a revolução mal se esboçara no Brasil”²⁵. Por outra perspectiva, a própria valorização desmedida da importante figura de Zé Celso parecia revelar que a derrota de um movimento, vivenciado com lamento e significativo ar de fracasso principalmente frente ao desmanche das revolucionárias práticas do CPC, também representou a parcial vitória de uma geração, ao menos daqueles que não foram mortos a partir de 1968: “o êxito [da esquerda] foi pessoal e geracional, mas não de suas ideias, das quais ela foi se separando, configurando algo como um fracasso dentro do triunfo, ou melhor, um triunfo dentro do fracasso”²⁶. O sucesso de distintas personalidades seria vivenciado em proporção semelhante ao apaziguamento dos radicais ideais originários da esquerda nacional, agora transformados e obstruídos em nome da própria realidade, adequando-se às formas e necessidades do capital e revisando até mesmo toda a experiência histórica que lhes havia propiciado formação e articulação em anos anteriores: uma boa forma de simplesmente varrer da ordem do dia e do mapa de relevância política questões e bandeiras de luta de extrema importância para a efetiva instauração de condições de dignidade à vida humana, além de ter como bem-sucedido fim a desvinculação entre todo debate político e o corpo da esfera social, circunscrevendo tão importante discussão ao silêncio intransponível de alguns poucos departamentos universitários, prósperos em seus regimes de especialização e depuração parcial da matéria analisada. Silenciada a crítica à economia, a própria perspicácia analítica viu seu campo de ação reduzido a zero, embora isso em nada acarretasse um desaparecimento dos problemas sociais ou das prementes formações desiguais da sociedade brasileira que, ao contrário, apenas se perpetuaram e ganharam novos contornos enquanto as universidades especializavam-se na criação de ineptas páginas teóricas a gosto de variados e distintos periódicos, obedientes à desenfreada e produtivista lógica curricular, em voga desde meados da década de 1970. Nesse difuso quadro conjectural, cujo fracasso emancipatório é retumbante, restam enfim algumas das palavras de Dieter Prokop que, por terem sido escritas em data desconhecida, permanecem demasiadamente operantes ao diagnóstico desta singela contemporaneidade:

²⁵ COSTA, I. C. “Teatro e revolução nos anos 60”. IN: *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p.191.

²⁶ SCHWARZ, R. “Saudação a Sérgio Ferro”. IN: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 219.

Espontaneidade produtiva não se transforma por meio da reprodução abstrata da teoria e da crítica emancipatórias. Precisamente o realismo positivista de reflexo, por ser, do ponto de vista verbal, inteiramente crítico-social, pode apresentar políticos como *gangsters*, xingar a maioria branca, ridicularizar a Igreja, ser contra a guerra do Vietnã, acusar a crueldade do capitalismo; cada vez mais se forma – principalmente na televisão – um realismo de reflexo, que reproduz *realisticamente em imagens* os “seres humanos em seus ambientes” e, ao mesmo tempo, coloca na boca das pessoas, individualmente, todo o vocabulário da crítica mais radical à calamidade educacional, à poluição ambiental, à especulação imobiliária, ao conjunto dos aspectos problemáticos dessa sociedade. Esse tipo de crítica isolada não leva a nada. A esses “realismos” falta a ligação com as experiências.²⁷

Quem acompanhou os longos percursos de criação de alguns grupos imersos em processos colaborativos, ou mesmo quem seguiu o exemplo situacionista e fez da prática de deriva um princípio de composição, encontra um fácil motivo para discordar da citação apresentada. A esses grupos e artistas, o contato com a substância política da realidade, a parcial vivência coletiva em territórios de exclusão e a ocupação de espaços não tradicionais parecem revelar que a experiência é exatamente o que se encontra no princípio de seus trabalhos – e também o que se encontra em sua aparente finalidade, algo que, por aqui, vem sendo discutido. Todavia, estando garantida a legitimidade do argumento apresentado, é preciso dizer que outro é o aspecto que se encontra em pauta neste momento. Seu semblante foi descrito por Fernando Peixoto quando reconheceu em grande parte dos grupos formados principalmente a partir das décadas de 1970 e 1980 a ausência de um vínculo efetivo com os processos político-sociais de seu tempo, o que apenas acabava por resumir suas práticas a uma série de encontros e eventos pontuais, assinados e assistidos por uma rebelde juventude de classe média, cuja sobrevivência conjunta já se sabia curta de antemão²⁸. Confirmada a existência de uma prática isolada, podia-se até enunciar ou mesmo realizar um importante protesto contra a sociedade vigente, mas dificilmente constituiria um horizonte comum às práticas cênicas o protesto em defesa de uma vida conjunta, na medida em que era exatamente a tendência à

²⁷ PROKOP, D. “Ensaio sobre cultura de massa e espontaneidade”. IN: *Sociologia*. Organizador: Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Ática, 1986, p. 147.

²⁸ Semelhante diagnóstico prevaleceu nos estudos do alemão Robert Kurz. Nesse caso, contudo, a análise não se voltava aos grupos de teatro, mas aos sindicatos parisienses – algo que talvez indique que, de modo geral, eram todas as formas coletivas de organização que presenciavam uma inaudita implosão, primordial consequência de uma sociedade na qual tópicos neoliberais compõem parte da pauta de todos os dias: “A soturna ausência de sonhos da sociedade ocidental, após o fim da atual crítica (movida pelos velhos marxistas) ao capitalismo, conduz também ao colapso dos sindicatos. Seus membros, por si sós despidos de sonhos, esqueceram que sua existência só é possível como administradores de um antigo sonho de emancipação social há muito sepultado. Esqueceram-se de que mesmo o reformismo mais superficial no interior do sistema capitalista carece sempre de uma legitimação que não se pode deduzir dos próprios critérios sistêmicos e necessita de um momento de dissenso. A perda de toda ideia de transcendência conduz o reformismo sindical a uma desesperada defensiva histórica. Em vez de poder atuar de forma estrategicamente mais aberta, livre do lastro ideológico, os sindicatos cuja legitimação tornou-se indefensável são vítimas da paralisia estratégica. E em vez de poder agir de maneira pragmaticamente mais segura, eles são inescrupulosamente abatidos por seus ‘parceiros sociais’, que farejam a vantagem.” IN: KURZ, R. “Os últimos combates: o maio parisiense de 1968, o dezembro parisiense de 1995 e o recente acordo trabalhista alemão”. Tradução: José Marcos Macedo. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 46, novembro de 1996, p. 49.

coletividade que saía de cena, levando consigo toda a bagagem marxista e a velha discussão sobre luta de classes. Quando, em 1998, Maryvonne Saison enfim publicou seu famoso livro *Les théâtres du réel*, oferecendo ao mundo um novo termo de análise, a filósofa parecia inteiramente convicta de que o real é inalcançável (uma provável herança do estimável repertório lacaniano – erroneamente compreendido, é preciso destacar), a realidade é autoritária (porque ainda aspira àquela velha totalidade marxista) e a busca constante dos intérpretes deve ser por realidades, por olhares múltiplos que, em sua abertura rizomática e fortemente ligada à diferença, nunca formam um sistema nem aspiram a qualquer homogeneidade. Em *linguagem de em dia-de-semana*, para usar uma boa expressão de Guimarães Rosa, tratar-se-ia, fundamentalmente, de um grande e específico palavrório que nada mais faz do que constituir um elogio à dispersão. Porque tão aberto à diferença e a possibilidades incontáveis de dissenso, o mundo estaria beirando o irrepresentável, o que justificaria a recusa à construção de uma unidade e a presença pura de partículas do real em cena²⁹. Como se percebe sem grande dificuldade, as contradições existentes na própria sociedade tornaram-se um impasse intransponível a todos aqueles que, guiados por um tradicional positivismo, se mostraram incapazes de qualquer percepção ou análise dialética, na medida em que todas as questões relativas a fenômenos contraditórios, materiais por excelência de uma sociedade orquestrada pelo ritmo do capital, deveriam ser substituídas por tópicos equivalentes relacionados à mera *diferença*, satisfazendo-se com pequenas amostras de alguns dos problemas sociais sem que para isso fosse necessário dar nome aos responsáveis ou ainda – o que decerto já seria pedir muito – enfrentá-los de modo direto e consciente. Abstraindo o movimento contraditório próprio à realidade, elimina-se, por conseguinte, como o eventual bônus de toda a operação, também a capacidade e perspicácia crítica e analítica, frente a qual o mundo pode sobreviver apenas enquanto simulacro de si mesmo.

No império das metáforas e jogos de linguagem, a lembrança de um traço semântico presente na categoria que aqui se analisa pode auxiliar o entendimento de suas matrizes. A locução adjetiva acoplada à própria ideia de teatro rascunha um laço que liga a prática teatral à produção social, transferindo a perspicácia da esfera artística a outro plano, frente ao qual agora também é preciso prestar contas – um raciocínio em tudo distinto ao louvor representativo que predominou durante a década de 1980, principalmente. Diante desse reconhecimento, duas considerações são possíveis e cada uma, a seu modo, pede passagem. Em primeiro lugar, tendo sido reconhecido como verídico e legítimo o desejo dos artistas de abandonar o confinamento estético no qual eles mesmos encontraram lugar ao longo do século XX, en-

²⁹ O argumento da sentença é bastante similar ao defendido por José Antonio Sánchez em *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, publicado em 2007 pela Editora Visor.

tão o lado das formulações teóricas, dedicado a uma compreensão da realidade por meio de bases de trabalho puramente imagéticas e pouco materiais, pareceu não revelar outra coisa senão apenas as molduras da intransponível distância entre seus escritos e a efetividade dos trabalhos criados pelos grupos em pauta. Ao mesmo tempo, no desejo por alcançar dados da realidade empírica não chega a ser surpreendente o constante esbarro teórico em obras de grupos que apenas rodopiam em torno de seu próprio eixo, no ensejo por alguma alteridade que apenas se estabelece entre a forma de trabalho e ela mesma, num programa inteiramente vazio embora encantador em efeitos e técnicas *up-to-date*. Tomando seu respectivo turno, o inventário de problemas apresentados apenas tende à amplificação quando considerado o segundo dos pontos anteriormente prometido, a saber, a necessidade de mediação. A pura anexação do real à cena como índice de mobilização dos artistas parece dizer menos sobre suas decisões políticas e muito mais sobre o silêncio de sua elaboração crítica. Ao que tudo indica, a necessidade da mediação entre os dados emergentes em cada uma das duas esferas de trabalho, entre as formas artísticas e sociais, encontra-se cada vez mais substituída por um imediatismo das coisas em si, diante do qual, para retomar uma conhecida expressão de Barthes, o *ter-estado-lá das coisas* parece constituir um princípio inteiramente autossuficiente. Não à toa, experiência e presença tornaram-se termos fundamentais para quem se debruça sobre essas peças cênicas cujo índice de mobilização encontra-se esvaziado em nome de sua autonomia – o que, em tese, deveria lhe fornecer o auge de seu *engagement*, ao contrário do completo desprezo e distanciamento dos problemas na ordem do dia, como hoje se percebe. A ideologia que resplandece, inaudita, nos processos de criação parece revelar que a aclamada performatividade das cenas soa menos como uma categoria de análise ao teatro contemporâneo, um termo extremamente insípido como já se insistiu em outros lugares, aproximando-se muito mais de uma mentira manifesta que os próprios artistas tendem a contar e repetir a si mesmos a fim de ofuscar as matrizes de sua própria ignorância, os contornos de sua real impotência. A suposta emergência de formas em tudo abertas parece menos conectada a uma vastidão de sentidos possíveis do que à ausência de projeto e direção políticos, capazes de fornecer aos trabalhos a substância concreta pela qual ainda deve valer a pena insistir em alguma coisa. Ora, a despeito da pontualidade e especificidade dos esporádicos trabalhos, nos quais por vezes parece soar um obscuro elogio à efemeridade e transitoriedade, o que resta de cada um dos eventos empreendidos para além de uma série de relatos individuais?

Na ausência de algo melhor, o real tornou-se um fetiche indispensável aos afeitos espíritos sem contradição. Desprovidos de qualquer senso de negatividade, mas constantemente almejando não se deixarem abalar pelas luzes de seu tempo, os novos realistas insistem em distanciar-se dos antigos, principalmente aqueles do século XIX. De fato, os motivos para

concordar com a separação são maiores e mais significativos do que aqueles para clamar por alguma insistência, se é que os segundos existem. Porque àqueles artistas, com Antoine ocupando parte da linha de frente, a meta fundamental de uma boa obra não era a realidade mesma, mas a verdade que, sendo parte da História, só poderia ser compreendida como um ininterrupto processo em desenvolvimento. Todavia, tendo ela se perdido na passagem dos séculos, por meio de uma superação desejada pelos contemporâneos, demasiadamente encantados com o emprego do prefixo *pós*, o que parece ter restado foram apenas os resquícios de uma consciência a ignorar-se no próprio ensejo de encontrar a si mesma. Por sorte, e também por alguma margem de azar, o apagamento de alguns termos do esquema de pensamento dominante de uma época não equivale à sua desativação no circuito dos processos sociais nem nas tópicas relacionadas às subjetividades emergentes. Embora a eliminação traga consigo as soluções do discurso hegemônico, um acinzentado espectro continua a vagar, a despeito de toda a operação. Com isso, produz-se toda uma vasta gama de termos cujo uso resplandece apenas sob o estigma do irrepresentável, do inominável, daquilo que não é passível de simbolização – um processo que, como bem percebeu Judith Butler, é constitutivo de uma eficaz estratégia de abjeção social³⁰. Acumula-se, assim, uma grande dose de negatividade, capaz de ser tragada apenas enquanto permanecer apartada de seu próprio poder de negação. O negativo pode ser suportado tão somente em sua positividade. Nos rabiscos das notas de rodapé, vibra tão grande elogio e desejo por aquilo que não se conhece, nem se pode conhecer, atribuindo à impossibilidade nossa maior fonte de possíveis, como um carrossel de dinamos frustrados, em tudo plenos de satisfação. Em outras palavras, entoa-se um salmo em louvor à melancolia, fonte de paralisia aos modernos e potência de criação aos antigos. Entretanto, tão amargo gosto a ser tragado só pode emergir em zonas nas quais carece uma dimensão de público reconhecimento. Com a garantia de suas respectivas especificidades, todos os matizes de um tempo histórico comungam de uma mesma substância, que constantemente lhes falta. Por este motivo, um argumento de Josette Féral deve ser realocado em direção contrária a ela mesma. Em oposição à declaração da teórica, a saber, de que “não há mais teoria unificadora, globalizante, senão as de ideologia forte”³¹, ressalta aqui o reconhecimento de que, hoje, a ideologia dominante é aquela na qual se encontram mergulhadas tais proposições teóricas, cegas sobre seu próprio destino e imaturas frente ao meio em que vivem. Sendo tão transparente, a própria ideologia francesa impede seu diagnóstico. Por vezes, a melhor forma

³⁰ BUTLER, J. “Arguing with the Real”. IN: *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York & London: Routledge, 1993, p. 190.

³¹ FÉRAL, J. “Teatro e sociedade: da simbiose a um novo contrato social”. IN: *Além dos limites: teoria e prática do teatro*, op. cit., p. 14.

de manter-se escondido é revelando-se em todos os cantos. Seja como for, proveniente daquela declaração algo ainda insiste em pulsar, quando escovado a contrapelo. Ao que parece, enquanto a categoria de totalidade é colocada em xeque nos mais diversos estudos, o interesse pelo real insiste em reinventar aquela mesma categoria de análise e percepção, sem a qual não se desarma a nova ordem do mundo. Já não se trata de pensar em fins: nossa tarefa está no começo. E no princípio está a revolução.

I

Na verdade, é esse o problema da História, ou seja, o problema filosófico e político para determinar um ponto fixo no real a partir do qual seja possível enunciar o começo da sociedade.

Por que um problema? Porque o momento em que a sociedade começa é o momento no qual também começam seus próprios sujeitos, para poder, dessa maneira, colocá-la no real, de sorte que, para fazê-lo, ela precisa ser a fonte da ação de seus autores. Isto significa simplesmente (o que é enorme) que o advento da sociedade histórica não pode ser determinado como um fato empírico nem como um fato ideal, isto é, como um dado positivo ou como uma ideia positiva, mas precisa ser pensado como um trabalho, no sentido forte do termo. O real não são coisas nem ideias, não são dados empíricos nem ideais, mas o trabalho pelo qual uma sociedade se institui, se mascara, se oculta, constrói seu imaginário e simboliza sua origem, sem cessar de repensar essa instituição, seu imaginário e seus símbolos.

Marilena Chauí

A começar por esta, boa parte das linhas a seguir pretenderá trazer de volta à cena um rastro de memória originado no ano de 2004, com difusos reflexos que se espraíam em momentos anteriores, virtualmente indefinidos, embora historicamente bem delimitados. Tamanha delimitação, aqui redigida à tinta, alçada de um turvo panorama, parece encontrar justificativa naquilo que, com sua quase sempre aguda falta de sutileza, Fernando Bonassi deixou entrever logo na abertura de um de seus recentes romances: a aparente novidade daquele início de século derivava da sensação de que enfim parecia se concretizar “um momento histórico de prosperidade num país acostumado a viver na merda”¹. Embora os termos empregados sejam marcantes e significativos, a chave de interpretação de tão simples sentença não se encontra nem na prosperidade nem na merda, que por essas terras não funcionam como par antagônico e sim como correspondentes imediatos, mas na elucidação semântica do verbo *parecer*. Ora, de um lado, se a vitória eleitoral do Partido dos Trabalhadores em 2002 garantiu a organização e sustentação de um tripé social formado pelo Programa Bolsa Família, o aumento do salário mínimo e a expansão do crédito, razão pela qual não só a taxa de pobreza entre os brasileiros mas também o número de desempregados diminuiu gradativamente, de outro lado, que era também o exato e mesmo lado da primeira face, a política macroeconômica, baseada substancialmente em metas de inflação, no câmbio flutuante e no superávit primário nas contas públicas, apenas denunciava uma continuidade fraternal entre o governo Lula e as práticas de seu antecessor Fernando Henrique Cardoso, figurando uma descaradamente singela artimanha ideológica, responsável por um peculiar e incômodo diagnóstico àqueles que diziam se localizar à esquerda da política nacional: obviamente, sob pena

¹ BONASSI, F. *Luxúria*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 9.

de ter de renunciar ao próprio título e estatuto de *esquerda*, não era possível aos militantes daquele famigerado partido uma aberta e pura adesão às práticas neoliberais; contudo, o correr dos anos apenas revelou sua especialização constante e cada vez maior na confecção de uma boa, pacífica, lenta e gradual conciliação, dotada de um fraco reformismo, sempre cambaleante dos pés à cabeça². Decerto, a famosa carta redigida ao povo brasileiro no ano das eleições apenas sinalizou a manutenção dos preceitos econômicos em voga, tão desejada pelos países internacionais, na tentativa de manter e fazer valer a ordem e o progresso do capital, ao mesmo tempo em que incentivou, nas frestas de cada linha, a formação de um novo contrato social – dessa vez, feito entre um capital em crise permanente e as frações sobreviventes de um conjunto massificado de trabalhadores. Assim, parecem enganar-se propositalmente todos aqueles a imaginar que tão sublime partido chegou ao poder com programa e base distintos daqueles levados a cabo por seus dirigentes nos anos subsequentes: o compromisso incondicional com a estabilidade da moeda, a austeridade fiscal e a competitividade internacional, igualmente responsável por alguns surtos de crescimento econômico e industrial, colado a políticas sociais e a um Estado virtualmente regulador de todas as empreitadas e negociações, o que certamente também implicava abrangência e alargamento da burocracia e tecnocracia, estiveram desde cedo na ordem do dia e das campanhas do PT, a começar por sua coligação ao Partido Liberal, personificada na figura do empresário industrial José Alencar, antigo peemedebista³. Em suma, aqueles que apontam traição foram inteiramente traídos apenas por suas próprias esperanças, expectativas e convicções frustradas. A exaltada prosperidade daqueles anos logo haveria de acabar na mesma merda de sempre, com o acréscimo de que, dessa vez, cobraria, ainda e inclusive, um simbólico valor que equivalesse a todos os prejuízos e saldos negativos de seus balancetes nos anos anteriores.

Em 1986, ainda como membro e representante do partido naquela primeira hora nacional, analisando a experiência de campanha levada a cabo por seus dirigentes na tentativa

² A esse respeito, recomenda-se, aqui, a leitura de duas obras fundamentais. Em primeiro lugar, o artigo “Raízes sociais e ideológicas do lulismo”, escrito por André Singer e publicado no número 85 da Revista Novos Estudos, em novembro de 2009 – texto que posteriormente deu origem a um livro, passados três anos editado pela Companhia das Letras, intitulado *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. Em segundo lugar, a tese de livre docência, defendida em 1998, de Armando Boito Jr., em cujo título se lê *Política neoliberal e sindicalismo no Brasil*. Por se tratar de um texto redigido ainda no século passado, não se deve esperar do autor comentários referentes à direção nacional levada a cabo pelo Partido dos Trabalhadores e todas as demais organizações díspares que compuseram sua exata base de sustentação. Todavia, como faz parte da dinâmica de estruturação do capital a manutenção e repetição dos mesmos preceitos, no interminável trânsito entre o arcaico e o moderno, figurados ao gosto de cada tempo histórico, a pertinência e pungência de sua tese revela-se salutar.

³ Estendendo o escopo de referências indicadas, uma tarefa iniciada na nota de rodapé anterior, dois novos textos são aqui sugeridos: “O governo Lula e a derrota da esquerda”, escrito por Marcos Del Roio, publicado no número 10 da Revista Outubro, em 2004, e o livro de Fabio Luis Barbosa dos Santos, intitulado *Além do PT: a crise da esquerda brasileira em perspectiva latino-americana*, publicado no ano de 2016 pela editora Elefante.

de eleger Eduardo Suplicy como prefeito da cidade de São Paulo⁴, Francisco de Oliveira, que anos depois se desligaria do partido junto a intelectuais da estirpe de Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho, apenas para citar dois outros grandes nomes que também se recusaram a assinar aquele despropositado projeto de nação, não pôde deixar de notar que, aparentemente com faca e queijo em mãos, o PT preferiu ir à televisão “com um programa bonito, ágil, *mas destituído de qualquer significado de política cultural no sentido mais amplo*”⁵. Anos depois, assumindo a frente do Ministério da Cultura durante o governo Lula, em janeiro de 2003, saiu da boca de Gilberto Gil, autointitulado como um “homem que se engajou num sonho geracional de transformação do país”, a certeza administrativa de que “não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura”⁶. A aparição da ideia mesma de *cultura* em cada um dos contextos supracitados indica o nível de disputa de uma concepção virtualmente indefinida em cada esboço de projeto. Seja como for, um dado revelava-se cristalinamente aos olhos de quem assistia a todos os episódios diários daquela recém-estreada telenovela nacional: num caminho sem volta, o conceito de cultura encontrava-se ampliado até as bordas de um difuso limite. Agora impregnando também toda a esfera de produção, distribuição e consumo, aquela coisa indefinida na qual tudo cabe e ganha novo sentido seria também uma das responsáveis pelo “projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso País”, cujos objetivos centrais eram substancialmente o de “completar a construção da nação” e “incorporar os segmentos excluídos”. Talvez para a surpresa de alguns militantes e defensores da proposta, não há como negar que, de um jeito brasileiro, as duas metas foram de fato alcançadas. O país enfim se fez, *se completou*, a partir de uma lista de promessas e propostas que não chegará nem perto de realizar ou ver concretizada: construído demais para permanecer na esteira do subdesenvolvimento e incapaz de avançar no modelo de acumulação, permanece ele desigual por excelência, sendo essa sua verdadeira identidade⁷. Nesse processo, também os materiais de descarte tornaram-se parte indispensável de

⁴ Na ocasião, com Luiza Erundina ocupando o posto de vice, Eduardo Suplicy recebeu 827.563 votos, aproximadamente 20% das intenções paulistas. A vitória, por sua vez, foi dada a Jânio Quadros, com 1.572.424 votos, depois de ter recebido não só o apoio do empresariado como também o incentivo da TFP (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade) e da Prelazia da Santa Cruz e Opus Dei.

⁵ OLIVEIRA, F. “Qual é a do PT?”. IN: SADER, Emir (org). *E agora, PT?: caráter e identidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 32.

⁶ O discurso de posse de Gilberto Gil foi publicado, na íntegra, no dia 02 de janeiro daquele mesmo ano pela Folha de São Paulo, podendo ser consultado no endereço eletrônico a seguir: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>>. Acesso: 24 set. 2017.

⁷ O bom diagnóstico é de um Francisco de Oliveira já a desfrutar sua maturidade e maioridade, e encontra-se registrado em sua boa imagem de um ornitorrinco como miniatura nacional em modo mamífero: “O ornitorrinco é isso: não há possibilidade de permanecer como subdesenvolvido e aproveitar as brechas que a Segunda

toda sua dinâmica vital: a integração, sem qualquer perspectiva de resolução, de todos os *impasses do inorgânico* apenas confirmou a tenacidade deste país em “continuar igual em circunstâncias impossíveis”⁸, afirmando-se como um verdadeiro “exemplo de convivência de opostos e de paciência com o diferente”, como bem o classificou aquele então Ministro da Cultura. Do mesmo modo como o subdesenvolvimento apresentou-se como um dos excedentes da própria produção capitalista, razão pela qual suas condições eram pouco passíveis de superação, embora em muito estivessem carregadas de ilusões e otimistas perspectivas para o futuro, também a marginalidade revelou-se como uma condição estrutural indispensável para a própria sobrevivência do centro, em uma arena que agora passava a ser objeto de pacífica, ordinária, injusta e desproporcional disputa. Nesse interregno, se era tarefa primordial da cultura a cobrança do pedágio em cada um dos postos de toda a estrada, o objetivo foi cumprido com excelência: já no início deste século, entre o desemprego e o trabalho informal transitava cerca de 60% da força de trabalho brasileira. Embora o fato possa soar surpreendente a algum ingênuo leitor, ele em nada espanta quem vive imerso em processos de flexibilização de contrato, de jornada e condições de trabalho, estando esse normalmente associado à insegurança, intermitência e ausência de proteções sociais: em suma, os sempre desprezados e desprezíveis artistas – razão pela qual um sociólogo como Pierre-Michel Menger não hesitou em conceder-lhes a condição figurativa *par excellence* do trabalhador na era da globalização. O resultado de todo o desmanche travestido de progresso e reformismo foi que a desejada construção de uma hegemonia no país instalou-se em direção contrária à esquerda do mapa, abrindo as portas de um novo momento histórico, no qual elegância e poder combinam-se de modo peculiar em longa temporada de melancolia e desambição⁹.

Revolução Industrial propiciava; não há possibilidade de avançar, no sentido da acumulação digital-molecular: as bases internas da acumulação são insuficientes, estão aquém das necessidades para uma ruptura desse porte. Restam apenas as ‘acumulações primitivas’, tais como as privatizações propiciaram: mas agora com o domínio do capital financeiro, elas são apenas transferências de patrimônio, não são, propriamente falando, ‘acumulação’. O ornitorrinco está condenado a submeter tudo à voragem da financeirização, uma espécie de ‘buraco negro’: agora será a previdência social, mas isso o privará exatamente de redistribuir a renda e criar um novo mercado que sentaria as bases para a acumulação digital-molecular. O ornitorrinco capitalista é uma acumulação trunca e uma sociedade desigualitária sem remissão.” Cf. OLIVEIRA, F. “O ornitorrinco”. IN: *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 150.

⁸ A expressão é de Roberto Schwarz, empregada em sua análise do romance *Estorvo*, de Chico Buarque, publicada originalmente na Revista Veja, em 1991, e posteriormente incorporada a seu livro *Sequências brasileiras*.

⁹ Para um entendimento refinado desta transformação, a leitura dos comentários de Paulo Arantes, registrados em seus ensaios “Em cena” e “Um prólogo”, publicados em seu livro *O novo tempo do mundo*, revela-se fundamental. Entre um arquivo e outro, o intervalo é de apenas cinco anos. Contudo, a transformação social e política vivenciada neste pequeno ínterim foi de tal ordem e grau que radicalizou o próprio tom de cada um dos apontamentos feitos. Se em 2007, nas palavras do filósofo, o teatro de grupo parecia representar o fato cultural público mais significativo daquele início de século, em 2011 se completava o processo de hegemonia às avessas, originalmente descrito por Francisco de Oliveira, no qual a mudança de sinal na análise dos movimentos foi constante e inevitável.

Decerto, todo o processo descrito não ocorreu em apenas uma direção, embora os encaminhamentos dados ao debate pelo correr da história queiram sempre provar o contrário. Poder-se-ia sugerir que uma das contrafaces mais bem-sucedidas de toda a questão revelou-se na experiência política do movimento Arte contra a Barbárie e na conquista da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, cujo projeto foi aprovado em 06 de dezembro de 2000, na fase terminal da gestão de Celso Pitta, e promulgado em 08 de janeiro de 2002, com o aval da então prefeita Marta Suplicy, ainda integrante do Partido dos Trabalhadores. O manifesto então gerado por aquele conjunto de artistas e grupos que efetivamente (e também finalmente) se reconheceram e articularam como um setor social talvez seja um dos documentos mais importantes para entender o significado político da prática teatral naquele início de século. Em suas linhas, escritas a muitas mãos, defendia-se abertamente a existência de um processo contínuo de trabalho e pesquisa artística, em oposição à mercantilização e àquilo que os próprios autores designaram como uma simples e arbitrária *política de eventos*. Recuperando alguma dose nacional-popular, própria aos anos 60, insistia-se na cultura como um elemento de união do povo, dotando-lhe de dignidade e do próprio sentido de nação. Ora, estando esvaziados os dois termos fundamentais do conjunto, não parece espantoso que o andar da carruagem tenha outorgado à lei, em suas poucas paradas, meros ares de finalidade, a despeito de todo o trabalho necessário. No fundo, embora não sem resistência como se nota, acompanhando em singelos passos os percalços, sentidos e impactos da Lei Rouanet, prevaleceu mesmo a mercantilização da esfera artística que, no caso teatral, acabou por transformar as temporadas noturnas em festividades eventuais, ou, invertendo os termos iniciais do manifesto, em *eventos de política*, cujo grau de elaboração e perspicácia cabe ser analisado a cada caso, por vezes a despeito do interesse de alguns criadores. A percepção correta dos artistas não impediu o avanço do desmanche: cada vez mais, o Estado tornou-se um intermediário de negócios, completando um processo que se alargara inescrupulosamente ao longo dos anos 90, principalmente. Sem encargo de consciência, o erro maior – e não só dos artistas, diga-se de passagem, mas também de boa parte da esquerda, que resposta nenhuma encontrava ao processo de decomposição e fragmentação da classe operária – foi acreditar na promessa de institucionalização que, a despeito de tudo, aos artistas fazia-se necessária como direito conquistado, tática desejada à ampla estratégia de socialização dos materiais e debates. O preço a pagar foi a eliminação de qualquer efetiva capacidade de resistência e mobilização, em um trajeto no qual todas as ditas possibilidades e alternativas de certa esquerda passaram a ser orquestradas pelo ritmo e financiamento do capital. A dependência ao mercado foi o preço exigido a e pago pelos artistas. Por isso, em nada pareceu estranho o discurso de posse de Gilberto Gil, quando enfatizou que seu grande desejo era o de que o Ministério da Cultura se

tornasse a efetiva casa da cultura brasileira. Mais uma vez, a promessa foi inteiramente concretizada! Por outro lado, ao proporem, a seu modo, o fortalecimento do Estado como uma suposta e eficaz alternativa às práticas neoliberais que avançavam desenfreadamente na paisagem nacional, não foram poucos os que se esqueceram de averiguar em qual dos times em campo os procedimentos e recursos estatais acabariam por jogar, afinal é de conhecimento quase geral que o Estado encontra-se enfraquecido apenas a uma das parcelas da população; à outra, ele se apresenta razoavelmente organizado, na medida em que é ele o grande responsável pelas altas negociações que se fazem sob o estigma do livre mercado, sendo esta sua motivação principal. Em última instância, para resumir todo o inventário de impasses em apenas uma declaração, um dos grandes saldos de toda a empreitada foi, sem dúvida, a burocratização e plena estatização da luta de classes. Afora isso, ao lado artístico restava ainda outro antagonismo, dado na largada do próprio movimento: tratava-se enfim da incompatibilidade entre a inserção internacional do país como uma plataforma do capital financeiro global e a afirmação e valorização de fortes bases sociais, políticas e culturais, indispensáveis a qualquer efetivo projeto de nação, algo que os artistas decerto mantinham em seu explícito horizonte de luta. Passado algum tempo, hoje talvez seja possível afirmar que o movimento Arte contra Barbárie esqueceu-se apenas de discriminar *minuciosamente*, também para seus próprios participantes e apoiadores, quais eram as origens e efeitos da barbárie – *oficial e não oficial*, para dizer como eles – contra a qual se voltavam¹⁰. Como bem lembrou Paulo Arantes, “uma coisa é um Manifesto contra a Barbárie, em nome da Arte; outra, muito diferente, um Manifesto contra a Barbárie em nome da Arte”¹¹ – o emprego ou não de uma vírgula é capaz de alterar todo o sentido do próprio movimento, inclusive invertendo seus sinais. Não à toa, mergulhada de corpo e alma no centro de tamanha indefinição sociológica, a mesma Marta Suplicy, até segunda ordem apoiadora da Lei de Fomento, seria também a responsável

¹⁰ “Tirando meia dúzia de ‘chegados’, o teatro que fazemos não interessa a ninguém e não sabemos mais o que fazer, pra onde ir, o que podemos significar. Por isso, repetimos velhos chavões ideológicos do teatro (que ainda têm certa força e existência residuais) como ‘direito’, ‘necessidade’, ‘construção da identidade de um povo, de uma nação’, blá-blá-blá... Numa sociedade capitalista, qualquer atividade tem de dar lucro, gerar valor econômico, essa é a função básica, para a qual a maioria de nós não serve nem mesmo como mão de obra e já foi descartada há meio século atrás. No caso da cultura, a outra função básica é a reprodução dos valores dominantes; pra que precisam de nós e do teatro se controlam a indústria cultural com o trabalho de meia dúzia de companheiros? Por isso, perplexos e acuados, não conseguimos nem mesmo definir o que queremos ou o que temos que dizer [...] Antes de definir ou propor uma forma de luta, qual é, enfim, nossa luta e quais são nossos aliados? Até o inimigo principal não está claro: é o combalido e irrelevante Ministério da Cultura ou os gestores do capital sentados no Palácio do Planalto, particularmente na Fazenda, Planejamento e Casa Civil? [...] Qual é mesmo a contradição e o inimigo principal na atual conjuntura: em quem, enfim, devemos bater?” Cf: MOREIRA, L. C. “There is no alternative”. IN: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs.). *Teatro e vida pública*. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 15-27.

¹¹ ARANTES, P. E. “Documentos de cultura, documentos de barbárie”. IN: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p. 224-5.

por levar a cabo procedimentos de uma famigerada *economia criativa*, tão exaltada nos últimos anos, vislumbrada em programas como a *Rede Incubadoras Brasil Criativo*, na qual convergem agentes privados e setores públicos, reduzindo a discussão no âmbito da cultura à simples manifestação esporádica de criatividade: e que viva melhor quem for mais criativo (um inesperado desdobramento dado à temática do *gênio artístico* que tanto persegue algumas visões de mundo ao menos desde o advento da modernidade)! Seja como for, a impressão redigida por Décio de Almeida Prado, já no início da década de 80, permanece em tudo correta, contabilizando mais um acerto ao crítico: estando concluído o ciclo histórico que deu origem à ebulição de grupos como o Oficina e o Arena, o teatro parecia perder inteiramente todas suas balizas e pontos de equilíbrio. A experimentação formal, pulsante nos anos anteriores, liberou a via de criação para muitas direções possíveis, inclusive nenhuma. Por sua vez, o horizonte de transformações sociais zerado não impediu indefinidas e revigorantes proliferações em todos os cantos. Vestindo a carapuça e roupagem que lhe coube, ao Estado foi reservada a plena contenção da potencialidade política dos grupos, comportando-se ora como seu ponto de refúgio ora de colapso. Nesse interregno, para surpresa e doce encanto de alguns, eis que veio à tona um grupo chamado OPOVOEMPÉ. Atribuindo a si mesmo um nome tão peculiar, faltam nas entupidas prateleiras de teoria teatral análises potencialmente capazes de averiguar e descobrir se o sintagma adotado pelo coletivo representava uma piada de mau gosto, uma paródia nacional, uma utopia inesperada em caminhos e tempos bloqueados ou um comum erro de largada, algo que as próximas páginas tentarão examinar, aos poucos e a seu modo. Decerto, não seria em nada surpreendente se o resultado apontasse para uma completa equivalência entre todos os termos, em um peculiar esquema de complementar contrarioridade.

A personagem principal desta novela chama-se Cristiane Zuan Esteves¹². Depois de um longo período vivendo no exterior, onde trabalhou com profissionais que muito influenciaram toda sua trajetória artística, tão carismática moça mal desfizera suas malas quando as dinâmicas paulistas invadiram-na em um inesperado misto de surpresa, encanto e urgência. Embora fosse a cidade de São Paulo a fonte imediata e concreta de um trabalho que aos poucos começava a anunciar-se, as matrizes de composição de sua prática vieram todas na bagagem, pouco afetadas pela turbulência dos voos. Treinada pelo SITI Company, em Nova Ior-

¹² Por sorte, no dia 24 de maio de 2016, Cristiane Zuan Esteves permitiu a gravação de um de nossos encontros, cuja extensão beirou cerca de duas horas, entre uma xícara de café e outra. Esta conversa foi publicada, em formato um pouco mais enxuto, repleto dos ares de entrevista, em Buenos Aires, pelo periódico *telóndefondo*. Anexada a este trabalho, encontrar-se-á a versão original daquela singela e despropositada troca de impressões e comentários. Grande parte das falas que, a seguir, se reproduzirá com maior ou menor exatidão será retirada daquele arquivo. Seria pertinente, pois, a quem se interessar, a consulta a este material.

que, Cris, nome pelo qual é usualmente chamada, havia então vivenciado o trabalho inicialmente concebido pela coreógrafa Mary Overlie, posteriormente rearranjado por Anne Bogaert e Tina Landau, a que se convencionou chamar *Viewpoints*. Como o próprio nome parece indicar, a técnica que atualmente faz escola e ganha novos discípulos cotidianamente investiga possibilidades compositivas a partir de elementos e tópicos previamente estabelecidos, sendo esses temporais, espaciais ou até mesmo vocais. A base do treinamento permanece a mesma, independentemente da geografia a ser explorada, o que, na largada de todo o trajeto, tende a sinalizar que, a despeito das particularidades de cada evento, espaço e situação, o fundamento dos processos há de permanecer sempre o mesmo, em uma total equivalência de meios: a cada nova etapa, os estímulos criativos devem variar sem variar, providos de uma adaptação constantemente ininterrupta e previamente circunscrita. A abertura a uma aleatoriedade abstratamente concreta constitui o princípio mesmo da técnica, que dá o que pensar em termos e grau de compromisso dos artistas frente a seu objeto, ao exercício teatral e aos processos sociais nos quais se encontram imersos. Ao que tudo indica, as ideias por aqui empregadas, quase sempre fora do lugar, agora insistem incansavelmente em fluxos contínuos que, ao fim e ao cabo, buscam desfazer a própria ideia e percepção de *lugar*: as ideias, elas apenas circulam, se fazem e refazem, em um processo no qual tudo equivale a tudo, ou seja, a nada.

Foram aqueles anos seguidos de treinamento no exterior e, posteriormente, por essas recém-chegadas bandas tropicais que fizeram enfim surgir o grupo que adotou como título do primeiro de seus projetos oficiais uma expressão tão curiosa quanto seu próprio nome: *Guerrilha Magnética*. O significado atribuído ao magnetismo foi claro e explícito a todos desde o início da trajetória de pesquisa das intérpretes, havendo de ser determinante à estética do grupo em cada um de seus trabalhos ulteriores. Em última instância, o emprego do termo justificava-se teoricamente porque se tratava, em cada um dos respectivos trabalhos de todo o projeto, de atrair para perto do ato criativo todo e qualquer espectador, a fim de que ele se tornasse o coautor do trabalho, autor de sua própria experiência e reflexão, sem as quais a própria intervenção das integrantes perdia em matéria, expressão e conteúdo. A partir dessa incorporação básica de algumas das premissas artísticas que entraram em total vigência desde os anos 60, estando o segundo dos termos do sintagma claro, embora não sem alguma controvérsia, a qualquer pessoa que se proponha a acompanhar de perto os trabalhos do coletivo, cabe averiguar o emprego da ideia de guerrilha, determinante em intervenções como *A lista*, *Janelas e flanelas*, *Congelados*, *Para onde você vai?*, *O que você não deixa para trás?*, *O que se viu que você vê?* e *Este sofá é para contar*, todas realizadas entre os anos de 2005 e 2007. A estonteante simplicidade de ralo propósito das intervenções mencionadas torna difícil

qualquer comentário a seu respeito, embora bem ilustre o horizonte de preocupações e o teor político das participantes envolvidas, influenciadas, a seu modo e em suas intenções, por Carlos Marighella – mais especificamente, por seu *Minimanual do guerrilheiro urbano*, de junho de 1969.

Foi Che Guevara, nos altos da Revolução Cubana, quem defendeu que um guerrilheiro é, antes de tudo, símbolo de aspiração libertadora para o povo, motivo pelo qual a guerra de guerrilhas é a guerra de todo o povo contra a opressão que lhe é direcionada e arbitrariamente encarnada. Nem por isso, embora por vezes assim se queira, a utilização de armas na causa revolucionária tornou-se uma propriedade inerente apenas àqueles anos turbulentos da segunda metade do século XX. O histórico nacional, se for preciso apenas a ele voltar-se, revela que a tradição de luta armada repõe à cena aspirações anarquistas do início do século, materializadas sobretudo nos levantes de 1935, ocorridos respectivamente no Rio Grande do Norte, em Pernambuco e no Rio de Janeiro, cujo desfecho conhecido foi a pura elevação da taxa do número de mortos. Resultado semelhante, em números escandalosamente desproporcionais, foi obtido durante a ditadura militar. Na ocasião, os grupos armados pareciam constituir uma resposta imediata à crise de representação dos partidos e movimentos de esquerda, de todo o movimento progressista derrotado em 1964, em especial ao PCB e sua defesa de uma via pacífica para o socialismo, que aparentemente não constituía o objetivo imediato da classe operária brasileira, como seus dirigentes não hesitaram em afirmar em março de 1958, enquanto incansavelmente buscavam alguns resquícios de produção feudais na agricultura, seguindo à risca algumas das proposições soviéticas, aqui incorporadas como cartilha a ser preenchida, junto à realização de alianças com a burguesia nacional, em nome do desenvolvimento capitalista e de uma desejada independência frente ao imperialismo norte-americano. Com uma política radicalmente equivocada, elaborada a passos largos de qualquer intento efetivamente comunista, embora este horizonte de transformação ainda não estivesse em tudo desaparecido mas apenas reservado a um momento futuro de mobilização, num etapismo revolucionário cujo ápice do fracasso aparentemente já havia transparecido no parisiense fervor de fevereiro, seguido por um vasto massacre junino, em 1848, não chega a ser espantoso que uma relação direta fosse logo estabelecida entre a *débâcle* da esquerda em 1964 e os erros das direções e lideranças partidárias, motivo pelo qual o que restava era apenas a correção do problema, organizando grupos armados que dessem tão somente o primeiro dos tiros necessários: a partir dele, toda a sociedade brasileira, *objetivamente madura para a revolução*, imediatamente seguiria seus passos transgressores, equivocado diagnóstico que outorgou uma dolorosa derrota aos guerrilheiros. Desse modo, formava-se novamente o então recente esquema fornecido por Fernando Henrique Cardoso, em parágrafo escrito às véspe-

ras do golpe militar de 1964: a escolha a ser feita inscrevia-se entre os limites de um subcapitalismo sôfrego por avanços econômicos, sem compromisso com o desenvolvimento nacional, e a possibilidade do socialismo. Embora não seja necessário dizer qual das duas alternativas foi escolhida e propagada, em passagem descontraída foi Roberto Schwarz quem exclamou que apenas Deus saberia dizer o que, afinal, teria sido aquele *socialismo*, caso a proposta tivesse resultado vigorosa. Todavia, é provável que, mesmo sem recorrer a nenhuma divindade, o erro estratégico e desesperado daqueles grupos armados possa indicar alguma singela luz em tão vasto túnel, colocando em xeque a própria qualidade argumentativa e propositiva da segunda das opções em jogo. A vitória subcapitalista também deve ter se aproveitado de alguma dose de despreparo contínuo nas análises e tópicas ditas socialistas.

A aproximação entre as propostas encabeçadas por aquele grupo de teatro de que aqui se falava e as elaborações e aspirações próprias à Aliança Libertadora Nacional, especialmente a partir de 1967, interessam não como um termômetro comparativo, estipulado originalmente pelas próprias artistas e criadoras, que defenderam a existência subterrânea de uma adaptação das ideias de Marighella aos roteiros de suas intervenções – algo que certamente despertaria incômodo naquele revolucionário que bem enfatizou, em seu *Minimanual*, que “o guerrilheiro urbano não é um homem de negócios em uma empresa comercial, nem é um artista numa obra” –, mas como um efetivo trajeto de combinações descombinadas, pautado por radicais transformações políticas e pela alteração no significado do próprio engajamento. Mesmo quando feitas todas as ressalvas possíveis e necessárias, uma incômoda aproximação reluta em pedir passagem. Ainda naquele documento de junho de 1969, registrou o combatente que um dos grandes pecados da luta guerrilheira é exagerar sua própria força, fazendo grandes projetos quando ainda lhe faltam armas e cuidados. Todavia, em quais outros termos, senão como exagero retórico e espetaculoso de suas peculiares realizações, poderiam ser concebidos alguns constantes erros de análise da então conjuntura nacional, cuja autoria guerrilheira parece incontestável, e a ausência de uma efetiva política de incorporação das massas à guerrilha, especialmente com a expansão significativa dos aparelhos repressivos e a elevação do índice de popularidade de Médici e, por consequência, do ARENA, em meio a um inesperado e compensatório *milagre econômico*? A complicação apenas se expande frente àquela figura que um dia admitiu que somente os mortos não devem fazer autocrítica, pois esqueceu-se de indicar como poderiam os vivos definir e julgar a autenticidade da crítica a um estado de mundo por eles desconhecido, cujos protagonistas rascunharam enredo e fábula com as energias das próprias vidas, agora já decompostas a sete palmos de terra ou nos estrumes de algum aterro sanitário, levando consigo os ares de vitória dos acontecimentos em Cuba, no Vietnã e na Argélia, que tanto encheram de ânimo toda sua geração de combativos

companheiros. Contudo, também o limite das proposições era encarnado como sua mais potente fonte de vitalidade. Evitando em tudo quanto possível o teor e caráter burocratizantes da estrutura partidária do PCB, a um verdadeiro revolucionário restava tão somente a obrigação da revolução, o que já era demasiadamente escandaloso em um país no qual insistiam em vigorar as premissas revanchistas da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei e etc¹³. Do modo como lhe cabia estruturar, a enfatizada urgência da ação transformativa comportava, mesclada às reivindicações do calor da hora, uma grande marca antiteoricista que culminaria na imposição de uma constante barreira à possibilidade concreta de análise dos fenômenos que compunham a exata medida e tom políticos das propostas. Seja como for, não só a autovalorização dos próprios trabalhos, argumento que um dia Adorno julgou possível apenas a artistas incapazes de reconhecer e admitir as limitações de seus projetos, como fora próprio aos movimentos de vanguarda, mas também a inviabilização de uma boa formulação teórica, unida a uma eficaz e precisa análise conjuntural, marcaram presença nos primeiros anos de trabalho do grupo OPOVOEMPÉ. Nos dois casos, o *povo*, por mais que soasse como o agente fundamental de uma manifestação em latência, sendo a ele circunscrita a causa e o propósito de todas as ações, permanecia obliterado. Todavia, os sentidos do exagero mudam o tom e seus respectivos sinais de potência entre a ação de pegar em armas e a simples e inofensiva tarefa de limpar janelas em determinado espaço da cidade.

A atividade descrita, banal em sua origem, meio e finalidade, compunha o eixo fundamental da intervenção *Janelas e flanelas*, criada já no primeiro ano de trabalho do coletivo. Segundo a diretora, o propósito da ação nasceu de uma descontraída caminhada que ela mesma fazia pela cidade, quando se deparou com misteriosas mãos saindo de altos prédios para limpar algumas de suas janelas. A seus olhos, o movimento das faxineiras revelava as matrizes de um cotidiano dançante, uma movimentação repetitiva que parecia, a seu modo, coreografar os fluxos da cidade. Descrito brevemente todo o movimento criativo, incluída sua realização, que não demanda muito mais esforço do que o já empregado, para estas linhas pouco importa se a impressão inicial das intérpretes ampliava ou não a noção e entendimento da ideia mesma de *coreografia*, como bem poderia querer um tal André Lepecki, quando definitivo e mais importante parece ser o fato de que todas elas se esqueceram apenas de averiguar quanto tais bailarinas profissionais receberiam por uma hora de sua magistral dança-em-ponta-de-pé no alto de edifícios, palco que desconhece normas de segurança, cálculo que

¹³ As boas expressões e categorias empregadas são de Roberto Schwarz, registradas em seu célebre ensaio “Cultura e política, 1964-1969”.

certamente não prescreve seu campo de interesse e investigação. A provável implicância não traduz mero ar sociologizante de um crítico razoavelmente enfadonho, mas destaca uma alteração fundamental que cabe ser analisada. Basta uma simples e ligeira conversa com as artistas para logo as ouvir dizer que seu projeto fundamental consistia em liberar uma potência de transformação que, sem dúvida alguma, reside em latência na realidade. Sendo substância intrínseca à vida e a todas as coisas humanas, a poesia, como matéria imanente e material extraliterário, haveria de residir em cada fresta das grandes cidades, de modo que o principal objetivo artístico seria a liberação das potencialidades e a ruptura com os ordinários modelos cotidianos, algo que chega a parecer uma leitura deleuzeana, de lazer, a crianças no primário, quando descansando, entediadas, em período de férias. É neste ponto que o nível da influência dos escritos de Marighella sobre o trabalho das intérpretes revela toda sua imagem organicamente deturpada, um fenômeno que certamente não chega a constituir grande culpa a nenhuma das partes envolvidas, mas figura uma mudança de época, com os ganhos e perdas próprios à capacidade que se adquire e se esvai na consulta a materiais do período anterior. Talvez não seja de conhecimento geral, mas tamanho guerrilheiro foi também poeta. Como os motivos legítimos de uma luta social não são explicação nem garantia suficiente à qualidade estética de verso algum, das estrofes por ele escritas são poucas as que merecem grande atenção; dentre essas, as duas últimas de um poema intitulado “O pão de açúcar”, nas quais se lê: “Bom seria que foras mesmo/ um pão enormíssimo,/ um pão de verdade,/ que daria talvez para alimentar/ muito tempo/ os famintos que rolam/ pela aí na cidade.// E que te olham, Pão de Açúcar,/ e não podem te ver,/ que a miséria os cegou,/ secando-lhes para sempre o olho da poesia”¹⁴. A simplicidade dos versos, com mensagem direta e explícita, torna claro seu sentido já no primeiro de seus fonemas. Todavia, essa mesma clareza e objetividade, concretizada na materialidade semântica do poema, é a fonte primordial de sua complexidade. Em última instância, sem desviar do foco do texto, trazendo à baila questões semelhantes às traçadas por Sartre na década de 1940, abrindo um leque de problemas às afirmações enunciadas acima, as perguntas imediatas seriam: a quem se dirigem tais versos? afinal, eles são claros para quem? Ora, se o desenvolvimento desigual da sociedade brasileira, mantido na chave da miséria e pobreza, acabou por secar o olho da poesia aos famintos, a própria configuração poética tende a registrar como total a eliminação desse vasto contingente de sujeitos de seu campo interlocutório, exatamente aqueles que seriam seus possíveis e imediatos coenunciadores. O poema dilui a própria categoria de *povo*, tida de antemão como setor de

¹⁴ MARIGHELLA, C. “O Pão de Açúcar”. IN: *Poemas: Rondó da liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 41-2. [IN: *Os lírios já não crescem em nossos campos*, Edição do autor, 1966]

improvável leitura, dado seu despreparo no trato com o material poético, obscurecendo a esfera social que fundamenta o sentido de unidade do poema. O Pão de Açúcar, referência internacional como ponto turístico por excelência dos cariocas, é a imagem explícita da segregação social que norteia o país: a promessa de avanço e desenvolvimento, figurada com a instalação do primeiro teleférico nos então países do terceiro mundo, carrega um nome que repõe à cena o exato sentido da colonização, diluindo toda promessa de futuro enquanto possibilidade de apropriação, partilha e responsabilidade de e por toda e cada uma das arestas sociopolíticas: tão importante marco é olhado sem ser visto, dada a necessidade de adaptação ao real, sem lamento pelo campo de possibilidades perdidas. É por compreender que todos esses impasses não se resolvem puramente no âmbito artístico e demandam muito mais trabalho do que poucas linhas rabiscadas em uma página em branco que tal poeta afirmara anteriormente, em obra publicada em 1959: “Não ficarei tão só no campo da arte,/ e, ânimo firme, sobranceiro e forte,/ tudo farei por ti para exaltar-te,/ serenamente, alheio à própria sorte”¹⁵. O diálogo estabelecido com a liberdade, enquanto ideia, interlocutora e ideal revolucionário, é travado em soneto e versos metrificados, figuração que dá o que pensar, em especial no que diz respeito ao alcance e às limitações inerentes à luta social e sua formalização poética. Essa mesma liberdade de que então se falava não se pode conquistar nem nos entraves de imagens poéticas nem nos puros interstícios do real: “é preciso abrir uma clareira no bosque”¹⁶. A *obrigação da revolução*, que ressoa em cada um dos versos do poeta, se estende até as táticas e estratégias das guerrilhas, efetivo centro de trabalho comunista. Todavia, quando se perde de vista a promessa do socialismo como contraponto imediato e superação inigualável ao horizonte capitalista, o que resta é não mais uma clareira, mas, na melhor das hipóteses, apenas uma luzinha de velha vagabunda em meio a quedas constantes de energia durante o anoitecer. Enquanto as guerrilhas rejeitavam o plano de subordinação do proletariado à burguesia, próprio do PCB, abrindo uma dinâmica na qual o enfrentamento entre as classes era explícito e necessário, o horizonte das intérpretes d'OPOVOEMPÉ parece admitir a desigualdade como dado imediato e pressuposto de criação, transformando as condições insalubres de trabalho em espetáculo compensatório à sua substância pueril e apostando em um pífio e bem-sucedido projeto de reintegração pacífica, no qual as desigualdades permanecem, o reencantamento do mundo é constante e o tom comum de chá de tarde entre senhoritas sensibilizadas da Vila Madalena é predominante. Das guerrilhas foi retirada toda a possibilidade de

¹⁵ MARIGHELLA, C. “Liberdade”. IN: *Poemas: Rondó da liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 21. [IN: *Uma prova em versos (e outros versos)*. Rio de Janeiro: Edições Contemporâneas, 1959]

¹⁶ MARIGHELLA, C. “Canção dos lírios”. IN: *Poemas: Rondó da liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 85. [IN: *Os lírios já não crescem em nossos campos*, Edição do autor, 1966]

justiça social, horizonte histórico que se diluiu em meio a apelos nunca sequer reconhecidos. A via pacífica para o socialismo tornou-se apenas pura passividade, incessantemente exaltada em atividades corriqueiras – a despeito do próprio socialismo, claro.

Para desgosto dos afeitos por novidades, a aproximação entre arte e guerrilha não é uma propriedade eminentemente contemporânea. No Brasil, a associação ganhou força significativa nos termos de Frederico Moraes, que via a arte como a criação de uma emboscada diante da qual o espectador ficava completamente acuado, sendo obrigado a aguçar inteiramente sua capacidade perceptiva, e justificativa plena como resposta aos entraves políticos alargados a partir de 1968, especialmente com a suspensão da Constituição e a redação do Ato Inconstitucional n. 5, em 13 de dezembro daquele ano, após a derrota do Executivo no caso Marcio Moreira Alves. As ebulições internacionais próprias àquela década encontraram desfecho nacional com a irrestrita ampliação da violência, fazendo com que grande parte dos ideais defendidos por aquela geração, cujas proposições originais deram origem ao CPC e ao Teatro de Arena, para ficar com apenas dois exemplos, já apresentasse marcas e sinais de esgotamento ao aproximar-se o término daquela mesma década que lhe servira de berço: em seus momentos finais, o que parecia estar em jogo, ocupando o centro de toda a questão, era a própria condição de sobrevivência de uma utopia revolucionária, os requisitos necessários à garantia de permanência de um apelo romântico em terras já assumidamente parnasianas. Àquele circuito que se bloqueava, dentre outras, eram duas as alternativas que pareciam melhor concretizar-se: em âmbito intrinsecamente revolucionário, a luta armada, incansavelmente disposta a vingar a morte do estudante Edson Luís Souto, ocorrida em 28 de março de 1968, e exigente por transformações que não viessem em via de uma manobra arbitrariamente democrática conduzida pelo MDB; do lado dos artistas, com o alargamento da censura, o recurso ao silêncio e à metáfora fez-se fundamental, em um processo no qual a fuga frente ao hermetismo parecia pouco provável, embora ainda abarcasse uma grande dose de verdade histórica em seu âmago, assim circunscrevendo os limites estabelecidos à consciência pela repressão militar, ganhando em radicalização individual e conceitualista na medida em que perdia em arregimentação coletiva. Se a largada dessa *arte de guerrilha* havia sido inicialmente fornecida por Frederico, a teorização e organização de seus pressupostos não demoraram a chegar, vindas das mãos de Décio Pignatari, em 1967. Nesse contexto, guerrilha passava a ser tão somente uma estrutura aberta e móvel, inventando-se continuamente a cada passo e combatendo enfaticamente todos os sintagmas já estabelecidos e consolidados, razão pela qual suas práticas seriam substancialmente e antes de tudo antiartísticas, uma vez que inauguravam uma qualificada rejeição a todos os códigos já instituídos. Os motivos e justificativas de tamanho projeto devem ser caracterizados com cuidado e apreço a cada análise, mas

ainda o mais relutante teórico não poderia de deixar de reconhecer um dado, visto e vivenciado por aqueles defensores do projeto antiartístico como pressuposto fundamental e inegociável: tratava-se, enfim, de uma propagação do gosto e desejo por novidade, um preceito indubitavelmente moderno, integrada à eliminação histórica do significado político da experiência geracional anterior; um rasurar de páginas do espírito cuja ilustração encontra-se transparentemente lúcida não só nos manifestos de Hélio Oiticica, para quem a análise materialista não era outra coisa senão mero passatempo de velhos otários ultrapassados, mas também na carta redigida pelos atores do Teatro Oficina, em resposta à crítica de Sábato Magaldi, a respeito da estreia do espetáculo *Gracias, Señor*, por exemplo. Como bem se sabe, não demorou muito para que as obras consideradas abertas, expoentes de um protagonismo estético que rapidamente se consolidou, passassem de reconstituição metafórica de um estado geral de coisas a magistral princípio de composição, justificando aquele inescapável e previsto hermetismo como o necessário e legítimo intento de aprofundar as matrizes e recursos da linguagem, premissa que deu régua e compasso a uma série de intervenções levadas a cabo nos anos posteriores, concretizando a passagem de um teatro dito moderno a uma estética em tudo *contemporânea*. Assim, todo o conflito de difuso entrelaçamento entre arte e sociedade reduziu-se a um antagonismo de arbitrária oposição e parcial conciliação entre os âmbitos artístico e institucional. Porque dotado de uma linguagem eminentemente hermética, o projeto antiartístico acabou por revelar-se como o mais artístico de todos, na medida em que tornou a arte matéria de si mesma, inaugurando um estado singular de arte sem arte, como bem notara Mário Pedrosa. Todavia, se à arte coube dizer seu próprio significado e fornecer sua exata medida, calculada a partir dela mesma em seu anseio moderno por novidade, ruptura e transgressão, não é espantoso que logo se tenha formado no horizonte uma vasta geração exultante em seus propósitos e frágil demais em sua consciência, na medida em que lhe faltava responsabilidade por suas ações, todas justificadas apenas por um compromisso frente à Arte, que agora voltava a se constituir como instituição, invertendo os sinais dos movimentos de vanguarda do início do século XX. No fundo, a análise histórica da dita arte de guerrilha marca, nessas terras tropicais, o exato ponto de mudança e de colapso, sem apagamento de resíduos e rastros, de uma arte classificada como moderna, agora sobrevivente apenas como partícipe em um mar carregado de indefinição, onde tudo se encontra em jogo num repleto vale-tudo cultural. A crise política reinante transformou a guerra civil generalizada em inofensiva guerra de imagens. Seja como for, a premiação organizada pelo Salão da Bússola, nos fins de 1969, certamente revelou que certas práticas guerrilheiras haveriam de obter a recompensa pelo massacre de outras, silenciadas e marginalizadas pelos registros oficiais. Motivos para a transformação não devem faltar, mas o resgate de um único e mesmo

termo serve, antes, para ilustrar como também a contracultura foi parcialmente verdadeira em suas apostas de resistência, talvez entendendo mais da dinâmica da forma mercadoria do que a outra face da moeda, aparentemente do mesmo lado da luta. O apagamento do significado histórico-político de alguns termos, processo do qual a própria ideia de guerrilha é herdeira em seu desenrolar da década de 1960 até seu emprego nos anos iniciais de trabalho dos intérpretes do OPOVOEMPÉ, implica ganhos e perdas simultâneos, e cada novo placar na constância das lutas pelo imaginário social e seus vínculos pragmáticos beneficia uma das classes em campo.

O fato de que a política de alianças do lulismo, além de algumas migalhas de renda transformadas em benefícios sociais, gerou apenas uma reversão ainda maior na consciência de classe, continuando um processo em muito alargado já na década de 80, e uma inflexão conservadora no senso comum, trazendo à tona todo o sentimento de violência e segregação que compõe a exata base de sustentação deste país, deixa transparecer a arbitrariedade de suas práticas, cuja finalidade parecia ser apenas a manutenção imediata do partido enquanto legenda eleitoral, integrando-se completamente às regras estabelecidas pelo velho e oligárquico círculo nacional de poder, mas ainda não explica um deslocamento político vislumbrado por aquela tática guerrilheira de que o grupo de teatro em pauta é decerto um significativo expoente – a saber, a passagem da aspiração rural à plenitude da urbanidade. Em alguma instância, embora plenamente concretizada no âmbito artístico, a motivação não é alheia às aspirações políticas originais do movimento armado, cuja expansão à cidade era certa e constituía uma segunda etapa de mobilização. Ainda que o fracasso da promessa não tenha permitido que se concretizasse a plenitude máxima das intenções revolucionárias, foi César Benjamin, então integrante do MR-8, quem logo notou a alta probabilidade de sucesso das guerrilhas urbanas em seu início, dada sua grande eficácia tática, conclamada a despeito de sua falta de estratégia para conquistar e obter o necessário apoio popular, fazendo com que as ações desenvolvidas encantassem alguns, provocassem outros, mas o conflito propriamente dito se encerrasse apenas em um enfrentamento constante entre os grupos em foco e o Estado¹⁷. No âmbito artístico, poder-se-ia dizer que as questões correm em campos diversos mas não alheios à estrutura apresentada, na medida em que o trânsito entre a qualidade e o fracasso

¹⁷ “É típico da guerrilha urbana ter sucessos iniciais, ela é eficaz taticamente. Com ela, um grupo muito pequeno pode, em determinado momento, passar para o centro da conjuntura nacional. Mas ela é ineficaz estrategicamente, porque, ao mesmo tempo em que se ocupa através dela o centro da luta política – isso dá uma ilusão de poder –, radicaliza-se o processo político muito rapidamente, sem que a guerrilha implique o avanço da luta de massas. Por exemplo, o sequestro do embaixador americano, em 1969, foi um sucesso, o Brasil inteiro parou, todo mundo gostou. Então, você tem vitórias retumbantes, que criam uma dinâmica política à revelia das massas, que rapidamente leva grupos a enfrentarem o Estado. A luta fica reduzida a um enfrentamento entre grupos e Estado” Cf: BENJAMIN, C. *apud* RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 53.

das propostas é considerável em grande parte dos casos, ainda que o segundo dos termos seja quase sempre obliterado pelo excesso de luzes atribuídas ao primeiro, exata razão de ser e prática ininterrupta da crítica dita especializada. Decerto, a temática não é nova nem exíguos são seus desdobramentos. Contudo, como a disparidade entre alguns termos sempre revela algo que lhes resta familiar, um recuo a uma época efetivamente revolucionária exterioriza as minúcias desse processo histórico que interrompeu qualquer perspectiva que caminhasse naquele sentido, junto aos anseios e necessidades da classe operária, mas não apagou alguns de seus termos e reivindicações – um bom sinal de como, por vezes, uma indesejável contrarrevolução pode funcionar não tanto como um bloqueio processual mas principalmente como uma alteração de sinais, na qual as duas chaves de leitura encontram-se em movimentação constante. Prova disso reside em uma lembrança deixada por Platón Kérjentssev: *Arte nas ruas!* era um dos lemas intrínsecos aos velhos e sempre revolucionários de Outubro. Em texto homônimo, publicado em 1923, o autor concluía suas considerações com uma complicada indagação, no mínimo contrária aos direcionamentos artísticos próprios ao prolongado e vitorioso fracasso vanguardista: por que os artistas desprezam a vida cotidiana dos trabalhadores enquanto, na verdade, como integrantes de uma ordem revolucionária, deveriam alavancar um processo de transformação de toda monotonia em festa?¹⁸ Talvez, para que seja possível averiguar os desdobramentos da pergunta apresentada, alguma alteração em seus

Figura 01: *Os congelados* (Grupo OPOVOEMPÉ)
Foto tirada por Cristiane Zuan Esteves, diretora do coletivo.

termos seja necessária, a fim de que a indagação permaneça exatamente a mesma, em sua essencial diferença.

“Qual a fronteira entre comprar e congelar?” foi a questão primordial da intervenção *Congelados*, concebida e realizada em 2005. A ação era simples: tratava-se de ir a algum dos supermercados próximos à região escolhida, normal-

mente um bairro de classe média da cidade de São Paulo, e reproduzir, de modo distinto, a movimentação cotidiana própria aos frequentadores do estabelecimento. Uma das intérpretes

¹⁸ “Sim, a Rússia soviética tem motivos para lançar tais reproches aos artistas. O proletariado tem razões para perguntar-lhes: por que desprezam nossa vida cotidiana e não tentam transformar nossa monotonia em uma festa bonita, que alegre os olhos e o coração?” Cf. KÉRJENTSEV, P. “A arte nas ruas”. Tradução: Priscila Marques. IN: GOMIDE, B. B. (org.) *Escritos de Outubro: os intelectuais e a revolução russa*. Tradução: Cecília Rosa et al. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 189.

poderia ficar horas parada em frente a um *freezer*, segurando a porta, enquanto outra conferisse, imóvel, por dezenas de minutos, o preço das batatas – algo que efetivamente aconteceu em algumas das ocasiões. Quem se propusesse a indagar o propósito de tão despropositada intervenção logo obteria como resposta a afirmativa inquestionável de que é preciso estranhar todas as práticas cotidianas, a fim de que uma abertura à percepção ordinária se torne possível e a realidade enfim se mostre como um vasto campo de possibilidades interrompidas, não concretizadas, revelando todas as potências escondidas e latentes nas mais simples ações. Outro exemplo não se faz necessário para que logo se verifique como afinal os artistas bem souberam transformar toda monotonia em festa, ainda que alguns anos tenham sido necessários para que a passagem fosse feita com respectiva justificação e roupagem retórica também no âmbito da teoria. Faltando tão somente a situação revolucionária, já riscada do horizonte de perspectivas, a significação da nova festança, a qual poucos são convidados embora todos estejam envolvidos, ficou por conta da mercadoria, em um processo ininterrupto de estetização do capital, a ponto de uma pergunta como a disparadora da intervenção ter se tornado possível a algum coletivo de artistas – esses que, a despeito de um já obscuro e inalcançável princípio de igualdade, agora acabavam por repor o estigma e estatuto do *gênio* sob a marca do transeunte. Como tudo vale, o exaltado e procurado gênio também pode ser – e é! – qualquer um, em qualquer lugar, o que denota uma boa forma de manter em vigência velhas categorias, dando-lhes novos contextos, significados e complementos discursivos e práticos.

Em outro canto da cidade, no cruzamento da Avenida Paulista com a Rua da Consolação, aquelas mesmas mulheres rabiscaram no asfalto, com um simples giz, “Para onde você vai?”, pergunta que vinha acompanhada de “É pra lá mesmo que você quer ir?”. Aparentemente colocando em xeque o potencial desejo de seus indefinidos interlocutores, as interrogações da ação apresentada poderiam ser empregadas numa intervenção artística, em uma campanha de alguma nova ONG ou mesmo em propagandas da Chevrolet e da Fiat, ficando a gosto do freguês decidir pelo que mais lhe agradar. A indagação, puramente retórica, não exige nenhuma resposta de seu coenunciador, a não ser talvez um sorrisinho simpático e emotivo, esboçado numa tarde ensolarada de domingo, nos horários em que a família tradicional brasileira resolve caminhar por aquela mesma avenida, com suas câmeras ligadas, crianças mimadas e negras empregadas. Todavia, por mais que sejam inteiramente inofensivos e radicalmente imaturos, a pura existência de questionamentos daquela natureza no coração de tão desenvolvida metrópole parece traduzir, para o espanto de muitos, uma reclamação nada mesquinha, formulada por setores daquela sempre mesquinha classe média. Ora, já não é novidade a alguém que, ao longo do processo de industrialização da cidade de São Paulo, os pobres foram sendo lançados à margem da margem, à periferia da periferia, razão pela qual o

tempo mínimo de viagem entre seus respectivos locais de trabalho e suas residências, normalmente construídas na ilegalidade e como um excedente de seu trabalho diário na luta por sobrevivência, beira cerca de três horas. Por este motivo, uma intervenção anunciada na Avenida Paulista pouco influi sobre suas práticas cotidianas e necessidades reais – e as próprias intérpretes são as primeiras a garantir total desconhecimento de causa, ainda que seu pensamento, moldado em uma curva à esquerdinha do politicamente correto, tenda a enfatizar que naquele segmento social se encontra a matriz de todas as transformações necessárias. Com o desaparecimento de qualquer perspectiva de superação dos impasses, as aclamadas e necessárias políticas públicas não demoraram muito a se transformar em diretrizes de administração da pobreza, para as quais a garantia e o direito à cidade, somado à pauta de participação popular e de gestão participativa direta, encontram-se mais do que enterrados: quem está fora do barco não deve sequer imaginar que um dia conseguirá seu almejado assento, mas apenas se mover entre as águas com o intuito de, ao menos, não se afogar. As divisórias geográficas estabelecidas na conjuntura urbana apenas reafirmam a exclusividade da luta de classes, excluindo da vida social um alto contingente de pessoas – a elas, a porta dos fundos já é entrada principal à casa grande. Todavia, quando até a classe média, com giz em mãos, entende, ainda que de forma extremamente infantil, que os exaltados fluxos da cidade apenas produzem segregação e desapropriação do espaço público, quando finalmente intui que o controle sobre seus trajetos e vidas não depende de seu interesse individual, mas de forças materiais de produção, uma lágrima pode até vir a se esboçar nos olhos de quem nada mais esperava daquele segmento a não ser pura idiotice afetiva, fantasiada de comoção *à la* comédia romântica hollywoodiana. Resta averiguar: seria esse o novo horizonte de parca motivação política previsto por atividades que se autointitulam de *guerrilha*? Ao contrário do que buscavam os revolucionários da década de 60, ignorando os limites do possível e valorizando o exercício da insurgência, agora *guerrilheiros* são aqueles que buscam ocupar alguns espaços deixados em aberto pelo poder, ainda quando plenamente indefiníveis, visando a sua máxima expansão, em um processo no qual a esperança tende sempre a vencer o medo e os afetos são o campo primordial de luta? A despeito do vocábulo empregado, herdeiro de ligações e combativos rastros históricos, vale lembrar que o tom desta desagradável sinfonia parece ter sido fornecido pelo então sempre arbitrário MDB, em especial quando, durante o governo Médici, se apresentou, em nome de uma resistência à repressão militarizada, como uma oposição moderada, inteiramente disposta a ocupar brechas institucionais apresentadas nas estruturas e práticas do sistema, sem que sua superação entrasse em foco em momento algum. Se, enquanto apresentavam a potência de luta de uma classe até então razoavelmente desconhecida como uma possibilidade de renovação política a despeito do Estado (ainda que, em um pri-

meiro momento, fosse necessária sua presença em uma ação conjunta de legitimação e reconhecimento), os movimentos sociais que emergiram nos anos 70 deram esperanças aos afeitos pelos ideais de autonomia, independência e espontaneidade, virtudes propositivamente concebidas em nome de um laço desfeito entre as práticas e mobilizações políticas e todo e qualquer vínculo histórico, num processo de apagamento e rasura marcado enfaticamente pela recusa explícita e crítica direta ao populismo, confirmado como motivo e causa primordial do fracasso da esquerda anterior ao golpe de 64, a derrota da campanha pelas Diretas e a eleição de um presidente pelo Colégio Eleitoral figuraram explicitamente a inauguração de um novo pacto das elites, de uma negociada ruptura com continuidade, impondo uma conservadora democracia que não envolvesse nem colocasse em pauta o poder dos bancos, dos grandes meios de comunicação, das propriedades rurais nem dos monopólios industriais. Falida em seu anseio e aspiração de que a democracia apresentasse a resposta a todos os problemas nacionais, argumento que só se mostrava possível pela falta de análise do aparelhamento capitalista brasileiro, a esquerda teve de assistir ao silenciamento de toda a mobilização anterior, agora também somada à perda do movimento de consciência de classe, de representação e reconhecimento, pilares da própria noção de e do exercício da política, num ciclo que se concluiu com a derrota de Lula nas eleições de 1989, a exata e esperada cereja de tão amargo bolo, também preparado com mãos e ingredientes das classes populares. Não obstante, a esperada finalização do processo político de apagamento e obstrução da experiência política e das legítimas pautas dos movimentos sociais esperaria ainda mais dois anos para efetuar-se completamente, com a fundação da Força Sindical e a consagração de um inofensivo *sindicalismo propositivo*, assinado pela CUT, indisposto a grandes mobilizações e centrado em apenas uma reivindicação fundamental: salário. A institucionalização e instrumentalização dos movimentos, com premiação em forma de cargos a algumas de suas lideranças, foi razão e parcela inegociável à preparação de um descontrole nacional que viria a multiplicar a construção de torres e a venda de veículos privados, principalmente, sob a fachada do progresso, da modernização e do desenvolvimento. O efetivo direito à cidade foi inteiramente barrado e interrompido antes mesmo que sua promessa pudesse ter encontrado alguma boa formulação pública. Como se nada disso bastasse, os movimentos de greve da década de 80 foram ainda nomeados pelos então membros da Articulação Sindical de *grevilhas*, figurando uma vasta herança de fracassos políticos e sociais, na qual o sentido pejorativo do vocábulo dava o tom dos rumos bloqueados e dos novos caminhos a ser percorridos, agora sem qualquer enfrentamento, mas cheios de negociações e novos contratos, postura que traduzia não apenas os programas e as condições políticas de um partido em ascensão, mas também delimitava o grau de mobilização possível a uma fraca agenda social reformista. Como se pode perceber, a

discussão sobre o domínio público da cidade é complexa demais para que qualquer ligeiro rabisco em pedaço de concreto pareça digno de nota. Enfim, é preciso reconhecer: não é porque se processa na cidade que a atividade proposta é alvo e integrante de uma legítima luta urbana; não é porque se propõe a ser intervenção que efetivamente intervém de alguma maneira na circulação cotidiana de mercadorias ambulantes; não é porque se quer ação revolucionária e transformadora, porque guerrilheira, que não pode induzir ao conformismo e à passividade, como campanha em prol da sensibilização de corações putrefatos. Nos esquemas das performances urbanas, permaneceram intocadas as bases que sustentam o problema da distribuição de terra, da habitação popular e do acesso aos bens de consumo e direitos sociais, garantias indispensáveis e inegociáveis de cidadania.

Anulando-se a pouco provável e muito possível potência de algumas das ditas intervenções urbanas, ainda sobra uma substância que, longe de ser mero resíduo, se apresenta como a exata fonte de máxima concretude dos trabalhos criados por aquelas doces intérpretes, transparente mesmo em suas declarações banais e falas corriqueiras. A prova exata disso se deu em um evento promovido pelo SESC, em 2016, quando tais mulheres foram colocadas diante de um curioso questionamento: “sendo vocês um grupo formado apenas por mulheres, como se dá o trato criativo com os tópicos próprios à luta e causa feminista?”. O que a indagação parece elucidar sobre algumas correspondências contemporâneas entre a ideologia dominante e o horizonte imediato de preocupações políticas não importa tanto quanto a resposta dada pela diretora, na ocasião: “Nosso trabalho é uma prática, não um discurso”. Ora, a ideia de que todo discurso engendra uma prática parece cristalina ao menos desde os principais estudos de Bakhtin, que forneceram régua e compasso a uma vasta geração de analistas discursivos, cujos reflexos se

espraíam até mesmo e principalmente na obra de Michel Foucault, feitas algumas e várias ressalvas. Todavia, se a sentença enunciada é verdadeira em uma de suas direções, como interpretá-la quando seu avesso parece invalidado, reduzido a zero? Que prática é essa que em nada se vincula a discurso algum? Afinal, o preceito admitido pelas intérpretes corresponde aos enunciados latentes na concretude de seus

Figura 02: 9:50 *Qualquer sofá* (Grupo OPOVOEMPÉ)
Foto tirada por Alexandre Schneider

trabalhos? As respostas a tais questionamentos só terão alguma validade se souberem ser, ao mesmo tempo, afirmativas e negativas, como parece revelar a intervenção *Este sofá é para contar* – trabalho que, anos depois, daria origem ao primeiro espetáculo de teatro do grupo, a saber, *9:50 Qualquer sofá*. No que diz respeito àquela intervenção, a proposta era demasiadamente simples: enunciava-se um convite a uma pessoa qualquer, para que se sentasse num sofá e contasse uma de suas histórias de vida, a mesma que, após três minutos, seria reduzida a mero título de efeito, absurdo em seus princípios, mas condizente com a proposta cênica em seus resultados. O tom de brincadeira da realização não esconde sua única matéria e propósito: o *jogo*. Com relações e encontros arbitrários, que se reiniciam e renovam a todo instante, a despeito de toda e qualquer historicidade, a repetição do questionamento e a realização enfadonha da mesma tática apenas revela uma eterna reposição do sempre igual, embora esteticamente diverso a cada caso, dada a natureza do encontro, inteiramente compatível ao vazio formal e à ausência de conteúdo estético da ação: o jogo é seu exato princípio e finalidade. Nesse sentido, aparentemente uma melhor resposta àquela indagação que lhes foi feita seria o registro de que tal prática não constitui um discurso porque se encerra inteiramente em si mesma, como protótipo de uma experiência inconclusa que rodopia sem parar em seu próprio e mesmo eixo. Todavia, *et pour cause*, seu intento ético e estético avançam sempre em uma mesma, simples e única premissa e direção: a da total ausência de compromisso, transformada em *método* por excelência pelos interstícios de uma intransigente condição pós-moderna, derivada de uma apropriação peculiar da teoria de Wittgenstein, agora reduzida à busca incessante da alegria, renovada a cada novo lance empregado ao acaso¹⁹ – origem de imprevisibilidade que, inaugurando uma ruptura continuada com a equivalência entre todas as matérias, parece dar lugar à possibilidade virtual de alguma transgressão que efetivamente instaure doses de felicidade na pura sequência de choques. Por sua vez, tamanha dialética própria ao jogo, que repõe o conhecido ao mesmo tempo em que o abre ao inesperado, como um tiro às cegas, disparado no escuro das cinzas, com arma escolhida de antemão, ainda não é capaz de

¹⁹ “Três observações precisam ser feitas a respeito dos jogos de linguagem. A primeira é que suas regras não possuem sua legitimação nelas mesmas, mas constituem objeto de um contrato explícito ou não entre os jogadores (o que não quer dizer todavia que estes as inventem). A segunda é que na ausência de regras não existe jogo, que uma modificação, por mínima que seja, de uma regra, modifica a natureza do jogo, e que um ‘lance’ ou um enunciado que não satisfaça as regras não pertence ao jogo definido por elas. A terceira observação acaba de ser inferida: todo enunciado deve ser considerado como um ‘lance’ feito num jogo. Esta última observação leva a admitir um primeiro princípio que alicerça todo o nosso método: é que falar é combater, no sentido de jogar, e que os atos de linguagem provêm de uma agonística geral. Isto não significa necessariamente que se joga para ganhar. Pode-se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo: não é este o caso do trabalho de estímulo da língua provocado pela fala popular ou pela literatura? A invenção contínua de construções novas, de palavras e de sentidos que, no nível da palavra, é o que faz evoluir a língua, proporciona grandes alegrias. Mas, sem dúvida, mesmo este prazer não é independente de um sentimento de sucesso, sobre um adversário pelo menos, mas de envergadura: a língua estabelecida, a conotação”. Cf. LYOTARD, J-F. “O método: os jogos de linguagem”. IN: *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015, p. 17.

livrar-se da sagaz formulação de Adorno, segundo a qual, “quando a arte é inteiramente jogo, nada resta da expressão”²⁰. Inevitavelmente, concordar com essa afirmativa instaura um problema do qual não se pode escapar.

Decerto, a aposta constante em jogos e intervenções não foi feita apenas pelas intérpretes d'OPOVOEMPÉ, mas parece traduzir uma hegemônica dinâmica compositiva daquele início de século. Com uma intencional e programada abertura ao risco, ao esperadamente inesperado movimento da cidade, muitos foram os coletivos que colocaram na ordem do dia a realização de *performances*, ou seja, a execução de uma ação qualquer. Em *O que você não deixa para trás?*, a pergunta escolhida como título do trabalho dava o tom e a nota de todo o inventário, no qual cada resposta seria registrada em um pequeno pedaço de pano e incorporada a uma grande trouxa, junto às demais alternativas e resoluções. A literalidade da proposta deixava claro que seu centro e fundamento eram a ação executada, em sua efetuação *ipsis litteris*. Ora, nessas condições, é fácil e simples conceber e propagar toda uma teoria da performatividade, ampliando algumas das considerações linguísticas formuladas originalmente por Austin e Searle, em caminho aberto por Émile Benveniste. Todavia, para que tal ampliação fosse possível, algumas partes da equação precisaram ser invalidadas. Seguindo aqueles pressupos-

²⁰ As boas considerações de Adorno sobre a relação entre arte e jogo, retiradas de sua *Teoria estética*, encontram-se parcialmente reproduzidas a seguir: “O jogo é, no conceito de arte, o momento pelo qual ela se eleva diretamente acima da imediatidade da práxis e dos seus fins. Mas, ao mesmo tempo, olha fixamente para trás, para a infância, se é que não para a animalidade. No jogo, mediante a recusa da racionalidade instrumental, a arte regride ao mesmo tempo para trás dela. A necessidade história de a arte atingir a maioria opõe-se ao seu caráter lúdico sem, no entanto, dele se desembaraçar de um modo completo; em contrapartida, o puro recurso a formas lúdicas está regularmente ao serviço de tendências sociais restauradoras ou arcaizantes. As formas lúdicas são, sem exceção, formas de repetição. Quando são intentadas de modo positivo, estão associadas ao impulso repetitivo, a que se adaptam e que sancionam como norma. No caráter lúdico específico, a arte, em áspere oposição à ideologia schilleriana, alia-se à não-liberdade. Penetra assim nela um elemento hostil à arte; a recente *Entkunstung* serve-se implicitamente do momento lúdico, à custa de todos os outros. Se Schiller celebra o instinto lúdico como característica humana por causa da sua ausência de finalidade, ele, leal cidadão, declara assim o contrário da liberdade quanto à liberdade, em concordância com a filosofia da sua época. A relação do jogo à práxis é mais complexa do que na educação estética de Schiller. Enquanto outrora toda a arte sublimava momentos práticos, o que nela é jogo – através da neutralização da práxis – adere precisamente ao seu anátema, a sua compulsão ao sempre-semelhante e, na adaptação psicológica ao instinto de morte, transforma a obediência em felicidade. O jogo na arte é, desde o início, disciplinar, realiza o tabu sobre a expressão no ritual da imitação; quando a arte é inteiramente jogo, nada resta da expressão. O jogo está em cumplicidade secreta com o destino, representando o peso mítico que a arte gostaria de lançar fora; em fórmulas como a de ritmo do sangue, que tão prontamente se utilizava para a dança enquanto forma lúdica, manifesta-se o seu aspecto repressivo. Se os jogos de azar são o contrário da arte, eles penetram nesta enquanto formas lúdicas. O pretensioso instinto lúdico esteve sempre fundido com o predomínio da coletividade cega. Só quando o jogo percebe o próprio horror, como em Beckett, é que ele na arte participa possivelmente na reconciliação. Se é impossível pensar a arte sem o jogo e sem a repetição, ela pode, todavia, determinar em si como negativo este temível vestígio”.

No que diz respeito ao aspecto regressivo do jogo, ligado à pulsão de morte e à restauração da infância, vale a lembrança de questões fundamentais àquela que, sem dúvida, por conta da afinidade direta entre seus trabalhos, é uma das madrinhas do grupo OPOVOEMPÉ, a saber, Anne Bogart: “Como sobreviver no mercado e ainda assim fazer arte? Como viver neste mundo rápido e competitivo e ainda chegar a um ensaio com a capacidade de invocar a criança selvagem e violenta que existe dentro de nós e que torna a arte poética, magnífica, perigosa e aterrorizante?” Cf. BOGART, A. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Tradução: Anna Viana. Revisão de tradução: Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 15.

tos teóricos, de acordo com os quais dizer é agir, a fala abarca três instâncias fundamentais: aquilo que se diz, a intenção com que se diz e o efeito gerado. Quando colocadas em conjunto, a partir de circunstâncias legítimas que garantem as condições de felicidade dos enunciados, as três esferas ofertam à língua sua potência accional. Como se pode imaginar, no instante mesmo em que esta potência encontra-se oferecida gratuitamente a uma ação qualquer, por mais arbitrária que ela seja, nos mais indeterminados contextos, é certo que seus demais acompanhantes, a intenção e o efeito, sentem-se convidados a deixar o recinto. A ação passa a ser performática por ser simplesmente ação, e a arte torna-se performance porque assim é. Em suma, mais um capítulo do velho *sim porque sim e não porque não*. Nessas circunstâncias, em que a ação vale por si mesma e o objeto artístico dispensa materialidade, concentrando-se na execução prática de um roteiro estabelecido, o que exatamente sobrevive daquela importante camada de trabalho, a saber, o âmbito formal? Por quais caminhos acaba por adentrar a discussão acerca das sempre tão importantes formas e composições? Quando a ação vale por si mesma, todo o embate acerca das possibilidades de formalização também assiste a sua grande desintegração, para acoplar-se no reino da efemeridade, uma das substâncias intrínsecas ao fenômeno cênico, agora elevada à enésima potência. Nasceria dessa indeterminação estética a desmesurada ênfase na ideia de *teatralidade*, aclamada até mesmo como impulso vital, em formulações que caminham de Nicholas Evreinov até a contemporaneidade? Se a forma dos experimentos deixa ser tangível à crítica, por que ainda manter em vigência categorias de análise cuja origem edificou estudos formais, pedras-chave da modernidade? Não é preciso dizer que tamanha indefinição tem antecedentes e correspondentes sociais, inaugurados com a impossibilidade de um consciente panorama político que conjugasse em um mesmo paradigma as esferas de classe, interesse e representação – elo por aqui desfeito, com vigor, no messianismo resplandecente de Collor, principalmente. Como bem notou Francisco de Oliveira já no início deste século, o desafio legado não apresenta fácil resolução no horizonte: afinal, que forma pode adquirir uma tentativa de representação do informe: de uma parcela da burguesia nacional que já não manda, de um capital financeiro que é obstáculo ao desenvolvimento e promotor de exclusão, e de uma classe inteiramente implodida enquanto tal na vigência vitoriosa do neoliberalismo?²¹ O impasse é antigamente novo, com alguns

²¹ “Nenhuma linha de força pode ser estabelecida a partir de nenhuma das três coalizões que disputam o poder; e todas se dizem de oposição, até mesmo o candidato do governo, e todas se dispõem a seguir o desenvolvimento como norte da bússola de seus governos. Por isso, o marketing saltou à frente dos programas e das posições político-ideológicas. Na falta de formas, a imagem como efemeridade, que sustenta as coalizões no momento do programa de televisão, que passou a ser decisivo. Aqui não é apenas a imagnetização do capital, assinalada por Isleide Fontenelle e de resto presente no capitalismo contemporâneo. É mais: é a indeterminação do *momentum* brasileiro. Todos os partidos aspiram a ser ‘partidos-ônibus’, todas as candidaturas aspiram a congregar todos, como se não houvesse classes, suas divisões, seus antagonismos, interesses às vezes irreconciliáveis, como se o domínio norte-americano ainda fosse compatível com soberanias nacionais, como se entre pagar os juros das

reparos nos principais interesses em jogo, agora que aquela negatividade disruptiva, inerente aos modernos, matriz de sua cisão e resistência, foi radicalmente transformada em afirmação estridente da realidade e do mercado, correndo um em direção ao outro, sem inesperadas vitórias e com empates garantidos. O jogo como estratégia compositiva, que busca figurar-se em forma, bem como a produção aleatória e antropofágica de diversas e quaisquer formalizações, não acaba por gerar nenhuma grande e nova forma artística, apenas um vazio de sentido que tende a se tornar sua substância por excelência, agora aclamada em nome de uma abertura à indefinição e pluralidade de sentidos e interpretações. Sendo a indeterminação dos atores em luta uma das grandes dinâmicas políticas contemporâneas, nada se pode esperar de uma arte que a essa dinâmica corresponda em sua estrutura profunda a não ser mera reposição do existente, plenamente transformado em sua própria utopia, como reflexo imediato de si mesmo²².

Como parte do projeto *Guerrilha Magnética*, a intervenção *O que você não deixa para trás?* também se apoiava no programa político-revolucionário de Carlos Marighella. Entretanto, esta não foi a única referência utilizada na composição do experimento. O parentesco entre tal prática e o trabalho desenvolvido por Marie Ange Bordas, em *Displacements*, é explícito e anunciado de antemão pelas próprias intérpretes. Todavia, se o trabalho desta artista visual voltava-se a um retrato dos refugiados, trazendo ao centro das imagens todas as bordas e rasuras sociais, cotidianamente evitadas e mantidas sob o véu do esquecimento e da irrelevância, as criadoras d'OPOVOEMPÉ dele souberam aproveitar apenas um eixo composicional, a saber, a criação de um espaço coletivo participativamente sensorial. Em última instância, assim como fizeram com os escritos daquele guerrilheiro, inimigo n. 1 da ditadura militar brasileira, da contrerrânea nascida na década de 70 as intérpretes do grupo também souberam eliminar a perspicácia e pungência do conteúdo político; ou, melhor, souberam

dívidas e os programas sociais não houvesse mais que um problema de bom gerenciamento e boas intenções. Os programas são parecidíssimos porque todos estão pautados pela herança do desastre do neoliberalismo de FHC, e todos buscam representar o irrepresentável: a burguesia nacional, que já não manda; o capital financeiro, que é o obstáculo ao desenvolvimento e que já se desligou de qualquer representação de classe e cujos interesses *promovem* exclusão; a classe trabalhadora, cujos recursos políticos foram grandemente danificados no período neoliberal. O que resta é um público indiferenciado, reduzido à condição de espectador-consumidor dos programas de televisão e da *expertise* dos marketeiros.” Cf. OLIVEIRA, F. “Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento”. IN: OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. S. (orgs.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 40-1.

²² “O periódico *Theater Quarterly* de Yale me pediu para escrever um artigo para um número dedicado à utopia. De início, achei difícil pensar na noção de utopia com relação ao teatro. Eu resistia em refletir acerca da utopia como um palácio teatral do futuro, perfeito e altamente subsidiado. Não queria pensar em como a tecnologia e o teatro iriam interagir e se transformar em um novo ambiente. Por fim, pressionada pelo prazo, me dei conta de que utopia não tem nada a ver com o futuro. Utopia é agora. O ato de fazer teatro já é utópico porque a arte é um ato de resistência contra as circunstâncias. Se você está fazendo teatro agora, você já foi bem-sucedido na conquista da utopia.” Cf. BOGART, A., op. cit., p. 150.

Figura 03: *Displacements* (Marie Ange Bordas)

transformá-lo em uma outra forma de fazer *política*, agora inteiramente correspondente às dinâmicas ideológicas de um mundo globalizado, carente de encontros sensíveis, reuniões entre os poucos sensibilizados sobreviventes à catástrofe do capital, manuais de autoajuda e uma boa dose de psicanálise de boteco.

Foi Adorno quem certa vez enunciou a seguinte afirmação: “O entusiasmo pela beleza dos combates de rua é uma retomada de ações futuristas e dadaístas. O medíocre esteticismo de uma política de pequeno fôlego é complementar à exaustão da potência estética”²³. A ampliação de potências efetivamente inexistentes, embora virtualmente ainda possíveis, parece a substância primordial do ingênuo otimismo daquelas intérpretes de classe média. A despeito da relevância que seus trabalhos

adquiriram no correr dos primeiros anos deste século, o resultado da empreitada foi apenas uma grande espetacularização do espaço público, onde a rua se transformou em matéria de composição e local de apresentação de cada trabalho, o que lhes rendeu sucesso e reconhecimento em grandes festivais mundo afora. Por sua vez, como a finalidade de todo objeto residia em seu meio, cada um deles acabou por tornar-se seu próprio e integral objetivo. Seguindo tão articulado esquema, qualquer coisa se tornaria guerrilha e qualquer discurso se tornaria revolucionário, em rodopios que jamais cessariam de contornar seu próprio eixo. Por fim, o bônus incalculável dos primeiros anos de trabalho do grupo foi o entendimento concreto de que toda experiência subjetiva pode vir a ser transformada em espetáculo, podendo-se dizer que aqui emergia uma pequena célula que, anos depois, estouraria nas mais diversas autoficções, autobiografias e nas demais vertentes e derivações possíveis. Esqueceram-se todos apenas de notar que, no limite, aquilo que se defendia como experiência era o ponto mínimo no qual a consciência social encontrava realização e expressão – ou, em termos thompsonianos, tal vocábulo não designa outra coisa senão a vivência subjetiva de determinadas condições históricas. Mas se as intérpretes disso não sabiam com certeza não foi por falta de aviso de

²³ ADORNO, T., op. cit., p. 485-6.

seus participantes: “Do zero aos quinze você não tem idade. Você consegue chegar aos dezoto: oba, estou *de maior!* Mas não tem experiência... Passou dos trinta, está razoável, mas tem muita experiência. Você trabalhou em alguns lugares e os lugares nos quais você vai procurar emprego não querem te contratar porque você ganhava razoavelmente bem. Passou dos quarenta, morre. Ou seja, *você tem muita experiência acumulada e de nada serve!*”²⁴.

Eficazes ou não em seus propósitos e métodos, são os trabalhos iniciais d’OPOVO-EMPÉ que, ao sujar as mãos de giz nos asfaltos de uma cidade ainda pouco asfaltada, demarcam um lugar de luta em meio às ruínas, mesmo que o enfrentamento se faça com plumas e travesseiros. Mas porque cidades unilaterais são ainda o palco por excelência de movimentos coletivos e o principal cenário de uma desigual disputa pelo imaginário em cada nova tentativa de bloquear o acesso à virtualidade e contingência própria às grandes revoltas e revoluções, há razão suficiente para que tais criações sejam analisadas. Os sentidos abertos pelos movimentos sociais, cujas proposições renovaram os matizes da ação coletiva, trouxeram em seu âmago a percepção de que uma democracia se constrói em meio à abertura à diferença e pluralidade e à inevitabilidade dos conflitos, por mais obscuros que tenham ficado seus respectivos atores e integrantes no império das conciliações possíveis e pouco prováveis. A lembrança do sentido de possibilidade inerente àquelas manifestações deve figurar a certeza de que nenhuma derrota se apresenta como inevitável. Todavia, em tempo de moderação contínua à esquerda, entre uma intervenção artística e outra, a luta de classes que fique a esperar mais um pouco. Daquela mobilização continuada pelo socialismo, a igualdade e a liberdade, apenas a última das parcelas parece permanecer atuante, como ideal não realizado e pedra fundadora da racionalidade neoliberal.

²⁴ Declaração fornecida por uma das coenunciadoras da performance *O que você não deixa para trás?*. Seu depoimento foi recortado do *teaser* do trabalho, disponível no endereço eletrônico a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=7aYCLZKWxY>. Acesso: 15 out. 2017.

II

Se não nos enganamos, as últimas décadas ainda não se desvencilharam da sombra projetada pelos três decênios que vão de 1940 a 1970, tão vivos, tão dinâmicos, de tantas e tão rápidas conquistas. O presente permanece preso ao passado, voltando-se nostalgicamente sobretudo para 1968, essa data mágica, essa espécie de orgasmo juvenil e coletivo, esse clímax histórico em que tudo se fez e se desfez. Uma pergunta continua a nos atormentar. O que sucedeu, quando e onde se rompeu o fio da meada, por que o nosso caminhar de um momento para outro se desorientou, não possibilitando que os anos mais próximos marcassem um avanço teatral tão decisivo quanto os anteriores?

Décio de Almeida Prado

Algumas afirmações tornaram-se comuns em grande parte dos estudos sobre aspectos relacionados à contemporaneidade. Dentre elas, sem dúvida se destaca o reconhecimento de que esta época vive imersa em um inesgotável lapso de memória, encerrada apenas na aparência e superficialidade de seus correntes modelos, na constante manifestação e emergência de uma metamorfose ininterruptamente calculável. A despeito da veracidade do diagnóstico, de tão simples constatação parece escapar outra característica intrínseca aos herdeiros deste tempo histórico: a sede manifesta por comemorações e rememorações de eventos passados. A lembrança constante dos restos de uma pública historiografia coletiva, ainda que efetivamente permaneça desconhecida, pouco esmiuçada, tende a afirmar-se em um intervalo limítrofe entre a consciência revolucionária e a melancólica impossibilidade de elaboração de uma indescritível perda. Vistos por este *prima*, tais eventos funcionariam muito mais como a reposição incompleta de um projeto perdido, virtualmente desconhecido em sua integral potência, marcada pela ausência de um eficiente e perspicaz trato com a matéria resgatada, do que como a apresentação imediata das heranças incalculáveis deixadas pelas lutas e pautas anteriores, ainda que essas sempre se mostrem acompanhadas por um grito de guerra que insiste em dizê-las *presentes*. Por sorte ou azar, quer assim se queira ou não, as marcas deixadas por tão contraditório resgate permanecem vivas na materialidade dos debates e objetos originados de tão legítimo ímpeto memorialista. Em linhas gerais, quando o assunto e o objetivo parecem coincidir num retorno ao passado, um ponto de virada facilmente escolhido e justificável em quase todas as ocasiões são os difíceis anos da segunda metade do século passado – em especial, os pertencentes à complexa década de 1960, certa vez descrita pelo poeta Herberto Helder nos interstícios semânticos das sentenças a seguir: “Desapareceu por volta de 1960. Uma data, o fim da juventude. Houve uma escrita que designava uma experiência e era, mal

sabia eu, um aviso do tempo e do mundo: fim da tua parte de juventude. Soube no fim da juventude – de que estranha maneira! – que ela se completara, e se abria uma nova possibilidade. E estava acabada, acabada. Tudo isto é em si mesmo fácil, mas é tão difícil”¹. Como se poderia imaginar, a extrema perda de um ideal político e social também se apresentou na forma e nas minúcias de uma inevitável abdicação de certas perspectivas poéticas – destino substancial de todo um movimento circunscrito pelas contradições do ciclo nacional-popular. Com ele e em seu nome, tendia a encerrar-se uma era inteiramente marcada pelo sonho coletivo da revolução, deixando em branco um virtual espaço para outra possibilidade histórica, já velha em sua origem e fundamento, ainda que se apresentasse integralmente nova em seu contexto. O esgotamento de uma civilização e de seus modelos teórico-práticos não representou o fim de todo o mundo, mas certamente significou uma perda incomensurável à inteligência e ao exercício da utopia social – coisa que seria tão simples de entender não fosse ela tão difícil de explicar...

Imersas nesta concreta zona de indefinição, as intérpretes do Grupo OPOVOEMPÉ deram vida a um de seus trabalhos mais conhecidos, filho único de um projeto que, desde o começo, se propôs um tamanho que mesmo as atrizes não conseguiram mensurar, quicá realizar. Ainda assim, com todas as costuras e retalhos próprios a uma pesquisa não concluída, foi do projeto *Arqueologias do presente* que nasceu *A Batalha da Maria Antonia*, pensado como forma de rememoração de um conflito que, na época, completaria seus quarenta e cinco anos de existência, e posteriormente reconsiderado como a prova da máxima aceitação de uma proposta feita às intérpretes pelo Teatro da Universidade de São Paulo, em nome da I Bienal Internacional de Teatro da USP, cujo lema e subtítulo eram circunscritos pela expressão *Realidades incendiárias* – aceitação máxima das intérpretes, no que diz respeito ao convite que lhes foi feito institucionalmente, mas também da curadoria do evento que, em alguma instância, oferecendo ao grupo a possibilidade de falar sobre qualquer assunto e temática que lhes interessasse, desde que estivessem relacionados de algum modo ao lema da mostra, algo não muito difícil de ser feito, também reconheceu grande valor poético nas criações realizadas até aquele momento, atribuindo-lhes a autenticidade necessária, inteiramente desejada por suas autoras. Diante de um convite tão aberto, como aquele que lhe fora feito pelos organizadores de toda a empreitada, a diretora do grupo, Cristiane Zuan Esteves, não demorou muito a escolher seu material de composição: estando o TUSP na mesma rua onde, nos primeiros dias de outubro de 1968, se concretizou a Batalha da Maria Antonia, o trabalho receberia o mesmo nome daquele evento histórico, pautando-se em uma pergunta que, há pouco tempo,

¹ HELDER, H. *Photomaton & Vox*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987, p. 69.

também servira como o eixo primordial de uma publicação organizada por Edson Teles e Vladimir Safatle, em nome da Editora Boitempo: *o que resta da ditadura?* Por sua vez, tão alta dosagem histórica, política e social que a composição se propôs a abarcar, expressa já na escolha de seus primeiros materiais e disparadores, exigiu das intérpretes a descoberta de uma nova forma de trabalho, da possibilidade de um novo processo, em novos arranjos, ao mesmo tempo em que representou uma pequena ruptura na trajetória que o grupo desenhara para si até aquele instante: de todos os espetáculos e intervenções já construídos, este viria a ser aquele no qual a presença de convidados revelar-se-ia de modo mais imediato, na medida em que foram apenas duas as integrantes oficiais do coletivo que aceitaram participar de toda a empreitada: Manuela Afonso e Cristiane Zuan Esteves, que também assinaria a direção e dramaturgia do trabalho. Segundo ela, como o convite foi feito ao Grupo OPOVOEMPÉ e a linguagem levada à cena é herdeira dos trabalhos anteriores feitos pelo coletivo, ainda é possível manter uma assinatura conjunta, como registro de uma orgânica composição comum a todo o experimento. Todavia, a materialidade de todo o processo de composição perfurou caminhos ainda não vislumbrados pelas próprias atrizes, estranhos percursos dos quais parte delas optou por desviar, em busca de novos e simplificados atalhos.

Aquelas que permaneceram nas rotas que arriscadamente designaram a si mesmas logo se viram frente a pedágios que cobravam todas as taxas concernentes a um abismo inevitável entre os fatos ocorridos e suas respectivas interpretações pelos diversos grupos e movimentos políticos, registrados em documentos oficiais e relatos sobreviventes, em uma luta e uma busca pela memória e pelo direito à história, cujos pressupostos e especificidade discursiva não deixam de ser fomentados pela garantia da posição de classe no cenário macroestrutural. Materiais de difícil elaboração, os conflitos que se travaram durante a ditadura militar, resultantes de um lítico embate contra um governo inteiramente ilegítimo, não deixam dúvidas sobre seus rastros na contemporaneidade, a começar pela pura existência de um órgão como a Polícia Militar e a malandra institucionalização e obscuro reconhecimento da tortura como um método e uma prática estatal, empregada a gosto dos responsáveis como as delícias de um prato do dia, ao mesmo tempo em que hoje já parece constituir apenas uma parte nebulosa de um turvo e distante episódio no imaginário nacional, ainda que o número de ocorrências tenha apenas aumentado no período supostamente democrático. De fato, uma das grandes vitórias da modernização imposta pela ditadura militar brasileira foi o apagamento de todo e qualquer resquício de que algum dia outra possibilidade de existência mostrou-se possível em suas promessas e premissas, em nome da consolidação e aprofundamento de esquemas capitalistas tardios, figurados em milagres econômicos, urbanização e industrialização social, reorganização do Estado e na emergência incessante de uma reguladora buro-

cracia, em atenta vigilância tecnocrática. Às corajosas intérpretes, recuperar elementos próprios àquele contexto parecia exigir não apenas um estudo individual, a ser realizado por todos os integrantes do processo de criação, mas também a possibilidade do acesso imediato à matéria descoberta, a necessidade de tornar pública uma cinzenta matéria nacional, enfaticamente lançada à margem e ao esquecimento, como afirmação de motivações e desejos coletivos, em especial a partir do término da década de 1970². Daí uma das principais escolhas cênicas feita pelo grupo, percebida por qualquer pessoa ao adentrar o espaço cênico: a transformação da sala teatral em uma grande exposição.

Aparentemente, esta escolha cênica, ponto de partida do trabalho, início de toda a experimentação, em tudo similar a um grande museu de fatos históricos à primeira vista, comportaria razão satisfatória para que, a despeito de seu intrínseco conteúdo, ou

Figura 04: *A Batalha da Maria Antonia* (Grupo OPOVOEMPÉ)
Foto tirada por Vânia Medeiros

exatamente por conta dele, o trabalho em pauta fosse enquadrado nas vertentes próprias ao teatro documentário, de alguma forma em auge no início deste século. A razão para essa acalorada redescoberta, somada a um provável aprimoramento recursivo, foi rascunhada por Marcelo Soler, um dos introdutores e representantes desta forma de trabalho em âmbito nacional, em uma simples sentença: “é exatamente em um momento onde a realidade se ficcionaliza que o campo do teatro documentário reaparece com maior ênfase”³. O argumento, plausível enquanto possibilidade de reposição de matérias perdidas, deixa em aberto ao leitor o desafio de compreender aquilo que aparece intitulado como *ficcionalização do real*, caso opte por não cair nas fáceis armadilhas e nos ordinários rodopios retóricos em nada estranhos à

² “O esquecimento era essencial no processo de ‘abertura’. Mas não somente para os militares. A sociedade queria esquecer. A negação da história, do conhecimento do passado no presente. A cumplicidade, a omissão, os compromissos, a colaboração, o apoio. E as esquerdas não tinham olhos para ver isto. Nos anos pós-1979, lembrar para esquecer, olhar sem ver”. Cf. ROLLEMBERG, D. “Esquecimento das memórias”. IN: MARTINS FILHO, J. R. (org.). *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed. UFSCar, 2006, p. 90.

³ SOLER, M. “O campo do teatro documentário”. *Revista Sala Preta*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, 2013, p. 137.

pós-modernidade – em especial, às ainda contemporâneas vertentes teórico-filosóficas francesas. Um emblemático estudo sobre o tópico em pauta foi desenvolvido por Richard Schechner, admirado autor dos pesquisadores e representantes dos estudos da *performance*. O título de seu estudo já indica a gravidade de seus pressupostos: “11 de setembro, arte de vanguarda?”. Não chega a ser espantoso que alguns leitores recusem, de imediato, os apontamentos do autor assim que se deparam com tão capcioso título. Contudo, aqueles que optam por se aventurar à leitura das poucas páginas reservadas à argumentação logo percebem que ali se encontra enunciada a defesa de que o ataque de 11 de setembro pode ser interpretado, a despeito de qualquer responsabilidade ética ou moral, como um momento em que os âmbitos concernentes ao real e ao teatral encontraram plena fusão, ultrapassando toda e qualquer fronteira entre as duas esferas, dando origem a um espetáculo de crueldade, de terror em grande escala, como aparentemente um dia também quis, a seu modo, Antonin Artaud – os argumentos e aproximações práticas são inteiramente daquele americano, professor da Universidade de Nova Iorque. Em linhas gerais, seguindo sua perspectiva e interpretação, um ataque como aquele ocorrido em setembro deveria ser visto, antes de tudo, como uma performance “planejada, ensaiada, encenada e destinada tanto a ferir materialmente os Estados Unidos quanto afetar e infectar o imaginário”, uma vez que “o objetivo de seus autores não era conquistar ou ocupar um território ou mesmo dizimar tanto civis quanto possível, mas encenar um evento midiático grandioso, um show da vida real”⁴. O despreparo ético das declarações enunciadas, a despeito de suas fragilidades políticas, ao menos deixa em branco uma peculiar lacuna, incorporada pelos questionamentos a seguir: se o próprio evento já tinha a pretensão de ser um espetáculo, sua reprodução, nos mais diversos meios, incluindo as formas propriamente cênicas, não auxilia a pura disseminação dos propósitos iniciais do atentado? Se a atmosfera teatral parece constituir a exata base de sustentação do evento, a potência de negatividade que teria a prática cênica, enquanto fenômeno artístico, encontra-se previamente anulada? Nesse interregno, como mensurar o tênue intervalo entre a crítica e a integração, entre a sensibilidade e um desregulado oportunismo? Afinal, o que se faz e o que se pode fazer em nome das vítimas? Em quais condições a vida é passível de reconhecimento e representação? Ao que parece, aqui a possibilidade da História perde em negatividade, abdicando de seu potencial de redenção, para tornar-se mero enredo de fábulas absurdas, o que, em última instância, também abre uma contemporânea possibilidade à seguinte pergunta: tendo se tornado uma resposta casual à ficcionalização da vida, esse degrau máximo na escala

⁴ SCHECHNER, R. “11 de setembro, arte de vanguarda?”. Tradução: Marcelo de Andrade Pereira e Martin Dahlström. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, 2011, p. 416-9.

de espetacularização social, seriam as práticas de teatro documentário uma resolução à altura dos desafios e dinâmicas de seu tempo histórico? O que já parece demasiadamente complexo apenas ganha em irresolução se levados em conta alguns dos apontamentos de Patrice Pavis, teórico francês a quem nunca escapa uma oportunidade classificatória. De acordo com suas análises, não basta apenas partir de documentos e fontes autênticas, o teatro documentário necessita, ainda, de uma convicção, uma articulação própria de todos seus meios e argumentos dentro de uma tese sociopolítica a ser defendida. A obviedade do argumento não deixa dúvidas sobre sua veracidade: de fato, sempre se defende uma tese e uma posição, a rigor ou a despeito dos interesses originais dos criadores em foco. Sendo assim, resta conferir: em seu trabalho, o que defendem as intérpretes d'OPOVOEMPÉ?

Difícilmente um questionamento tão delicado suportaria uma simples resposta. Todavia, um dado parece razoavelmente certo: qualquer tentativa de resolução do presente impasse apenas conseguirá assegurar sua respectiva legitimidade se abarcar, em algum nível, a possibilidade de sua aplicação em outras formas artísticas, o que denota uma correspondência entre a emergência de fatores e dados culturais e as estruturas socio-históricas. A execução deste complicado arranjo deveria constituir a tarefa primordial dos estudos teóricos, a despeito de suas predileções e contornos discursivos. Partindo desses princípios, foi em sua tentativa de decifrar parte das manifestações documentárias contemporâneas que a teórica Ileana Diéguez chegou à conclusão de que a fundamental diferença entre aquelas estratégias levadas a cabo no início do século XX e as executadas ao longo dos últimos anos reside em um simples aspecto cujo entendimento é em nada simples: aqui, a palavra-chave é *mediação*. Enquanto Peter Weiss e Erwin Piscator optaram pela representação de elementos reais em cena, alguns dos artistas e grupos em voga preferem introduzir diretamente aqueles mesmos elementos em seus trabalhos, “sem intermediários que façam mediação com as testemunhas”, podendo-se dizer que, enfim, se tratam de significativas *irrupções do real* naquele território originalmente dedicado ao exercício ficcional – expressão também utilizada por Lehmann, alguns anos antes, em seu célebre *Teatro pós-dramático*⁵. O que, em um primeiro momento, parece constituir apenas um simples direcionamento interpretativo e teórico logo faz abrir um delicado campo de considerações que coloca em xeque algumas das matrizes determinantes das melhores produções estéticas formuladas durante o século passado. Isso porque, ao menos desde Jean-Paul Sartre e seus ensaios reunidos em *Que é a literatura?*, uma certeza parece inaugurar o campo de pressupostos de qualquer debate a esse respeito: estando as

⁵ Cf. DIÉGUEZ, I. “Políticas do corpo (cenários peruanos)”. IN: *Cenários liminares (teatralidades, performances e política)*. Trad.: Luis Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011, p. 88; LEHMANN, H-T. “Irrupção do real”. IN: *Teatro pós-dramático*. Trad.: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 163-9.

relações entre arte e sociedade pautadas substancialmente no trânsito entre uma coisa e outra, dando contornos a um campo objetivamente definível no qual formas trabalham formas, o ofício do artista e a medida de seu engajamento passam justamente e principalmente pela mediação entre os dois campos, entre os arranjos passíveis de execução no escopo das duas esferas em pauta – ou, como bem resumiu Sartre, de modo extremamente assertivo, para que não restassem prováveis e esperadas dúvidas, “o escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação”⁶. Ora, se tal propriedade parece eliminada em experimentos que optam pela introdução direta de dados e fragmentos da realidade em cena, um problema de difícil resolução se abre e exige de seus interlocutores uma resposta imediata: para onde vai o tal do engajamento? Seguir com o teórico que, hoje, grande parte dos autores franceses deseja ver enterrado em seus estudos e apontamentos ainda pode auxiliar na resolução deste inventário de impasses:

A realidade mostrada sem intermediário ao leitor não é mais a própria coisa, seja árvore ou cinzeiro, mas a consciência que vê a coisa; o “real” não é mais que uma representação, mas a representação se torna uma realidade absoluta, pois nos é oferecida como dado imediato. O inconveniente dessa técnica é que ela nos fecha numa subjetividade individual, e assim não consegue alcançar o universo intermonádico; além disso, esse procedimento dilui o fato e a ação na percepção de um e de outro. Ora, a característica comum do fato e do ato é que escapam à representação subjetiva: esta apreende os seus resultados mas não o movimento vivo.⁷

Por mais difíceis que pareçam as palavras transcritas acima, elas ao menos ofertam a seus leitores um apontamento de considerável importância para seguir naquela mesma trilha que se abriu com o diagnóstico enunciado por Ileana Diéguez: quer se queira ou não, quer desse modo se pretenda ou não, enfim reconhecendo sua máxima concretude e irrefutável aplicabilidade, *a mediação é componente de uma esfera sempre atuante e presente, uma vez que a representação é um dado inescapável ao ofício artístico, em especial no que tange às artes da cena*. À tópica que aqui compõe o objeto primordial de interesse, isso levaria à consideração de que as práticas de teatro documentário dependem não apenas de um atestado de legitimidade, autorizado por um de seus observadores, a atribuir garantia de verdade histórica aos dados apresentados: há algo de objetivo na escrita da História, que perpassa toda subjetividade e a ela não se reduz nem conforma. Este organismo pulsante, a ser observado e confrontado de um ponto de vista privilegiado, foi um dia a imprescindível substância dos romances históricos que, ao desaparecerem de vista e do mapa das correspondências literárias ao menos desde o século XIX, não impulsionaram em nada a degradação de sua matéria e alicerce – estes, ao

⁶ SARTRE, J-P. “Para quem se escreve?”. IN: *Que é a literatura?*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989, p. 62.

⁷ Ibidem, p. 123.

contrário do esperado, permanecem vivos, embora não claramente acessíveis à consciência individual. Ao diagnóstico fornecido por aquela teórica latino-americana, aqui lembrado anteriormente, uma importante ressalva precisaria ser feita: ao fim e ao cabo, poder-se-ia insistir que *a mediação não saiu de cena, nem poderia um dia sair, sob o risco de ameaçar a própria possibilidade da linguagem, mas foi gratuitamente e gradativamente anulada a zero*. A possibilidade do engajamento e da transformação poética da matéria social, marcada pela emergência de novas disposições semânticas, foi erradicada em nome de distopias várias, que esmagam fato e ação, diluindo-os sob a égide de pontos de vista flutuantes e estilhaçados, cujas finalidades, em sua aparente multiplicidade, apenas remontam a supremacia do pensamento único, na medida em que o universo discursivo fechou-se às possibilidades objetivas de alteração dos paradigmas, às tentativas pungentes de mobilização imediata, ainda que essa se revele extremamente necessária. Se ainda há alguma margem de dialética nessa nova forma de comportamento, material e instrumento de análise por excelência em uma sociedade regida pela contradição incessante entre seus termos e métodos, ela certamente já não se encontra premissa daquela fundamental negatividade que, um dia, fora símbolo máximo de incidência política nas obras de arte modernas. Entretanto, a despeito das ressalvas que podem e devem ser feitas a distintos esboços teóricos, seria razoavelmente presunçoso e equivocado debitar todas as considerações acima enunciadas pura e simplesmente na conta de Ileana, como um de seus erros especulativos, parte ou fruto de um possível despreparo técnico e teórico; ao contrário, a simplicidade de suas certezas parece acompanhar de perto o objetivo processo de desmonte a que se encontram lançados todos os sujeitos não pertencentes à classe dominante deste tempo histórico, uma fria desarticulação cujo ponto de início parece encontrar-se exatamente naquele mesmo ano de 1968.

Em sua tentativa de unificar, em uma boa interpretação estrutural, as emergências e correspondências revolucionárias que eclodiram em distintos campos e lugares ao longo daquele ano, Daniel Aarão Reis Filho não hesitou em afirmar que, antes de tudo, era a desconfiança frente a todo e qualquer sistema de mediação que parecia mover cada sujeito em sua imediata reivindicação, como se houvesse certa urgência em mostrar-se autor e ator da própria história, fazendo valer tudo aquilo que soasse determinante e intrínseco à ordem do desejo, fosse ele individual ou coletivo, uma vez que os dois âmbitos encontravam-se em indistinta metamorfose, como conjunção de interesses e possibilidades⁸. Os resultados a que é

⁸ “O que aproximava esses experimentos democráticos realizados em latitudes tão distintas? A famosa ideia da autonomia dos movimentos sociais em relação ao Estado e aos partidos. Críticas radicais às distâncias que se cavavam, mesmo no interior dos movimentos revolucionários, entre dirigentes e dirigidos, entre representantes e representados. Formas participativas da democracia. Instituições de controle sobre os representantes e sobre as elites dirigentes. Uma profunda desconfiança quanto à delegação de poderes. A vontade, que parecia imensa,

possível chegar com base na análise apresentada possuem, no mínimo, dois encaminhamentos, bastante complementares em seu núcleo. O primeiro deles, sobre o qual o estudo mais significativo a respeito decerto foi o desenvolvido por Eder Sader, abre as perspectivas em jogo ao reconhecimento de que a desconfiança dos sujeitos em relação às instituições e sistemas políticos de mediações acarretou a hipervalorização de aspectos cotidianos como uma nova e legítima fonte de luta e sentido social. Estando completa a invasão das modalidades de produção capitalista em todos os poros da vida pública, uma nova ideia de poder logo se esboçou e veio à tona, formulada nos meandros da politização de todas e cada uma das esferas, sendo também essa a grande especialidade daquela geração de 68: “a moda era politizar”, bem confessou Zuenir Ventura em um de seus relatos, como sujeito agente de todo este caro espetáculo⁹. Sem entrar no mérito das análises que em nome de tal posicionamento foram feitas, muito menos na potência e perspicácia de seus resultados e interpretações, apenas uma questão cabe ser pensada: se a ideia de micropolítica emerge na vida pública como o resultado de um processo estrutural de elaboração e desenvolvimento político, até que ponto pode ela ser considerada e aclamada como um ideal de resistência, em vez de ser constatada como a forma específica de *um modo de produção transgressiva*, concebido dentro dos moldes suportados pelo mercado, em determinado estágio da produção capitalista? A pura existência de um questionamento dessas proporções, que a despeito de tudo não se deixa esquecer da eficácia política das transformações comportamentais que as pautas daquela geração empreendeu nos modos de vida existentes, deixa aberto o caminho para o segundo dos desdobramentos atravessados por aquele mesmo, sempre ambíguo, movimento reivindicatório. Vendo seus ideais e utopias incorporados pelo sistema contra o qual se voltavam, ofertando régua e compasso aos meandros e minúcias de um neoliberalismo supostamente progressista, ainda que recheado de um exacerbado contingente daqueles mesmos sujeitos monetários sem dinheiro de sempre, os sinais e sentidos de grande parte das originais reivindicações políticas daquele grupo geracional sofreram alguma inversão. A desconfiança frente à possibilidade da representação social precisou apenas de alguns poucos anos e de uma boa dose da vacina neoliberal para que logo tornasse aquele mesmo ideal inteiramente questionável, quiçá irrealizável. Todavia, sem esta propriedade representativa, um dos pilares da própria noção e exercício da política, também a possibilidade de configuração e processamento do litígio ganha desfalque, com todo e qualquer direito tornando-se negociável, pura ficção retórica, fonte de abstração, marcada

em tomar os freios dos próprios destinos nas mãos. Diretamente. Sem intermediários” IN: AARÃO REIS FILHO, D. “Entre passado e futuro: os 40 anos de 1968”. *Acervo*: Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, 2008, p. 100-1.

⁹ Cf. VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 83.

pela desvalorização da coisa pública e pela total desconfiança frente à sua existência e necessidade. Ora, enclausurados em seus debates estéticos e formais, estariam os teóricos da arte contemporânea e dos famigerados *teatros do real* acompanhando de perto este processo, dando a ele roupagem teórica e correspondência analítica, a despeito de qualquer inteligente crítica, tornada já desnecessária, colocada em plano de desprezo e irrelevância, frente ao crescimento de uma multiplicidade de *papers*, resenhas e fichamentos de autores europeus e norte-americanos, mascarada de artigos inovadores, em periódicos para os quais o vazio de sentido e a exclamação de novas certezas são fontes de produtividade? A irresolução de tão importante debate, ainda em aberto nos interstícios da vida pública, abraça a possibilidade de que tudo isso conviva em um mesmo paradigma, para o qual a grande ameaça tornou-se apenas a efetividade da representação, entendida como o problema central, o impasse por excelência, e não como uma das faces de um estrutural processo de desmanche. Como se esquece do inimigo fundamental e dificilmente revelam-se nítidas suas exatas figurações, ofuscadas em contornos cada vez mais tortos e extremamente abstratos, sem o compromisso por averiguar qualquer verificação ou correspondência prática, senão em formulações ainda mais metafóricas e pouco palpáveis, torna-se difícil avaliar aquilo que muda de sinal no meio do caminho, aquilo que morre na efetividade dos processos práticos mas insiste em reafirmar-se como partícula sobrevivente na virtualidade discursiva de seus participantes, reafirmando a improbabilidade de se refazer aquele elo que então se desfez, o vínculo orgânico entre cultura e sociedade, entre forma e processo social.

É algo dessa ordem que parece ter acontecido com o ideal nacional-popular, que representou grande parte da história da resistência cultural brasileira, especialmente no intervalo de tempo entre as décadas de 1960 e 1970. A desconfiança frente a seus propósitos significou, em igual medida, o apagamento daquilo que constituía sua premissa mais importante: o ensaio geral de uma efetiva e contundente socialização da cultura, processo para o qual intelectuais e artistas comportar-se-iam como chaves fundamentais de um necessário progresso social. Todavia, se ainda muito cedo se assistiu à presenciada e clara morte desse ideal, a causa do óbito certamente não foi resultante de velhice ou alguma verificável impossibilidade prática, mas foi escrita por fontes de um premeditado assassinato, planejado até mesmo pela própria esquerda, como bem revelou a capa da revista do TUSP, publicada em maio de 1968, na qual se defendia abertamente que era preciso *morrer o intelectual para nascer o revolucionário* – e seria possível uma efetiva revolução sem aporte teórico algum? seria possível uma revolução que se fizesse *a despeito de* todos os intelectuais de seu tempo? Esta mudança de uma paisagem de resistência à outra, envolvendo a redefinição da posição social dos artistas e intelectuais de seu tempo, acompanhada de perto por todo o processo de transição insti-

tucional à democracia, se deu não de modo pacífico, mas sob a custódia de uma famosa *patrulha ideológica*¹⁰. A reiterada vigilância frente a criações alheias, resultante de uma crise cultural interna à esquerda e ao estatuto oferecido a suas autoridades, num processo cujo teor principal relembra uma histeria anticomunista às avessas¹¹, similar àquela própria ao regime instaurado, friccionava, dentre outras coisas, três pilares edificantes daquilo que se entendia por resistência no âmbito da cultura: (1) a própria identidade do país, do significado da história presenciada até aquele momento e de sua provável redenção por uma de suas classes sociais; (2) a afirmação do povo como fonte e princípio de onde emana a identidade nacional; e (3) o próprio estatuto de *esquerda*, na medida em que não parecia restar entre os setores sobreviventes e os emergentes uma política homogênea nem hegemônica que assegurasse a superação do regime militar em vista de uma forte democracia, ainda que essa estivesse sempre mantida e assegurada no escopo de um horizonte de possibilidades. Em outros termos, a atividade de patrulha, reclamada aos quatros cantos nos fins dos anos 70, revelava que a crítica enunciada às ideias calcadas no ideal nacional-popular não havia conseguido ultrapassar os próprios limites previstos ao sintagma original, nem formulado um novo e consistente paradigma à arte engajada, cujo sentido logo passaria a ser ditado pela lógica pura do consumo cultural industrializado – e, na melhor das hipóteses, ainda financiado e consagrado pelo Estado, sob a forma de editais, leis de incentivo e aleatórias premiações anuais. A falta de rumo e de projeto cultural acabou por radicalizar uma profunda segmentação entre os setores das, assim chamadas, *nova* e *velha* esquerda, que se viram diante da incapacidade intransponível de reorganizar suas pautas, ao mesmo tempo inteiramente compreensíveis e plenamente indefiníveis: a luta contra tudo, em todas as esferas, especialmente as mais prosaicas e cotidianas, perdia em base coletiva e sentido político, enquanto ganhava em termos de elucidação dos minuciosos processos de opressão e exclusão que compõem a base edificante do sistema capitalista, em especial num país marcado pela colonização. Acompanhando, a seu modo, a desestruturação da coisa pública, também o teatro viu se desmancharem as condições nas quais sua emergência enquanto acontecimento cívico revelavam-se propícias ou, ao menos, favoráveis. Ao mesmo tempo em que os artistas assistiam a um rico debate estético, cujas posições, da mais alta estatura e padrão artístico, pareciam divididas entre a necessidade de um teatro nacional-popular, cuja base seria decerto realista, as tópicas epicamente

¹⁰ Ao leitor, recomenda-se a consulta à tese de livre docência escrita por Marcos Napolitano, intitulada *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*, defendida em 2011, cuja argumentação em muito serviu de base às ideias aqui empregadas, principalmente as registradas nas linhas a seguir.

¹¹ A boa expressão foi derivada de algumas conclusões tornadas possíveis apenas após a leitura do ensaio “A realidade tropical”, escrito por Francisco Alambert e publicado no número 54 da Revista do Instituto de Estudos dos Brasileiros, em 2012.

brechtianas e as táticas e premissas de um teatro de agressão, inteiramente influenciado pela recente experiência do Living Theatre e pela equivocada absorção inicial das ideias de um tal Antonin Artaud, recém-chegado em terras brasileiras, o fechamento da possibilidade de um diálogo conjunto e coletivo, de um efetivo contato com o meio social e o núcleo das condições materiais de produção, bloqueio que certamente figurou um dos objetivos primordiais de todo o golpe militar, esvaziou as salas de espetáculo e a própria possibilidade de uma arte pautada pelo convívio *coletivo*, desde que, por essa palavra, se entenda outra coisa que não seja uma mera comunidade de iguais, restrita a setores de uma classe média supostamente intelectualizada, sobrevivente em corredores universitários e escolas técnicas de preparação de atores. Feita uma rasura na partícula que constitui uma das substâncias por excelência da prática teatral, sua própria condição de possibilidade e existência, todos seus grandes autores e mestres acabaram por ver-se reduzidos a simples recursos de composição, ferramentas estilísticas quaisquer, empregadas a gosto do freguês e a despeito das ideias que pudessem ser defendidas ou rabiscadas em cada trabalho. Sendo assim, aos esquerdistas, restaram os escritos de Brecht; aos desconstruídos da vez, os de Artaud; para os caretas de sempre, Stanislavski. E, nesse mercado de práticas e conceitos, tem para todo mundo e não falta nada a ninguém! Mas voltemos a OPOVOEMPÉ, cuja percepção e impulso originais marcam um de seus melhores acertos históricos, como resgate a um tempo no qual um ciclo revolucionário voltou ao mapa, com a resoluta destruição de algumas formas de pensamento e a inauguração de um novo bloco de barreiras objetivas, lucidamente transparentes nas minúcias de suas escolhas e procedimentos formais¹².

¹² Antonio Negri e Félix Guattari, ao interpretarem a experiência daquele famigerado ano de 1968, logo afirmam o que segue: “Não é necessário ler a borra de café para perceber que *o ciclo da revolução foi reaberto em 1968*, atingindo um de seus pontos mais intensos. O que era apenas uma indicação em 1917, o que as lutas de liberação nacional não conseguiram instaurar de maneira durável, 1968 atualizou como possibilidade imediata da consciência e da práxis coletiva. Sim, o comunismo é possível. Mais que antes, é verdade que ele assombra o velho mundo [...] Em 1968 nasceu uma revolução digna dos mais autênticos desejos da humanidade”. A veracidade do diagnóstico e a clara afirmação de suas premissas deixam nítidos a seus leitores os problemas com os quais é preciso se ater. Se, como bem lembrou Rosa Luxemburgo, um dos grandes problemas daquela Revolução de Outubro consistiu na incapacidade de alterar toda a *estrutura de sentimento* da época, poder-se-ia afirmar a alta probabilidade de a revolução de 1968 ter fincado suas bases tão somente neste campo, o que efetivamente e apesar de tudo já era muito sob a lente do desenvolvimento capitalista, dando origem à maior greve geral da história da França. Ora, se, conforme apontam aqueles autores, parece certo que “a inovação sessentoeitista deve ser apreendida sobretudo no *universo das consciências, dos desejos e dos comportamentos*”, então uma difícil fenda não hesitará em abrir-se, permanecendo em nada encoberta ao menos desde a pura emergência daquelas originais manifestações. O problema não hesita em apresentar-se: ao mesmo tempo em que as potências daquele ano impulsionaram sobretudo uma radical afirmação da individualidade, elas também foram as responsáveis por eliminar de seus esquemas todo e qualquer rastro da ideia de sujeito, herdeira de uma das grandes narrativas modernas, agora tornada objeto de desprezo e extrema desconfiança: a psicanálise. Em suma, pregou-se uma revolução subjetiva na qual a própria individualidade encontrava-se esvaziada de toda substância. O que, aparentemente, significaria ganho em potência e transgressão designou limites intransponíveis ao próprio exercício cotidiano da política. Seja como for, a partir deste ponto, não há dúvidas de que a subjetividade passou a ser o grande problema e a grande ferramenta de luta de qualquer regime democrático. Cf. NEGRI, A.; GUATTARI, F. “A revolução começou em 68”. IN: *As verdades nômades*: por novos espaços de liberdade. Tradução: Mario

O processo de criação do experimento cênico, iniciado já nos últimos dias de 2012, sofreu uma série de interrupções, ocorrendo em meio a viagens e apresentações de outros trabalhos do coletivo, cuja agenda de compromissos e tarefas já se mostrava significativa àquela altura de seu percurso e desenvolvimento. Todavia, ainda que estivessem colhendo os dourados frutos de seus projetos anteriores, não foi o próprio grupo nem seu histórico de intervenções que impulsionaram o maior dos desvios em todo o percurso, mas a imprevisibilidade da conjuntura nacional que trouxe à tona aqueles difíceis e controversos episódios aos quais a referência é feita simplesmente como *junho de 2013*. Se as estratégias correspondentes à mediação apresentavam-se sob a face de um problema até aquele momento, seus enigmas apenas se ampliaram quando, reverberando o famoso *¡que se vayan todos!*, próprio aos protestos argentinos do início do século, também as ruas nacionais transpareceram seu vigoroso repúdio aos partidos e a tudo aquilo que possuísse alguma simples ou estreita relação com os esquemas políticos tradicionais: *eles não nos representam* tornou-se um dos grandes lemas e certezas dos manifestantes, ainda que o significado do sintagma lhes pudesse soar ingenuamente obscuro, especialmente no que tange às consequências de sua enunciação. Um novo

Figura 05: *A Batalha da Maria Antonia* (Grupo OPOVOEMPÉ)

Foto tirada por Vânia Medeiros

contexto parecia amalgamar parte das estruturas emergentes de 1968, expandindo suas matrizes e ressignificando seus contornos. Entretanto, como ninguém se outorgava o direito de traduzir as vozes que, aos poucos, ocuparam as ruas, impulso analítico que equivaleria a uma caminhada em direção contrária à vislumbrada pelo movimento e seus participantes, ficava difícil saber o que efetivamente acontecia sob o véu da emergência¹³. De qualquer modo, frente ao pouco que aqui parece interessar, exigindo reconhecimento, ao menos um aspecto parecia irrefutável: naquele instante, as ruas e os palcos, substâncias praticamente indistintas, também eram das atrizes. Isso porque, aos olhos de quem se interessasse e dispusesse a ver, uma informação parecia substancialmente inequívoca: enfim, o alto contingente de pessoas apaziguadas durante o período lulista descobria aquilo que lhes havia sido omitido ao longo dos últimos anos: a possibilidade de ocupar o espaço público e a radical potência das mobilizações populares. Tudo indica que dois importantes setores encontraram-se nas calçadas das avenidas, reunidos em uma amorfa coletividade: aos velhos problemas e às parciais mesquinhas da classe média eram atribuídos novos contornos e formatos nos corações e expectativas das recentes gerações, em especial daquela massa de jovens que, significativamente beneficiada pelos programas e bolsas de incentivo fornecidos pelo governo federal, nos últimos anos expandiu sua escolaridade, ainda que sem algum considerável ganho em sua formação intelectual e política, mas não sua renda mensal, motivo pelo qual acabou se tornando dependente dos créditos e regalias bancários. É provável que seja este o motivo que levou um dos mais importantes políticos nacionais a interpretar e reduzir, junto a alguns setores e alas de seu partido, toda a urgência daquela mobilização em um ingênuo diagnóstico: tendo a garantia do pão em suas mesas, o povo havia saído às ruas para pedir a manteiga¹⁴. Ainda que demasiadamente inócua, de uma pífia pertinência analítica, a declaração fornecida por Lula não deixava de ter sua verdade, podendo apenas ser reescrita em termos um pouco mais exatos: tendo garantido a si mesmo alguma margem de capital cultural nos anos anteriores, uma vez que, seguindo o levantamento feito em todas as cidades, cerca de 43% dos manifestantes possuía algum diploma universitário, fruto do alargamento de um processo social iniciado já nos fins da década de 1970, com a produção de excedentes cerebrais, mantidos em desemprego e

¹³ Com esta certeza, André Singer iniciou um bom estudo sobre o processo alavancado em 2013. A atenção dispensada à materialidade das manifestações e de seus respectivos agentes e interlocutores é a demonstração máxima da qualidade de sua análise. O texto, intitulado “Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas”, encontra-se publicado na Revista Novos Estudos, do CEBRAP, em seu nonagésimo sétimo número, divulgado em novembro daquele mesmo ano. A partir deste ponto, grande parte dos comentários a respeito daquela pública movimentação junina terá como base primordial tal artigo.

¹⁴ O relato foi fornecido por Fernando Haddad, também membro do Partido dos Trabalhadores, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo, em novembro de 2016. O texto pode ser lido, na íntegra, pelo endereço eletrônico a seguir: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/11/1833961-disputa-sera-da-direita-com-a-extrema-direita-afirma-haddad.shtml?cmpid=compfb>>. Acesso: 27 dez. 2017.

na espera de alguma regalia estatal, agora eram de todo exigidas algumas mínimas condições de existência, a fim de que uma pequena dose de valorização e reconhecimento individual se tornasse passível de legitimidade ao longo de todo o processo de negociação e venda de mão de obra, algo que a despeito de tudo foi mantido intacto nas reivindicações coletivas. A alteração deste paradigma de trabalho e governo não parecia constituir um horizonte de preocupações dos manifestantes que, já desprovidos de direitos, figuraram suas legítimas pautas como simples gritos e manifestações de desejos comuns, nos quais a revolta mesclava-se com a ingratidão e o ódio gratuito às classes mais baixas. O tom de incerteza, ainda que mascarado pela contundência das propostas, era predominante. Por esta razão, enquanto participavam do processo de composição de seu novo trabalho, aquelas intérpretes logo chegaram a algo que lhes pareceu uma certeza incontestável: *as pessoas precisavam dialogar!* A simplicidade de sua impressão não deixava qualquer rastro de desconfiança. As questões que precisavam ser postas e pensadas eram de outra ordem: *sobre o quê era preciso dialogar? como?* Desviando delas, ou guardando-as a um momento posterior de esclarecimento, a saída encontrada pelos participantes do processo de criação de todo o trabalho cênico foi simples e objetiva: era preciso criar jogos; adaptar seus formatos e dinâmicas para fazer com que, enquanto jogassem, as pessoas discutissem sobre a história nacional e o significado da própria política, entendida não só em seus aspectos institucionais como também em seu exercício cotidiano. Cada um dos jogos, a seu modo, teria este objetivo: produzir um espaço de diálogo, previamente circunscrito e estipulado por componentes, regras e informações oferecidos pelo coletivo. Por sua vez, a estratégia formal, digna de nota, interessa não só como fonte de potência, tal como parece ser aclamada por seus admiradores contemporâneos, sempre alegres frente à possibilidade de tornar a prática teatral um jogo do qual se sentem levemente constrangidos em participar, mas também pelos limites que ela figura e reproduz.

Em 10 de março de 2017, vinha a público um texto daquele mesmo filósofo que servira como referência inicial ao trabalho das intérpretes, Vladimir Safatle, cujas linhas soavam inteiramente inspiradas pelas considerações de Jacques Derrida. Seu título, em quase tudo estranho e surpreendente a muitos leitores, dava o tom de toda a polêmica: “É racional parar de dialogar”¹⁵. A justificativa para tão irreverente recomendação era simples: segundo os dois autores, todo diálogo pressupõe a existência de uma gramática comum, como um sistema de referências ao qual sempre e inevitavelmente se retornará, como uma linha que, embora per-

¹⁵ Publicado pelo Jornal Folha de São Paulo, o texto pode ser lido, na íntegra, no endereço eletrônico a seguir: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2017/03/1865063-e-racional-parar-de-dialogar.shtml>>. Acesso: 28 dez. 2017. Todavia, é preciso dizer que a versão aqui utilizada como fonte de consulta e análise é aquela publicada junto aos escritos de Christian Dunker, Cristovão Tezza, Julián Fuks e Marcia Tiburi, em livro intitulado *Ética e pós-verdade*, editado pela editora Dublinense no mesmo ano.

fonte de ameaça à nação brasileira? A emergência de tendências que se encontravam adormecidas no coração das metrópoles brasileiras apenas confirmou o sucesso do papel desempenhado pela mídia e por todo o aparato da indústria cultural, emergente neste país naquela conturbada e mesma década de 60, cuja herança maior continua sendo a Rede Globo: desenvolvendo exemplarmente sua missão, objetivo e desejo de perpetuação do *status quo*, a mídia conseguiu fazer com que a ditadura se tornasse um problema apenas aos setores mais engajados da sociedade, aos efetivamente interessados nos rumos da política nacional; aos demais, toda a situação tendia e tende a parecer como o esperado resultado de uma grande normalidade. Esta é a razão pela qual Renato Ortiz, ao ler aquele famoso ensaio de Roberto Schwarz sobre as diretrizes político-culturais no intervalo de tempo que vai de 1964 a 1969, insiste em afirmar que algo passou despercebido aos olhos do crítico: naquelas condições, haveria de fato uma *hegemonia cultural de esquerda* num país cujas apostas centravam-se já nas formas e ditames da indústria cultural? onde, afinal, tal hegemonia se fazia sentir e perceber? a quem ela impactava? e de que forma se dava esse estranho impacto? A despeito de qualquer resolução, cujo primeiro passo seria admitir, seguindo por essa via de análise e interpretação, que os produtos da indústria cultural agora também passam a integrar o âmbito da cultura, sendo passíveis de análise e reconhecimento a partir de categorias comuns às grandes obras de arte, uma transformação patente na vida social não pode ser negligenciada: se, já no início da década de 1970, Roberto indagava-se acerca do sentido político de uma hegemonia cultural à esquerda, que, apesar de seu teor resistente, pouco contribuía para as transformações sociais, na medida em que não se traduzia em força física imediata, em vigor e rigor revolucionário, encerrando-se nos limites específicos ao âmbito puramente estético e cultural, as manifestações de junho de 2013 deixaram claro que, ainda hoje, as pautas da dita esquerda revelam-se pouco tangíveis e prováveis em um país cujo tom tende a ser fornecido pela direita e sua incansável pauta anticorrupção, que penetra em todo seu território, nos diversos setores e classes: ora, nesta terra politicamente correta, quem haveria de ser a favor da corrupção? A despeito da absurda ingenuidade, sempre patente em seus diversos posicionamentos e formulações, por melhor que fosse sua capacidade e poder de invenção, os limites objetivos impostos às atrizes d'OPOVOEMPÉ não poderiam ser solucionados apenas por meio de suas artimanhas cênicas. Ao que tudo indica, *A Batalha da Maria Antonia*, trabalho aqui em questão, é um espetáculo cujo teor de resistência se elabora e constrói, ainda que de modo precário, em um tempo de *hegemonia cultural à direita*, resultado não só de uma afirmação conservadora da sociedade brasileira, dotada de carências estruturais enfatizadas pelo sentimento de atraso e frustração, emergente num reiterado processo de comparação com as potências dominantes, como também de um despreparo constante das esquerdas emergentes para tratar a amplitude

econômica dos problemas sociais. Por sua vez, o consenso tático esperado pelo trabalho, fruto da crença profunda no diálogo e na razão (e como não acreditar nesses termos e condições, afinal?), não deixa de possuir alguma obscura correspondência objetiva com os fundamentos de governo dos regimes tecnocráticos, integralmente adormecidos na estrutura profunda do experimento, nos quais, sob a máscara do comum acordo, se esconde uma poderosa fonte de apatia e despolitização. Ao ausentar-se da possibilidade da crítica, organizando apenas uma apresentação de dados aleatórios, como condição primordial para todo engajamento, uma tarefa que se lega ao espectador em um território de pouca probabilidade para seu florescimento, OPOVOEMPÉ tende a fugir das hegemonias à direita e à esquerda para firmar-se no centro. Ora, e quem desconfiaria de que juntos somos mais fortes? quem se atreveria a dizer que não é preciso dialogar, senão por meio de abstrações teorizantes ou de um oculto elogio à violência? Em todo caso, outras questões ainda permanecem: e qual o real motivo da fraternal reunião entre desconhecidos, da própria existência daquele efêmero coletivo de indivíduos, repentinamente colocados ao redor de uma mesa, em uma noite qualquer? agora, que estamos juntos, o que podemos e o que devemos fazer? o que precisa ser feito? Ao redigir, nas paredes do teatro, em um de seus quadros cênicos iniciais, *tu participas*, *nós participamos* e *eles lucram*, aquilo que as intérpretes deixam indefinido em cada sintagma é apenas o sujeito substituído pelos pronomes – em última instância, o núcleo, a partícula principal de todo o problema, a própria possibilidade de reconhecimento individual e coletivo. De qualquer forma, isso ainda é apenas um dos lados de toda a questão, um dos fios de todo o embaraço. Ainda em tempo de evitar algumas acusações futuras, é preciso reconhecer que, ao desconfiarem da forma dialógica, Safatle e Derrida têm como alvo não tal prática, mas o corriqueiro e utilitário uso da linguagem. Segundo tais autores, nessas circunstâncias ligeiramente prosaicas o que efetivamente nos falta é a redescoberta daquela potência original, intrínseca a esta substância, matriz estruturante de todo sujeito e sociedade, manifesta em obras de arte da mais alta estatura, figurada como possibilidade de reinvenção das características e categorias ordinárias a partir de elucubrações e vislumbres estéticos, argumento primordial de todos aqueles que um dia defenderam a autonomia do campo artístico e de sua função. Seguindo por esses termos, aparentemente logo se poderia encontrar o melhor dos desdobramentos a respeito do trabalho daquele grupo: enfim, faz-se *teatro* para mostrar que falta justamente um bom... *teatro*. E o sentido do vocábulo, em cada caso, pode alterar.

Integrando-se em um registro estético familiar a seus contemporâneos, refratários de uma mesma condição e tempo históricos, ainda que diante de assuntos e componentes intrínsecos ao imaginário nacional, em nada elaborados no correr dos anos, o trabalho das intérpretes d'OPOVOEMPÉ aposta e insiste na fragmentação como um fundamental recurso de

composição. Reproduzindo fielmente, por meio de recursos e procedimentos específicos do teatro verbatim¹⁶, algumas declarações emitidas oficialmente por sujeitos que vivenciaram tal Batalha, ocorrida entre os dias 02 e 03 de outubro de 1968, transformando a Rua Maria Antonia em um campo de guerra entre estudantes da Faculdade de Filosofia da USP e da Universidade Presbiteriana Mackenzie, relatos em grande parte retirados do *Livro Branco*, editado por Antonio Candido, cada um dos fragmentos cênicos tenta circunscrever a carga excedente daquele episódio guiado por extrema violência, no qual era tudo *fogo, dor e ódio*, como certa vez o definiu Consuelo de Castro. Como rememoração do horror, o trabalho cumpre seu papel, reproduzindo discursivamente os impactos de toda a violência policial, cujo excesso chega a comover alguns espectadores, fortalecendo suas respectivas subjetividades. Todavia, a fragmentação de todas as partes e esquemas cênicos entrega ao público apenas o resíduo de um processo que, a certa altura, tende a lhe parecer e soar pouco palpável. Por não incorporar a efetividade dos processos históricos no âmago de sua estrutura, a narração desenvolvida pelas intérpretes ao longo de toda sua experimentação tende a tornar-se simples enredo de intragáveis episódios de derrota política: em suma, a narração perde toda sua perspicácia de apreensão da luta social para tornar-se um recurso descritivo da repressão policial. Abdicando da totalidade que lhe fornece substância e matéria, a narração das atrizes, limitada a ser pura e mera descrição, parece incapaz de apreender o desencadeamento político do qual aquela Batalha foi apenas um dos desdobramentos, seguindo percurso iniciado com o golpe de 64 e os ataques ao Movimento Estudantil, transparentes no incêndio da sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), na formulação da Lei Suplicy em novembro de 1964, nos acordos entre o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e a United States Agency for International Development (Usaid), assinados em meados de 1965, e nas invasões policiais levadas a cabo no restaurante Calabouço, em 28 de março de 1968, cujo saldo foi a morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, e na Universidade de Brasília (UnB), um dos centros de debate e experimentação das então necessárias reformas no ensino superior, em 29 de agosto daquele mesmo ano, para citar apenas alguns poucos casos e ocorrências, sempre alimentados principalmente pelo medo e receio militar de que as vozes estudantis encontrassem a dos operários em Contagem (MG) e Osasco (SP) e cujos contrastes imediatos parecessem se

¹⁶ Em alguns momentos de seu trabalho cênico, as intérpretes colocam fones em seus ouvidos e começam a reproduzir as mesmas palavras que ouvem naquele exato segundo, relatos dos sobreviventes de tal episódio. Essa não-elaboração da violência abre dois caminhos possíveis: a possibilidade de estudar a recente história nacional enquanto um trauma sem resquício de simbolização em nosso imaginário e a tentativa de atribuir um espaço de interlocução às vozes silenciadas pelos discursos oficiais, resignificando a própria prática de escuta do outro. Por sua vez, nos melhores casos, ambos os caminhos podem – e devem – se cruzar: é provável que boa parte dos acontecimentos deste país residam em uma obscura margem de indefinição, característica de um excesso avassalador, ainda dominante em todos os cantos. A história, entendida como trauma, tende a ser vivenciada sob a forma de um recalque contínuo.

dar não só naquele 1º de maio, em São Paulo, com o apedrejamento de um palanque no qual discursava o então governador Abreu Sodré, como também na Passeata dos Cem Mil, realizada em 26 de junho do mesmo ano no Rio de Janeiro, por exemplo. O nó desfeito na formalização cênica do experimento em pauta figura uma constante impossibilidade de conhecimento historiográfico, um limite à efetiva consciência das mazelas nacionais, ainda que seja esta a razão de ser e o grande propósito de todo o trabalho, fontes de bloqueio e impedimento que nitidamente se afirmam e revelam, a contrapelo do impulso criativo original das intérpretes, na reprodução exata de notícias, dados e manchetes, todos colados nas paredes do espaço teatral, expostos em formato inteiramente museológico. Ao que tudo indica, são as minúcias da estratégia formal adotada pelo grupo que revelam os limites de sua consciência política e social, retransmitindo toda uma paisagem e cartografia históricas, mas não a reconfigurando e avaliando, incontornável preço a pagar por todas as escolhas feitas, que demandam grande e certa responsabilidade frente à matéria. Para corroborar o que aqui se enuncia, não será preciso recordar todo o imbróglio promovido por Lukács em sua distinção entre o ato narrar e o de descrever, por exemplo, senão apenas reiterar a ênfase empregada pelo autor no fato de que ambas as atitudes perante a matriz literária não se limitam a recursos composicionais, mas traduzem distintas posições no mundo e no corpo social. De qualquer forma, sua análise deixa aberto o caminho para uma transformação que logo foi realizada nos estudos e objetos subsequentes, com notória ênfase e alguns bons resultados: a passagem de modelos *narrativos-extensivos* a *fragmentários-intensivos*¹⁷. É justamente a alta intensidade dos fragmentos sua fonte de maior expressividade, em oposição àquela já antiga possibilidade de ordenar todos os dados e fatos em um tempo e espaço razoavelmente contínuo, pressuposto intrínseco a grande parte das narrativas. Seguindo estas considerações, algo logo tende a querer se esboçar: ao que parece, o fragmento existe, de modo primordial, enquanto possibilidade de destruição daquela mesma capacidade de organização material, que já não muito interessa como conteúdo e matéria literária. Ele almeja ser totalidade ao mesmo tempo em que a exclui permanentemente de seu esquema, alçando a tal patamar apenas uma das partes de sua integral manifestação. A singularidade de um episódio torna-se a chave de interpretação de todo o conjunto, argumento que não deixa de ser verdadeiro e falso, ao mesmo tempo.

¹⁷ Originalmente, as expressões em destaque, cujas origens remontam à modernidade e a primeira geração romântica alemã de meados do século XVIII, foram empregadas pelo português João Barrento, em seu texto “O que resta sem resto: do ensaio ao fragmento”, publicado em seu livro *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Por sua vez, o mencionado argumento de Lukács pode ser encontrado em seu célebre ensaio “Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”, de 1936. Dentre as diversas traduções recebidas, a mais conhecida e recomendada parece ser aquela feita por Giseh Vianna Konder, publicada em 1965, junto aos demais estudos de *Ensaio sobre literatura*, editados por Leandro Konder junto à Editora Civilização Brasileira, cujo papel desenvolvido ao longo do período militar, na divulgação de materiais da mais alta qualidade alcançada pela esquerda até aquele momento, é digno de nota, respeito e reconhecimento.

Como reflexo de uma sociedade inteiramente integrada pelos nexos destrutivos do capital, a fragmentação figura e ilustra todo o processo de reificação na menor e mais simples das partes e conteúdos. Entretanto, de modo distinto à sua manifestação original, em meados do desenvolvimento moderno, quando sua substância e conteúdo pareciam tendências objetivas de uma inaugural crise da forma dramática, dando origem a boas, talvez até mesmo às melhores já conhecidas, peças em um ato, ao abdicar das potencialidades da análise e da própria elaboração de seu material, anulando o precioso e fundamental trabalho de mediação, as intérpretes d'OPOVOEMPÉ parecem desconhecer o próprio sentido de totalidade, núcleo inerente àquele trabalho inseparável da práxis artística, motivo pelo qual seu esforço composicional por vezes parece soar como mera contação de história baseada em fatos reais – em suma, *um teatro do real*. Só a partir de uma frágil reunião de todos seus cacos, o trabalho parece emergir como uma extremamente fraturada totalidade, recurso estético de grandeza e relevância, beirando um procedimento de verdade, no país que concebeu as arbitrárias manifestações de 1964 e 2013. Então, em nada parece estranhar os espectadores e críticos do trabalho que, em um de seus quadros, logo após a leitura de uma série de memórias próprias ao ano de 1968, algumas escritas inclusive pelos próprios espectadores, reste a eles mesmos a decisão do que fazer com tal material. As opções são apenas três: jogá-lo fora, guardá-lo para si ou partilhá-lo com os demais. O protagonismo político do esquecimento como desonra à memória e à vida de combatentes deixa de desempenhar função pública para incorporar-se como desejo individual. A totalidade é preterida em nome da intensidade fragmentária de uma singularidade qualquer, sinal de que os descaminhos propostos pela modernização efetivamente vingaram nestas terras, coisa que também o AI-5, a seu modo, não deixa esquecer.

Entre jogos e relatos, convites à participação e à imersão historiográfica, o espetáculo ganha em profundidade, consistência e contradição. Essa, por sua vez, que lhe dá toda sua substância, alcança seu auge nos quadros finais do trabalho, quando, reunidas, novamente com giz em mãos, as intérpretes rabiscam no chão do teatro a hipotética trajetória de um sujeito qualquer. O roteiro, previamente estabelecido, deixa aberta a possibilidade de incorporação de novos dados a cada apresentação, desde que mantidos alguns elementos fundamentais, dentre os quais se encontram a entrada na universidade, a participação no movimento estudantil, a “descoberta do sexo”, a conquista do primeiro emprego, a prisão e consequente tortura, o desaparecimento do melhor amigo, a incapacidade de reconhecer o avô que retorna do exílio, a participação na primeira greve, a ida ao comício das Diretas Já, a comoção com a morte de Tancredo Neves e, enfim, a notícia que dá o tom exato do término de todo o quadro, a experiência de assistir à queda do Muro de Berlim, enunciada com o abandono dos pedaços de giz e um perpétuo silêncio entre todos os participantes. Após anunciar

este último episódio, todas as intérpretes se calam e o espetáculo chega ainda mais perto de seu fim, cuja nota será fornecida pela voz de Sérgio Sampaio e seu incessante desejo de colocar um *bloco na rua*. Algo curioso acontece na passagem e ligação entre um arranjo e outro. De alguma maneira, o pesado e duro silêncio promovido pelas intérpretes após o anúncio da queda do Muro impõe e figura todo um inventário de impasses e limites à emergência de blocos nas ruas. Ao se calarem e deixarem que o teatro fique permeado por um incômodo vazio, as atrizes dão forma ao escandaloso silenciamento imposto pelo golpe militar, e mais ainda pelo golpe dado dentro do golpe, em 1968, reiterando, ainda anos depois, a ausência de perspectivas futuras e a interrupção de uma linha histórica de desenvolvimento político e social. Os espectadores, vendo-se limitados por bloqueios objetivos, com todas as cláusulas intrínsecas à Organização do Tratado do Atlântico Norte, ao ouvirem a sinfonia de Sampaio, ainda muito conhecida, se veem frente à tentativa de reconhecer que o som dos pandeiros e o entusiasmo coletivo não são em tudo suficientes para a construção e inauguração de uma nova ordem social¹⁸. Talvez por isso, com a derrota da promessa socialista, apenas uma alternativa pareça ter restado possível, a despeito de todas as outras e de todas as indesejáveis resoluções neoliberais: o retorno a um ciclo desenvolvimentista, ainda muito animado pela industrialização, somada a um planejamento e apoio estatal, de acordo com a sucinta definição de Ricardo Bielschowsky, embora um programa dessas proporções, formulado nesses termos, já tivesse sido deixado de lado como uma política de esquerda, principalmente depois de todas as ferrenhas críticas enunciadas após o golpe de 1964¹⁹. Por algum estranho motivo, o tempo pouco favorável à esquerda foi aquele que melhor preparou as entranhas de seu mais importante partido, ainda que lhe deixasse um novo problema, de difícil resolução: a possibilidade de unificar os ideais de povo e nação, já obscurecidos em meio à ausência de programa

¹⁸ “Vale considerar que nem todas as formações de massa são tomadas pela irracionalidade estudada por Freud nesse ensaio [“Psicologia de massas e análise do eu”, de 1921]; nem todas as formações de massa resultam em atrocidades como as praticadas na Alemanha de Hitler ou na Itália de Mussolini. No Brasil, podemos tomar o exemplo das manifestações de massa que precipitaram o fim da ditadura civil-militar: a partir de pequenas aglomerações de trezentas, quinhentas pessoas na Praça da Sé e na Cinelândia, nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro respectivamente, em pouco tempo milhões de brasileiros saíram às ruas de todo o país pedindo pelas ‘Diretas Já!’. Mesmo assim, vale a ressalva de que o entusiasmo da massa não é suficiente para construir uma nova ordem social: basta constatar que as formas de governo instituídas a partir de 1984 não tiveram nada a ver com o que se sonhou nas ruas em 1982-1983. Mas as multidões que foram às ruas pedir ‘Diretas Já!’ e que, um pouco mais tarde, acompanharam em prantos o féretro que conduziu o corpo do presidente eleito Tancredo Neves ao aeroporto não possuíam os instrumentos e as condições estruturais para conceber alternativas à mediocridade constitucional que levou à posse de seu vice, José Sarney” Cf: KEHL, M. R. “Gozo em estado de exceção: corpos torturados e pessoas desaparecidas”. IN: ARANTES, M. A. A. C.; FERRAZ, F. C. (orgs.). *Ditadura civil-militar no Brasil: o que a psicanálise tem a dizer*. São Paulo: Escuta: Sedes Sapientiae, 2016, p.47-8.

¹⁹ As considerações a esse respeito foram originalmente formuladas por Marcelo Ridenti, aqui adotadas como base principal, em sugerido tom de grande concordância, no texto “Vinte anos após a queda do muro: a reencarnação do desenvolvimentismo no Brasil”, publicado no número 84 da Revista USP, entre dezembro de 2009 e fevereiro de 2010. Posteriormente, alguns dos apontamentos foram revistos e retrabalhados no Posfácio à segunda edição de seu famoso livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*.

político do regime militar, cuja única meta era varrer do mapa qualquer sinal vermelho. Todavia, tendo sido esgotado, o ideal nacional-popular deixava nulas as possibilidades de seu retorno, ainda que ambos os termos constituíssem dois importantes, improváveis e grandiosos ideais modernos: a crença no povo e na nação, ideias construídas materialmente a partir de um impulso em tudo abstrato – ora, e quem se arrisca a definir a identidade do *povo brasileiro*, instável sintagma, agora em disputa à esquerda e à direita, do qual são todos teoricamente e em primeira instância a favor? A ausência de alguma substância que lhes fornecesse a base de significação e mobilização já figurava os sinais e as marcas de um novo tempo, no qual tais ideais, se quisessem constituir parte de um coletivo imaginário de luta política, haveriam de ser reinventados. Mas como reinventar o sentido de tais termos em um momento histórico ditado pela ausência de qualquer projeto político de país? Em linhas gerais, este parece ter sido o grande desafio legado ao Partido dos Trabalhadores que, desconhecendo o histórico de lutas nacionais levadas a cabo até o momento, preterindo a si mesmo os ares de novidade, renovação e certa inauguração da resistência operária, boas respostas não encontrou, limitando-se a apenas corroborar grande parte das velhas impressões e dilemas desenvolvimentistas, rascunhos políticos nos quais as contradições de classe tendem sempre a permanecer encobertas, e destruindo a força política real de adensamento histórico que um dia toda aquela mobilização adormecida em sua base representara na política brasileira²⁰. De fato, ao que tudo indica, um novo tempo começava, a despeito do fato de que em tudo permanecia o mesmo. Por sua vez, a crença predominante no planejamento e iniciativa econômica estatal só poderia fazer sentido em um país de forte democracia, direta e participativa, exatamente o avesso do que, a seu modo, parecia demonstrar o esfacelamento dos tijolos alemães, somado à ascensão de uma vasta e ainda presente onda neoliberal. Em suma, no desejo de colocar seu pertinente bloco na rua, o Grupo OPOVOEMPÉ terminou por figurar a

²⁰ A dura análise acerca da experiência política levada a cabo pelo Partido dos Trabalhadores, em seu ciclo lulista, segue o diagnóstico feito pelo psicanalista Tales Ab'Sáber, no texto “Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)”: “Tudo se completa com o estado de irrelevância da política, como diz Chico de Oliveira, cujo fundamento real é o alinhamento geral pró-acumulação, e seu novo estatuto financeiro, de todas as forças do espectro político, inclusive os velhos arremedos sindicais, hoje parceiros do capital na gestão de fundos de pensões. Tal quadro se beneficia, por fim, da complacência generalizada dos foros de debate e reflexão, em uma máquina ideológica quase perfeita, que produz o texto edificante geral de um panorama esperançoso, esmaecidamente progressista. Roberto Schwarz observou, na dinâmica histórica mais ampla da produção dessa nova ordem social, definitivamente não integrada, um amplo movimento de *dessolidarização social*, em que nosso caso específico – o do desprezo generalizado pela punição dos torturadores da ditadura militar, ato de valor público universal – é apenas mais um dado exemplar. O governo Lula, por fim e ao cabo da construção desse *mundo perfeito da ideologia brasileira*, selou a suspensão final das tensões e problematizações econômicas e políticas, como se *de fato elas não existissem*, dando a contribuição de estabilidade social à direita que as classes conservadoras brasileiras jamais conseguiram por si mesmas, seduzindo finalmente a massa de excluídos, principalmente os pobres do Nordeste, para a sua inserção via baixo fascínio carismático e identificatório, e mais o esforço mínimo por uns trocados do Bolsa Família e, por fim, e principalmente, destruindo definitivamente a força política real de adensamento histórico e crítico que um dia o PT representou na política brasileira”. IN: TELES, E.; SAFATLE, V. (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 192.

grande impossibilidade de fazê-lo, em um tempo sem alternativas. O emergente intervalo entre o desejo e sua realização, entre a promessa e sua concretização, parece vasto o suficiente para servir como energia política resistentemente combativa, servindo tão somente como forma de autoengano e dissimulação da própria impotência – um quadro que apesar de tudo não deixa de comover e emocionar, trazendo à lembrança imediata os resquícios de um tempo no qual outros horizontes pareciam querer despontar e se fortalecer. A rememoração de um tempo repleto de viáveis alternativas, agora pautado pelo silêncio das intérpretes e pela harmonia rítmica de Sérgio Sampaio, serve não como disparador da ação política, atitude em larga medida pouquíssimo provável nas organizações e grupos teatrais contemporâneos, demasiadamente preocupados com a especialização de seu ofício, mas como um ponteiro que marca o exato instante do truncamento da revolução social no Brasil, bloqueio que, a seu modo, toda a carnavalesca geração tropicalista bem soube entender, figurar e, por que não?, aproveitar. Em uma de suas entrevistas, Caetano Veloso revelou com lucidez a ênfase de todo seu projeto artístico: “Eu queria caracterizar a imensidão do que deveria ser, a nossos próprios olhos, o nosso destino histórico”²¹. Isso, somado ao ensejo de Sampaio que, ainda naquela mesma música, afirma querer *isso e aquilo, um quilo mais daquilo e um grilo menos disso*, colocando *todo mundo nesse carnaval*, para *gingar, dar e vender*, dá o que pensar. Em ambos os casos, a ação a ser desenvolvida permanece nítida aos interlocutores: o verbo é vender. Ao que tudo indica, ou ao menos parece insinuar, a entrada avassaladora do país no mercado internacional era efetivamente o auge de todo nosso destino histórico, que, agora, enfim se completa, sem qualquer antagonismo, sem uma oposição que vislumbre alguma possibilidade futura, mas repleto de cores, matizes e texturas: pobre em política mas rico em diversidade. A linha de chegada do fim da história que, a despeito de tudo, ainda insiste em continuar.

Aos olhos de algum leitor complacente com as criações do grupo, estas linhas poderiam soar razoavelmente enfadonhas, por se preocuparem tão somente em destacar os limites intrínsecos à criação das intérpretes. Ainda que o pedido não tenha sido feito, a esse indefinido leitor seria preciso destacar algo importante: os impasses estéticos característicos do trabalho d'OPOVOEMPÉ não parecem representar algum simples equívoco, uma indisposição analítica das próprias criadoras, mas são exatamente sua fonte de grande complexidade, eixo de relevância e interesse, adormecido no fundo obscuro de cada cena, na esperança de que um promissor e fortuito encontro com a crítica possa ser realizado, elucidando todas as contradições que assentam na base e estrutura de todo o objeto. Em última instância, isso significa

²¹ A entrevista com Caetano Veloso pode ser lida, na íntegra, no livro *1968: o que fizemos de nós*, de Zuenir Ventura, cujo argumento se completa com a leitura de *1968: o ano que não terminou*.

dizer que os problemas inerentes a *A Batalha da Maria Antonia* não são apenas parte de seu núcleo maior de adversidades, mas também seu centro e exato ponto de maior acerto. Todavia, uma percepção histórica correta ainda não equivale a uma recuperação historiográfica adequada. Ainda assim, o inteligente retorno ao ano de 1968 parecia querer fornecer ao coletivo todas as bases materiais para uma pertinente intervenção em seu atual contexto histórico, desde que fossem elas passíveis de uma cuidadosa análise e interpretação, tarefa que ainda não se cumpriu. Isso porque, naquele momento, o entusiasmo dos estudantes, unido à sua disposição incessante para a luta político-partidária e sua respectiva militância, imediato fruto do desejo de não repetir a dolorosa derrota sem resistência vivenciada nos altos de 1964, o que decerto era considerado o grande e inconcebível pecado da esquerda nacional, a despeito de suas conquistas e fracassos, de seus limites e sua potência²², serviu como termômetro para a revelação de todas as fraturas nacionais, personificadas nos corpos, estendidos a bala policial, de José Guimarães e Edson Luís – o primeiro, morto durante aquela famigerada Batalha; o segundo, no restaurante Calabouço, enquanto trabalhava. As manchetes e depoimentos reunidos pelo Jornal *Folha de S. Paulo*, na ocasião, revelavam que, para os entrevistados, expoentes de sua classe e de todas as fragilidades nacionais, em nada pacíficas, uma coisa era deixar-se afetar pela morte inocente de um trabalhador, potencial filho de qualquer família brasileira; outra, era lamentar-se e comover-se pelo assassinato de um combatente, um subversivo que morreu enquanto reunia pedras para auxiliar os estudantes da Faculdade de Filosofia²³. Em uma última instância, as notícias deixavam claro que aquilo que se perdia de

²² Para um bom entendimento das contradições próprias ao movimento estudantil, naquele ano de 1968 e ao longo de todo o regime ditatorial, vale a consulta ao estudo e análise feitos por Rodrigo Patto Sá Motta, em seu livro *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*, de onde foi retirado o trecho a seguir: “O poder militar fez apropriação seletiva de demandas e propostas apresentadas em anos anteriores, às vezes provenientes do ideário de seus inimigos políticos. Combinando em graus diversos negociação, cooptação e imposição à força, o comando militar apostou em medidas modernizadoras necessárias a seu projeto econômico e úteis para reduzir a oposição nos meios universitários. Os estudantes foram o grupo com menor acesso às instâncias decisórias, e sua proposta de universidade popular e crítica certamente foi derrotada. Não obstante, de maneira paradoxal, o movimento estudantil teve influência apreciável no processo, exercendo uma espécie de “poder de veto” implícito. Assim, por temor dos protestos, parte dos acordos com a Usaid foi bloqueada, assim como a cobrança de mensalidades. Sobretudo, a pressão estudantil serviu de estímulo político para que a arrastada discussão sobre reformas no ensino superior saísse dos planos e se tornasse realidade. Nesse contexto, a opinião nacionalista de esquerda convergiu, parcialmente, com o sentimento de camadas militares de direita, também preocupadas em defender os recursos nacionais e inclinadas a aceitar o papel importante do Estado nas atividades econômicas. A decisão de reformar as universidades estava conectada ao plano de fomentar a pesquisa científica e tecnológica, tudo isso implicando maiores gastos públicos, em um quadro de retomada da perspectiva desenvolvimentista. Pode-se mesmo falar que houve aliança tácita entre militares e pesquisadores, sob a égide da sensibilidade nacionalista [...] Os jovens poderiam concordar com algumas medidas em preparação pelo governo, como a modernização da carreira docente, a extinção de cátedras e o fomento à pesquisa. No entanto, discordavam radicalmente do que entendiam ser uma filosofia tecnicista e privatista, presa aos ditames do governo americano. E rejeitavam igualmente os métodos autoritários e a tutela militar.”.

²³ Um significativo estudo sobre o movimento estudantil e os reflexos de suas propostas e atividades na mídia nacional foi desenvolvido por Maria Ribeiro do Valle, em seu livro *1968: o diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*, cuja leitura aqui também é recomendada.

vista era tão somente a discussão sobre a dignidade e o direito à vida, o que equivale à matriz estruturante do significado histórico da própria emergência de um campo político de esquerda. Ao grupo teatral, faltava apenas uma análise que soubesse perceber esta transformação, que servisse para dizer como o golpe militar havia ressuscitado todos os piores e mais conservadores setores nacionais, reunidos em sua crença de que era preciso *limpar o país*. Por sua vez, ainda que os sentimentos anticomunistas e anti-Goulart fossem insuficientes enquanto plataforma consistente de governo, eles não eram em nada precários enquanto descarrilhamento de percursos e trilhos, atitude na qual tiveram acerto garantido. Ao contrário do que acreditaram muitos manifestantes naquele momento, a decretação do AI-5 não significava uma medida de defesa por parte de uma fraca administração, mas marcava o início de violentos e generalizados ataques vindos de um governo forte, pronto para levar a cabo seu ensejo inicial, cujo objetivo e propósito maior era colocar o país em um caminho rumo à modernidade e à modernização, termos fundamentais à produção acadêmica americana dos anos 1950 e 1960, em tudo alheia às possibilidades e alternativas revolucionárias, que por aqui também começava a dar seus primeiros sinais de aparecimento e influência, ainda que parcialmente ressignificadas pelo difícil contexto nacional²⁴. O descompasso entre a necessidade de modernizar, como recurso viável à imaginária supressão da pobreza e do subdesenvolvimento brasileiro, e o fortalecimento de um aparato repressivo, instrumentos e práticas de governo que não constituíram par antagônico mas complementos oficiais, deu-se nitidamente não em outro lugar senão nas burocráticas estruturas de ensino superior. A despeito dos aspectos mais fáceis de identificar, como o subsídio oferecido pela Fundação Ford a pesquisas de várias áreas, em especial as referentes a tópicos das ciências sociais, ao longo dos anos 1960 e 1970, cujo resultado maior provavelmente foi a fundação do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap) em 1969, há também “algumas dificuldades nem sempre notadas entre nós”²⁵, como bem percebeu Bento Prado Jr. Por sua vez, algo ligeiramente estranho parece residir em sua declaração. Ora, a validação e garantia da inovação teórica empreendida em suas linhas só poderia ser percebida e conferida por um outro pesquisador, leitor de todo o

²⁴ “Os equívocos atingiram um ponto de condensação crítico por ocasião do AI-5: não se tratava de uma medida de defesa por parte de um governo acuado – era o início de uma ofensiva generalizada de um governo forte. Não exprimia fraqueza, mas força. Não resolveria os problemas do povo, mas não fora criado com este objetivo, e sim para dar cobertura militar e policial ao gigantesco salto para a frente que o capitalismo brasileiro efetuará nos anos seguintes. Faltou a percepção de que se estava inaugurando um novo ciclo de prosperidade. O bloco do poder não se desmancharia em brechas. Ao contrário, os frutos do ‘progresso’ o coesionariam. As próprias classes ‘exploradas e oprimidas’, de forma desigual, seriam envolvidas no processo. Neste contexto, propostas de enfrentamento não alcançariam ressonância social. Um encadeamento fatal de equívocos”. Cf. AARÃO REIS FILHO, D. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 72-3.

²⁵ PRADO JR., B. “A educação depois de 1968, ou cem anos de ilusão”. *Revista Campo Aberto*, v. 1, n. 2, nov. 2017, p. 15.

trabalho, que soubesse e conseguisse enfim reconhecer que o filósofo havia notado dificuldades até o momento pouco estudadas e analisadas. Ao fornecer a si mesmo o atestado e a prova imediata da originalidade emergente em sua tese, Bento parece instaurar em suas linhas uma espécie de *contradição performativa*²⁶, procedimento que, nas mãos de um filósofo de tamanha envergadura, decerto haveria de oferecer bons resultados a seus leitores. Isso porque a grande conclusão de seu texto parece resgatar, em novos termos, a exata materialidade do próprio problema no qual o escrito terminou por se inserir: tal percepção de originalidade dificilmente se faria notável em um meio teórico preocupado unicamente com a *forma* dos estudos, não mais com seu conteúdo imanente. Com grande entusiasmo, impregnado de boa artimanha e perspicácia, toda a geração da década de 1960 parece ter descoberto as matrizes opressoras que regem e fundamentam cada simples relação cotidiana, cada uma das instituições sociais. Sem dúvida alguma, até mesmo aos olhos daquele crítico, este foi seu grande avanço analítico! Todavia, aparentemente, ao avançarem em um aspecto regrediram em outro: ao enfatizarem desmesuradamente os resíduos emergentes na superestrutura, esqueceram-se apenas dos problemas que residem em sua base de composição, sustentando-a. Longe de ser simples erro de análise ou despreparo conceitual, esta forma de pensar, este novo modelo interpretativo, oferecia a seus interlocutores todos os sinais imediatos da aparição de uma nova filosofia que, aos poucos, se tornaria hegemônica, e cujos primeiros segmentos decerto vieram com os ensaios de Gérard Lebrun, a quem toda formulação hegeliana e marxista não passava de uma rebuscada *façon de parler*, e com o curso oferecido por Michel Foucault na Maria Antonia, em 1965, no qual um novo ciclo era inteiramente inaugurado, na forma de “uma teoria de conjunto do novo radicalismo da cultura francesa de ponta”²⁷. Neste novo capítulo da história, apenas uma certeza se fazia contundente: era preciso esquecer grande parte do marxismo – e, de modo especial, no caso francês, apagar de forma significativa todo o legado deixado por Sartre, filósofo que, há pouco, também havia desembarcado em solo brasileiro, deixando por aqui aquele que certamente foi um de seus mais influentes propagadores: Bento Prado Jr., autor das considerações aqui em análise – por mais esfumados que estejam seus contornos, ainda assim, de uma forma ou de outra, o círculo se fecha e a roda continua a girar. Não foi preciso muito para que logo algumas universidades e institu-

²⁶ O termo, cujo crédito principal é oferecido a Jacques Derrida, veio como empréstimo e sugestão de Fábio Durão, empregado em um de seus textos, ainda não publicado, ao qual tive acesso durante a elaboração de todo o raciocínio, dedicado a uma reflexão sobre a burrice acadêmica.

²⁷ A expressão é de Paulo Arantes e se encontra registrada em seu texto “Ideologia francesa, opinião brasileira: um esquema”, cujo raciocínio é o exato complemento, de radical continuidade, às ideias expostas em “Tentativa de identificação da ideologia francesa: uma introdução”. Ambos os textos encontram-se publicados pela Revista Novos Estudos, em números e anos distintos.

tos, com a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na linha de frente de toda a maquinaria, se empenhassem na contratação de docentes dos mais diversos matizes e posicionamentos teóricos, em especial os adeptos às novas vertentes funcionalistas, culturalistas, estruturalistas e até pós-estruturalistas, como uma forma de bloqueio ao acesso à bibliografia e estudo marxista, em nome da pluralidade científica e da variedade de interpretações, o que a despeito de tudo tende a ser verdadeiro e parcialmente eficaz, não fosse a alta carga ideológica e repressiva correspondente à emergência dos enunciados e o vale-tudo cultural a que foi lançada a teoria, já completamente exaurida, quase afogada, num mar de falsas perguntas, tentando ofuscar o fato de que toda ideia abarca e exige interesse e responsabilidade. Nas palavras de Paulo Arantes, o que encontrava seu afoito ponto de chegada era todo o ciclo marcado profundamente pela ideia e pela potência da *ruptura*: “Recomendava-se a discrição dos distanciados, a moderação nos sentimentos anticapitalistas, não envenenar os ressentimentos de uma nação dilacerada. Enfim, críticas só propositivas e com indicação da respectiva fonte de financiamento. Ao fim e ao cabo, o socialismo cerrara as portas por falta de dinheiro”²⁸. Seja como for, por mais complicadas que tenham se tornado as condições para sua sobrevivência, a efetividade da crítica parece ainda não ter abandonado ao todo os corredores acadêmicos, ainda que dificilmente compareça em boa parte dos artigos e estudos produzidos. Por um lado, se a ditadura militar foi responsável pela interrupção de um ciclo e pelo encerramento de uma forma de pensar que havia legado ao país grande parte de suas melhores interpretações e análises, como bem comprova toda a geração do Seminário de Marx, ela também deixou em aberto um pequeno espaço para que se fortalecessem e inaugurassem nacionalmente os Estudos Culturais, como um dos últimos respiros e suspiros da possibilidade e eficácia de uma crítica social, algo que se esboçava em território britânico já desde o final da década de 1950, com as produções teóricas de Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart, ganhando fôlego ao largo da reinstauração dos processos democráticos na América Latina, ainda que tivesse de aguardar alguns anos até o provável reconhecimento institucional brasileiro – mais especificamente, o provável ano de 1998²⁹. Na perspectiva de Consuelo de Castro, ainda uma jovem estudante naque-

²⁸ ARANTES, P. “Fim de um ciclo mental”. IN: *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 250.

²⁹ “Não é difícil conferir como em muitos casos essa energia ainda está ativa. Pelo menos na academia, muitos inconformados com a perda daquele momento eufórico, que participaram da nova esquerda, dos movimentos sociais do pós-60, foram se abrigar numa disciplina nova, os Estudos Culturais, que procuram articular a produção de conhecimento com a ação política fora da academia. Eles abrigam zonas ou objetos contemporâneos que não cabem no campo restrito das disciplinas tradicionais, como as minorias, o meio ambiente, os efeitos de uma nova sociedade de consumo e o desenvolvimento acelerado das mídias digitais. Esses novos objetos de estudo são interpretados à luz dos recursos de várias disciplinas, como antropologia, sociologia, comunicação, letras, numa espécie de pirataria pós-disciplinar. Ou seja, essa geração, não sabendo onde colocar seu sonho, tentou a saída de fazer política dentro da universidade – no meu caso, como professor, não como militante.

les anos, ao fim e ao cabo este parecia ter sido o prêmio de consolação entregue à esquerda, em meio a sua extrema derrota e apagamento público: ainda que inteiramente minada em suas bases e pilares de sustentação, aos sobreviventes dos golpes restavam as elucubrações e os prováveis encontros e conversas com grande parte da melhor *intelligentsia* nacional produzida nos últimos anos, em alguns dos corredores universitários. De qualquer forma, o estrago maior já estava feito: um vasto abismo entre teoria e prática instalara-se com sucesso e até mesmo sem grandes problemas, na maior parte dos casos. Assim sendo, aos supérstites do naufrágio, restou constatar, friamente, que uma boa análise da conjuntura política de uma determinada sociedade ainda não é equivalente à transformação de suas estruturas de sustentação, por mais que uma coisa não se reduza nem restrinja a outra em termos qualitativos. O problema, nesse difícil interregno, é que as duas atividades e substâncias pareceram perder o exato fio da meada, a custo de dificilmente desvendarem que horas são, descontraídos que parecem estar seus indispensáveis atores. Aos poucos, um novo limite configurou-se politicamente, socialmente e também – e como não? – esteticamente. Sua transposição parece ainda constituir um velho dilema legado às novas gerações.

Fomos estudar os pequenos grupos, as minorias, os excluídos da globalização. Talvez se tenham perdido algumas formas de alegria festiva, mas a velha energia está sendo claramente reciclada”. Cf: “Heloísa Buarque de Hollanda”. IN: VENTURA, Z. *1968: o que fizemos de nós*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008, p. 123.

No que diz respeito aos estudos culturais, vale ainda destacar as dez lições escritas por Maria Elisa Cevasco e publicadas pela Editora Boitempo, em 2003, em livro praticamente homônimo.

III

O que é fatal a essa retomada antipolítica da ideologia do modernismo no final das contas é menos a retórica equivocada do ataque de Adorno a Lukács ou a parcialidade de sua leitura de Brecht, do que, de um modo bastante preciso, o destino do modernismo na sociedade de consumo propriamente dita. Porque aquilo que já foi um fenômeno antissocial e de oposição nos primeiros anos do século tornou-se hoje o estilo dominante na produção da mercadoria e um componente indispensável na maquinaria da sua reprodução, cada vez mais rápida e exigente. Que os alunos de Schoenberg tenham usado em Hollywood as suas técnicas avançadas para escrever música para filmes, que as obras de arte de escolas mais recentes da pintura americana sejam agora procuradas para ornamentar as novas e esplêndidas estruturas de grandes companhias de seguro e de bancos multinacionais (as quais, por sua vez, são trabalho dos mais talentosos e “avançados” arquitetos modernos) não é mais do que o sintoma externo de uma situação na qual uma “arte perceptiva” [“*perceptual art*”] antes escandalosa achou uma função social e econômica no fornecimento das mudanças de estilo necessárias à *société de consommation* do presente.

Fredric Jameson

Poetizar a existência: aos olhos de Olgária Matos, esta foi a grande premissa e o imprescindível convite redigido a tinta pelos manifestantes de maio de 1968. Em seus gritos e bandeiras, a firme certeza de que “quando a Assembleia Nacional se torna um teatro burguês, todos os teatros burgueses tornam-se Assembleias Nacionais”, o que em muito simplifica e dificulta todos os pressupostos de qualquer debate acerca dos interstícios relacionais impregnados nas minúcias das esferas artística e social. Nas palavras daquela pesquisadora, um princípio estético enfim substituía em larga medida um antigo princípio de realidade¹. Passava a cultura, então, ao centro de todos os olhares e problemas, como forma de redirecionar e redimensionar todo o debate acerca do incessante processo de incorporação social? A discussão política ficava inteiramente reclassificada por categorias estéticas que, ao fim e ao cabo, seriam também a substância reguladora de toda subjetividade e a fonte de energia e reconhecimento com o Outro, frente ao qual alguma identificação e espelhamento sempre se faz, com sorte mantendo ativa a necessária percepção dos fatores e condicionantes hegemônicos, aprofundando de algum modo todo o principal legado de Gramsci? Ao que tudo indica, ao menos em um de seus pontos aquela geração foi extremamente vitoriosa, ainda que pouco soubesse tudo que poderia ser feito em nome de seus desígnios e máquinas desejantes. Sua vitória involuntária em meio a uma derrota acachapante foi a exata e intrínseca condição de possibilidade não só para cada uma das linhas que seguem mas para a totalidade deste trabalho. A categoria de pensamento aqui proposta como eixo de debate e problematização, da qual não só os trabalhos do Grupo OPOVOEMPÉ mas também os do Teatro da Vertigem, Cia. Hiato,

¹ Cf. MATOS, O. C. F. “Tardes de maio”. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 13-24, 1998.

Grupo XIX e vários outros são considerados e reconhecidos expoentes, parece em tudo herdeira da verificação prática da iminência de um novo preceito e princípio estético, figurado ligeiramente na ideia de um *teatro do real*, cujo termo, ainda que empregado por Lehmann e outros teóricos em anos anteriores, apenas vingou como substância e tópico analítico com a publicação de *Les théâtres du réel*, escrito por Maryvonne Saison em 1998. O livro, de fraca argumentação e contundência, muito soa como uma arbitrária reunião de fragmentos enunciados alhures, por diversos autores e artistas, cujo maior acerto talvez esteja exatamente na escolha do título e da expressão a ser seguida e reiterada em cada uma das passagens: assim como a *sociedade do espetáculo* de Guy Debord e a *sociedade disciplinar, de controle*, de Foucault, os *teatros do real* de Maryvonne Saison não exigem prévia leitura de seus interlocutores, apenas seu emprego tácito nos mais arbitrários e diversos contextos. Ainda assim, quem elege para si a tarefa de esmiuçar o sentido oculto de tal obra logo encontra anunciado o problema que tal ideia busca, a seu modo, enfrentar, quiçá solucionar: trata-se de repensar o estatuto da política e os problemas do realismo, através de um exame do sentido da representação, fundamento do exercício teatral². Se o próprio livro chega a concretizar seu intento e perspectiva principais, não parece ser algo que aqui caiba apontar. De qualquer forma, sabe-se que a discussão sobre realismo não se encerra em Roland Barthes, ainda que por ele tenda a passar, com todas as curvas previstas por Lukács, Adorno, Bloch, Brecht e Ian Watt, dentre outros, nem os desafios da representação encontrarão alguma solução enquanto as sociedades emergentes, em seus arbitrários regimes democráticos, não forem passíveis de refinado estudo, interpretação, análise e crítica. Outrossim, também a política não se desarma nem elucida sem o reconhecimento das divisões e disputas entre as distintas classes sociais, uma vez que nem toda discussão sobre os limites e alcances do poder se atualiza em práxis, reivindicação e demanda pública. Entretanto, a existência de um axioma tão pretensioso ao menos retoma um impulso transformativo cujo pressuposto parece ter constituído a substância primordial das vanguardas históricas: a possibilidade de alteração e reinvenção dos paradigmas objetivos por meio das figurações estéticas.

Um pequeno consenso parece reger boa parte das disposições teóricas, na afirmação de que tal intento e projeto vanguardista resultou em extremo fracasso. A tentativa de redirecionar a prática artística, a fim de transformá-la em princípio social por excelência, como núcleo ausente de objetivo em uma sociedade impregnada por um desejo de funcionamento e

² “Le terme récurrente dans tous les discours est celui de ‘réel’. C’est une invite à reconsidérer en même temps, dans le monde contemporain, les lieux du politique et les problèmes du réalisme, à travers un examen des enjeux de la représentation”. Cf. SAISON, M. *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: Éditions L’Harmattan, 1998, p. 09.

instrumentalização, abriu as portas a um processo estético de cotidiana dissolução. Sem dúvida, neste aspecto o estudo desenvolvido por Peter Bürger revela-se exemplar e de significativa contundência. A despeito de suas conclusões, singelamente resumidas nas linhas acima, seu pressuposto constitui fonte de grande interesse: a tentativa de um trabalho conjunto entre as duas grandes esferas citadas era, antes de tudo, sintoma de uma disjunção, de um desligamento e uma obstrução nos laços entre arte e vida. Se o objetivo era reconstruir esta unidade em um nível superior, não a resolução do impasse mas o exato problema inicial apenas se expandiu até os limites do improvável com os artistas e praticantes da *performance art*, cujo princípio de reconstrução já não se dava apenas no alto de uma cultura tida como elevada, mas na vida que se vive ao rés do chão. Em última instância, as práticas performativas da segunda metade do século XX apenas expandiram aquele mesmo dilema vanguardista, cujo pressuposto ainda parece constituir os interstícios formais dos famigerados teatros do real. Todavia, ao contrário do que parece, o ponto nevrálgico de toda a discussão não reside nos componentes estéticos empregados em cada época, em seus respectivos fenômenos artísticos, mas na estrutura social subjacente a eles, fornecendo-lhes substância e matéria, uma vez que a cisão entre vida e arte não é um problema meramente artístico, mas um antigo dilema moderno, medida histórica que também lhe confere respectiva atualidade, ainda que como face negativa de um problema aparentemente já superado, mesmo que em condições desfavoráveis à efetivação prática daquela proposta vanguardista original. Ao que parece, o preceito surrealista, segundo o qual a poesia estaria em todas as partes, ganhou concretude e correspondência social no consumismo permissivo iniciado em 1968, na França, sob os ares de uma nova e improvável revolução cultural, impregnando de operações fundamentalmente estéticas todas as esferas da produção, distribuição e consumo, e institucionalizando, por meio de uma manobra cinicamente perspicaz, tudo aquilo que algum dia lhe parecera um material de protesto às formas estabelecidas³. O conflito irresoluto que residia no âmago das obras mo-

³ De acordo com Terry Eagleton, nesse movimento de integração e incorporação das práticas artística de protesto e reivindicação política, “é como se o pós-modernismo representasse a cínica e tardia vingança da cultura burguesa contra seus antagonistas revolucionários, cujo desejo utópico de uma fusão entre arte e práxis social é tomado, distorcido e zombeteiramente voltado contra eles próprios como realidade distópica. O pós-modernismo, nessa perspectiva, arremeda a resolução formal entre arte e vida social tentada pela vanguarda, ao mesmo tempo que impiedosamente a esvazia de seu conteúdo político”. Nesse sentido, a transformação mais significativa parece ter se dado no recurso e significado atribuídos às criações de Marcel Duchamp, hoje em tudo aclamadas institucionalmente, fontes de inspiração a diversos artistas e grupos teatrais: “Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista –, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões da criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. Não é a partir da totalidade forma-conteúdo dos objetos individuais assinados por

dernas dissolveu-se nos discursos subsequentes. Enquanto um teórico como Herbert Marcuse, por exemplo, preferia acreditar no caráter afirmativo e na função contraditória das obras de arte, na medida em que elas retinham a memória e a possibilidade do que poderiam vir a ser, ao passo que ainda permaneciam justificativas da forma de vida existente, a qual correspondiam em sua exata imanência, as palavras finais de Saison, obviamente recolhidas de terceiros, como em grande parte do restante de seu livro (neste caso, em especial, recolhidas de Boltanski), encerram as notas e acordes de toda a desagradável sinfonia acústica: “Eu acredito que o artista pode desempenhar um papel político, mas não no sentido tradicional, não diretamente. Não podemos mais pensar o engajamento artístico como há vinte anos, uma vez que já não existe mais utopia”⁴. Seguindo a perspectiva adotada ao longo das páginas da obra e subvertendo seu sentido primeiro para averiguar os artifícios que se ocultam em sua base, o reflexo imediato, aparentemente não mediado, das formas concernentes à realidade funcionária como limite e impasse à utopia, dando-lhe equivalência plena em régua e compasso: a utopia só pode mostrar-se inexistente, como construção de uma forma futura, quando o próprio futuro aparece aos contemporâneos como extensão avançada do mesmo tempo presentificado. A configuração de uma ideia tal qual a de teatros do real comporta, em sua imanência, todos os ares de sua verdade e meia-verdade, sinal de sua grande competência ideológica: ao mesmo tempo em que abarca o original e plausível impulso artístico de lidar com discussões e tópicos concernentes à determinada realidade socio-histórica, serve como justificação da ordem existente, como replicação dos dados empíricos e das normas e formas de vida existentes, em um processo no qual o âmbito artístico incorpora-se integralmente aos fatos e fatores cotidianos, perdendo em muito seu poder de criticá-los e analisá-los. À categoria de obra de arte, remodelada enfaticamente pelos distintos projetos e manifestos vanguardistas, visou-se plena implosão, nefasta destruição, a ponto de ela mesma tornar-se um novo princí-

Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido de sua provocação, mas unicamente a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte, por outro. É evidente que esse tipo de provocação não pode ser repetido quando se bem entende. A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta; nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irresgatável, sua pretensão de ser protesto não mais se sustenta”. Cf. BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1. ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 100-1; EAGLETON, T. “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo”. Tradução: José Roberto Martins Filho. Revisão técnica: Tânia Pellegrini. *Revista Crítica Marxista*, v. 1, n. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 53-68.

⁴ “je crois que l'artiste peut jouer un rôle politique, mais pas au sens traiditionnel, pas directement. On ne peut d'ailleurs plus penser l'engagement de l'artiste comme il y a vingt ans puisqu'il n'y a plus d'utopie”. BOLTANSKI *apud* SAISON, M., op. cit, p. 92.

pio de realidade: à institucionalização do choque proferido pelos artistas daquele início de século, soma-se a tentativa, ainda pautada em formas e elementos em tudo herdeiros daquela categoria, de irrupção de um *réal brut* em cena, sem remodelagem perceptiva mas patente em explosões de obviedade, significativas apenas em uma enclausurante atmosfera de domínio do cinismo. Não existe mais utopia porque, no auge de sua alternatividade, a arte mostrou-se incapaz de conceber novas alternativas, preço a ser pago pela institucionalização de todos seus preceitos. O fracasso da intenção da vanguardista resultou em vitória acalorada às instituições e ao significado da própria experiência artística moderna, cuja extensão ainda parece infinita.

Estando ausente o conteúdo utópico, já considerado extremamente obsoleto por grande parte dos correntes analistas, outrora marcado pelas diretrizes históricas dos materiais empregados ao longo do processo de composição, uma nova característica dispõe-se a marcar as recentes irrupções realistas: um desenfreado ecletismo cultural, potencialmente capaz de se adaptar a toda e qualquer necessidade de seu respectivo público, produzindo, sob a máscara da resistência e da urgência experimental e experiencial, um inaudito e incessante conformismo, para o qual tudo equivale a tudo, ou seja, a absolutamente nada, e as manifestações artísticas, já abdicadas do efeito de construção de suas respectivas obras, tornam-se meros complementos insípidos da vida cotidiana⁵. A festança em nome de uma reintegração entre as esferas concernentes à arte e à vida longe de levarem a cabo o protagonismo político das propostas vanguardistas apenas servem como uma encarnação cínica daquilo que há anos aparece denunciado sob a face e o registro da indústria cultural. A fenda que se instaura, vão profundo no qual se perde inteiramente a ideia e a percepção da totalidade, sobrevive como fissura nas respectivas criações artísticas emergentes, “seja forma sem conteúdo ou conteúdo

⁵ "Quando o poder se chama capital, e não partido, a solução 'transvanguardista' ou 'pós-moderna' no sentido de Jenks afigura-se mais adequada do que a solução antimoderna. O ecletismo é o grau zero da cultura geral contemporânea: ouve-se *reggae*, vê-se *western*, come-se *McDonald* ao meio-dia e cozinha local à noite, usa-se perfume parisiense em Tóquio, e roupa 'retro' em Hong-Kong, o conhecimento é matéria para concursos televisivos. É fácil encontrar público para as obras ecléticas. Tornando-se *kitsch*, a arte lisonjeia a desordem que reina no 'gosto' do amator. O artista, o galerista, o crítico e o público comprazem-se juntos seja lá no que for, e a hora não é favorável ao rigor. Mas este realismo do 'seja lá o que for' é o do dinheiro: faltando critérios estéticos, continua a ser possível e útil medir o valor das obras em função do lucro que se pode obter com elas. Este realismo acomoda-se a todas as tendências, como o capital a todas as 'necessidades', desde que as tendências e necessidades tenham poder de compra. Quanto ao gosto, não temos que ser delicados quando especulamos ou nos distraímos. A pesquisa artística ou literária está duplamente ameaçada: pela 'política cultural', uma vez; pelo mercado de arte e do livro, outra. Aquilo que lhe é aconselhado ora por um canal, ora por outro, é fornecer obras que sejam primeiro relativas a temas que existam aos olhos do público a que se destinam, e depois que sejam feitas ('bem formadas') de modo a que esse público reconheça aquilo de que se trata, compreenda o que se significa, possa, em conhecimento de causa, dar-lhes ou recusar-lhes o seu assentimento, e até, se possível, extrair das obras que aceita alguma consolação" Cf: LYOTARD, J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*: correspondência (1982-1985). Tradução: Tereza Coelho. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 20.

como mera forma”⁶. A encenação política daí resultante resta como barbárie estetizada, na qual os destroços do sistema capitalista são impudentemente estilizados, sob a urgência de um abstrato espírito de revolta. Ainda que seus efeitos e prováveis consequências encontrem-se ampliados, é certo que os entraves à criação artística e à potencialidade e perspicácia de uma boa obra de arte realista não nasceram com a transformação política orquestrada ao largo dos anos 60, mas em muito reverberam aquele matreiro fracasso do, já antigo, francês episódio de junho de 1848, ponto final da escala do movimento burguês de emancipação política e marca do início de sua república e dominação. Como bem constatou René Dumesnil, em um de seus estudos, “o Realismo será filho da revolução de 1848 – ou antes, os acontecimentos de 1848, revelando-o a si próprio, lhe darão consciência de ser”⁷. A condição de possibilidade à emergência das obras foi o desvelamento das mazelas burguesas, a revelação de sua exata substância, cuja garantia de existência só pôde ser assegurada por meio da violência de um massacre banhado em sangue proletário. Todavia, uma minuciosa análise dos documentos escritos a respeito daquele episódio, etapa subsequente própria aos artistas daquele tempo, logo revela que, antes de tornar-se matriz de criação artística, tão caudaloso evento foi primeiro objeto de um significativo processo de recalque. Aparentemente, não o realismo, mas o bovarismo tornou-se um alvo desejado às composições. Ainda que igualmente almejado, o efeito de realidade emergente nas cenas reproduzidas visava não o núcleo exato de um expandido e acirrado circuito social, mas a possibilidade de ser outra coisa e de figurar-se de outra maneira, dando roupagem à arbitrária transformação sociológica que, aos poucos, exigia seu respectivo espaço e reconhecimento: anulado pela violência burguesa, o protagonismo proletário deixava aberto o espaço para a emergência de uma cinzenta massa de indefinição pública, concentrada numa moderna classe média; uma pressão social, em expansão desde o início do século XIX, imbuída de um desejo de permanecer em uma zona intermediária da segmentação pública, promotora de uma versão eufemística da hierarquia social⁸. Assistindo àquele violento episódio de 1848, Marx não teve dúvidas de seu significado: mesmo sendo derrotado, o proletariado saía vitorioso: afirmando-se como o sujeito histórico por excelência, ele acabara por conquistar o difícil terreno necessário para a complexa tarefa de sua emancipação. Todavia, é provável que este tenha sido apenas um dos lados de toda a história. A amplitude e o alargamento de um setor como a classe média serviu como indeterminação dos

⁶ KURZ, R. “A estética da modernização: da cisão à integração negativa da arte”. Tradução: Cláudio Roberto Duarte. IN: *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora: Editora UFJF, Pazulin, 2004, p. 120.

⁷ DUMESNIL, R. *apud* MOISÉS, M. *História da literatura brasileira: romantismo, realismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 313-4.

⁸ Cf. MORETTI, F. *O burguês: entre a história e a literatura*. Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

campos e atores em luta: borrado o processo de identificação com e de afirmação de sua respectiva classe, qual revolução se tornaria possível em um breve horizonte de expectativas? afinal, qual sentido seria parcialmente atribuído a tal vocábulo, depois dos arbitrários acontecimentos de fevereiro e junho? Aparentemente, o início da modernidade já apresentava aqueles que futuramente se configurariam como seus respectivos e intransponíveis limites. Nesse interregno, uma afirmação como a de Fredric Jameson, a saber, de que uma das condições primordiais do realismo é o acesso às forças materiais de produção e mudança em um determinado período histórico, passa a exigir cautela na identificação dos sujeitos e das matrizes políticas de seu significado, ao mesmo tempo em que esclarece uma das premissas fundamentais de todo o debate aqui proposto: a perspicácia do realismo e de seu efetivo exercício artístico de figuração da realidade só pode ser mensurada e validada quando posta em comparação e confronto com seu próprio objeto, com a própria realidade, pois; a incidência política no clarão da letra, da cena ou do pincel depende unicamente da força das circunstâncias em análise – daí a incessante insistência de Brecht, em seus escritos, ao reiterar que, sendo a realidade passível de descrição por meio de distintas formas e contornos, todos eles igualmente válidos e potencialmente eficazes, o debate sobre realismo não reside em uma discussão puramente formal, um reconhecimento analítico que, em alguma instância, deu forma e procedência teórica a um preceito estético que, colado à pungência de sua análise política, também serviu para que toda e qualquer coisa, obras dos mais diversos e distintos matizes, pudesse ser logo jogada nesse “saco de profundidade infinita”⁹ a que se convencionou chamar *realismo*. A despeito de todo seu dispensável imbróglio profundamente taxativo e depreciativo, este parecia ser o principal motivo do enorme desconsolo de Lukács: entender que a arte produzida já ao largo da segunda metade do século XIX não mais se comportava como um instrumento de luta social, por ele tão almejado e defendido, da qual a arte realista seria decerto a mais adequada e perspicaz, mas transformara-se na arte possível de ser feita nas então atuais circunstâncias históricas, cujo ritmo era em tudo ditado por premissas e promessas burguesas, fundamento pelo qual de tais obras não se podia resgatar nem emanar outra coisa senão um profundo teor de decadência e conformismo, transparente sintoma de um tédio ininterrupto. Não à toa, aquela que pretendia ser a principal ferramenta artística de luta, como recurso composicional elucidativo de uma configuração social, foi uma das primeiras substâncias a ser descartada pelos próprios artistas no auge de um período efetivamente revolucio-

⁹ JAKOBSON, R. “Do realismo na arte”. IN: TODOROV, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 121.

nário¹⁰. Ao que tudo indica, em contexto de aguçada percepção social, munido de um desejo profundo de alteração de todos os paradigmas existentes, não cabe ao teatro, nem à arte, de modo geral, fornecer a exata medida do discurso existente, mas auxiliar a condução e elaboração das balizas de um necessário passo adiante – ou, para dizer como Antonio Candido, “isso leva a uma conclusão paradoxal: que talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E o Realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade”¹¹. Por baixo de seus juízos pejorativos, ou em sua exata manifestação elucidativa, era este o princípio estético norteador dos escritos de Lukács, que logo notou e bem entendeu que, no reino da plenitude mercadológica, a realidade não pode ser apreendida na mera superficialidade dos fenômenos. Segundo ele, porque lhes faltou tão simples e difícil entendimento, os artistas do século XX não hesitaram em alargar todos os *ismos* possíveis: do naturalismo ao surrealismo, apenas a aparência da realidade parecia ter sido perseguida e levada em consideração, motivo pelo qual foram poucas as obras dignas de nota e respectiva análise crítica ao longo deste percurso temporal¹². Em suma, de volta ao ponto e à categoria

¹⁰ O exemplo mais claro do que aqui se enuncia encontra-se em uma das obras deixadas por Richard Boleslavsky, um dos participantes do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, diretor da primeira de suas criações, vinda a público em 15 de janeiro de 1913. Nessa obra, pouquíssimo conhecida mundialmente e inteiramente apagada e desconhecida em território nacional, intitulada *Lances down: between the fires in Moscow*, em meio a registro das inquietações dos demais atores e participantes do Estúdio, encontra-se a passagem a seguir: “‘We want to break away from the Theater. We need more freedom. Our Studio ought to choose our own plays, and produce them in our own way... Why must we always stick to realism? To be the tail to anybody’s kite? The Theater with its authority is choking us. They don’t recognize modern movements in Art...’ Volodia, as usual, could not resist a joke. ‘And even the food we get is what’s left over. Nothing but herrings – morning, noon and night – herrings! Why can’t we manage our own cooperative?’ Even tolerant Sima raised her voice. ‘They are old – kind but old.’ Marutchka, tiny and exploding, was the loudest of all. Like a little sparrow, she jumped around me. ‘In their day they were revolutionists – why shouldn’t we be? Artistic slavery! We want to be independent! We want to break away.’”

So that was it! The Studio, child of the Moscow Art Theater, was rebelling against its parent. I was stunned.” IN: BOLESNAVSKY, R. *Lances Down: between the fires in Moscow*. In collaboration with Helen Woodward. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company Publishers, 1932, p. 62-3.

Sem dúvida alguma, as oposições estabelecidas entre novos e velhos, entre realismo e modernidade, entre apatia e teor revolucionário, dão muito o que pensar.

¹¹ CANDIDO, A. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. IN: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 123.

¹² “Marx afirmou que um passo real do movimento vale mais do que o programa melhor formulado. A literatura vale algo – e, então, vale muito – precisamente quando traduz para a forma um passo real dado pelo movimento. Ao contrário, se ela apresenta como realidade o que é apenas um postulado programático, descumpra completamente sua verdadeira função.

Lenin afirmou que a realidade é sempre muito mais astuciosa do que as melhores ideias, mesmo as do melhor partido. Acredito que, por trás deste problema da perspectiva, oculta-se o fato de que nossa tarefa, a tarefa dos escritores, consiste precisamente em revelar esta astúcia da realidade. É muito simples representar uma realidade que desliza como o óleo, ao passo que é muito complicado representá-la em todas as suas reviravoltas (e quase todos os indivíduos dão reviravoltas quando pretendem realizar suas finalidades). Nesta astúcia, surge às vezes algo mais e às vezes algo menos do que o homem quer, do que as finalidades que ele formulou para si. A sabedoria do escritor reside, precisamente, em encontrar nestas reviravoltas o elemento típico e individual.

que aqui se mostra como objeto de interesse e estudo, isso equivaleria a dizer que a astúcia dos famigerados *teatros do real* residiria não na irrupção de dados da realidade em cena, muito menos no embate representativo levado a cabo por variados artistas, mas em sua provável capacidade de ultrapassar a própria percepção do real: esta seria a grande medida de sua qualidade, perspicácia e significação estética. Caso contrário, o que de tudo restará será apenas o resquício de uma prática que se deteriorou e implodiu, seguindo nos espaços iluminados do caminho aberto por Kafka, perseguido de perto nas mãos de um escritor como Samuel Beckett, e o implícito compromisso histórico com a justificação de uma forma de existência individual e coletiva, ainda quando sumariamente denunciada na aparência de seus fenômenos, colado a uma técnica de representação artística. É certo que, em boas mãos, a mais indesejada das justificações pode vir a tornar-se denúncia, como bem mostrou um poeta como Charles Baudelaire, já nos versos iniciais de suas *Flores do mal*. Contudo, para que isso aconteça uma vez mais, necessário será que a própria obra tome consciência de seus interstícios semânticos, afirmando-se primeiramente como uma crítica radical a si mesma (– *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*) e alçando a um novo patamar aquela velha prática de mediação; do contrário, a reprodução exata do imediato será o fundamento pontual de sua práxis, conduzida não pelo desejo de acesso ao real, perseguido em aparência, mas pela reprodução constante do *literal*. Aos contemporâneos, tendo em vista o anúncio de algumas fundamentais perspectivas históricas, seria preciso dizer e enfatizar: este [o acesso ao literal, às coisas mesmas] nunca foi o verdadeiro problema dos realistas. Seu impasse e interesse maior sempre residiram em outra chave de compreensão, a saber, a busca e o desejo insaciável pela totalidade.

Que os tempos são outros, ainda que em tudo pareçam os mesmos, já não é preciso insistir nem lembrar. Nessa estranha hora de ponteiros confusos, falar em *totalidade* parece ter se tornado absurdo àqueles que já admitiram que “um realismo modesto é mais efetivo do que um salvacionismo totalizante e pseudocientífico”¹³. Contra eles, talvez ainda possua algum efeito e sentido de lucidez o projeto artístico de Sergio Ferro, por exemplo, para quem toda esta discussão não se resumia a um embate estético entre a modéstia e a salvação, mas visava à percepção da realidade como um problema, como um difícil impasse que se arma entre base e superestrutura. Nesse sentido, enunciar algum comentário sobre a própria noção

Quem não compreender em que consiste este efetivo passo à frente, socialmente necessário, quem não souber mostrar como ele se realiza nos indivíduos, quem representar a perspectiva como realidade, escreverá obras não apenas de pequeníssimo poder de persuasão, como também sujeitas a um envelhecimento extraordinariamente rápido.” Cf: LUKÁCS, G. “O problema da perspectiva” (1956). IN: *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010, p. 291.

¹³ Cf: “[Entrevista e depoimento de] Caetano Veloso”. IN: VENTURA, Z. 1968: *o que fizemos de nós*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008, p. 138.

de totalidade não parecia equivaler a uma frágil tentativa de conhecimento de todos os aspectos da realidade, intento pouco viável a qualquer um que desconfie de um sentimento em tudo oceânico, mas se tratava de oferecer um retrato possível do existente, levando em consideração seu vasto conteúdo e amplitude. Em suma, o registro que se faz sob o paradigma total implica um amplo conhecimento sobre aquilo que efetivamente se conhece no aparecer das categorias, no circuito de poder que percorre todas as esferas e classes sociais. Não é difícil encontrar aproximações entre este exercício do pensar e a estrutura social correspondente à modernidade; em alguns casos menos felizes, uma coisa é inclusive tomada por outra, sob o sinal de plena equivalência. Todavia, um difícil problema se arma no âmago de tal raciocínio quando levado em consideração o que a seguir se reconhece: “Com o fim do movimento burguês de emancipação, marcado pela revolução de junho de 1848, o intelectual burguês também perde a capacidade de reproduzir a sociedade burguesa, como sociedade que se transforma, na totalidade de uma obra realista”¹⁴. A incapacidade burguesa de lidar com sua própria ignorância concretizou-se nas mortes por ela mesma executadas, em defesa de seus preceitos e da manutenção de sua estrutura interna. Sendo este um fato histórico já bastante analisado, poucas perguntas dele poderão ser derivadas. Não é nele que reside o núcleo dos problemas aqui revisados, cujo emblema parece ter sido não outro senão o de produção de uma forma artística em uma configuração política na qual ela muito pouco teria de sentido. Ao que tudo indica, nesse difícil contexto, o realismo torna-se privilégio e justificação de uma classe, em tudo semelhante a si mesma, dada a certeza da estagnação histórica, ainda que plenamente veloz e fugaz. A estilização da própria classe estetiza seus insuperáveis engodos e ofusca suas intrínsecas mazelas, servindo como ilustração de obviedades aparentemente irreconhecíveis, não como sistema e forma de emancipação, ao qual, a seu modo, parte do teatro naturalista, com Hauptmann à frente do percurso, tentou executar, mesmo que de modo particularmente questionável, reduzido a explosões constantes de miséria e desespero. A transposição imediata de recursos e figuras, sem a análise detida de cada elemento particular, fruto do apagamento e sufocamento do complementar antagonismo possível, serve como reflexo do instantâneo, mas não como movimento histórico. Entretanto, se a própria realidade deixa de ser conhecida enquanto totalidade, na complementaridade de suas figuras, como transformá-la? como alterar aquilo que não se conhece, em suas marcas e resquícios? Decerto, a qualidade das prováveis respostas foi alterada no correr dos episódios: da impossível totalidade passou-se à ênfase na micropossibilidade da política, para que enfim se alcançasse a completa irracionalidade, preceito e minúcia daquilo que não se pode conhecer, tornando

¹⁴ BÜRGER, P., op. cit., p. 152.

(in)viável não só toda e qualquer interpretação, abrindo o campo para um jogo de total relativismo, como também empregando a todo canto sintagmas regidos pelo desejo do inominável, do irrepresentável e todos os outros que, de alguma forma, puderem ser invertidos por um prefixo promissor, cujo objetivo é virar, de uma vez por todas, as páginas escritas à tinta pela modernidade, em tudo ultrapassadas por vários tipos de pragmatismo que, a despeito de tudo, também não deixam de possuir sua respectiva dose de verdade e equivalência histórica, garantidos como meia verdade de uma substância ainda total.

O desejo de rasurar as páginas organizadas ao longo da modernidade apresentou-se notavelmente no sintagma que, temporalmente, a prosseguiu: assim, abriram-se as portas da pós-modernidade. Ainda que os novos atores desta autêntica fase de desenvolvimento do capital outorgassem a si mesmos os títulos intrínsecos à novidade de suas apresentações e pesquisas, o sintagma escolhido como matriz de reconhecimento geracional ainda deixava perceber a grande herança da modernidade nos interstícios de um ofuscado momento *pós*. Ignorando este dado de obviedade semântica, os herdeiros desta rede intelectual muito cedo designaram o alvo de suas críticas principais: a razão iluminista, da qual a própria percepção da totalidade seria resultante. “Guerra ao todo”¹⁵, como bem transpareceu Jean-François Lyotard, logo se tornaria o lema de uma geração inteiramente marcada por um intento fragmentário, pautado pela desrazão e pela impossibilidade de apreensão das partes e estratos em jogo, ainda que atuante no tempo da plenitude globalizante do capital, já nutrido de formas democráticas, seu então par indissociável. O ataque desmesurado a certa forma de elaboração racional, tornado possível apenas pelas condições expressas e fomentadas durante o período iluminista, ofuscou tão somente o alvo principal de suas afirmações: afinal, tratava-se de criticar a razão pura ou sua completa instrumentalização em um dado sistema econômico? o desprezo sentido pelos novos intelectuais visava à teoria elaborada ao longo das últimas décadas ou sua arbitrária absorção pela imediatividade da prática, ainda que entre os dois âmbitos residisse um cinzento intervalo? A despeito das respostas encontradas aos questionamentos enunciados, a eliminação parcial de um dos aspectos em pauta em nada alarga o sentido das proposições e análises, mas serve como forma de elucidação dos limites de um horizonte

¹⁵ “Finalmente, é necessário que se torne claro que não nos compete fornecer realidade, mas inventar alusões ao concebível que não pode ser ‘presentificado’. E não se deve esperar desta tarefa a menor reconciliação entre ‘jogos de linguagem’, em relação aos quais Kant, sob o nome de faculdades, sabia que estão separados por um abismo, e que só a ilusão transcendente (a de Hegel) pode esperar totalizá-los numa unidade real. Mas também sabia que esta ilusão paga-se e o preço desta ilusão é o terror. O século XIX e o século XX saciaram-nos de terror. Já pagamos o suficiente a nostalgia de todo e do uno, da reconciliação do conceito e do sensível, da experiência transparente e comunicável. Sob a procura geral de falta de rigor e de permissividade, ouvimos murmurar o desejo de recomeçar o terror, de realizar o fantasma de esmagar a realidade. A resposta é: guerra ao todo, testemunhemos em favor do ‘impresentificável’, activemos os diferendos, salvemos a honra do nome” Cf: LYOTARD, J-F., op. cit., p. 27.

de época. Se, por um lado, pode-se dizer que a crítica imediata ao capitalismo já pouco auxilia e mobiliza, em uma era na qual todo antagonismo parece facilmente absorvível, por outro, a verificável alteração em algumas das formas e elaborações discursivas denuncia o difícil esgotamento de todo um projeto. Ora, já em seus empregos iniciais, em meados de 1835, a palavra *réalisme* foi utilizada para denotar a *vérite humaine* das pinturas de Rembrandt, em oposição à *idéalite poétique* dos neoclássicos, instaurando um nó e um campo de possibilidades entre as ideias de *realismo* e *verdade*, cujos sentidos, amalgamados, haveriam de compor e estruturar o projeto estético de Émile Zola, por exemplo¹⁶. Seguindo por essa via de análise, respirando ares levemente hegelianos, ainda que já deturpados pelos impactos da arte romântica, a verdade se mostraria não como revelação do imediato, mas como a coragem de inauguração e figuração de uma liberdade não existente, vislumbrada primeiramente em áreas como a arte, a filosofia e a religião, cuja percepção sensível haveria de instaurar uma nova ordem objetiva, dando àquela noção primeira o impulso necessário à alteração dos paradigmas sociais, dentro de um processo que exigiria de cada sujeito o máximo de sua implicação enquanto agente histórico. Nesse sentido, aquela mesma ideia de verdade dependeria, em todas suas matrizes e arestas, de uma estrutura humana historicamente temporalizada, permanecendo a descansar na imanência de cada objeto criado enquanto índice de um ciclo socialmente perceptível, como as marcas objetivas de um processo concretamente verificável sobretudo nas lutas e pautas emancipatórias que, ao fim e ao cabo, seriam a substância primordial de uma trajetória cujo alvo forneceria a medida da prática e do engajamento de toda uma vida, aposta lançada em nome da liberdade. Entretanto, como se poderia esperar, sem grandes ares de surpresa e novidade, a elucidação dos interesses de classe presentes em toda empreitada, irrefutável reflexo do sangue derramado nas ruas parisienses em 1848, também não demoraria a produzir um novo contexto a seus senhores e súditos. A potência política originalmente ligada à tópica realista, conectada com a verdade oculta e transparente de um tempo histórico, logo teria de ver e presenciar o esfumaçar de seu próprio sentido em meio às disputas ideológicas entre as classes, num ringue desigual onde a ideia de verdade tornou-se um mero operador, a simples percepção de um discurso válido e aceito por um grande número de sujeitos, como convenção firmemente estabelecida, criando um novo argumento cujas bases encontrar-se-iam fincadas sobretudo na obra de Friedrich Nietzsche, em especial naquilo que diz respeito a seu ensaio *Sobre verdade e mentira*. Dessa verdade como singela formação discursiva à ênfase na performatividade dos atos de fala, o salto efetuado foi menor do que se espera e imagina,

¹⁶ Cf. WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ainda que sua refinada elaboração tenha demorado alguns anos para ser inteiramente rascunhada e aceita. Por sua vez, a perspicácia de um sociólogo como Richard Sennett não o deixou esquecer-se de que, ainda naquele mesmo ano de 1848, uma alteração objetiva forneceu novo contexto aos processos sociais: às classes já não interessava mais *o que* se dizia em matéria de política, mas passava a importar tão somente *quem* dizia e *como* o fazia, seu poder de persuasão e convencimento¹⁷. Ora, os anos subsequentes não demorariam a ensinar todos os teóricos que é possível fazer coisas com palavras, uma vez que a fala é também um ato – intuição já sentida por Sartre, no início do século XX, ao diagnosticar um processo no qual uma *verdade pragmática* em tudo começava a substituir uma *verdade revelada*. Todavia, nesse simples esquema, algo permaneceu encoberto e irresolvido: e como determinar a qualidade do que fazemos ao falar? E o que significa falar a verdade em um tempo no qual todos os discursos compõem o mesmo objeto de interesse e ocupam um mesmo patamar de relevância? Quando a própria ideia de verdade perde seu sentido e perspicácia, qual significado resta à busca e produção de conhecimento? Porque, sendo a própria realidade inapreensível como totalidade, dada sua fragmentação e inevitável efemeridade, como bem enfatizam alhures alguns pensadores contemporâneos, em tudo interessados em uma vida fragmentada, indeterminada e inteligível, o que parece restar à teoria é apenas o enaltecimento de uma tendência obscurantista, produzida em meio a doses de mediocridade, cinismo e relativismo total – ou, simplesmente, o que resta é a confirmação e constatação de uma era calcada na *pós-verdade*, cujo sentido parece em tudo remontar não um estado *pós-moderno*, mas *pré-moderno*, com “uma verdade inflacionada de subjetividade, mas sem nenhum sujeito; uma verdade que é moralmente potente, mas que não produz transformações éticas relevantes; uma verdade que se confunde com os processos sociológicos de individualização, com as

¹⁷ “O mesmo tipo de processo começou no comportamento dos públicos perante multidões nas ruas: em primeiro lugar, manifestado de modo marcante nas revoluções de 1848. Atentava-se, ao se observar alguém em público, para as intenções, para a personalidade, de tal modo que a verdade daquilo que se dizia parecia depender do tipo de pessoa de que se tratava. Se a pessoa assim observada era um político, essa superposição tinha efeito profundamente anti-ideológico, no puro sentido político da palavra. Como uma visão dos males sociais ou a visão de uma sociedade melhor poderia significar em si e por si mesma, e motivar uma ação sistemática, se sua credibilidade depende do quanto um auditório, num determinado momento, simpatiza com a personalidade do homem que defende essa causa? Nessas condições, o sistema de expressão pública se tornou um sistema de representação pessoal: uma figura pública apresenta aos outros aquilo que sente, e é essa representação de seu sentimento que suscita a crença. A superposição do privado no público exercia uma atração particularmente forte sobre as plateias burguesas, mas, na medida em que se podia fazer com que outros, inferiores na escala social, acreditassem nos seus termos, podia ocorrer dominação de classe por meio da imposição dos cânones burgueses de ‘respeito’ diante de uma personalidade autêntica. Em suma, as ideias atuais de ‘autenticidade’ em público têm suas raízes numa arma anti-ideológica que começou a ser utilizada no século XIX, na luta de classes”. Cf. SENNETT, R. *O declínio do homem público*: as tiranias da intimidade. Tradução: Lygia Araujo Watanabe. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 46-7.

prerrogativas estéticas do gosto e com a força política das religiões”¹⁸. O apagamento parcial da ideia de verdade dos contemporâneos circuitos teóricos, defensores da multiplicidade e pluralidade dos argumentos, ainda que não signifique nem regularize a completa desativação e desarticulação imanente daquela velha e mesma noção, possui apenas uma *meia verdade* em seus termos ocultos; por sorte, a metade restante ainda insiste em apostar no confronto com os dados objetivos da realidade, sem o qual restaria à universidade apenas o desmonte interno de seus próprios alicerces e argumentos. Em resumo, aos teatrólogos contemporâneos, em especial os admiradores e propagadores das ideias de Josette Féral, seria preciso lembrar que a divulgação e defesa incessante de uma teoria da performatividade depende, em todas as instâncias, daquilo que se apaga, continuamente, em nome da inauguração de um ato presentificado. Nesse interregno, o prejuízo analítico, porque descolado da tradição e totalidade que lhe dão respectiva substância e significado, tende a ser muito maior do que o minúsculo ganho em descrição fenomenológica, cujo saldo, ora negativo ora até positivo, tende a depender do objetivo primordial de cada enunciador, preso em um possível intervalo entre a coragem e a responsabilidade, ou entre seus opostos, sempre figurados sob a máscara da resistência e da inovação teórica. Ao que tudo indica, quando a verdade saiu de cena, nossos erros também mudaram de quintal. Nas palavras de Brecht: “Ao cruzar a fronteira pensei:/ Mais que de minha casa preciso da verdade./ Mas preciso também de minha casa. E desde então/ A verdade é para mim como uma casa e um carro./ E eles me foram tomados”¹⁹. Os versos finais de suas óperas ainda aguardam a voz que os entoará em tom e escala corretos.

Ainda quando isenta de percepção e sentido históricos, a respectiva singularidade das obras e objetificações artísticas não deixa de ser testemunho e documento de uma época. Visto por tão singelo prisma, aquilo que alguns teóricos reconheceram e interpretaram como certa recusa à formalização, na cena contemporânea, parece ser, na verdade, a fatal incongruência dos fenômenos em pauta. Ora, que forma poderia possuir um enunciado iludido a respeito das marcas de sua enunciação senão um caótico desmembramento de suas partes? Enquanto a origem do problema, quase sempre esquecida e deixada em oculto, parece denunciar seu conteúdo histórico imanente, a respectiva aclamação de seu resultado, calorosamente aplaudido em nome de uma pluralidade interpretativa numa determinada comunidade de iguais, elucida a especificidade de sua intrínseca dinâmica e elaboração de raciocínio, fruto do processo de obscurecimento da consciência pela reiteração do existente e do imediato. A im-

¹⁸ DUNKER, C. “Subjetividade em tempos de pós-verdade”. IN: DUNKER, C.; TEZZA, C.; FUKS, J.; TIBURI, M.; SAFATLE, V. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 18.

¹⁹ BRECHT, B. “Por muito tempo procurei a verdade”. IN: *Poemas* (1913-1956). Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 99.

provável reinvenção política do teatro, com base no impulso e tentativa de um acesso arbitrário ao real²⁰, abdicou apenas daquilo que forneceria a exata medida de sua contundência: a possibilidade da crítica, sem a qual resta apenas resignação, adaptação e conformidade. Ao que parece, o símbolo máximo de nosso avanço crítico pós-moderno mostrou-se equivalente ao intragável abandono da inteligência analítica. Ao propagarem enfaticamente a morte de todo o problema e desafio marxista, principalmente, os enunciadores do assassinato esqueceram-se apenas de verificar aquilo que já se anunciava no subtítulo d’*O Capital*: reiterar a morte do marxismo é grafar a tinta a morte da *crítica da economia política*. Longe de ser um simples erro ou negligência do meio do caminho, a escolha adotada foi em tudo calculada: “Para mim, o teatro não reflete a política, ele a desmonta. Porque a política é aquilo que não autoriza as relações de fala. Hoje, a política está muito mais ideológica do que em qualquer outro momento; ela enrijeceu e controla todos os lugares nos quais é possível falar. É por isso que eu estou fazendo teatro: ele é uma brecha nesse tecido. Eu não faço um teatro crítico. Eu faço um teatro de apelo”²¹. À desenfredda ideologia do mundo, contudo, não se deveria opor a existência de um discurso provavelmente *verdadeiro*, nem a ilusão de um espaço isento do círculo de poder existente, reflexo de uma intragável impotência, sempre relembrada e nunca contornada, mas a crítica a suas referidas lacunas, possibilidade concreta de ver implodir um estado geral de coisas, ainda que toda crítica também diga respeito à possibilidade de que haja uma verdade, ligada às condições efetivas de sua irrupção e regime. Em última instância, não há teoria nem discurso que se façam sem a presunção de alguma dose de verdade, objeto cujo sentido, ainda que controlado por alguma verificação prática, não condiz com os elementos de um círculo espesso de realidade. Se, de acordo com uma fundamental premissa de Ernst Bloch, o princípio do realismo sempre foi o de tornar o mundo conhecível, como formular tal problema e princípio quando realidade e ideologia parecem seguir na mesma direção, como substâncias indissociáveis, mutuamente ratificáveis?²² A ideologia ilustrada, cuja

²⁰ “qu’il fasse ou non le choix direct d’un thème politique, le théâtre contemporain revendique en effet l’accès à ce qui, de toutes parts, est nommé ‘le réel’ [...] Anne-Françoise Benhamou formulait ainsi l’idée: <<um certain théâtre critique est mort, mais une part de l’intérêt, de la valeur, de la beauté de certaines oeuvres théâtrales d’aujourd’hui est de chercher à renouer différemment, avec le politique. Ou encore: d’inventer une nouvelle définition du lien du théâtre avec le réel>>”. IN: SAISON, M., op. cit., p. 9.

²¹ “Pour moi, le théâtre ne réfléchit pas la politique, il la ‘troue’. Car la politique c’est ce qui n’autorise pas les rapports de parole. Aujourd’hui la politique est plus idéologique que jamais, quoi qu’on en dise; elle a bétonné tous les endroits où ça pouvait parler. C’est pour cela que je fais du théâtre: c’est un trou dans ce tissu. Je ne fais pas un théâtre critique. Je fais un théâtre d’appel”. Cf. BRAUNSCHWEIG, S. *apud* SAISON, M., op. cit., p. 62.

²² Aqui, o argumento segue, em larga medida, os apontamentos fornecidos por T. W. Adorno e Max Horkheimer: “Para resumir numa só frase a tendência inata da ideologia da cultura de massa, seria necessário representá-la numa paródia da frase: ‘Converte-se naquilo que és’, como duplicação e super-ratificação da situação já existente, o que destruiria toda a perspectiva de transcendência e de crítica. O espírito socialmente atuante e eficaz limita-se aqui a pôr, uma vez mais, diante dos olhos dos homens o que já constitui a condição de sua existência, ao mesmo tempo que proclama o existente como sua própria norma; e, assim, confirma-os e consolida-os

escala serviu como medida ao projeto realista, esgotou-se, sem liquidar-se, com as bombas que explodiram os edifícios de uma razão aliada ao progresso da humanidade, instante em que coube ao mundo o reconhecimento da autoria de seus próprios destroços, ainda que esclarecido sobre seus impactos e domínios.

A inteligência que supostamente se abandonou logo viu seu espaço subsumido no império das micronarrativas, cuja responsabilidade pela expansão da própria noção de ideologia fez-se notável. Em alguma instância, os acontecimentos de 1968 deram ao ciclo que se abriu em 1848 um contorno indistinto entre os pontos finais e as reticências. Todavia, ao expandir antigas categorias políticas de análise, o preço a ser pago foi a inviável definição de cada preceito, restando apenas seus efeitos. Frente a eles, também a possibilidade da resistência se tornou um enigma difícil de identificar. O fato de que todos os pontos de vista sejam socialmente determinados não implica que todos eles tenham o mesmo valor e a mesma contribuição analítica, muito menos que sua aparência elucide contrastes objetivos profundos à estrutura social. Na dedicatória escrita a Max Horkheimer, em *Minima Moralia*, Adorno não hesitou em afirmar:

Quem quiser saber a verdade acerca da vida imediata tem que investigar sua configuração alienada, investigar os poderes objetivos que determinam a existência individual até o mais recôndito nela. Se falarmos de modo imediato sobre o que é imediato, vamos nos comportar quase como aqueles romancistas que cobrem suas marionetes de ornamentos baratos, revestindo-as de imitações dos sentimentos de antigamente, e fazem agir as pessoas, que nada mais são do que engrenagens da maquinaria, como se estas ainda conseguissem agir como sujeitos e como se algo dependesse de sua ação. O olhar lançado à vida transformou-se em ideologia, que tenta nos iludir escondendo o fato de que não há mais vida.²³

Eis assim constituído o limite intransponível dos ditos teatros do real.

Na repetição enfadonha de um mesmo artifício imediato, com seus atores da vida cotidiana e seus *experts of everyday life*, os teatros do real confirmam seu distanciamento em relação às práticas e tópicos realistas, posicionando-se favoravelmente a um recorte hiperrealista. Entre a apresentação do óbvio e a aceitação do existente, reside a adaptação inces-

na crença, carente de verdadeira fé, em sua pura existência. Da ideologia só resta o reconhecimento do que subsiste, um conjunto de modelos de comportamento adequados à hegemonia das condições vigentes. [...] hoje, o homem adapta-se às condições dadas em nome do realismo. Os indivíduos sentem-se, desde o começo, peças de um jogo e ficam tranquilos. Mas, como a ideologia já não garante coisa alguma, salvo que as coisas são o que são, até a sua inverdade específica se reduz ao pobre axioma de que não poderiam ser diferentes do que são. [...] A ideologia já não é um envoltório mas a própria imagem ameaçadora do mundo. Não só pelas suas interligações com a propaganda mas também pela sua própria configuração, converte-se em terror. Entretanto, precisamente porque a ideologia e a realidade correm uma para a outra, porque a realidade dada, à falta de outra ideologia mais convincente, converte-se em ideologia de si mesma, bastaria ao espírito um pequeno esforço para se livrar do manto dessa aparência onipotente, quase sem sacrifício algum. Mas esse esforço para ser o mais custoso de todos". IN: *Temas básicos da sociologia*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1973, p. 202-3.

²³ ADORNO, T. W. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Tradução: Luiz Eduardo Bicca. Revisão da tradução: Guido de Almeida. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 7.

santemente incômoda ao conhecido, condição de possibilidade à própria emergência dos trabalhos, fonte de sua contradição principal. A equivalência plena entre obra e realidade parece fornecer a medida estética das criações que de nada mais precisam, dado seu teor de legitimidade confirmado por qualquer sujeito imerso nas mesmas condições históricas. O fim da utopia, descrito por Maryvonne Saison nas linhas finais de seu livro, tende a fornecer a medida da ação de cada intérprete, impossibilitado de vislumbrar alternativas em um contexto no qual *there is no alternative*; ainda assim, o bloqueio de uma possibilidade futura permanece como possibilidade a ser executada, a despeito dos setores mais engajados na luta pela emancipação coletiva. Nesse imbróglio que tende a colocar sob suspeita a significação histórica e a formulação teórica mais refinada, o que resta é mera descrição de fenômenos quaisquer. Como a realidade se encontra em todos os lugares, mergulhada em circuitos e jogos de poder, toda e qualquer coisa se torna passível de descrição, com o mesmo grau de significância. Somada a essa obscura tendência reiterativa do existente, como seu complemento indispensável, encontrar-se-á a segmentação profunda entre as áreas e formas de conhecimento, destituídas de qualquer relação em sua base, embora cheia de percalços e aproximações em sua superfície aparente – caso contrário, não teriam as ideias de intertextualidade e transdisciplinaridade, cujas premissas permanecem certamente verdadeiras, vingado com tanto afincamento em todas as terras. O salto analítico de Julia Kristeva foi o impulso inicial que todos esperavam. Sob nomes e conceitos diversos e diversificados, prolonga-se uma mesma configuração socio-histórica, refém de um ininterrupto processo de produção reificado. O consumo esquizofrênico das modas intelectuais deixa entrever o esgotamento de seus componentes e a ausência de algum sentido ou margem de responsabilidade, enquanto continua em tudo fiel a imaginar a possibilidade concreta de uma experiência transformadora, em um tempo de poucas transformações. Todavia, a referência a uma visão empírica do mundo, calcada na experiência cotidiana e na vivência individualmente coletiva, não parece ter sido um dos pilares e argumentos realistas, mas a substância primordial de seu limite subsequente: o naturalismo, com seu desejo imanente de “tornar visível o fluir cinzento da existência cotidiana”²⁴. Na ausência de dados e percursos verdadeiros, parece restar aos artistas e intelectuais apenas a pura determinação de seus atores, filhos imediatos de uma mesma situação histórica. Ainda assim, dentro de uma mesma e única categoria, podem residir diversos elementos cujo sentido tende a constituir o avesso do estabelecido. Ora, basta pensar que a recomposição da ideia mesma de verdade parece ser um dos impulsos fundamentais dos teatros documentários, cuja discussão

²⁴ ROSENFELD, A. “Naturalismo e impressionismo”. IN: *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006, 90.

não deve descartar os aspectos éticos concernentes à coisa, mas a eles não pode se fechar: entre os jogos das narrativas, ainda deve ser possível resgatar a pertinência e eficácia da crítica, de um necessário, inteligente e profundo enfrentamento com a matéria retratada. Por ora, esta discussão ainda pode soar pouco provável, de grande distância e pouca valia, a espíritos conformados com suas respectivas realidades. Enquanto assim for, restará apenas uma margem de correspondência e reafirmação daquele modelo um dia apontado por Lyotard: “Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna”²⁵. Ao que tudo indica, o propósito da arte moderna tornou-se o disparador criativo da arte contemporânea, demasiadamente influenciada por um obscuro gosto pelo inominável. Não à toa, e enfim, uma mudança de foco foi operada: por ora, sejam todos bem-vindos à era dos estudos da recepção! Aquele cuja percepção se encontrar em acordo minucioso com as entranhas do poder decerto será logo recompensado como autor das novidades intelectuais deste tempo.

²⁵ LYOTARD, J-F., op. cit., p. 22.

PONTO FINAL

Muitos anos atrás, eu discutia com Guy Debord questões que a mim pareciam ser de filosofia política, até que em certo ponto Guy me interrompe e diz: ‘Olhe, eu não sou um filósofo, sou um estrategista’. Esta frase me chocou porque eu o considerava um filósofo, assim como considerava a mim mesmo um filósofo, e não um estrategista. Mas creio que aquilo que Guy queria dizer é que todo pensamento, por mais puro, por mais geral e por mais abstrato que seja, é sempre marcado por assinaturas históricas, temporais e, portanto, sempre preso, de alguma maneira, a uma estratégia e a uma urgência.

Giorgio Agamben

“A crítica por si mesma não traz nenhuma solução positiva. Mas, hoje em dia, quem traz?”: com esta pergunta, Sartre encerrou algumas de suas mais importantes considerações teóricas, em meados da segunda metade do século XX. Em outro contexto e obra, tal filósofo chegou ainda a dizer que o coeficiente verdadeiro de uma ideia poderia – e deveria – ser medido pelo exato grau de repugnância que ela fosse capaz de produzir em grande parte do senso comum, aos ditames da razão administrada. Embora seja integralmente elaborada entre círculos e circuitos de negatividade, o propósito de tal crítica a ser construída não parece ser nem constituir uma ação direta, cuja aplicação a dados e fatores da realidade prescindiria de um esforço de mediação. Antes, é provável que seu objetivo seja o de resgatar um estado de coisas que se perdeu, partindo de um enfrentamento difícil com seu respectivo objeto de análise. É necessário olhar para a impotência do tempo presente para mesmo nela encontrar a faísca de alguma ação possível, já ofuscada pela fumaça de suas próprias cinzas, exalada junto àquilo que já se degradou – um simples esforço cujo impacto e sentido são em nada simples.

Por mais difícil e amarga que seja esta confissão, em especial aos mais agudos críticos da ideologia contemporânea, já não se pode deixar de reconhecer que a atual premissa performativa, em tudo familiar aos estudos teatrais, na imanência de sua significação e descarga histórica, carrega um provável conteúdo de verdade, ainda que, para encontrá-lo, seja necessário um ímpeto e uma procura por uma saída prática, presente já na elaboração de seu princípio formativo. Todavia, uma ação plena, límpida e total, aparente índice imediato das performances, apenas seria possível, como sintoma de liberdade e inauguração subjetiva, em uma sociedade orquestrada por um regime de igualdade. Desfazer-se-ia, assim, a arbitrariedade entre matéria e forma, entre o preceito e a realização, uma vez que a integração entre sujeito e objeto esboçaria um novo estado de coisas, em âmbito superior. Ora, sendo ainda parte integrante de uma ordem desprezível e excludente, índice de irrealização daquele conteúdo previsto como sintoma e signo de liberdade, à arte caberia um intervalo possível entre a ne-

gação do existente e o vislumbre dos encaminhamentos para uma nova configuração, em tudo necessária. A aceitação resignada do que é percebido e encarado como a realidade das coisas equivale ao abandono da necessidade de suas condições e premissas de modificação: a performatividade, tal como defendida atualmente, implica em absoluto um abandono da própria pertinência... performativa. Na contramão deste percurso, em última instância, poder-se-ia afirmar que o resgate a tão delicado esforço político constituiu o objetivo principal deste trabalho: empreender algum sentido de negação ao real, para que o entendimento de suas contradições históricas, colado a alguma chave de sua compreensão, se revelasse em tudo possível. Por esta razão, enganar-se-á aquele que por ventura vier a ler estas páginas em busca de uma descrição exata dos procedimentos do grupo OPOVOEMPÉ: aqui, o alvo nunca foi a plena singularidade da coisa, mas a totalidade que a formata e que, só depois de concluída tal formatação, a particulariza generalizadamente dentre as demais mercadorias do mundo. Ainda que assim seja, um último apontamento sobre o coletivo parece necessário.

Encerrado o ciclo de suas apresentações principais, com os desafios atravessados ao longo do processo de composição d'*A Batalha da Maria Antonia*, uma estagnação profunda abateu todas as intérpretes. Presas em uma confusa relação com o SESC, sem o apoio de programas como o Fomento, ainda que não tenham sido poucas suas tentativas e buscas por financiamento e recursos públicos, as intérpretes iniciaram um ciclo de paródia de si mesmas. Um trabalho como *W Polsce, Czyli Gozie? (Na Polônia, isso é onde?)*, por exemplo, criado em 2015, limitou-se a apenas reproduzir artifícios e fórmulas encontrados ao longo dos anos anteriores, em especial em seus três últimos projetos, transpondo-os para uma nova cena, ainda que em outro contexto e universo composicional. O limite que se impôs criativamente às criadoras talvez revele muito sobre o frágil alcance de suas proposições, o ponto de chegada de um específico exercício de lucidez, em tudo dependente de um favorável e produtivo contexto nacional, por ora bloqueado. Em entrevista realizada logo no início desta pesquisa, a própria diretora assumiu que cada trabalho criado ao longo de sua trajetória havia deixado algo não solucionado a ser resolvido por alguma criação posterior: a matéria irresolvida d'*A Batalha da Maria Antonia*, contudo, permanece cifrada, em tudo desconhecida.

Em 2016, comemorando tardiamente o aniversário de dez anos de existência do grupo, uma grande exposição foi realizada no teatro do SESC Belenzinho, com lema promissor: “E agora, o que é participar?”. O enunciado mantém uma interrogação que o próprio grupo parece incapaz de solucionar, uma vez que seu esboço de raciocínio sequer parece encontrar-se anunciado no horizonte das lutas e pautas deste tempo. Em uma conversa informal, aquela mesma diretora dizia, com alguma ironia ou lamento inexprimível, que o tema, completamente teatral e artístico em sua origem, havia se tornado “exageradamente político”. A sepa-

ração arbitrária entre as duas esferas parece ser o núcleo do impasse pelas intérpretes vivenciado: ora, o problema da representação não é artístico, nem puramente individual, mas constitui um dilema de uma atividade coletivamente vivenciada no cotidiano. Afinal, quando lançado no centro deste debate acerca da prática teatral e do sentido político das obras de arte, deve-se pensar que se trata de uma inesgotável crise de representação ou da implosão de uma forma de governo representativo? Ao que tudo indica, os impasses das formas de composição das artistas permanecem sintomas de um tempo histórico pouco materializado e consciente às próprias criadoras. Ainda que elas defendam que, em algum nível, seus trabalhos são pautados por uma crítica necessária ao capitalismo, a crítica pela crítica já não significa muita coisa em um sistema que aprendeu a lidar com seus impecilhos e antagonismos. Para infelicidade geral, mas não a minha, o ponto final deste trabalho é seu ponto de início, frase que pode ser interpretada de duas maneiras. Aquela que for preferida pelo leitor dirá muito mais sobre si do que sobre este trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARÃO REIS FILHO, D. 1968, *a paixão de uma utopia*. Ensaio fotográfico: Pedro de Moraes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- _____. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. “1968: o curto ano de todos os desejos”. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 25-35, 1998.
- _____. “Entre passado e futuro: os 40 anos de 1968”. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 93-104, 2008.
- _____. “O governo Lula: das utopias revolucionárias à política como arte do possível”. *Revista USP*, São Paulo, n. 65, p. 64-73, 2005.
- AARÃO REIS FILHO, D.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- AB’SABER, T. “Da experiência ao melhor entretenimento do mercado”. *Revista Peixe Elétrico*, n. 3, 2015. Disponível em: <<https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2016/10/16/Da-experi%C3%A2ncia-ao-melhor-entretenimento-do-mercado>>. Acesso: 29 dez. 2017.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.
- _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- _____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução: Luiz Eduardo Bicca. Revisão da tradução: Guido de Almeida. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- _____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Tradução: Maria Helena Ruschel. Supervisão: Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Intervenciones: nueve modelos de crítica*. Versión castellana: Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- _____. “Commitment” [1962]. Translated by Francis McDonagh. *New Left Review*, n. 87-8, September-December 1974, p. 75-89.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *Temas básicos da sociologia*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

- AGAMBEN, G.; MARRAMAO, G.; RANCIÈRE, J.; SLOTERDIJK, P. *Política*. Coordenador geral: Rui Mota Cardoso. Porto: Fundação Serralves, 2007.
- ALAMBERT, F. “A realidade tropical”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Universidade de São Paulo, n. 54, p. 139-150, set./mar. 2012.
- ALI, T. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. Tradução: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALONSO, A.; DOLHNIKOFF, M. (orgs.). *1964: do golpe à democracia*. São Paulo: Editora Hedra, 2015.
- AMENDOLA, G. *Maria Antônia: a história de uma guerra*. São Paulo: Letras do Brasil, 2008.
- ANDERSON, P. “Modernidade e revolução”. Tradução: Maria Lúcia Montes. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 14, p. 2-15, fevereiro de 1986.
- ANTUNES, R. “O Brasil da Era Lula”. *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 16, p. 128-132, junho de 2011.
- ANTUNES, R.; RIDENTI, M. “1968 no Brasil”. *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 11, p. 43-8, maio de 2008.
- ARANTES, M. A. A. C.; FERRAZ, F. C. (orgs.). *Ditadura civil-militar no Brasil: o que a psicanálise tem a dizer*. São Paulo: Escuta: Sedes Sapientiae, 2016.
- ARANTES, P. E. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- _____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- _____. “Sofística da assimilação”. *Revista Praga*, estudos marxistas, n. 8. São Paulo: Editora Hucitec, agosto de 1999, p. 75-100.
- _____. “Tentativa de identificação da ideologia francesa: uma introdução”. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 28, p. 74-98, 1990.
- _____. “Ideologia francesa, opinião brasileira: um esquema”. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 30, p. 149-161, 1991.
- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. *O século*. Tradução: Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.
- _____. “Corpos, linguagem, verdades: sobre a dialética materialista”. Tradução: Fernando Marcelino e Chrysantho Sholl. *Margem Esquerda – Ensaaios marxistas*, n. 16, p. 111-121, jun. 2011.

- _____. “Por uma nova definição da verdade”. Tradução: Luiz Paulo Leitão Martins. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. XVIII, n. 2, p. 169-180, jul./dez. 2015.
- BARRENTO, J. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BARTHES, R.; BERSANI, L.; HAMON, PH.; RIFFATERRE, M.; WATT, I. *Literatura e realidade (Que é o realismo?)*. Tradução: Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- BAUDRILLARD, J. *A ilusão vital*. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOLESLAVSKY, R. *Lances down: between the fires in Moscow*. In collaboration with Helen Woodward. Indianapolis: The Bobbs Merrill Company Publishers, 1932.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, È. *O novo espírito do capitalismo*. Tradução: Ivone C. Benedetti. Revisão técnica: Brasília Sallum Jr. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BOSI, A. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “Mediação não é conciliação. Sobre um legado da obra de Antonio Candido”. *Revista Estudos Avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 31, n. 91, p. 341-347, 2017.
- BRAGA, R.; MARQUES, J. “Trabalho, globalização e contramovimentos: dinâmicas da ação coletiva do precariado artístico no Brasil e em Portugal”. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 45, p. 52-81, 2017.
- BRECHT, B. *Diário de trabalho – Volume II (1941-1947)*. Organização: Werner Hecht. Tradução: Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Poemas (1913-1956)*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. “Amplitude e variedade do modo de escrever realista”. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. *Revista Estudos Avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 12, n. 34, p. 267-276, 1998.
- BROWN, N. “{ø,S}E{\$}? Or, Alain Badiou and Slavoj Žižek, waiting for something to happen”. *The New Centennial Review*, v. 4, n. 3, Winter 2004, p. 289-319.

- _____. “The work of art in the age of its real subsumption under capital”. Disponível em: <<http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>>. Acesso: 29 dez. 2017.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. 1. ed.: Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. “O declínio da era moderna”. Tradução: Heloísa Jahn. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 20, p. 81-95, 1988.
- BUTLER, J. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *The psychic life of power: theories in subjection*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARDOSO, I. A. R. *Para uma crítica do presente*. 2. ed. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP/Editora 34, 2013.
- _____. “Maio de 68: o advento do individualismo e da heteronomia - comentário crítico da obra de Luc-Ferry e Alain Renault”. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 235-246, 1989.
- CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CEVASCO, M. E.; OHATA, M. (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CHAUÍ, M. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- _____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.
- DAGNINO, E. (org.). *Os anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- DEL ROIO, M. “O governo Lula e a derrota da esquerda”. *Revista Outubro*, n. 10, p. 69-88, 2004.
- DIÉGUEZ, I. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Tradução: Luis Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- DUNKER, C. I. L. “Mal-estar na literatura brasileira contemporânea”. *Revista Estudos Avançados*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 31, n. 91, p. 193-209, 2017.

- DUNKER, C.; TEZZA, C.; FUKS, J.; TIBURI, M.; SAFATLE, V. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- DURÃO, F. “Por uma crítica da multiplicidade nos estudos literários”. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 23, p. 75-83, junho de 2013.
- DURÃO, F.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Ideologia: uma introdução*. Tradução: Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Boitempo Editorial; Editora da UNESP, 1997.
- _____. “Capitalismo, modernismo e pós-modernismo”. Tradução: João Roberto Martins Filho. Revisão técnica: Tânia Pellegrini. *Revista Crítica Marxista*, v. 1, n. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 53-68.
- FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERREIRA, J.; AARÃO REIS FILHO, D. (orgs.). *Revolução e democracia (1964 - ...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FOUCAULT, M. *Subjetividade e verdade: curso no Collège de France (1980-1981)*. Edição estabelecida por Frédéric Gros, sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- FREITAS, A. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- FREUD, S. *Obras completas*, v. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GOMIDE, B. B. (org.). *Escritos de outubro: os intelectuais e a Revolução Russa (1917-1924)*. Tradução: Cecília Rosa et al. São Paulo: Boitempo, 2017.
- GUEVARA, E. *Textos políticos*. Tradução: Olinto Beckerman. 4. ed. São Paulo: Global, 2009.
- HADDAD, F. (org.). *Desorganizando o consenso: 9 entrevistas com intelectuais dissidentes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- HORKHEIMER, M. *Teoria crítica: uma documentação*. Tradução: Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- _____. *Eclipse da razão*. Tradução: Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.
- HUYSEN, A. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.
- _____. *Memórias do modernismo*. Tradução: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- JAMESON, F. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Seleção e prefácio: Maria Elisa Cevalco. Tradução: Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevalco. Revisão da tradução: Iná Camargo Costa. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- _____. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX*. Tradução: Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- _____. "The aesthetics of singularity". *New Left Review*, n. 92, p. 101-132, March-April, 2015.
- _____. "Reflexões para concluir". Tradução: Ana Paula Pacheco e Betina Bischof. *Revista Literatura e Sociedade*, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 13, v. 1, p. 248-262, 2010.
- _____. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". Tradução: Vinicius Dantas. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 12, p. 16-26, 1985.
- JAMESON, F. (org.) *Aesthetics & Politics*: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno. London: Verso, 1980.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tella-rolí. São Paulo: Ática, 1994.
- KINAS, F. "O gosto pelo real no teatro contemporâneo". *Revista Sala Preta*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, p. 144-154, 2013.
- _____. "O público e seu teatro: notas em forma de ensaio". *Revista Sala Preta*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v. 17, n. 1, p. 333-339, 2017.
- KOWARICK, L. *Escritos urbanos*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KURZ, R. *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora: Editora UFJF, Pazulin, 2004.
- _____. "Os últimos combates: o maio parisiense de 1968, o dezembro parisiense de 1995 e o recente acordo trabalhista alemão". Tradução: José Marcos Macedo. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, n. 46, p. 39-75, novembro de 1996.
- LAZZARATO, M.; NEGRI, A. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Tradução: Monica de Jesus Cesar. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekink. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- _____. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. Tradução: Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. “Esthetics of resistance, esthetics of revolt”. Tradução: Sibebe Paulino. *Revista Pitágoras* 500, Campinas, n. 6, p. 4-19, abril de 2014.
- _____. “Teatro pós-dramático, doze anos depois”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. de 2013.
- _____. “Teoria e experiência do teatro”. IN: NAVAS, C.; ISAACSSON, M.; FERNANDES, S. (orgs.). *Ensaio em cena*. São Paulo: Et Cetera Editora; Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, p. 14-21.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOUREIRO, M. R. “Interpretações contemporâneas da representação”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 1, p. 63-93, jan./jun. de 2009.
- LÖWY, M. “O romantismo revolucionário dos movimentos de maio”. *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 11, p. 32-7, maio de 2008.
- LÖWY, M. (org.). *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. 4. ed. Tradução: Cláudia Schilling e Luís Carlos Borges. São Paulo: Expressão Popular, Perseu Abramo, 2016.
- LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução: Rodnei Nascimento. Revisão da tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Tradução: Erminio Rodrigues. Brasília: Coordenada, 1969.
- LUKÁCS, G.; BLOCH, E.; EISLER, H.; BRECHT, B. *Realismo, materialismo, utopia* (uma polémica: 1935-1940). Seleção, introdução e notas: João Barrento. Tradução: Fernanda Cândida da Mota Alves Gomes, João Barrento, Maria Assunção Pinto Correia, Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa e Vera Maria San Payo de Lemos. Lisboa: Moraes Editores: 1978.
- LUKÁCS, G.; ADORNO, T. W.; JAKOBSON, R.; FISCHER, E.; BARTHES, R. *Realismo: ¿Mito, doutrina o tendencia historica?* Buenos Aires: Editorial Tempo Contemporaneo, 1969.
- LYOTARD, J-F. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

- _____. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência (1982-1985)*. Tradução: Tereza Coelho. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Tradução: Maria Elisabete Costa. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- _____. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. Tradução: Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- MARICATO, E. [et al.]. *Cidades rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.
- MARIGHELLA, C. *Escritos de Carlos Marighella*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.
- _____. *Poemas: Rondó da liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- MARTIN, C. *Theatre of the real*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- MATOS, O. C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. “Tardes de maio”. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 13-24, 1998.
- MENKE, C. “Práxis e jogo: comentários acerca da dialética de um teatro pós-vanguarda”. Tradução: Stephan Baumgärtel. *Urdimento: Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas*, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 14, p. 11-19, 2010.
- MOISÉS, M. *História da literatura brasileira: romantismo, realismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MORETTI, F. *O burguês: entre a história e a literatura*. Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MOSTAÇO, E. “Peter Szondi e o circuito”. *Revista Sala Preta*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v. 16, n. 1, p. 132-147, 2016.
- MOTTA, R. P. S. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, M. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo (1977-1984)*. 1ª ed. Curitiba: Juruá, 2006.
- _____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. 374f. Tese de Livre Docência – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2011.

- NEGRI, A.; GUATTARI, F. *As verdades nômade*s: por novos espaços de liberdade. Tradução: Mario Antunes Marino e Jefferson Viel. São Paulo: Autonomia Literária e Editora Politeia, 2017.
- NIETZSCHE, F. *Sobre verdade e mentira*. Organização e tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.
- OLIVEIRA, F.; PAOLI, M. C. (orgs.). *Os sentidos da democracia*: políticas do dissenso e hegemonia global. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Brasília: NEDIC, 1999.
- OLIVEIRA, F.; RIZEK, C. S. (orgs.). *A era da indeterminação*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- PASTA, J. A. *Trabalho de Brecht*: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.
- PINHEIRO, M. (org.). *Ditadura: o que resta da transição*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- PITKIN, H. F. “Representação: palavras, instituições e ideias”. Tradução: Wagner Pralon Mancuso e Pablo Ortellado. *Revista Lua Nova*, São Paulo, n. 67, p. 15-47, 2006.
- PRADO, D. A. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PRADO JR., B. *Alguns ensaios*: filosofia, literatura, psicanálise. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. “A educação depois de 1968, ou cem anos de ilusão”. *Revista Campo Aberto*, v. 1, n. 2, p. 4-18, novembro de 2017.
- PROKOP, D. *Sociologia*. Edição organizada por Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Ática, 1986.
- RAMOS, L. F. *Mimesis performativa*: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- _____. “Hierarquias do real na mimesis espetacular contemporânea”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, jan./jun. de 2011.
- RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- _____. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- _____. “Vinte anos após a queda do muro: a reencarnação do desenvolvimentismo no Brasil”. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 50-57, dezembro/fevereiro 2009-2010.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena*: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SADER, E. “Neoliberalismo *versus* pós-neoliberalismo: a disputa estratégica contemporânea”. *Margem Esquerda* – ensaios marxistas, n. 16, p. 123-7, junho de 2011.

- SAISON, M. *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1998.
- SÁNCHEZ, J. A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madri: Visor, 2007.
- SANTOS, M. C. L. (org.). *Maria Antônia: uma rua na contramão*. São Paulo: Nobel, 1988.
- SANTOS, W. G. *A democracia impedida: o Brasil no século XXI*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.
- SARTRE, J-P. *Que é a literatura?*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHECHNER, R. “11 de setembro, arte de vanguarda?”. Tradução: Marcelo de Andrade Pereira e Martin Dahlström. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 404-425, 2011.
- SCHERER-WARREN, I.; KRISCHKE, P. J. (orgs.). *Uma revolução no cotidiano? Os novos movimentos sociais na América Latina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Que horas são?: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução: Lygia Araujo Watanabe. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- SILVA, F. L. “A perda da experiência da formação na universidade contemporânea”. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 27-37, 2001.
- SIMON, C. G. B. *O debate sobre a universidade pública brasileira – 1968/88: autonomia e avaliação*. 2002. 251f. Tese (Doutoramento em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- SINGER, A. “Raízes sociais e ideológicas do lulismo”. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 85, p. 83-102, nov. de 2009.
- _____. “Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas”. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 97, p. 23-40, nov. de 2013.

- SINGER, A.; LOUREIRO, I. (orgs.). *As contradições do lulismo: a que ponto chegamos?* São Paulo: Boitempo, 2016.
- SOLER, M. “O campo do teatro documentário”. *Revista Sala Preta*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, p. 130-143, 2013.
- SORJ, B.; ALMEIDA, M. H. T. (orgs.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TELES, E.; SAFATLE, V. (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- TELLES, V. S. *Pobreza e cidadania*. 2. ed. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Sociologia da FFLCH-USP; Editora 34, 2013.
- _____. “Mutações do trabalho e experiência urbana”. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, v. 18, n. 1, p. 173-195, 2006.
- THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- TODOROV, T. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- TOLEDO, C. N. (org.). *1964: visões críticas do golpe: democracia e reformas no populismo*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- VALE, M. R. *1968: o diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. 2. ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008.
- VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. *1968: o que fizemos de nós*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo”. Tradução: Marcelo Pen Pereira. *Literatura e Sociedade*: Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 14, p. 186-203, 2010.
- WEFFORT, F. C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ENTREVISTA COM CRISTIANE ZUAN ESTEVES

O Grupo OPOVOEMPÉ (São Paulo, Brasil) foi formado em 2004, a partir do desejo de Cristiane Zuan Esteves, diretora do grupo, de fundar um coletivo de trabalho que se voltasse às intervenções no espaço público, em um constante cruzamento entre as fronteiras da arte e vida, do teatro e da *performance*, de um acontecimento cênico e uma intervenção urbana. O grupo não pretendia realizar ações, intervenções ou espetáculos: tudo isso aconteceria ao mesmo tempo, em um mesmo trabalho, a partir de um diálogo profundo entre os diferentes campos – aspecto que, posteriormente, tornaria extremamente difícil à crítica toda e qualquer tentativa de categorização de suas criações. Mais importante que delimitar uma margem de pressupostos aos trabalhos seria atentar-se aos convites enunciados: em todas suas propostas, é sempre uma singela experiência que se encontra em questão – e é daí que nascem as variadas leituras.

A entrevista a seguir foi realizada na manhã de 24 de maio de 2016, na cidade de São Paulo. Ela já encontra-se publicada, em formato reduzido e língua espanhola, junto à Revista *telondefondo*, de Buenos Aires.

MATHEUS COSMO: Como se deu a formação do grupo e como nasce o primeiro projeto de vocês?

CRISTIANE ZUAN ESTEVES: OPOVOEMPÉ foi uma iniciativa minha, no sentido de que fui eu quem convidou as pessoas para participar de um projeto que se chamava *Guerrilha Magnética*. O nome do grupo surgiu abrindo um tarô indígena. Eu precisava de um nome, para mandar um projeto, e lá estava escrito “Povo em pé”. Falei: é isso! “Povo em pé” são as árvores: os indígenas chamam as árvores de Povo em Pé. A princípio, há a dicotomia e o jogo entre raiz e céu, certo? Mas, na verdade, o nome também é sobre o povo em pé na rua; o povo em pé, em ação; o povo em pé no ponto de ônibus; o povo em pé reivindicando... Então, eu achei que era um nome que abarcava tudo isso e ele veio e eu disse: “É esse!”. Eu estava voltando para o Brasil, depois de seis anos fora. Eu tinha morado no México, em Nova Iorque, na França... A experiência urbana era muito gritante para mim, no sentido de pensar em diferentes configurações de cidade e na maneira como as próprias cidades nos determinam – como determinam o modo como as pessoas se relacionam, o modo como elas lidam com o espaço público... Talvez isso tudo não estivesse teorizado, mas era algo que estava totalmente introjetado na minha vivência. Eu tinha todo um trabalho de *Viewpoints*, que é algo de que eu

gosto muito e que me dava uma chave para olhar a realidade e pensar nas dinâmicas que se repetem, nas rimas poéticas que existem no próprio viver cotidiano. Então, depois de tudo isso, eu finalmente chego ao Brasil e venho novamente para São Paulo, que era uma cidade na qual eu já tinha morado. Chegando aqui, eu sou totalmente impactada por toda essa tensão, fricção, riqueza, diversidade e, principalmente, pelas muitas corralidades. Na época, eu já tinha essa nomenclatura, mas eu só conseguia olhar e falar: “Nossa, aquelas mulheres, faxineiras, sentadas, fumando na frente do prédio: isso é uma dança! Elas estão dançando!”. Então, houve um momento no qual eu comecei a olhar a cidade e perceber uma dança do cotidiano, com a repetição do ônibus que passa, das pessoas que fazem um gesto esperando o ônibus, das pessoas que saem para fazer suas ações... Eu percebi que havia sempre um elemento de dança, de jogo, que muito me interessava.

Eu dava aula de *Viewpoints* na Casa das Caldeiras. Formei um grupo por lá. Um dia, voltando para casa, tive a ideia de fazer um projeto que se chamasse – e o nome já veio assim – *Guerrilha Magnética*. Eu tinha feito uma pesquisa, anteriormente, com um Coletivo do Rio de Janeiro, o Coletivo Colher, que não existe mais. Esse Coletivo me chamou para dar aula e eles sempre faziam coisas no espaço público. Nesse curso, eu comecei a ver algo que me interessou: um trânsito entre o *evento*, no qual algo eclode, e a *invisibilidade*. Ou seja, uma ação está acontecendo, mas ninguém vê – o eixo *invisível*. E me veio essa ideia: como seria atuar nesse elemento poético da cidade, numa estrutura de guerrilha – ou seja, você entra a partir do invisível, como um guerrilheiro. Aí veio uma pesquisa que eu tinha feito acerca do *Manual do Guerrilheiro Urbano*, do Carlos Marighella. Eu transformei este manual pensando a partir do ponto de vista de um artista. O Marighella cita várias coisas: as armas do guerrilheiro urbano são sempre recolhidas do real, do concreto; um guerrilheiro precisa se misturar e não pode parecer diferente do entorno, daquilo que o cerca; sua ação precisa acontecer e logo desaparecer; ele precisa ter rotas de fuga; ele tem que viver de seu próprio trabalho... Para mim, parecia que ele estava falando sobre como um artista urbano teria de agir.

Tendo essa ideia, eu chamei as pessoas que estavam estudando comigo para fazer parte de um coletivo que eu chamei de OPOVOEMPÉ e disse que eu já tinha um projeto chamado *Guerrilha Magnética*. Eu cheguei até a escrever um projeto de Fomento sem que o próprio grupo realmente existisse. É claro que não pegamos esse projeto, mas ele serviu para que eu construísse uma grande base teórica. Aliás, eu estava voltando da França e eu estava muito mais teórica: eu olho para o que eu escrevia e penso que eu era, de fato, uma francesa escrevendo em português. Eu fiz uma construção teórica do que seria ir para rua, mesmo antes de ir para a própria rua.

M: Isso era em 2004?

C: Em 2004 surgiu o nome e, em 2005, esse projeto. Em janeiro de 2005, eu chamei as pessoas para entrar nesse projeto e pesquisar. Chamei cerca de dez pessoas: uns quatro homens e umas seis mulheres. Ficaram algumas dessas pessoas. Havia dois rapazes. Um deles, de quem eu gosto muito, é o Bruno Rudolf, que é francês e fez “Solas de vento”¹: um trabalho bem bacana. A gente treinava regularmente e começamos a ir para rua. Depois, as pessoas foram indo embora e ficaram as que estão hoje: Ana Luiza Leão, Manuela Afonso, Paula Possani e eu. Nós somos o núcleo neste momento. A Graziela Mantoanelli também estava desde o começo, mas foi ter seu bebê e, desde o nascimento, não voltou mais – o que eu lamento, porque ela era parte do grupo desde a fundação...

Começamos a pesquisar esse *ir para rua*. Esse *ir para rua* trazia algo que me interessava e que vem do Schechner: um potencial de jogo. Ele fala disso em algum texto. Existe uma potência de jogo na realidade que está só esperando para ser liberada. Então, é por isso que agora eu estou convencida a falar de uma *ocupação* dos espaços, mas eu sempre falei mais em uma *liberação* dos espaços. Eu entendo que a ocupação é uma estratégia política nesse momento², mas eu acredito que um artista sempre chega para *liberar* um espaço – liberar num sentido meio “queda da Bastilha”: liberar para que tudo aquilo que barra os fluxos, que impede a livre expressão, a criação, o jogo e a relação seja estourado – e isso acaba eclodindo uma outra possibilidade de nós nos relacionarmos, conversarmos, discutirmos... O trabalho da

¹ *Solas de vento* é uma companhia que nasceu em 2007, em São Paulo, fruto da parceria entre o francês Bruno Rudolf e o brasileiro Ricardo Rodrigues. Para maiores informações: <http://solasdevento.com.br/companhia/>.

² No início da manhã de 12 de maio de 2016, o Senado aprovou, com 55 votos favoráveis e apenas 22 contrários, o pedido de abertura do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, eleita em 2014, com cerca de 54 milhões de votos. Desde então, mesmo sem a real comprovação de um verdadeiro crime de responsabilidade que legitimasse, oficialmente, a causa para a abertura do processo, facilmente percebido como um golpe de Estado, amplamente apoiado pelos setores jurídico e midiático, o então vice-presidente, Michel Temer, assumiu a presidência nacional, implantando, já nos primeiros dias de seu governo, uma política extremamente conservadora, com sérios ataques aos setores menos favorecidos da sociedade brasileira e aos programas e conquistas sociais, bem como a todo o âmbito efetivamente público, num descarado impulso neoliberal de privatização e terceirização, e com a exclusão de vários ministérios, dentre eles o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos e o Ministério da Cultura. Contra a extinção do MinC, fundado em 1985, artistas organizaram variadas intervenções e manifestações, culminando na ocupação das chamadas Fundações Nacionais das Artes (Funarte), em quase todos os Estados, com exceção de apenas dois deles: são vinte cinco prédios ocupados, em vinte e quatro Estados e no Distrito Federal. Mesmo com a decisão, anunciada no dia 21 de maio, de recriar o Ministério da Cultura, nomeando como ministro o diplomata Marcelo Calero, as ocupações ainda permanecem em vigência. O motivo pelo qual as ocupações permanecem é o mesmo que fez com que distintas mulheres se recusassem a assumir a pasta referente à Cultura (vale ressaltar que, após receber severas críticas, por não haver mulher alguma em nenhum dos ministérios de seu governo, fato que não ocorria no Brasil desde a ditadura civil militar, em especial durante os anos de comando de Ernesto Geisel (1974-1979), Temer contou várias mulheres que, sumariamente, se recusaram a assumir o posto): não se negocia com um ilegítimo governo golpista.

Guerrilha Magnética sempre acabou atuando nessa frente. A intervenção é um disparador: de repente, as pessoas estão se relacionando, conversando, jogando – até mesmo participando, com a gente, da ação. Nós ficamos dois anos fazendo só a *Guerrilha Magnética* – esse projeto de uma subversão que começou silenciosa, no espaço público, se apropriando das lógicas que já existem, em supermercados, pontos de ônibus, bibliotecas: a gente fez em vários lugares. Dentro dessas ações, nós começamos a incorporar o recolhimento de material do público. Nós lançávamos uma pergunta – daí o *magnético*: a gente atraía, sem impor uma interação; a gente criava uma situação ou algo que despertava a curiosidade e a pessoa ficava questionando o que era aquilo e o que realmente estava acontecendo, até que ela começava a vir até nós e, ao invés de nós respondermos qualquer pergunta que ela pudesse fazer, éramos nós quem lançava uma outra pergunta e essa pergunta lançada acabava virando um material que voltava para nós, sob a forma de uma resposta, e que começava a ser parte do que a gente carregava, como as trouxas, as portas³... Essa era a brincadeira.

M: Em algum lugar, isso também é acreditar que, em um simples encontro cotidiano, entre duas pessoas quaisquer, verdadeiramente pode acontecer alguma coisa e que, a partir desse encontro, pode ser revelada a real potência de algo ainda a ser escavado e trabalhado.

C: Nesse sentido, eu sou super *lecoquiana*. Eu fiz todo o treinamento dos atores do Lecoq. Para mim, interessa sempre o espaço *entre* – aqui, o espaço entre você e eu, por exemplo. Quando eu voltei para o Brasil, essa foi uma das coisas que mais me chocou: eu olhava uma cena e percebia um vazio entre os atores, ou entre nós, do público, e eles. A questão sempre foi como fazer com que esse espaço *entre* fosse esse espaço onde você puxa e empurra (uma imagem bem do Lecoq), onde as tensões acontecem e onde algo verdadeiramente dança. E é sempre esse espaço *entre* que pode ser aquecido e que pode ferver.

M: No final das contas, é nesse espaço que acontece o fenômeno teatral.

C: Sim, no *entre*! Eu tenho experiências minhas como atriz, lá no passado, onde, estando em cena, eu era capaz de sentir uma espécie de onda vindo do público. A gente sentia essa onda e depois a empurrava – e, na verdade, tudo acontecia sempre entre uma coisa e outra. Por isso, sempre, meu desejo por dinamização, que é um elemento do teatro de guerrilha. O Schechner

³ De fato, tanto as trouxas quanto as portas constituem objetos fundamentais para o trabalho desenvolvido pelas intérpretes, especialmente no que diz respeito às intervenções “O que você não deixa para trás?”, de 2006, e “Fora de chave/Out of key(s)”, de 2008, respectivamente.

fala uma coisa interessante: todos os movimentos autoritários, organizados, se fazem em linhas retas, e tudo que é libertário gira. É só você parar e observar: nós estamos o tempo todo nos deslocando em linhas retas – como quebrar isso? O trabalho, então, é sempre o de pensar e revelar o conteúdo poético que já está na cidade e que nós, às vezes, não estamos dispostos a ver.

Há outras referências no meio disso tudo. Eu poderia falar do Llorenç Barber, um grande criador da música plurifocal, que eu tenho como uma grande referência, por conta daquilo que ele fala sobre o espectador. Ele trabalha com um espectador parado, estático, que está sentado observando o desenrolar de uma situação, e um outro espectador, chamado peripatético, que é aquele que vai juntar todos os pontos. Quando você cria um evento que acontece em vários locais, a pessoa vai juntando as fichas e criando, ela mesma, um contexto. Tudo isso também determinou um pouco essas ações iniciais, da *Guerrilha* – essa possibilidade de de um espectador peripatético *versus* um estático. Em todos os nossos trabalhos de deslocamento, o espectador está fazendo isso o tempo inteiro, por exemplo no *Aqui Fora*, no *Fa-rol...*

M: E mesmo nos espetáculos em sala. Na *Festa*, por exemplo, são várias coisas acontecendo...

C: Sim! É sempre você quem junta os pontos.

Na rua, nós tínhamos ainda uma outra visão do espectador. Nós tínhamos uma divisão em vários níveis. Havia aquela pessoa que estava passando por ali enquanto nós estávamos fazendo alguma ação, mas ela não percebia – e essa pessoa também é um espectador, claro. Em contraposição, havia uma outra pessoa que percebia que algo estava acontecendo, se perguntava sobre aquilo que estava acontecendo, deixava surgir o estranhamento, mas ela, sozinha, não conseguia decifrar aquilo e acabava vindo nos perguntar. Sempre que eu falo isso, eu me lembro de um episódio que eu acho ótimo. Eu estava no supermercado, documentando uma intervenção. Veio uma senhora conversar comigo, dizendo: “Você viu eles ali? Eles estavam lá, segurando as batatas! Eles estão se mexendo agora, mas eles estavam lá, segurando as batatas!!”. A pessoa percebe que há alguma coisa acontecendo e as certezas que ela tinha em relação às dinâmicas daquele espaço caem por terra – e isso me interessa muito. Sempre tudo é muito previsível. Eu ando na rua e eu sei exatamente como as coisas funcionam. Mas, se algo começa a ser estranho e eu não possuo uma chave para ler aquilo, ou aquilo simplesmente não pode ser imediatamente decodificado, então toda a realidade passa a ser um lugar de possibilidade. Tudo pode estar acontecendo! Eu posso sempre estar fazendo par-

te de uma outra coisa que também está acontecendo. Isso eu acho extremamente significativo. É uma questão de olhar e se perguntar: onde é que eu estou? Os lugares passam a ser um enigma. Então, os lugares também encontram a potência para ser qualquer coisa.

Eu falei de dois, mas há ainda um último nível de espectador: aquele que participa. Ele entende, percebe que é um jogo e diz: “eu vou brincar” – ele entra com a gente. No final das contas, eu acredito que essa seja uma base que acabou entrando, também, no trabalho de sala d'OPOVOEMPÉ. De alguma forma, toda essa pesquisa desses dois primeiros anos, focados apenas na *Guerrilha*, também desemboca e vai sendo retrabalhada nos trabalhos de sala ou mesmo nos percursos sonoros e nas outras intervenções. Ou seja, isso acabou guiando, de alguma forma, todo nosso trabalho.

M: E, no caso, a busca de vocês sempre foi por esse último espectador?

C: Esse é aquele que, com a gente, se diverte. A busca, pensando em um espetáculo de sala, é óbvia: você quer que o espectador participe. Mas, na rua, é interessante que haja tudo isso de que eu falei. Na rua há sempre uma total pluralidade. Ninguém foi até lá para ver algo. Nesse sentido, qualquer aceitação já é interessante. Mesmo que a pessoa não entenda, não jogue, ou perceba algo mas não entre em jogo, ela já começa a agregar um outro nível de leitura sobre aquele espaço – alguma coisa aconteceu.

M: Você falou principalmente desses primeiros anos. Em algum momento, houve uma mudança decisiva no trabalho de vocês, dentro de toda a trajetória de pesquisa e experimentação? Algum momento no qual todos esses paradigmas de que você me falou, essenciais no início da trajetória, acabaram indo para outros lugares e tomando novos rumos?

C: Cada trabalho foi chamando o outro, de alguma forma. O trabalho seguinte é quase uma resposta ao que foi deixado em aberto, à pergunta que sobrou do anterior. Algo em que nós sempre tentamos pensar é: qual a pergunta que precisa ser feita neste contexto? Sempre: qual é a pergunta? E isso é uma diferença muito grande em relação a outros trabalhos. Existe uma necessidade humana, sempre gritante, de querer encontrar as respostas, mas nosso trabalho é sempre pensado em relação às perguntas que achamos que precisam ser feitas. Isso é muito difícil, principalmente no que diz respeito à necessidade de manter vivo esse impulso de sempre tentar formular uma pergunta. Esse é o motor que atravessa todos os trabalhos: quais perguntas são essas? Por exemplo, nós fizemos os dois anos de pesquisa, fizemos um trabalho de sala (afinal, todos éramos atores e queríamos fazer um trabalho de sala!) e, depois,

também acabamos fazendo uma intervenção na qual nós pulávamos em um sofá, numa feira, e depois o quebrávamos... Para o espetáculo, havia uma foto: “9:50 Qualquer Sofá”. Tudo isso gerou um trabalho a partir de uma relação de causalidade perturbada. Um exemplo: pense em uma pessoa cai do décimo quarto andar e sobrevive. Alguém deve se perguntar: o que é isso? Até que, no final das contas, a gente acaba percebendo que a realidade não é real...

Depois, acabamos fazendo este mesmo trabalho na Estação da Luz. Foi quando percebemos que, apesar de a pesquisa ter nascido na rua, apesar de termos feito uma série de intervenções anteriormente, apesar de termos incorporado tudo isso em nosso trabalho, quando voltamos à rua o trabalho que havia sido concebido para a sala não funcionava com toda a potência que ele poderia ter. Nasceu, então, o projeto *Aqui Dentro Aqui Fora*: uma tentativa de recolher uma dramaturgia, ou uma ideia, ou um conceito, e criar duas dramaturgias distintas, mas que fossem análogas: uma que acontecesse na rua; outra, em sala. Essa foi uma resposta àquele trabalho anterior, por exemplo, que havia deixado uma pergunta para nós.

Já o projeto *A Máquina do Tempo (ou longo agora)* foi mais um esforço de pensar em como tratar de um assunto como aquele. Cada aspecto do tempo era necessário que fosse trabalhado de uma maneira específica...

Mas eu diria que existe uma ruptura nessa trajetória, no sentido de que no *Arqueologias do presente*, do núcleo d'OPOVOEMPÉ, você só conta com a Manuela e eu. Ainda é OPOVOEMPÉ, porque é a linguagem que eu, como diretora, trago do grupo. Foi um convite feito ao OPOVOEMPÉ, pelo Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP), mas as outras meninas não quiseram fazer. Não sei se por que era pouco dinheiro, se por que o tema era complicado...

M: Foi, de fato, uma recusa da parte delas?

C: Não houve interesse da parte delas... Por isso, esse é um dos trabalhos que mais possui convidados. Nesse sentido, houve uma ruptura na nossa maneira de trabalhar. Foi um pouco diferente.

M: Você disse que sempre um trabalho tenta se construir a partir da pergunta deixada pelo anterior.

C: Exato!

M: E qual foi a pergunta que ficou do último trabalho que vocês fizeram?

C: Isso é o que eu estou me perguntando o tempo inteiro...

Eu acho que existe algo que ainda vem do *Arqueologias*, com a pergunta: e o que é participar? Que também é: o que é ser representado? Nós estamos vivendo isso no Brasil: uma completa crise de representatividade... Junto a isso, sempre se soma a inquietação de saber quanto se conduz da participação do público. Ainda é preciso descobrir estratégias para que seja liberada, ainda mais, a ação do público. Essa inquietação vem desde o começo: quanto você conduz, quanto você deixa em aberto...

Mas a pergunta exata, deste momento, eu ainda não sei. E, no final das contas, a pergunta a gente também só fica sabendo depois...

Mesmo assim, neste momento, eu arriscaria que minha pergunta seria: “Como responder a este momento?”. E eu não tenho noção do que está acontecendo... Ontem mesmo, eu conversava com meu marido e nós nos perguntávamos: afinal, por que liberaram esse áudio agora?⁴ Algo existe no meio disso tudo! Quem são as pessoas que estão comandando todas as marionetes? E parece que nós não temos a real dimensão dessa escura cortina de fumaça quase invisível. É uma esfera de manipulação tão grande que nós sequer temos noção de sua real configuração. Ela maior do que nós pensamos.

M: Pensando no trabalho que vocês desenvolvem, vocês se considerariam parte de algum movimento específico do teatro, ou carregariam, para si, um espécie de modelo em via negativa – ou seja, um modo de produção teatral que vocês não querem reproduzir?

C: Eu não posso falar pelas outras pessoas do grupo – ainda mais pelas atrizes, que adoram fazer personagens. Eu também gosto, como atriz, de fazer personagens; como diretora, não. Como atriz é super divertido você fazer uma personagem, mas como diretora eu me pergunto

⁴ O áudio mencionado foi divulgado pela imprensa nacional no dia 23 de maio de 2016, um dia antes da realização desta entrevista, e envolve conversas entre o Ministro do Planejamento Romero Jucá, do PMDB, e o ex-presidente da Transpetro Sérgio Machado. Em seus diálogos, mostrava-se de modo claro o desejo de evitar o prosseguimento das investigações da Lava Jato, impedindo um verdadeiro combate à corrupção e aos desvios de dinheiro público. Aqueles que ainda possuíam alguma dúvida em relação ao momento político atual do Brasil, com um golpe forjado como impeachment, puderam ter seus ímpetos esclarecidos, diante da constatação de Jucá de que era preciso resolver toda a “sangria” nacional (por *sangria*, entender a enunciação de denúncias constantes a uma série de políticos) com “uma coisa política e rápida”. Para Jucá, “tem que mudar o governo para poder estancar essa sangria” – afinal de contas, “eles querem pegar todos os políticos”: “todo mundo na bandeja para ser comido”. Uma seleção dos áudios foi publicada pelo Jornal Folha de São Paulo e pode ser vista no endereço eletrônico a seguir: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml>.

qual é o sentido da personagem: eu quero um ator que possa agir – algo muito mais voltado para o lado performativo da coisa.

Eu tive a experiência de colaborar com Stefan Kaegi⁵ em várias ocasiões. Há algo no trabalho deles que me interessa: a possibilidade de expressão do real. O documental sempre me interessou – também porque eu sou formada em Jornalismo: as entrevistas são sempre parte dos projetos e dos processos.

Em relação àquilo a que eu me contraponho, eu posso dizer que eu não consigo ir a uma peça que me exclui enquanto espectadora. Uma peça que me exclua no sentido de que, naquele espetáculo, tudo se encontra ali para ser visto, apenas. Se for assim, eu acho mais prazeroso ir ao cinema, para ver toda a reconstrução da realidade. Se há uma grande quarta parede no teatro, eu acho que prefiro ir ao cinema. Eu acho que o teatro é sempre o lugar desse espaço *entre*. Eu não tenho problema algum com uma estética realista. Eu estou falando de uma certa linguagem que, mesmo que me diga que não existe mais uma quarta parede, ainda cria e configura uma grande parede – a quarta, quinta parede, que está embaixo, em cima, que é o teto... Ela está lá! Isso não me instiga. Eu não tenho muita vontade de fazer. Há um texto que eu gostaria de montar e o que eu penso, agora, é em como quebrar toda a estrutura da peça para poder, verdadeiramente, montar esse texto.

Em resumo: eu acho que há um grande viés do teatro documental que me interessa e, para mim, personagens só funcionam se você souber que eu estou brincando. Eu não admito que um ator diga que se identifica com uma personagem: o ator está em jogo! Esse, para mim, é o trabalho do ator: estar em jogo, em ação. Eu não preciso fingir que sou outra pessoa: eu posso brincar de fingir, mas você sempre sabe que eu estou brincando e você brinca comigo, como uma criança, entende? Essa dimensão precisa estar explicitada, como linguagem. Quando não se explicita e ainda quer me fazer fingir e acreditar que aquela pessoa, aquele ator ou aquela atriz, pode ser uma outra pessoa, eu não gosto.

Em processos, é comum alguns grupos nos chamarem para dialogar, mas eu acho que nós ainda estamos em lugares diferentes de alguns grupos fomentados. De alguma forma, eu diria que nós trocamos pouco com outros grupos no Brasil. Sim, trocamos com pessoas na Dinamarca, com o LUME⁶, mas há pessoas e grupos que fazem tudo isso com muito mais

⁵ Stefan Kaegi, junto a Helgard Haug e Daniel Wetzel, compõe o conhecido coletivo Rimini Protokoll.

⁶ “O LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier, juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia, vem, desde a fundação, pesquisando, elaborando, codificando e sistematizando técnicas não-interpretativas de representação para o ator. (...) A meta de seus trabalhos é o estudo e aprofundamento de métodos que permitam a elaboração e codificação de uma *técnica pessoal* para a arte do ator.” IN: FERRACINI, R. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*. 1998. 272f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998, p. 16-17.

frequência do que nós. Quando nós começamos a falar em *intervenção urbana*, ninguém sequer sabia do que nós estávamos falando. Parecia algo em outra língua. Hoje, há um grande número de pessoas fazendo. Isso é algo que foi crescendo e despertando o interesse das pessoas.

M: E como vocês lidam com as questões de produção, financiamento e gastos?

C: Em relação ao trabalho artístico, eu sou a diretora e tenho a concepção e tudo mais. Contudo, na gestão de produção tudo é muito mais horizontal, em relação aos cachês, quem serão os produtores, o espaço onde entrar em cartaz: tudo isso é parte de uma gestão conjunta. Com o tempo, nós fomos nos especializando. Por exemplo, eu sempre sou aquela que escreve os projetos; outra fica responsável pelas questões monetárias; alguém corre atrás das assinaturas; alguém sempre é o revisor... A Manuela Afonso tem feito a direção de produção dos últimos trabalhos, ou acompanhado um produtor. Mas somos sempre nós mesmas quem tenta tudo. Nós tivemos sorte de os nossos trabalhos mais longos terem dado um salto. Acho que o *Arqueologias* deu um salto, mas que só foi possível pelos saltos anteriores do *Aqui Dentro Aqui Fora* e da *Máquina do Tempo*. Esses últimos trabalhos de que eu falei vieram com o Fomento ao Teatro⁷. Durante os dois primeiros anos, nós não tivemos absolutamente nada. Nós tivemos apenas o apoio da Casa das Caldeiras para poder ensaiar naquele espaço. Depois, finalmente ganhamos um PAC – que, depois de um tempo, acabou virando o ProAC⁸ –, para fazer *A Festa*... Enfim, nós dependemos de financiamento público! Nós dependemos de convites, como aconteceu com o *Arqueologias*: foi um convite para criar um trabalho para a I Bienal Internacional de Teatro da USP, sobre algo de que eu quisesse falar, desde que dialogasse com a curadoria do evento, que tinha como lema *Realidades Incendiárias*.

M: Mas era, definitivamente, sobre o que você quisesse?

C: Sim.

M: E disso nasceu o espetáculo *A Batalha da Maria Antonia*.

⁷ Aprovada em dezembro de 2001 e promulgada em janeiro do ano seguinte, a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo foi uma conquista dos grupos locais, especialmente do Movimento Arte Contra a Barbárie. Com o apoio desta lei, grupos que possuem uma pesquisa continuada, tida como inviável nas atuais condições de mercado, apresentam seus projetos em busca de apoio municipal.

⁸ ProAC: Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo. O mesmo significado designava a sigla PAC, que acabou ganhando um novo sentido a partir do segundo mandato de Luiz Inácio Lula de Silva, principalmente a partir de 2007, passando a representar o Programa de Aceleração do Crescimento.

C: Na verdade, eu estava muito interessada em pensar naquilo que ainda restava da ditadura, muito inspirada pelo livro do Safatle⁹. Então, eu lembrei que exatamente na rua do teatro havia acontecido a famosa batalha¹⁰. Fui finalmente até a FFLCH¹¹ e encontrei o tal do Livro Branco¹². Aquilo tudo me pareceu muito interessante.

A ideia inicial era fazer um percurso pelo prédio inteiro. Um percurso no qual fosse possível reconstruir as coisas ou ao menos contá-las exatamente em seus respectivos espaços, mas o TUSP é separado do Centro Cultural Maria Antonia, e a gente não pôde utilizar todos os espaços: tivemos que nos restringir ao teatro, apenas. Conseguimos usar apenas a lavanderia, que foi a única coisa que eles permitiram. Meu primeiro projeto era de utilizar o espaço inteiro.

M: Mas, no período de ensaios, vocês conseguiram ter acesso aos outros espaços?

C: Não, a gente não pôde ensaiar nos outros espaços. A gente até tentou, mas eles não deixaram. Por causa disso, o espetáculo se concentrou na sala. A ideia era fazer tudo como algo

⁹ A referência feita pela entrevistada diz respeito ao livro a seguir: SAFATLE, V.; TELES, E. (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

¹⁰ A chamada Batalha da Maria Antonia ocorreu nos dias 02 e 03 de outubro de 1968, acarretando a morte de um estudante secundarista chamado José Carlos Guimarães, de 20 anos de idade, e a completa destruição do antigo prédio da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Tudo começou quando os estudantes da Universidade de São Paulo tentaram arrecadar fundos, a fim de tornar viável sua participação no congresso organizado pela UNE, a União Nacional dos Estudantes, cuja sede havia sido invadida e destruída por um incêndio, logo no início do período ditatorial: o golpe se deu na madrugada do dia 31 de março de 1964; na noite do dia seguinte, 01 de abril, houve o incêndio. Contra os estudantes da USP, os alunos da Mackenzie começaram a tacar ovos – depois, bombas, até que, finalmente, começaram os tiros. Em cima do telhado da Mackenzie, encontrava-se o CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Em um documentário organizado por Renato Tapajós, depoimentos revelam que é falso afirmar que tudo se resumiu a um embate entre os estudantes das duas universidades. Havia um grupo de paramilitares na Mackenzie: o propósito era, definitivamente, destruir e ocupar o Prédio de Filosofia da Universidade de São Paulo, um dos grandes centros de pensamento e resistência da época. O objetivo era produzir uma crise sem precedentes! Não por menos, pouco tempo depois, foi anunciado o famoso AI-5, conhecido pelo seu altíssimo teor de repressão, produtor de uma forte violência, com suas prisões, torturas e mortes, aos setores mais combativos e resistentes. A camiseta ensanguentada de José Guimarães foi levada como sinal de resistência, numa manifestação que saiu da Rua Maria Antonia e se dirigiu ao centro da cidade. Assim que os estudantes saíram do prédio, a então Faculdade de Filosofia foi ocupada e completamente destruída.

Um bonito texto foi escrito por Irene Cardoso e pode ser encontrado na Revista Tempo Social, do Departamento de Sociologia da USP, em um volume de outubro de 1996. O trabalho, aqui mencionado, se chama “Maria Antonia – uma interrogação sobre um lugar a partir da dor”.

¹¹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

¹² “*Livro branco sobre os acontecimentos da rua Maria Antonia (2 e 3 de outubro de 1968)*”, documento oficial da Congregação da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, elaborado por uma comissão especialmente designada, cujo relator foi o professor Antonio Candido”. Vale consultar: CARDOSO, I. A. R. “Os acontecimentos de 1968: notas para uma interpretação”. IN: *Para uma crítica do presente*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 143.

itinerante, por todo o prédio, culminando no momento dos jogos¹³. As pessoas iriam pelo prédio, receberiam todas as informações e depois voltariam para jogar. Mas não aconteceu...

Eu acho que acabei me perdendo na sua pergunta, mas acho que é importante dizer como as condições que você tem determinam toda sua linguagem; como nós, enquanto criadores, precisamos estar atentos e pensar naquilo que temos e no que podemos fazer com aquilo. *O Espelho* eu queria que acontecesse em uma escola de crianças. Era minha ideia inicial. Que fosse um percurso dentro da escola, que as pessoas conversassem e comessem, mas sempre dentro da escola. Nós consultamos várias escolas públicas e nenhuma quis nos aceitar. Então, eu achei melhor resumir a uma mesa, com as pessoas sentadas ao redor dela – mas, ao lado da mesa, era necessário que houvesse um parquinho. E era o que havia na Água Branca.

Outro exemplo: como *O Farol* foi determinado pelo fato de que o Henrique Mariano, que fez a direção de produção, foi conosco visitar vários hotéis na zona da Berrini, porque eu queria que tudo saísse de um hotel – de um heliponto, se fosse possível, como se nós estivéssemos chegando de helicóptero. Seria a extrema velocidade das pessoas que se deslocam em helicópteros pela cidade *versus* as pessoas que utilizam o trem. Nós conseguimos negociar com o hotel Sheraton. E foi maravilhoso porque disseram que também havia um outro espaço que, caso estivesse aberto, nós poderíamos utilizar. Nós fomos visitar o Golden Hall e, gente, eu tinha visto Dalai Lama ali. Tudo aquilo apareceu, apenas, você entende? Eu estava indo ensaiar e peguei um trem. No meio do caminho, eu pensei no percurso do trem e pronto: feito! Isso é importante: pensar em quanto é a própria vida que determina o conceito. No final das contas, as condições de produção determinam o que pode ser a concepção do espetáculo – não o conceito inicial, gerador do trabalho, mas a concepção do formato do trabalho a ser apresentado.

A Festa também: eu gostaria que fosse em um lugar de onde fosse possível ter uma grande vista da cidade. Não aconteceu!

Então, existe a questão do dinheiro – até porque nosso trabalho não se sustenta com bilheteria. Até hoje, não se sustentou, porque nossos trabalhos são sempre com um número restrito de pessoas. Seria necessário executar milhares de apresentações, o que não é viável. Nosso trabalho, definitivamente, não se encaixa no mercado. Ele precisa de *mecenas*: ou é o SESC, ou a USP, ou um edital que a gente consegue.

¹³ Vale ressaltar que um dos dispositivos fundamentais do espetáculo é a presença de jogos que estimulam a memória de cada um dos participantes e instauram um espaço propício para um diálogo e debate.

M: Em alguma instância, é possível dizer, então, que *O Farol*, por exemplo, surgiu quando você pegou um trem. Na publicação que vocês fizeram do projeto *A Máquina do Tempo*, eu me lembro do relato de vocês de que *O Espelho* havia surgido a partir da observação de um bebê que brincava, junto a um dia em que você se sentou no quintal de sua mãe e observou as árvores, dentre outras coisas. As melhores ideias dos projetos surgiram sempre de um instante inesperado?

C: Sim. Há isso. Mas também há algo que é do próprio trabalho – ou seja, coisas que nascem do próprio trabalho de composição.

Há uma intervenção que nós fizemos na PUC, lá no começo de tudo: *Flanelas e janelas*. Eu estava indo ao metrô e eu vejo uma mão saindo de uma janela e sacudindo um paninho. Eu pensei: “Isso é maravilhoso!”. Parece bobo, mas pensei em fazer uma intervenção na qual limpássemos janelas. Ou seja, às vezes é tudo uma questão de manter seu olhar atento e são as coincidências que parecem nos levar; às vezes é uma noite insone... Não me esqueço de que, no *Aqui Fora*, as capas amarelas surgiram em uma época em que estava chovendo e eu fui de ônibus à casa dos meus pais – a noite inteira em um ônibus. Houve um momento em que percebi aquilo e falei: “Precisamos usar as capas amarelas!”. Ou seja, às vezes é pura coincidência, ou é um espaço que nos alimenta; um ator que nos alimenta. E grande parte das coisas é fruto de uma pesquisa, enlouquecida, de meses – lendo, lendo, lendo... Quando você volta depois, quando o trabalho já está quase pronto, você olha e percebe que aquilo que você anotou no primeiro dia foi aparecer lá no final. O processo nunca é linear. Nunca se sabe aonde você vai chegar. Nós nunca trabalhamos a partir de modelos já inteiramente formatados: uma peça que acontece em determinados espaços, com atores que falam exatamente alguns textos específicos. É sempre um processo, que nasce muito da pesquisa. Eu sou compulsiva pela pesquisa. Não por menos, na *Batalha* você tem aquelas paredes lotadas de coisas. Eu fui atrás dos livros de Educação Moral e Cívica, porque era necessário que eles estivessem no espaço. Começou com uma curiosidade, mas terminou com a necessidade de estar exposto. Não adiantava falar sobre as coisas: era preciso que elas estivessem presentes.

A pesquisa sempre alimenta. O desejo de um lugar alto, de um helicóptero, por exemplo, tem a ver com o filósofo e arquiteto Paul Virilio, que diz que toda tecnologia já traz consigo o potencial de acidente: você construir o Titanic faz com que você também crie o naufrágio; você descobre a energia nuclear e cria a bomba atômica. Ele fala muito da velocidade e da verticalização das coisas: prédios estão sendo erguidos a todo momento.

M: Você citou um trabalho que surgiu a partir de uma mulher que limpava uma janela. De fato, a rua comunica muito ao trabalho de vocês. Todas as situações mais cotidianas já são extremamente comunicativas. Você acredita que o desejo de vocês de estar nas ruas é a expressão de um desejo de entrar em contato direto com aquilo que, desde sempre, era a matéria para o próprio trabalho de vocês? Seria um movimento semelhante àquele que você descreveu em relação à exposição dos materiais no *Arqueologias*? Para esse trabalho, você disse que não valeria apenas falar sobre as coisas, era necessário tê-las por ali. Seria sempre esse o movimento: não adianta falar sobre as coisas, é preciso sempre ir ao encontro delas?

C: Sim, mas sempre com uma transposição. Sempre há uma recriação em cima da situação. A materialidade das coisas me interessa muito. Em um dos passos da Guerrilha Magnética, nós tínhamos um roteiro: “como acontecem as intervenções”. O roteiro inicial era: observação. Isso é bem *lecoquiano*, também. Antes de fazer uma ação em algum lugar, nós primeiro ficamos observando tudo, e depois começamos a experimentar. É o concreto que nos alimenta, para que nós possamos dialogar. Há sempre um desejo de dialogar com o que acontece. Por isso, também, nos percursos sonoros, a utilização de alguns textos teóricos e de alguma ficção, mas basicamente e essencialmente entrevistas.

M: Desde o início houve o trabalho com entrevistas. Sempre, em algum lugar, as entrevistas aparecem?

C: Acho que sim. Mesmo quando não temos uma entrevista, utilizamos algo de caráter documental. Na Alemanha, entrevistamos várias pessoas e fizemos um percurso sonoro em alemão e em inglês, com várias entrevistas. E eu achei uma entrevista incrível da Hannah Arendt e coloquei no trabalho! O que é mais interessante do que aquela voz da Hannah Arendt falando, em alemão? Há sempre o desejo de utilizar o máximo de materialidade. É muito melhor ouvir a Hannah do que eu tentando dizer alguma coisa de modo semelhante. Acho que existe algo também de um gosto meu: eu escolhi estudar Jornalismo porque eu gostava de fazer entrevistas. Mas, depois, eu não conseguia escrever tudo em um texto pequeno, para uma revista. Tinha que ser teatro! É dar voz àquele que está ali; dar voz a um lugar. É acreditar na contribuição do outro. Às vezes, você vai para rua achando que vai fazer alguma coisa e o outro faz com você – e é extremamente potente o que vem das pessoas. *O Espelho* é isso... Na rua, vem um rapaz conversar com você e você diz: “Eu vou para casa: é essa pessoa

quem tinha que estar fazendo isso, não eu!”. Em suma, é sempre a vontade de ter trocas, de proporcionar uma troca – e isso é muito rico.

M: Um pequeno jogo, Cris: suponhamos que haja três vertentes dominantes no teatro. A primeira delas implica uma relação entre diferentes linguagens e o trabalho se cria a partir desse hibridismo fundamental; a segunda insiste na necessidade de produzir uma nova forma de conhecimento; e a terceira seria uma forma de ativismo social – um *artivismo*, como ficou conhecido. Você se identificaria com alguma dessas três linguagens? Mais com uma delas e menos com outra?

C: Eu acho que, de alguma forma, as três dialogam com todo o trabalho. Desde o começo há algo de micropolítica no nosso trabalho, começando com uma proposta para que a pessoa se aproprie do espaço público. O hibridismo não é uma questão para nós: ele está colocado. As linguagens híbridas acontecem. A gente lida com essas linguagens o tempo inteiro. Mais híbrido que o *Arqueologias*...

M: Como você definiria o *Arqueologias*, por sinal?

C: Eu sempre falei que era um salão de jogos, uma exposição... É um espaço imersivo... Eu não sei dizer! Para mim, a coisa mais difícil é definir. O projeto começou em dezembro de 2012, quando eu recebi o convite, mas, no meio disso, quando nós já tínhamos, inclusive, escolhido a matéria sobre a qual queríamos falar, quando a pesquisa já estava em andamento, houve junho¹⁴. Naquela época, a gente já percebia que as pessoas não estavam conseguindo dialogar. Então, nós precisávamos colocar as pessoas para dialogar. As pessoas precisavam trocar.

Meu marido tem uma filha do casamento anterior e nós sempre jogávamos aqueles jogos de tabuleiro. Na minha adolescência, eu não tinha visto tudo isso. Eu me apaixonei pelos jogos de tabuleiro! Daí os jogos nos quais é preciso encontrar definições, como o jogo do dicionário, em que você precisa criar definições para palavras impossíveis. Nasce disso o desejo de criar os jogos. Para mim, as pessoas precisavam de um mecanismo por meio do

¹⁴ As manifestações que tomaram o país em junho de 2013 foram divididas em três grandes blocos, analisados pelo professor e sociólogo André Singer, em sua seminal análise, presente no texto “Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas”, publicado no número 97 da Revista Novos Estudos, em novembro de 2013. Para o autor, “por muito tempo ficaremos a nos perguntar tanto sobre a gênese quanto sobre o significado desses acontecimentos de junho”: “o fato é que, a partir do momento em que importantes setores de classe média foram para a rua, o que havia sido um movimento da nova esquerda passou a ser um arco-íris, em que ficaram juntos desde a extrema-esquerda até a extrema-direita”.

qual elas discutissem sem saber que estavam discutindo, sem virar um discurso monocromático. A pergunta foi: quais dispositivos podemos criar? Nasceram os jogos. São dispositivos que revelam algo. Há o jogo dos presidentes, que eu acho ótimo: quantos presidentes foram derrubados? Agora seria maravilhoso jogá-lo! Quantos foram eleitos? Os mandatos terminaram? Teríamos que acrescentar um, agora: o presidente interino... Para mim, isso era importante: como construir um espaço para que as pessoas dialogassem? Os jogos foram a maneira encontrada.

M: Principalmente para você, como uma das criadoras, fazendo parte de todo esse processo, que começa em dezembro de 2012 e que só vai estreiar em outubro de 2013, quais foram, exatamente no meio de toda essa trajetória, os impactos de junho de 2013?

C: Foi exatamente no meio! O processo era para ter tido um pouco mais de meses, mas apareceu uma viagem para Dinamarca. O processo ficou mais curto. Ele foi bastante curto, por sinal. Nós fizemos workshops com algumas pessoas antes, pesquisas com pessoas que tinham vivido a própria Batalha da Maria Antonia, que fazem parte do trabalho por meio dos depoimentos ouvidos. Mas junho, especificamente, me deixou enlouquecida! Eu fui naquela primeira grande manifestação que saiu de Pinheiros. Para mim, mas também acho que para todos, aquilo foi muito impactante. Eu estava lá contra o Alckmin¹⁵ e, quando olho para o lado, está tudo cheio de “Fora, Dilma!”. Na hora, eu me perguntei: “Como assim, ‘Fora, Dilma’? Eu não vim para um ‘Fora, Dilma’, mas para um ‘Fora, Alckmin’”. Eu vim no meu direito de me manifestar: por que a polícia militar vai me bater, se eu estou apenas me manifestando?”. Eu fui por uma razão muito específica, vi aquilo e achei extremamente esquisito. Nos dias seguintes, eu decidi não ir às manifestações e fiquei navegando pela Internet. Comecei a descobrir os sites de direita – os sites que, naquela época, já falavam de impeachment, já pediam intervenção militar... Descobri que, até hoje, os militares da América Latina conversam, entre si, em uma rede de espionagem e se encontram determinadas vezes por ano. Algo surreal!

¹⁵ Geraldo Alckmin é o atual governador do Estado de São Paulo e integrante do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) – partido que se encontra no governo do Estado desde 1991.

M: Como o Jucá declarou, no áudio vazado, que “estou conversando com os generais, comandantes militares. Está tudo tranquilo, os caras dizem que vão garantir. Estão monitorando o MST, não sei o quê, para não perturbar”¹⁶...

C: Sim!! Naquela época, eu já comecei a dizer que estava havendo um golpe. Eu fiquei em pânico e eu tinha certeza de que eram os militares, mas eu me perguntava se eu estava ficando louca, por conta de toda a pesquisa que eu estava fazendo. Porque, quando você descobre que o golpe, no Brasil, foi civil militar e que havia institutos bancando todos os filmes produzidos, que estavam nas fábricas e cinemas, e que bancaram intelectuais, isso significa que houve uma construção da mentalidade do golpe, antes de o golpe verdadeiramente acontecer. Então, eu olhava para a realidade e percebia que eles estavam fazendo a mesma coisa. Quando vieram as eleições, eu me acalmei um pouco, mas depois todos os discursos voltaram – e agora está ainda mais claro que tudo é realmente uma repetição, mas uma repetição diferente, eu diria.

M: Como uma farsa, dessa vez.

C: É isso. E eu percebia como tudo antes é criado, primeiro, no imaginário e só depois no concreto. E eu me lembro do ex-ministro da Justiça falando que, até 2013, Dilma tinha até 70% de aprovação; depois de tudo isso, ela caiu para 10, 15, 20%. Uma reivindicação legítima e pontual, contra o aumento das passagens, foi completamente transformada e, de repente, você redescobre toda a direita que tinha ficado um pouco adormecida e que está na sua própria família, no seu círculo de amigos...

Naquela época, toda essa situação deu uma urgência ainda maior ao processo. Percebemos que havia algo que estava fora do lugar. E, antes mesmo da peça, houve uma grande repressão na própria Rua Maria Antonia. Uma amiga brinca e conta que viveu a própria Batalha da Maria Antonia, em outro tempo. A polícia não deixou a manifestação avançar e lançou bombas... Também havia toda a mobilização na USP, com uma greve dos estudantes, que nos levou a ver a concretude das coisas. Eu me lembro de ter visto as capas do Jornal Última Hora e 80% das capas falavam sobre estudantes, professores, universidade... Durante 1968, foi um grande assunto. Tudo foi estabelecendo um grande diálogo entre os tempos, em um

¹⁶ Novamente, a referência feita diz respeito ao áudio, já mencionado, de uma conversa entre Romero Jucá e Sérgio Machado: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1774018-em-dialogos-gravados-juca-fala-em-pacto-para-deter-avanco-da-lava-jato.shtml>

sentido arqueológico, de fato. Você descobre todo o projeto de educação que foi aprovado em 1969 e vê, agora, todo o desmonte da universidade¹⁷ e por aí vai.

M: Você considera um perigo sair dos teatros, ir para as ruas e acabar convertendo o espaço público em um outro tipo de teatro, transformando todas as pessoas que ali estão como participantes em um outro tipo de público, no final das contas? Ir para as ruas e acabar transformando a própria rua naquele teatro de onde você queria ter saído desde o começo?

C: Eu acho que todo teatro documental – e esta é a crítica que sempre se faz aos trabalhos do Rimini Protokoll – deve se preocupar com a maneira como se utiliza daquelas pessoas, como lidar com a dimensão do real que está ali, com todas aquelas pessoas. Como dosar todas as coisas, sem acabar se apropriando demais de algo. Sempre quando nós fazemos nossos percursos, eu gosto de falar que é um documentário e que você, como espectador, vai preencher todo o trajeto com as imagens, na medida em que você se encontra ali e pode ter qualquer ponto de vista. Muitas vezes, quando as intervenções terminam, as pessoas me dizem coisas que, para elas, foram surpreendentes e que eu sequer havia reparado. Eu me lembro da minha mãe dizendo que tinha visto uma bandeira do Brasil rasgada, no topo do edifício, e eu nunca tinha sequer prestado atenção naquilo. Há algo que é da construção do espectador, de sua própria experiência, e é sempre ele quem constrói sua experiência. Há quem considere tudo uma grande chatice; há quem entra em lugares que eu sequer havia imaginado e eu fico me perguntando onde, exatamente, a pessoa pode estar, porque ela foi longe demais – e quem sou eu para criticar a experiência alheia... Nós tentamos que a construção seja sempre por parte do público. Exatamente por isso eu não gosto de trabalhar com atores e personagens na rua, por exemplo. Você quem deve escolher se olha para a senhora ou para o cachorro. Ou seja, a construção final do espetáculo é sempre feita pelo espectador. Com isso, eu acho que eu acabo minimizando o risco de transformar a rua em um teatro, mas, claro, há sempre uma mediação e um desejo de fazer com que as pessoas experienciem um estado poético da pró-

¹⁷ Com o avanço do neoliberalismo e de uma lógica de produção cada vez mais dominante, o ensino público – efetivamente gratuito e de qualidade – encontra-se cada vez mais ameaçado. Há tempos, jornais como *Folha de São Paulo* propõem a cobrança de mensalidades em universidades públicas. O atual ministro da Educação, Mendonça Filho, do DEM (partido que compôs a conservadora Aliança Renovadora Nacional (ARENA) durante a ditadura militar), já sinalizou várias propostas de privatização da educação, a começar com a cobrança de mensalidades nos cursos de pós-graduação. O debate acerca do ensino e da pesquisa encontra-se sempre deixado em segundo plano, uma vez que o primeiro posto encontra-se sempre ocupado pelos interesses do mercado. Professores são submetidos a plataformas que apenas sinalizam a quantidade de suas publicações. Salas de aula encontram-se cada vez mais lotadas e qualquer debate acerca de políticas de inclusão é logo tomado como enfado, uma vez que predomina o discurso meritocrático. Com prazos cada vez menores e condições cada vez mais precárias, as universidades públicas estão sendo figuradas como gastos desnecessários. Em suma, a educação não se afirma como um direito, mas como um privilégio – ou, até mesmo, como um favor.

pria cidade. Ao mesmo tempo, sempre existe uma esfera de reflexão, liberdade, que simplesmente acontece e que também pode ser criticada.

M: Pensando em um possível curso de artes cênicas, se você abrisse uma escola que fosse inteiramente sua, quais seriam as três disciplinas mais fundamentais?

C: É engraçado, porque eu estive na SP Escola de Teatro¹⁸, bem no começo, para ajudar na implementação do curso de atuação. Isso é difícil – muito difícil! Para mim, o fundamental para qualquer artista seria trabalhar a escuta – algo que eu trabalho intensamente, principalmente a partir dos *Viewpoints*, com a camada das respostas¹⁹. Eu me lembro, sempre, de uma frase: a maior qualidade de um ator é que ele saiba escutar. Eu acho que uma disciplina que se voltasse à observação e escuta seria fundamental. Eu também trabalhei muito com observação, no treinamento do Lecoq. Você vai para rua observar as pessoas e para o zoológico observar os animais: a partir disso, você cria algo. Para mim, escuta e observação são uma das disciplinas fundamentais.

M: No final das contas, a escuta é sempre mais importante que a própria ação?

C: Qual ação você é capaz de fazer se não houver uma escuta? É uma ação surda e cega, desconectada do mundo e do meio onde você se encontra. Primeiro, a escuta. Como um bebê: a criança está chorando e não adianta você perguntar o que ela quer: ela não fala! Então, você vai testando milhares de ações para descobrir o que pode dialogar com aquilo. É preciso sempre partir do pressuposto de que você nunca tem uma ação genial que precisa ser feita. Você tem sempre uma reação! Uma reação a tudo que você recebe.

A segunda disciplina seria voltada à criação mesmo. O Lecoq tinha algo muito bom em relação a isso. Por exemplo: nesta semana, trabalhamos com a máscara neutra. Nesta mesma semana, você tinha que criar cenas, com as outras pessoas, e apresentá-las para toda a escola. É um desafio de estar em constante criação. A disciplina poderia se chamar: desafios de criação – o tempo inteiro.

¹⁸ Lançada em 25 de novembro de 2009, com a denominação de *escola* oficializada por um decreto de 09 de agosto de 2010, a SP Escola de Teatro é um espaço de formação de novos artistas, oferecendo oito cursos regulares (cada um com vinte e cinco vagas), além de vários cursos de extensão, abertos ao longo dos semestres. Fazem parte dos cursos regulares: atuação, direção, cenografia e figurino, dramaturgia, humor, iluminação, sonoplastia e técnicas de palco.

¹⁹ Um dos nove *Viewpoints* com os quais trabalham Anne Bogart e Tina Landau é chamado de *resposta cinestésica*, aspecto extremamente enfatizado no trabalho desenvolvido pelo Grupo OPOVOEMPÉ.

A última disciplina seria voltada ao pensamento, propriamente dito. Não que haja esse pensamento e essa escuta nos outros. Mas, aqui, eu penso em algo que fosse capaz de estimular um pensamento em relação à realidade. Você observa e escuta, mas também precisa elaborar todo esse material. Ou seja: quais as ferramentas que você utiliza no trato com essa mesma realidade? Aqui, eu estou pensando em filosofia, em algo que caminhe perto desse lugar... Eu não falei de um treinamento técnico porque isso depende sempre do que você quer fazer.

M: Agora, uma pergunta que contém um pequeno jogo dentro dela: se a vida parece ser sempre atropelada pelo tempo presente e o teatro é, por excelência, um acontecimento que se dá no tempo presente, quais as matérias que atropelam o teatro neste momento – para o bem e para o mal? O que está aí pedindo para ser dito?

C: Difícil isso... Eu me lembro daquela imagem do Walter Benjamin de que o corpo humano não é feito para a velocidade. A gente utilizava essa imagem em *O Farol*: um minúsculo corpo humano em meio a toda velocidade. A palavra ‘atropelamento’ me lembra dos carros...

Acho que há elementos que estão entrando em nossa vida e que, de alguma forma, precisam ir ao teatro. Nossa relação com a tecnologia, por exemplo. Nós só estamos aqui, fazendo essa entrevista, porque combinamos tudo ontem, pela Internet. Isso acaba determinando todo nosso pensamento e nossa própria relação com as coisas. Eu não digo que o teatro deve reproduzir tudo isso, mas ele deve pensar a partir disso: quem somos, a partir dessas novas relações e desses logaritmos que nos determinam? Essa é uma grande pergunta. É preciso pensar em como usamos a tecnologia e em como ela nos usa. Isso, de alguma forma, também penetra o teatro – com o perigo de se transformar em algo parecido com *boys playing with toys*.

Eu estive na Alemanha em 2014 e fui a um festival. Nós éramos bolsistas e havia um egípcio, um iraniano, um grego... Ainda mais depois de 2013, tudo em que eu conseguia pensar era: o que está acontecendo nas ruas? As ruas e as redes, sem saber quanto é manipulado ou não. Isso o teatro não pode ignorar. O teatro não pode ignorar a realidade presente, as configurações geopolíticas. A política é sempre determinante. De alguma forma, é necessário que esteja presente a crítica ao capitalismo. As corporações determinam quem somos, o que comemos. Elas estão mandando demais – e cada vez mais! Isso precisa atravessar toda a linguagem teatral.

M: A questão é sempre como fazer essa crítica. E é sempre ela que determina a forma do próprio espetáculo.

C: Sim! Você pode simplesmente apontar o dedo, ou pensar em qual tipo de experiência pode verdadeiramente fazer essa crítica. Eu acho tudo isso muito difícil, porque estamos imersos nessa grande experiência que determina aquilo de que gostamos, aquilo que queremos, nossos valores... Estamos imersos nesses signos todos. A questão é sempre sobre como fazer com que seja possível retirar os véus, para que seja possível enxergar alguma coisa. Tudo isso precisa estar no espetáculo. É algo que passa pela crítica à sociedade, pela crítica à sua própria estrutura. Há uma representatividade limitada e as pessoas querem tomar tudo isso de volta.

M: É interessante porque o Fredric Jameson, na esteira de um argumento adorniano, diz que este é o grande paradoxo de toda arte que se diz política. Na medida em que ela também está imersa dentro dessa mesma sociedade, sua crítica ao âmbito social é também uma crítica a ela mesma. Este parece ser sempre um grande jogo: de que modo é possível lançar uma crítica fazendo, primeiro, uma crítica a nós mesmos?

C: E é a grande dificuldade. Nós falamos muito n'OPOVOEMPÉ: nós somos classe média, branca, no Brasil. Todas nós estudamos em escolas privadas – sem exceção. Não somos de escolas públicas. Eu estudei em uma universidade pública, mas só porque eu havia sido preparada em uma escola particular. Eu sempre acho válido nos colocarmos em uma posição de estrangeiro, mas eu também acho que é preciso cuidado para não olhar para o outro com um olhar colonizador. Eu acho que nós vivemos em um momento muito confuso e é preciso pensar em como criticar seu próprio ponto de vista em relação a alguma coisa, já que ele é criado a partir das várias experiências repetidas, das informações sobre as quais você teve algum acesso, das escolhas que você faz – e quanto as escolhas feitas já não vieram de outros lugares.

M: E essa é uma das questões fundamentais para o entendimento da violência. Há quem diga que, diante de um ambiente no qual todo seu poder de escolha se reduz apenas à seleção daquilo que já foi anteriormente escolhido para você, a única resposta possível é uma violência desmesurada, que também é uma autodestruição e uma busca por reconhecimento.

C: Sim, e sendo bem honesta com você: eu não tenho noção do que acontece, de fato, na periferia brasileira, tomando como base aquelas narrativas de pessoas que chegaram em casa e se depararam com seus vizinhos e familiares mortos, por exemplo²⁰. No final das contas, nós não temos ideia do que é tudo isso – eu, pelo menos, não tenho! E há movimentos que nascem da periferia e que são motores: quando a periferia realmente entender sua força e descer do morro, será o começo da revolução. Algo poderá acontecer.

M: É engraçado porque, em relação ao espetáculo *A Batalha da Maria Antonia*, uma das coisas de que eu mais gosto é o final da peça, com aquele grande refrão da música do Sérgio Sampaio: “Eu quero é botar meu bloco na rua”. Depois de reviver toda a experiência de 1968, para mim existe uma potência muito forte nesse retorno para o mundo, nessa reintegração daquele bloco de pessoas à rua.

C: E essa música veio depois! Eu tinha um fim de que eu não gostava e, quando eu encontrei essa música, que eu ouvia na infância, eu coloquei. Porque é isso: é isso que nós temos que fazer! “Ocupar e resistir”²¹!

M: E quais foram as maiores descobertas em relação a esse trabalho e o que voltou para vocês, em relação às pessoas que o assistiram? Até porque, depois de terem apresentado no TUSP de São Paulo, que fica exatamente na Rua Maria Antonia, vocês fizeram algumas apresentações em outros lugares, até pelo próprio circuito do TUSP.

C: Sim, e isso foi fundamental! No circuito de apresentações do TUSP, fomos apenas o Pedro e eu, do elenco original. Além de nós dois, foram o Beto, meu marido, e a Andrea Tedesco. Era outro elenco! E, como nós ensaiamos muito pouco esse trabalho, ele existe como estrutura apenas – não foram os atores criadores que levantaram tudo, na íntegra. Por isso, houve também uma outra liberdade. Nessa viagem, o público começou a se colocar e dizer suas

²⁰ É conhecido o fato de que as periferias das grandes cidades brasileiras vivem em uma constante e silenciosa guerra contra o aparato estatal, principalmente a polícia militar. Um dos episódios mais marcantes de 2015 foi uma chacina que matou cerca de dezoito pessoas, na periferia de Osasco e Barueri, na Grande São Paulo. Uma análise do episódio foi feita por Elaine Brum, em um texto que foi amplamente divulgado, e se encontra disponível no link a seguir: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/17/opinion/1439819813_934995.html.

²¹ “Ocupar e resistir” parece apresentar-se como um dos maiores lemas da atividade política atual. A despeito das ocupações efetuadas por órgãos como o MTST e pelos estudantes e funcionários de universidades públicas, por exemplo, o refrão parece ter ganhado um impulso ainda maior no segundo semestre de 2015, com a ocupação de várias escolas do Estado de São Paulo, após o anúncio de fechamento de salas e instituições, pelo Governo do Estado. Atualmente, este também é o lema das ocupações da Funarte, em defesa do Ministério da Cultura e contra o ilegítimo governo de Michel Temer.

memórias. Naquela cena em que as pessoas precisam escolher entre jogar uma memória no lixo, guardar para si ou compartilhar com todos os outros, as pessoas começaram a compartilhar algumas que elas liam e também começavam a falar sobre suas próprias experiências, com alguns dizendo que haviam apanhado da polícia e tudo mais. O teatro se tornou um fórum de discussão. Houve uma cidade (Rio Preto, eu acho) na qual o espetáculo acabou e as pessoas foram até as caixas e começaram a ler tudo, umas para as outras. Nós fomos embora e elas continuaram por lá. Foi uma descoberta! O público se apropriou totalmente do espetáculo: esse, com certeza, é um retorno muito interessante. Nós fomos muito surpreendidos por todos os depoimentos e pela maneira como as pessoas entraram no espetáculo. Algo aconteceu naquele espaço!

Uma pequena curiosidade sobre o retorno do público: era interessante que, quando nós estávamos montando o cenário, algumas pessoas iam até o TUSP e elas, que haviam vivenciado tudo aquilo, diziam que nós estávamos reconstruindo o Centro Acadêmico!

Agora, o retorno central, de todas as pessoas, era sempre a constatação de que é incrível como nós não sabemos. Nós não temos noção de quanto a ditadura perpassou todos os níveis do imaginário, da cultura e da nossa sociedade, sobretudo.

M: Por isso, é urgente retornar à ditadura militar? Quais nossas maiores dívidas em relação a esse período, as feridas que ainda permanecem sem cicatrização, e o que ainda hoje perdura?

C: Ontem mesmo eu estava me lembrando de como começou minha inquietação frente à ditadura militar. Eu me lembrei de que, na minha época de faculdade, eu fui entrevistar uma professora da FFLCH e ela me disse que estava pesquisando como a transição da ditadura para a democracia, no Brasil, havia sido guiada pelos militares, sem qualquer resquício de punição. Ela comparava a situação com a Argentina e o com o Chile e dizia que nós éramos os únicos a não punir os militares. Eu acredito que muito do que aconteceu com a Dilma vem disso. Houve a Comissão da Verdade, mas ela não conseguiu fazer tudo que ela poderia e deveria ter feito. Há um capítulo não contado nessa história. Os caras tinham que ser presos, punidos, escrachados – e tudo isso antes que eles morram. Esta ainda é uma história que nós não contamos direito. E corremos o risco de que as pessoas da minha geração acabem acreditando no que acontecia: nós íamos para a escola e isso era chamado de revolução. Eu estudei isso: havia uma grande foto do Médici no meu livro e o capítulo se chamava “A Revolução de 64”. Durante anos eu estudei isso. Hoje, essas pessoas que aprenderam isso são nossos políticos.

M: Votando “Sim”, pela família²²...

C: Pois é! É preciso que se faça essa análise, que não foi feita. E é preciso que se pense tudo isso para os dias atuais, também: qual é a história que será contada? O que estará escrito nos livros didáticos daqui a dois anos? Qual narrativa vai sobreviver? Por isso, é urgente refazer a narrativa e perceber quais estruturas ainda sobrevivem – como, e sobretudo, a polícia militar. Essas estruturas precisam ser implodidas.

Eu digo que este trabalho precisa ser feito, mas ele está sendo feito. Há uma série de filmes, principalmente documentários, que são incríveis e contam verdadeiramente essa história. A questão é saber como um cidadão médio e como as crianças se debruçam sobre essa história. Nós estamos em um instante de perigo. Essas pessoas que estão no poder agora certamente vão querer alterar todos os livros didáticos. Os colégios militares ainda dizem revolução...

Por mim, era mais simples: para crimes de Estado, não existe anistia. Não existe anistia àquele que matou o Amarildo²³, nem aos torturadores de 1964. Ou seja, seria preciso alterar o Judiciário, as leis, o Congresso, tudo!

M: Além de extinguir o pífio argumento de que seria preciso observar e averiguar os dois lados da coisa, como se os resistentes à ditadura pudessem ter chegado perto de possuir o mesmo poder de força do Estado; como se a violência tivesse sido proporcional.

C: Não é: nunca é! O Estado tem o monopólio da força: acabou! Não é possível conceber esse argumento. Havia uma atitude de guerrilha, de resistência, contra o Estado. Não era proporcional. E, se você lê aqueles livros antigos, você encontra relatos horrorosos de que matavam pessoas e depois contratavam testemunhas para afirmar que os mortos estavam armados. Desse jeito, querendo ou não, as narrativas iam se construindo. Tudo uma construção! Acho que a gente acaba vivendo grandes repetições porque a história não foi contada...

²² No dia 17 de abril de 2016, o Congresso Nacional votou a abertura do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. A votação, que se tornou motivo de vergonha e chacota, em nível nacional e internacional, contou com homenagens a torturadores, declarações a políticos declaradamente corruptos (em votos que se diziam contrários à corrupção) e um alto teor religioso. Nada se debateu acerca dos supostos crimes (inexistentes) cometidos pela presidenta. Ao invés disso, a maioria dos votos foi dedicada a Deus e à família de cada um dos deputados, além de se mostrar contrária ao que ali se encontrava chamado por comunismo.

²³ Amarildo sumiu em julho de 2013, após ser levado por policiais militares para ser interrogado na sede de uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), no Rio de Janeiro. De acordo com alguns depoimentos, Amarildo, que era pedreiro, foi submetido a sessões de tortura e, após seis meses de busca por seu corpo, a Justiça decretou sua morte presumida.

FICHA TÉCNICA DOS TRABALHOS DO GRUPO

Janelas e flanelas (2005)

Pátios Internos. Ocupando o pátio a partir de suas janelas, com pequenas flanelas alaranjada, os atores exploraram as dinâmicas do gestual cotidiano de limpeza. Cria-se uma cena de quatro dimensões, que gira ao redor do público e desce em espiral até o centro do pátio.

Direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Bruno Rudolf, Graziela Mantoanelli, Júlia Jalburt, Manuela Afonso e Paula Possani.

A lista (2005)

Nas feiras livres. Com uma bobina branca de 20 metros de comprimento, o grupo estimula feirantes e fregueses a criarem uma lista de desejos coletiva com a pergunta: "Do que você precisa?"

Direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Júlia Jalburt, Manuela Afonso e Paula Possani.

Congelados (2005)

Nos supermercados. Todos os consumidores têm algo em comum: as ações que envolvem o comprar. Olhar, hesitar, ler rótulos, escolher. Ações que se repetem e criam uma coreografia coletiva feita de repetições e pausas. Os consumidores estão cientes disso, da música e da dança implícita na compra? "Qual a fronteira entre comprar e congelar?"

Direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Bira Honorato, Bruno Rudolf, Graziela Mantoanelli, Júlia Jalburt, Manuela Afonso e Paula Possani.

O que você não deixa para trás? (2006)

Com trouxas brancas e tecidos coloridos. Praça da Sé. Marco Zero da cidade de São Paulo, apontando em todas as direções. Marco imaginário por onde transitam imigrantes-refugiados de todas as partes do país. A ação coreográfica que ocupa a praça. Trouxas brancas vão se colorindo com respostas: "O que você não deixa para trás?"

Direção e dramaturgia: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Bruno Rudolf, Graziela Mantoanelli, Júlia Jalburt, Manuela Afonso e Paula Possani.

Este sofá é para contar (2006)

Sofás e Histórias. Em cada sofá, o convite para contar um tipo diferente de história: absurda, azarada, engraçada. O público senta-se com as performers e tem três minutos para contar sua história. Em ação coreográfica, as performers instalam os títulos das histórias contadas pelo público.

Direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Possani.

Para onde você vai? (2006)

Cruzamentos e faixas de pedestres. Cidade de São Paulo, aproximadamente 10 milhões de habitantes, 5 milhões de veículos. Avenida Paulista, construída em 1891, símbolo do crescimento desenfreado da cidade. Avenida da Consolação, principal via de ligação com o centro antigo. Esta realidade inspirou uma ação-coreográfica feita a partir dos percursos dos pedestres que atravessam a rua. Utilizando imobilidade e giz colorido, no cruzamento das duas vias, a pergunta: “Para onde você vai?” e “É pra lá mesmo que você quer ir?”.

Direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Manuela Afonso e Paula Possani.

O que se viu que você vê? (2007)

O jornal, onde tudo se vê. O homem comum, que não se vê. Mascarado de jornal, o homem que aparece ao desaparecer. Os performers do OPOVOEMPÉ realizam percurso estabelecido e têm nas mãos cadernos de jornal do dia, com a ajuda dos quais, transitam entre evento e invisibilidade, criando instalações móveis e vivas em pontos estratégicos. Além de considerar a espacialidade e as dinâmicas dos trechos percorridos, OPOVOEMPÉ busca a participação ativa de pessoas da vida cotidiana em seus afazeres comuns (ambulantes, taxistas, transeuntes), que em certos momentos se revelam, amplificando a ação desenvolvida pelo próprio grupo.

Direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Júlia Jalburt, Manuela Afonso e Paula Possani.

Atores convidados: Bruno Rudolf, Tony Perucci (EUA) e Raphael Soipher (EUA).

Out of key(s) – Fora de chave (2008)

7 Portas Fixas. 5 Portas Caminhantes. Portas são passagens. Implicam escolhas. Imaginar uma porta que dissolve o tempo e a noção de passado e futuro. Se o que víssemos através da porta não estivesse de fato lá. Se através da porta víssemos memórias, coisas esquecidas, sonhos, perigos, possibilidades. Ainda ousaríamos abrir aquela porta?

Concepção e direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli e Paula Possani.

Atriz convidada: Paula Lopez.

Pausa para respirar (2010)

Jalecos brancos. Grama. Estetoscópios. Uma pausa. E a possibilidade de escutar a si mesmo.

Uma intervenção-percurso, onde as performers do OPOVOEMPÉ, de jalecos brancos, propõem aos passantes questões referentes à interação de modo de vida, hábitos e bem-estar. Ao público, é proposta uma pequena pausa no cotidiano e a possibilidade de escutar as batidas de seu próprio coração enquanto os pés repousam num pequeno pedaço de gramado. Alternam-se momentos de invisibilidade e evento, ações coreográficas e interação numa anamnese lúdica e, ao mesmo tempo, leve e profunda.

Direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Possani.

9:50 Qualquer sofá (2007)

Um experimento de narrativa, uma espécie de poema teatral coreográfico, com um olhar divertido sobre os fait divers que rompem nosso cotidiano. Utilizando um sofá branco e folhas de papel, 4 mulheres narram e criam imagens sobre diversos fatos reais que nos causam perplexidade: uma mulher que é atingida por um raio ao escovar os dentes, uma babá que coloca um bebê na máquina de secar, um cego que dirige um carro na contramão. Desta forma, OPOVOEMPÉ traz para um espaço fechado, a linguagem desenvolvida com as intervenções urbanas, baseada em ações coreográficas, estruturas de improvisação e na comunicação direta com o espectador, convidado a elaborar ativamente os sentidos propostos pela encenação. A montagem de 9:50 Qualquer Sofá busca imagens não-realistas, transpostas, onde os sentidos se fazem através dos gestos, das relações espaciais, das repetições. O performer é anterior ao personagem, e circula num universo que o aproxima do teatro-dança e do teatro físico. O sofá-espaco-de-narrativa, é utilizado de forma inusitada, também tornando-se outro: um espaço neutro, um espaço de sentidos duplos. Torna-se analogia de fait diver, sendo o que é e, ao mes-

mo tempo, rompendo sentidos conhecidos, refletindo momentos onde as certezas e causalidades se dissolvem.

Concepção e direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Possani.

Dramaturgia: Cristiane Zuan Esteves.

Iluminação: Flávio Rabello/Vinicius Andrade.

Figurino: Anne Cerutti.

Trilha Sonora: Mano Bap.

Músicas: Mano Bap, Denis Duarte e Maurício Takara.

Programação visual: Bruno D'Angelo.

Fotos: Alexandre Schneider, Christian Castanho, Felipe Carneiro e Rodrigo Rosenthal.

Direção de produção: Henrique Mariano.

Aqui Dentro (2009)

Caixas de remédio. Balões azuis. Um experimento. Ao longo do espetáculo, as cadeiras do público serão dispostas de formas diferentes: Cada forma evoca situações de intimidade e permite outras formas da relação entre os performers e o público e do próprio público entre si. Criam-se diferentes perspectivas sobre a ação proposta, que acontece ao redor, em frente ou no meio do público.

Concepção e direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Lopez.

Dramaturgia: Cristiane Zuan Esteves.

Trilha sonora: Lucas Santtana.

Iluminação: Vinicius Andrade.

Figurinos: Anne Cerutti.

Preparação vocal: Madalena Bernardes.

Contrarregra: Rogério Santos.

Fotografias: Christian Castanho.

Programação musical: Ricardo Campos.

Assessoria de imprensa: Frederico Paula.

Documentação audiovisual: Valdir Afonso.

Observadores participativos: Dilson Rufino (Iluminação), Joana Dória (Direção), Júlia Pires (Produção) e Pedro Semeghini (Trilha Sonora).

Produção executiva (1ª fase): Mariana Leme.

Direção de produção e administração (1ª fase): Carla Estefan.

Produção executiva: Odara Carvalho.

Direção de produção e administração: Henrique Mariano.

Aqui Fora (2009)

Um percurso. O grupo de espectadores recebe capas-de-chuva amarelas, um aparelho mp3 e, guiados pelos performers, percorrem ruas do centro da cidade. As capas amarelas evocam as capas usadas nos regates pós- catástrofes e pelos guardas de trânsito em dias de chuva. Delimitam o público em estado de observação e fazem com que ele próprio, por sua simples presença, crie um evento e um outro nível de recepção da intervenção-espetáculo. As ações dos performers, distribuídas de forma plurifocal, se confundem com a cidade, seus fluxos e sua arquitetura.

Concepção e direção: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Cristiane Zuan Esteves, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Lopez.

Trilha sonora do mp3 (Roteiro e pré-edição): Cristiane Zuan Esteves.

Direção musical, mixagem e finalização: Lucas Santtana.

Pré-montagem: Pedro Semeghini.

Vozes off: Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso e Paula Lopez.

Instruções vocais: Cristiane Zuan Esteves.

Criação e locução jornalística: Joana Dória.

Depoimentos: Anna Lucia (Milu), Bernardo de Lima Horta, Caio Lafraia Brant, Creuza Selles, David Lopes Levi, Décio Sanchis (Dé), Elza Amélia, Felipe Chagas, Felipe Ribeiro, Fernando “Peruano”, Jandira da Silva, José da Silva Santos, Julia Sanchis Spiandorin, Lenise da Silva Cunha, Leonardo Brant, Marcella Vessichio, Maria José de Oliveira Santos (Mazé), Maria Sônia, Menezes Marinésio, José dos Santos, Oswaldo Zuan Esteves, Sérgio Audi.

Contrarregra: Rogério Santos.

Fotografias: Christian Castanho.

Programação visual: Ricardo Campos.

Assessoria de imprensa: Frederico Paula.

Documentação audiovisual: Valdir Afonso.

Observadores participativos: Dilson Rufino (Iluminação), Joana Dória (Direção), Júlia Pires (Produção) e Pedro Semeghini (Trilha Sonora).

Produção executiva (1ª fase): Mariana Leme.

Direção de produção e administração (1ª fase): Carla Estefan.

Produção executiva: Odara Carvalho.

Direção de produção e administração: Henrique Mariano (H2E Produções)

A Máquina do tempo (ou longo agora) (2012)

O Farol – uma contemplação da velocidade

Em duplas, os integrantes do público realizam uma jornada pela cidade, conduzidos por uma atriz do grupo. Desde o alto de um edifício até uma estação de trem, coexistem múltiplas velocidades e as rápidas transformações da cidade.

O Espelho – uma contemplação da vida e da finitude

Em um parque, árvores, gramado e uma mesa posta com uma antiga toalha de mesa. O público contempla o parque, acompanhado de depoimentos de crianças e adultos.

A Festa – compartilhar o agora

Atores e público ocupam o mesmo espaço, uma espécie de “poupa-papa-tempo”. Entre diferentes ações banais cronometradas, entre lapsos de memórias e de futuros, buscar um agora compartilhado.

Concepção, direção e dramaturgia: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Graziela Mantoanelli, Manuela Afonso, Paula Lopez e Paula Possani.

Criação musical e sonoplastia: Pedro Semeghini

Assistência de direção: Joana Dória

Direção musical: Erico Theobaldo.

Cenografia de *A festa* e *O espelho*: Simone Mina.

Figurinos de *A festa* e *O espelho*: Anne Cerruti.

Cabelo e maquiagem de *A festa*: Bob Toscano.

Iluminação de *A festa*: Grissel Piguelim.

Performers convidados para *O farol*: Caio Paduan, Julia Moura, Mario Panza, Maira Vaz Valente, Sergio Ponti e Tamara Leite.

Fotografia: Roberto Setton.

Edição e publicação documental: Alice Possani.

Programação visual: Fifo.

Produção executiva (de junho a dezembro 2011): Cuca Dias.

Produção executiva: Anayan Moretto.

Direção de produção: Henrique Mariano.

Trilha sonora documental de *O farol*

Entrevistadores: OPOVOEMPÉ, Joana Dória e Pedro Semeghini.

Edição das entrevistas: Cristiane Zuan Esteves.

Criação e montagem: Cristiane Zuan Esteves e Pedro Semeghini.

Finalização e mixagem: Erico Theobaldo e Pedro Semeghini.

Atores: Beto Matos e Cristiane Zuan Esteves.

Entrevistados: Valdir Afonso, Decio Sanchis, João Ildes Piraí, Nilson, Nesner Fabiano, Vagner Pedro de Souza, Edcarlos taxista, Homem do avião, Oswaldo Zuan Esteves, Caio Lafraia Brant, Nayara, Nobu, Kenytiro, Alessandra Esteves de Lima Horta, Lauro Raful, Pedro Rodrigues de Araújo, Tiago Silva.

Trechos de palestras de Maria Rita Kehl, Laymert Garcia dos Santos e José Miguel Wisnik.

Trilha sonora documental de *O espelho*

Entrevistas: OPOVOEMPÉ, Joana Dória e Pedro Semeghini

Edição das entrevistas: Cristiane Zuan Esteves.

Criação e montagem: Cristiane Zuan Esteves e Pedro Semeghini.

Finalização e mixagem: Erico Theobaldo e Pedro Semeghini.

Entrevistados: Maria Teresa Pedro, Claudio Possani, Lucila Engholm Acunha, Dona Maria José, David Lopes Levi, Lúdia de Almeida Afonso, Lúcia Sandler, Fernanda Gomes, Guilherme Brandão, Helliane de Lima, Raquel Pelegrini de Campos, Guilherme de Lima, Walther Possani, Oswaldo Zuan Esteves, Bernardo de Lima Horta, Antonia de Lima Horta, Decio Sanchis, Julia Sanchis Spiandorim, Anna Lucia Cardenuto Sanchis

Processo de pesquisa do projeto *A máquina do tempo (ou longo agora)*

Palestras: Jorge Vieira e José Miguel Wisnik.

Observadores participativos: Natalia Oliveira Moreira (Documentação), Theo Coelho Yopez (Sonoplastia), Vitor Djun (Sonoplastia).

Coordenadora de workshop: Key Sawao

Participantes do workshop: Flávia Mellman, Janaina Carrer, Luannah Jimenes, Marcos Suchara, Mariana Senne e Thiago Antunes.

Coordenador do grupo de estudos 01: Ciro Marcondes Filho.

Coordenadores do grupo de estudos 02: Cassiano Quilici, Laymert Garcia dos Santos, Maria Rita Kehl e Peter Pál Pelbart.

Participantes dos grupos de estudos 01 e 02: André Liberato, Beto Matos, Caio Paduan, Débora Pinto, Isabela Santana, Ivan Martucci Fornerón, Janaina Carrer, Joana Doria, José

Cavalheiro, Livia Piccolo, Luciene Guedes, Marco Catalão, Marcos Suchara, Pedro Felício de Oliveira, Ruy Filho e Sandra Lessa.

Treinamento: Graziela Mantoanelli (Suzuki) e Cristiane Zuan Esteves (Viewpoints).

Participantes do treinamento: Beto Matos, Carolina Leiderfarb, Flávia Mellman, Hugo Reis, Janaina Carrer, Luciana Arcuri, Marcos Suchara, Talma Salem e Vera Bonilha.

Teoria musical: Natalia Mallo, Ratnabali, Benjamim Taubkin e Emiliano Patarra

Arqueologias do presente – A Batalha da Maria Antonia (2013)

Em um salão de jogos, os participantes do público são convidados a compartilhar memórias, negociar significados, realizar acordos e refletir sobre a construção de formas de democracia. Segue-se uma exploração do prédio da Maria Antonia, sede da antiga Faculdade de Filosofia da USP, importante pólo de resistência ao Regime Militar, esvaziada em 68 como parte do projeto de Repressão. Primeira parte do projeto “Arqueologias do Presente”, com concepção de Cristiane Zuan Esteves, diretora do OPOVOEMPÉ, o trabalho propõe uma experiência não-convencional ao espectador. Busca refletir de forma lúdica sobre o que resta da ditadura militar brasileira na estrutura da sociedade e, sobretudo, no seu imaginário.

Concepção, direção e dramaturgia: Cristiane Zuan Esteves.

Atores criadores: Ieltxu Martinez, Mariana Senne, Manuela Afonso.

Criação sonora: Pedro Semeghini.

Iluminação: Grissel Piguellim.

Direção de Arte: Vânia Medeiros.

Produção: Anayan Moretto.

Evacuation Frankfurt (2014)

Espectáculo-intervenção concebido especialmente para o Projeto Evacuation Frankfurt, sob curadoria de Akira Takayama, na cidade de Frankfurt e região do Rhein, com produção do Mousonturm Kunsterhaus. A partir das respostas dadas a um questionário online, o público recebia sugestões de Tours. Nelas, mapas de locais na cidade onde deveria comparecer em determinado horário. O trabalho do OPOVOEMPÉ partia da sede mundial do Deutsche Bank, onde os participantes recebiam um trilha sonora e um “passaporte”, repleto de perguntas. Tomavam um trem em direção a um bairro de imigrantes e, depois de várias experiências, chegavam a um vinhedo à beira do Rio Meine, onde participavam juntos de um piquenique.

Concepção, direção e dramaturgia: Cristiane Zuan Esteves.

Atores criadores: Beto Matos, Caio Paduan, Cristiane Zuan Esteves, Joana Dória e Pedro Semeghini.

Trilha sonora do percurso: Pedro Semeghini e Cristiane Zuan Esteves.

Entrevistas e produção executiva: Eva Dohne e Marie Schaarschmidt.

Fotos: Masahiro Hasunuma e Beto Matos

W Polsce, czyli gdzie? Na Polônia, isso é onde? (2015)

Se vivesse no Brasil hoje, que obras faria Kantor? A impossibilidade de responder esta pergunta motivou toda a criação do OPOVOEMPÉ. O que a Polônia de Kantor tem a alimentar os questionamentos do teatro que fazemos hoje? Este trabalho vem estabelecer pontes entre a Polônia pós-Holocausto que motivou a obra de Kantor e a herança histórica do Brasil. O Brasil, fica onde?

Direção artística e dramaturgia: Cristiane Zuan Esteves.

Atrizes criadoras: Ana Luiza Leão, Andrea Tedesco, Manuela Afonso e Paula Possani.

Trilha sonora: Pedro Semeghini.

Iluminação: Grissel Piguillem.

Fotos: Felipe S. Cohen.

Produção Executiva: Anayan Moretto.

Chegaste aos quarenta anos com a fibra dos grandes escritores, que não é senão uma forma de olhar e uma forma de escutar antes de escrever. O problema, para um tipo como tu e um tempo como este, é que quanto mais fundo se olha e mais calado se escuta, mais se começa a perceber o sofrimento da gente, a miséria, a injustiça, a soberba dos ricos, a crueldade dos verdugos. Então já não é suficiente olhar, já não é suficiente escutar, já não é suficiente escrever.

Carta de Rodolfo Walsh a Francisco Paco Urendo

Junho de 1976