UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Artur Sartori Kon

Da teatrocracia:
Estética e política do teatro paulistano contemporâneo

São Paulo
2015

Artur Sartori Kon

Da teatrocracia:
Estética e política do teatro paulistano contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Fabbrini.

São Paulo
2015

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

K82t Kon, Artur
Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo / Artur Kon ; orientador Ricardo Fabbrini. - São Paulo, 2015.
333 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Teatro contemporâneo. 2. Teatro político. 3. Filosofia da arte. 4. Estética do teatro. 5. Filosofia contemporânea. I. Fabbrini, Ricardo, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Artur Sartori Kon

Título: Da teatrocracia: estética e política no teatro paulistano contemporâneo

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Quando uma peça de teatro está pronta para estrear, comumente seus criadores se veem diante uma estranha última tarefa: ensaiar seu retorno à cena para agradecer ao público, bem como decorar um texto adicional lembrando os principais nomes que contribuíram para que aquela obra tivesse lugar. Parece-me que tentamos, desse modo, fazer justiça a certo embaraço diante daquilo que estamos prestes a apresentar, perturbação decorrente da consciência de que não se pode ter autoria ou autoridade sobre seus possíveis méritos, originários antes de múltiplos encontros, rendendo ideias e questões que tentamos, na medida do possível, não desvirtuar ou diminuir demais.

Desses encontros, essencial foi aquele com meu orientador, professor Ricardo Fabbrini, a quem agradeço primeiramente pela confiança demonstrada ao dar a um ator com pretensões a pensador a oportunidade e os meios de se entregar simultaneamente a uma nova formação e a uma pesquisa talvez pouco ortodoxa sobre temas, problemas, obras e autores tão vivos e moventes quanto nós mesmos. A ele dedico ainda um segundo agradecimento, por seus certos e pacientes comentários sobre o presente trabalho ao longo de sua elaboração, por saber manter a distância exata que propiciasse seu (meu) florescimento, pela convivência sempre agradável e instigante nesses últimos anos, e ainda pelas reflexões compartilhadas publicamente em forma de textos, aulas, palestras, as quais tantas vezes ousei tentar imitar.

Recordando meu encontro com a professora Vera Pallamin, desde textos seus lidos até meu exame de qualificação, passando ainda por sua presença em nosso Seminário de Estética e pela minha em sua disciplina de pós-graduação, agradeço-lhe antes de tudo pelo interesse dedicado à minha pesquisa, pela disponibilidade em debatê-la comigo e acrescentar seu sólido ponto-de-vista aos meus tateantes ensaios de pensar a arte na cidade e a cidade na arte.

Ao professor Jorge de Almeida, agradeço enfaticamente pela imensa generosidade que mostrou em meu exame de qualificação ao criticar meu trabalho com o mais fino rigor e sem qualquer condescendência, permitindo-me avistar ao longe um pesquisador muito melhor do que eu mesmo, e que eu pude – graças a seu estímulo desafiador (oferecido com abundância também em suas aulas) – desejar e procurar ser.

Agradeço também a outros professores que (mesmo sem saber) me encontraram nesses anos de pesquisa, oferecendo questionamentos e reflexões que tanto me nutriram: Kati Röttger e Alexander Jakob (entre aulas, peças e cervejas), Vladimir Safatle e Luiz Repa (dos quais serei eterno ouvinte), Antonio Araújo, Celso Favaretto, Luiz Recamán.

Por terem criado as condições concretas de possibilidade dessa pesquisa, e pela ajuda tantas vezes prestada, agradeço a todos os funcionários do Departamento de Filosofia, e especialmente à Mariê, à Luciana, à Geni, à Maria Helena.

Por receberem de braços tão abertos um espécime desse estranho povo dos artistas, e pelo trabalho coletivo nos encontros e eventos, agradeço aos colegas do grupo de estudos em estética contemporânea, e com especial carinho à velha guarda: Alice, Antonio, Fabiano, Juliana, Mariana, Paolo, Pedro, Ruy (e Renata, jovem guarda com alma de velha).

Aos grupos e artistas criadores das obras estudadas, por mostrarem o caminho, por abrirem caminhos, por insistirem no caminhar. Cia São Jorge, Coletivo OPOVOEMPÉ. Alê e Clayton pela parceria descoberta. Commediens por (para) sempre e mais.

Aos companheiros Acidentais, por nos amarmos como se não houvesse amanhã, pela paciência comigo nesses (tantos!) anos de mestrado, por criarem comigo o pior teatro do mundo, pela besteira, por assim darem sentido a isso tudo.

A toda minha família, culpada de tudo. À minha mãe Ana Marli por ter me levado ao teatro e aguentado assistir as mesmas peças repetidas vezes; ao meu pai Rubens por ter discutido comigo suas posições políticas pros trabalhos do colégio. Aos dois por não apenas sustentar, mas também incentivar o filho que escolheu a arte e a filosofia.

Ao meu único e mais crítico leitor, Renan, mesmo daqui.

Ao CNPq pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

KON, Artur Sartori. Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo. 2015. 333 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O trabalho visa investigar certa produção teatral realizada em São Paulo desde 2009, ou seja, depois do que foi visto como um esgotamento do ciclo de politização da cena paulistana começado com o Movimento Arte Contra a Barbárie na década de 90. Ao mesmo tempo continuando e criticando certo teatro político de moldes brechtianos, as peças aqui analisadas se caracterizam pela autorreflexão cênica, pelo questionamento do teatro dramático e textocêntrico e pelo confronto com o fracasso das vanguardas políticas e artísticas. Na tentativa de compreensão crítica da relação entre estética e política nesse recorte do atual teatro paulistano, busca-se aqui promover o embate entre essas obras e as formulações teóricas de Jacques Rancière, Theodor Adorno, Hans-Thies Lehmann e outros pensadores que localizam e discutem um sentido político da arte para além do engajamento.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo, teatro paulistano, estética e política.

ABSTRACT

KON, Artur Sartori. On teatrocracy: the aesthetics and politics of contemporary theatre in São Paulo. 2015. 333 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This work attempts to investigate a certain theatrical body of works created in São Paulo since 2009, that is, after what was seen as an exhaustion of the cycle of politicization of the stage that began with “Movimento Arte Contra a Barbárie” (Art Against Barbarism Movement) in the nineties. Establishing simultaneously a continuation and a critique of a certain political theatre of Brechtian influence, the works here analysed are characterized by their scenic self-reflection, by the questioning of dramatic and text-centered theatre, and by the confrontation with the political and artistic avant-gardes’ failure. In the endeavour to comprehend critically the relationship between aesthetics and politics in this frame of contemporary plays, we try to promote the debate between these works and theoretical formulations by Jacques Rancière, Theodor Adorno, Hans-Thies Lehmann and other thinkers who localize and discuss a political sense in art beyond *engagement*.

Keywords: Contemporary theatre, theatre in São Paulo, aesthetics and politics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Cia do Latão, <i>Visões siamesas</i>	16
2. Folias D'Arte, <i>Otelo</i>	22
3. Georgette Fadel e Heron Coelho, <i>Gota d'água: Breviário</i>	27
4. Teatro da Vertigem, <i>BR-3</i>	36
5. Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, <i>Macumba antropófaga</i>	41
6. Les Commediens Tropicales, <i>(ver[]ter)</i>	47
7. Les Commediens Tropicales, <i>(ver[]ter)</i>	52
8. Les Commediens Tropicales, <i>(ver[]ter)</i>	57
9. Les Commediens Tropicales, <i>(ver[]ter)</i>	64
10. Les Commediens Tropicales, <i>(ver[]ter)</i>	71
11. Les Commediens Tropicales, <i>(ver[]ter)</i>	77
12. Cia São Jorge de Variedades, <i>Barafonda</i>	84
13. Cia São Jorge de Variedades, <i>Barafonda</i>	91
14. Cia São Jorge de Variedades, <i>Barafonda</i>	100
15. Cia São Jorge de Variedades, <i>Barafonda</i>	108
16. Cia São Jorge de Variedades, <i>Barafonda</i>	115
17. Cia São Jorge de Variedades, <i>Barafonda</i>	121
18. Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano, <i>Petróleo</i>	126
19. Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano, <i>Petróleo</i>	133
20. Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano, <i>Petróleo</i>	138
21. Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano, <i>Petróleo</i>	145
22. Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano, <i>Petróleo</i>	154
23. Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano, <i>Petróleo</i>	161
24. Cia São Jorge de Variedades, <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	169
25. Cia São Jorge de Variedades, <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	174
26. Cia São Jorge de Variedades, <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	179
27. Cia São Jorge de Variedades, <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	184
28. Cia São Jorge de Variedades, <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	191
29. Cia São Jorge de Variedades, <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	199
30. Coletivo OPOVOEMPÉ, <i>O farol</i>	210
31. Coletivo OPOVOEMPÉ, <i>O farol</i>	216
32. Coletivo OPOVOEMPÉ, <i>O farol</i>	221
33. Coletivo OPOVOEMPÉ, <i>O farol</i>	227
34. Coletivo OPOVOEMPÉ, <i>O farol</i>	232
35. Coletivo OPOVOEMPÉ, <i>O farol</i>	237
36. Laboratório permanente de plágio/ <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	243
37. Laboratório permanente de plágio/ <i>Petróleo</i>	247
38. Laboratório permanente de plágio/ <i>Corra como um coelho</i>	252
39. Laboratório permanente de plágio/ <i>Petróleo</i>	257
40. Laboratório permanente de plágio/ <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	264
41. Laboratório permanente de plágio/ <i>Quem não sabe mais quem é...</i>	270
42. Les Commediens Tropicales, <i>Concílio da destruição</i>	282
43. Alexandre Dal Farra e Janaína Leite, <i>Conversas com meu pai</i>	287
44. Les Commediens Tropicales, <i>Guerra sem batalha</i>	293
45. Tablado de Arruar, <i>Abnegação II – o começo do fim</i>	299
46. Teatro da Vertigem, <i>A última palavra é a penúltima</i>	307

SUMÁRIO

Introdução

11 *Boas vindas ao filósofo no teatro*

PRIMEIRA PARTE

47 1. *(ver[]ter)*, da Cia Les Commediens Tropicales

84 2. *Barafonda*, da Cia São Jorge de Variedades

SEGUNDA PARTE

126 3. *Petróleo*, de Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano

169 4. *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*,
da Cia São Jorge de Variedades

TERCEIRA PARTE

210 5. *O farol*, do Coletivo OPOVOEMPÉ

243 6. O “Laboratório permanente de plágio” da Cia Les Commediens
Tropicales

Considerações finais

277 *O teatro contemporâneo e seus duplos*

315 Referências

Na verdade, tenho receio. Receio cair na filosofia...

CONSTANTIN STANISLAVSKI

(2006, p. 286)

FILÓSOFO – Isso soa bem. Pelo interesse que tomou pelas coisas públicas, o teatro deve ter ganho também um grande interesse público.

DRAMATURGISTA – Curiosamente, o teatro não ganhou muito com o seu sacrifício.

BERTOLT BRECHT

(1999, pp. 19-20)

INTRODUÇÃO

BOAS-VINDAS AO FILÓSOFO NO TEATRO¹

1. Assim planeja Brecht a “Primeira noite” de seu conjunto inconcluso de escritos teóricos intitulado *A compra do latão* (1999, p. 12): “Boas-vindas ao filósofo no teatro / os negócios do teatro vão bem / os negócios do filósofo vão menos bem (...)”.

Há alguns anos, nas páginas de cultura do jornal O Estado de S. Paulo, uma jornalista e crítica de teatro se perguntava qual o interesse que poderia ver “Um pensador na cena paulistana”, como intitulou sua hoje célebre entrevista com Paulo Arantes (2007a). Por que esse importante filósofo, “crítico ferrenho do capitalismo, sobretudo em sua nova configuração pós-mundialização, ainda mais destrutiva em seus desdobramentos, como o desmanche dos vínculos trabalhistas ou as guerras do novo Imperialismo” se mostrava não apenas “um espectador assíduo na plateia do teatro de grupo – a vertente teatral que acompanha”, mas ainda participava “ativamente de debates, palestras e encontros da classe teatral” (ibid.)? O que esse interesse poderia revelar sobre o momento em que se encontravam tanto o pensamento crítico quanto a criação cênica na cidade?

Responde o pensador entrevistado:

não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de 500 coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante. Não são só os números que impressionam, mas também a qualidades das encenações, cuja contundência surpreende, ainda mais quando associada a uma ocupação inédita de espaços os mais inesperados da cidade, gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando (ibid.).

O fenômeno a que Arantes se referia era o intenso ciclo de politização da atividade teatral paulistana em curso desde o final da década de 90. Foi, na verdade, o terceiro na história do país, segundo a formulação de Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão (um dos grupos que encabeçou esse movimento), em palestra realizada em 2003:

São momentos em que a produção artística mais experimental assume uma orientação crítica de sentido extra-estético, em que predomina o interesse na participação em debates públicos, em que várias experiências isoladas passam a se conjugar em torno da tomada de posições coletivas diante de processos históricos.

Nesses momentos em que o teatro brasileiro refletiu com mais intensidade sobre sua própria historicidade muitas obras apresentaram conteúdos sociais manifestos. Mas não foi apenas através da temática nova – interessada na representação de forças sociais em luta – que esses momentos teatrais politizados foram produzidos. Eles exigiram a pesquisa de novas formas, para além do repertório dramático dominante, e uma reflexão sobre relações de trabalho em arte que envolve uma crítica da inserção dos artistas no aparelho produtivo. Não por acaso, foram momentos em que o teatro desejou dialogar com outro espectador, algo mais críticos do que aquela platéia de consumidores letrados que Alcântara Machado chamou com ironia de “burguezmente sensíveis” (Carvalho, 2011a).

Depois de um primeiro ciclo “virtual” nas décadas de 20 e 30 – assim adjetivado por ter tido caráter mais literário do que cênico, devido à incapacidade do teatro profissional da época de colocar em cena os textos antiburgueses de Oswald de Andrade (*O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo*, *A morta*) e o esboço de ópera de Mário de Andrade (*Café*) – e de um segundo (já incorporando reflexões formais brechtianas e procedimentos de trabalho coletivizantes) centrado no projeto nacional-popular do Teatro de Arena e radicalizado no *agitprop* do CPC da UNE, mas interrompido pela repressão pós-Golpe de 64, esse terceiro ciclo surge por “uma série de razões ligadas a ausência de condições produtivas estáveis” (ibid.) e tem como marco inicial o movimento “Arte contra a barbárie” (1998-2005), com seu duplo sucesso: a organização dos grupos mais diversos em uma discussão comum e a criação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (que até hoje serve de modelo no debate sobre políticas públicas para as artes em todo o país). Mais uma vez é Paulo Arantes quem contextualiza o movimento, tornando visível o tamanho do feito:

Em 1990, o Estado saiu de cena, deixando atrás de si um cenário de ruínas. Ou melhor, “nós” é que saímos de cena. Não que o script anterior fosse brilhante, mas o Estado estava lá porque a livre iniciativa, como diziam os nossos avós, não era assim tão livre nem estava muito disposta a tomar qualquer iniciativa mais enérgica por conta própria. O jogo se inverteu: a razão de ser do Estado é a de intervir vigorosamente para que haja cada vez mais mercado, e não menos. (...) Contra essa regressão, literalmente bárbara, finalmente reagiram os grupos teatrais de São Paulo, tomando, enfim, consciência de que constituíam de fato um movimento. Como notou Mariangela Alves de Lima (crítica teatral do Estado), pela primeira vez as artes cênicas se articularam como um setor social. Nada a ver com a mera cristação defensiva de uma categoria profissional. Como, afinal, foram à luta e arrancaram uma Lei de Fomento de governantes embrutecidos pela *lex mercatoria*, pode-se dizer que um limiar histórico foi transposto, por irrisório que seja. Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político (Arantes, op. cit.).

Não menos importante, porém, é o efeito inverso, do protagonismo político sobre a consciência e prática artísticas: o empenho dos artistas no âmbito das condições materiais de produção de seu teatro não poderia deixar de reverberar naquilo que é produzido sobre o palco e, especialmente, nos modos de produzir. Nesse campo

propriamente estético, o retorno ao estudo do modelo épico-dialético de Bertolt Brecht é imperioso², e de um modo geral pode-se dizer que não se hesitou em dar às obras criadas no período a classificação de “teatro político”. Esse rótulo, contudo, nunca se referiu meramente à abordagem de temas e questões políticas nas dramaturgias criadas (em geral com forte interesse), e nem mesmo a uma estética ou a procedimentos de encenação inspirados na poética brechtiana (e hoje em dia já amplamente divulgados e por vezes banalizados), e sim mais amplamente a um *conjunto de modificações na maneira de pensar a atividade de criação cênica*.

Essa nova concepção, certamente a mais original e importante contribuição do movimento, encontra-se inscrita no principal documento do período, o texto da Lei de Fomento, promulgada em janeiro de 2002³, e que até hoje não permite a seleção de projetos que visem apenas a produção de espetáculos, exigindo que esta se enquadre num contexto maior de investigação de formas e conteúdos e diálogo com a sociedade. Cabe destacar alguns aspectos inovadores desse novo entendimento da atividade artística. Primeiro, desloca-se a ênfase do produto para o processo, “vitória conceitual (...) obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública”, como argumenta Arantes (ibid.). Ressalta-se a importância da continuidade da atividade dos núcleos, transformada assim em *pesquisa*, em oposição à esporadicidade do trabalho voltado apenas para as obras. Segundo, o trabalho assume caráter coletivo, em que se desfaz a rígida hierarquia da produção tradicional (concentração da autoridade e do trabalho criativo nas mãos do diretor, que por sua vez responde às leis do mercado na figura do produtor; ator alienado do sentido de seu trabalho) no que se convencionou chamar “processo colaborativo”, para distinguir da “criação coletiva” dos anos 70, na qual não havia nenhuma separação de funções, separação agora mantida apesar do interesse de cada indivíduo pelo todo do trabalho. Esse interesse na coletividade é tão central que o momento como um todo passa a ser nomeado a partir desse aspecto, como o de um “teatro de grupo”.

2. Ressalte-se a liderança nesse estudo do diretor Sérgio de Carvalho e sua Companhia do Latão, não por acaso nomeada em homenagem aos estudos teóricos de Brecht já citados na nota anterior.

3. A história da Lei, da concepção pelo Arte Contra a Barbárie até sua 13ª edição, é contada em detalhes no livro comemorativo *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*, de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (2008).

Em terceiro lugar, note-se a presença da reflexão teórica na base da pesquisa de temas e linguagens, principalmente por meio de encontros com pesquisadores e estudiosos. “A construção da cena se assume como reflexão crítica, sem que haja medo do enfrentamento dos temas. Num tempo em que discursos estão fora de moda, vários dos grupos de São Paulo perceberam que não existe pesquisa de linguagem sem pesquisa de assunto” (Carvalho, 2013). Essa “sala de ensaio teorizante” (ibid.) relaciona-se a uma nova relação entre arte e universidade, inclusive com muitos artistas sendo oriundos de cursos de graduação e continuando sua carreira acadêmica em pós-graduações em artes. Ao mesmo tempo, Paulo Arantes questiona se o que há é uma relação com a universidade ou uma *transferência*: na medida em que agências de fomento à pesquisa passam a “ênfatizar cada vez mais o produto e quase nada o processo de irradiação cultural próprio da pesquisa autônoma”, em que “o ato docente se degrada” e parece estar se apagando a “lembrança do tempo em que a universidade pensava”, seria “forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira *migrou e renasce*, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção” (op. cit., grifo nosso).

Finalmente, há “a ideia do teatro como arte essencialmente pública e da cidade como princípio, interlocução e fim das pesquisas desenvolvidas” (Tendlau in Desgranges e Lepique, 2012, p. 96): note-se que o Fomento é *para a cidade*, e não “da cidade”, não “para o teatro”, como bem destacam Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho (op. cit.)⁴. Isso significa, por um lado, uma integração acentuada da atividade artística com a chamada contrapartida social, em projetos guiados sempre pelo interesse público e que “instauram a ótica de uma intervenção no tecido social (...) no campo de uma tensão fértil entre arte e ação social”, de modo que “o teatro de grupo se propõe não a uma apresentação mimética do mundo, mas a agir sobre esse mundo, no limite, transformando-o”, como defende a professora Maria Lúcia Pupo (in Desgranges e Lepique, op. cit., p. 153). Por outro lado, aponta o crítico Kil Abreu,

no trabalho de grupos que são de fato permeáveis a um dos sentidos mais essenciais do Programa [de Fomento] – o de enraizar o teatro na cidade –, (...) a paisagem física e humana, os materiais, inspirações e contexto exterior acabam por se sedimentar necessariamente na forma do espetáculo, isto quando já não fazem parte desde logo do projeto de prospecção artística. Uma dialética assumida como tal entre obra e meio (in ibid., pp. 226-7).

4. Essa inscrição no urbano não é proposição inédita do Fomento, mas advém do momento anterior à existência da lei, em que para os grupos “a cidade se impôs como problema não por clareza de ação, mas por falta de espaço próprio de trabalho. Sem teto, o grupo passa a inscrever-se ali onde alguma instância de trabalho, sempre precário, se vislumbra” (Azevedo in Desgranges e Lepique, op. cit., pp. 217-8).

Essa preocupação no campo teatral espelha mudanças sociais, isto é, o deslocamento da arena política da fábrica, “fracionada pelas cadeias produtivas globais”, para “o próprio território conflagrado da cidade”, palco da “deambulação perene desses novos condenados da terra” em que se transformou “uma multidão de indivíduos entregues ao deus-dará de uma exploração para a qual ainda não se tem nome”, fazendo com que se encontre em “uma outra cena de rua (...) a célula geradora de um leque expressivo das poéticas que animam esse vasto front cultural, que vem a ser o teatro de grupo” (Arantes, op. cit.).

fig. 1.

Companhia do Latão
Visões siamesas, 2004
foto: Lenise Pinheiro

Uma pindaíba trágica

Não é preciso esclarecer o público de Mãe Coragem insistindo sobre a cegueira da heroína. Os espectadores, como a personagem, sabem (...). O que o público deve aprender dessa Mãe Coragem que nada aprende, não é a trocar sua ignorância por um saber, é avaliar esse saber que ele compartilha com a heroína: saber bem informado das “circunstâncias objetivas” desse mundo, cego apenas à possibilidade de querer realizar um outro.

JACQUES RANCIERE (2007a, p. 136).

Um diagnóstico eufórico das transformações desse período não deve nos levar a crer que momento e movimento fossem livres de contradições e limites. Muito pelo contrário: o período histórico do país e do mundo não permitia quase nenhuma vitória, quanto menos uma fácil ou inequívoca. As dificuldades de se fazer um teatro político contra esse pano de fundo estavam escancaradas desde o início dos estudos sobre a poética brechtiana por parte da pioneira Companhia do Latão, portanto desde seu surgimento, na verdade. Foi em 1997, num evento público em que pela primeira vez o grupo assumia oficialmente esse nome, realizado simbolicamente no Teatro de Arena de São Paulo, que Roberto Schwarz deu sua hoje célebre palestra sobre os “Altos e baixos da atualidade de Brecht” (Schwarz, 1999). Vale, antes de entrar no argumento do crítico, citar o relato da ocasião feito pelo diretor da companhia:

A frase inaugural da conferência veio logo depois dos aplausos animados aos atores, quando ainda se desobstruía o palco dos adereços para dar lugar à cadeira do convidado. Caiu como raio num céu sem nuvens, apesar da fala suave do crítico de olhos apertados, que nos dizia ao se ajeitar: “Eu vou ser muito breve, e começar pelas razões pelas quais Brecht perdeu a atualidade”. Brecht, que gostava de contradições, talvez não reprovasse o procedimento, nos informou com um sorriso. E o que se ouviu, na sequência, foi uma impressionante exposição sobre a desatualização de Brecht, sobre os vários aspectos do teatro épico que teriam perdido o pé na contemporaneidade, passíveis de serem considerados ultrapassados pela nova ordem do mundo, aspectos que solicitariam, portanto, reinvenção histórica. Imaginem o silêncio tenso da audiência. Tempos depois, quando reescreveu a conferência do Arena para a publicação no volume *Sequências Brasileiras*, Roberto incluiu uma frase que não foi dita na ocasião mas que traduzia perfeitamente a nossa sensação: “Com a licença de vocês, vou fazer o papel de advogado do diabo.” A brilhante palestra daquele advogado do diabo foi nosso batismo de água gelada (Carvalho, 2009, p. 42).

De fato, Schwarz traçava em sua fala questões fundamentais para o pensamento sobre as possibilidades e condições de um teatro político à altura do desafio posto pelo tempo presente: “esse conjunto de convicções políticas, teses estéticas e

procedimentos literários que formam a textura da arte de Brecht foi duramente afetado pela história recente”, diz o crítico; tão duramente que “não há como desconhecer os tempos mudados” (Schwarz, op. cit., p. 115).

Para entendermos essa terrível mas incontornável mudança, precisamos partir daquilo que Schwarz considera ser central ao projeto brechtiano: “a encenação antiilusionista que, em lugar de esconder, põe à mostra os procedimentos da teatralização” faz com que o público se dê “conta do caráter construído das figuras e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e interpretam”; entende-se assim “que também as condutas da vida comum têm algo de representação, ou por outra, que também fora do teatro os papéis e a peça poderiam ser diferentes” (ibid., p. 114). Ou melhor, não só “na realidade como no teatro os funcionamentos são sociais [e não naturais] e, portanto, mudáveis” (ibid.), mas mais ainda: era preciso *tão somente* entender isso (e com o revolucionário efeito de distanciamento essa compreensão seria garantida), e “a dificuldade como que ficava superada e a transformação do mundo estava ao alcance da mão” (ibid., p. 116). O pressuposto desse otimismo era a certeza científica, pretensamente conferida pelo marxismo, de que essa transformação era possível, desejável e mesmo inevitável.

Ora, hoje justamente “essa facilidade, para não dizer credulidade, parece desconcertante por sua vez” (ibid.); conforme o socialismo real se revelava um malogro totalitário, abalando profundamente todo pensamento e posicionamento comunista, e mesmo o moderado Estado do Bem-Estar Social cedia o lugar para o neoliberalismo selvagem como expressão única de uma suposta natureza humana – talvez bárbara, mas tida como inegável –, “a clarividência e a dianteira histórica presumidas no procedimento brechtiano ficavam sem apoio no andamento real das coisas, transformando em ilusão a superioridade crítica” (ibid., p. 126). Ou seja,

hoje como ontem, o caráter absurdo e devastador do capitalismo se impõe como uma evidência, a qual contudo está historicamente presa a outra, à revelação da dinâmica regressiva das sociedades que romperam com o padrão burguês na tentativa de superá-lo. Isso não torna insuperável esse padrão, mas mostra que não é suficiente sair dele para criar outra ordem superior. Diferentemente do que a esquerda supunha, a passagem da crítica à superação mostrou não ser automática, nem óbvia (ibid.).

O padrão não é insuperável, mas certamente assim parece⁵ para muitos órfãos da revolução, bem como para os que comemoram a vitória. A nova ideologia de um tempo sem ideologias assevera que “‘as regras da economia global são como a lei da gravidade’, uma nova natureza que beneficia a todos que não a desrespeitam” (ibid., p. 132). Pessimismo ontológico transformado em otimismo econômico, otimismo metafísico que ridiculariza o pessimismo político: “as necessidades do capital se tornaram para todos os efeitos o equivalente da razão” (ibid., p. 145). Antiga fonte da certeza científica marxista, “o determinismo econômico hoje funciona como a ideologia explícita das classes dominantes, que justificam a sua hegemonia e a *própria desigualdade social* através dele, que trocou de campo” (ibid., grifo nosso). “Não tem alternativa”, fazem coro à famosa fórmula de Margaret Thatcher os sábios da peça *Visões siamesas*⁶, aconselhando-nos a aceitar “que os nossos destinos estejam traçados no Céu Econômico” (fig. 1):

SAI-BABA Nós não temos culpa! (...) Não temos! A desgraça social provém de uma causalidade sistêmica...
SAI-BILE ...de um determinismo congênito...
SAI-BABA ...uma fatalidade randômica...
SAI-BILE ...uma esqualidez famélica...
SAI-BABA ...uma idiossincrasia climática...
Suas falas se convertem num canto, engrossado por muitas vozes. Durante a canção, os sábios dançam endemoninhados.
CORO [Canta.] A desgraça social provém
A desgraça social provém...
De uma desigualdade cósmica
Uma injustiça atávica
Uma exclusão endêmica
Uma desnutrição telúrica
Uma miséria clássica
Uma causalidade sistêmica
De inexorabilidade inequívoca
Uma pindaíba trágica
SAI-BILE [Fala.] Não tem alternativa!
SAI-BABA [Fala.] Não tem! Não tem!

5. De todo modo a superação não se encontra no campo de visão, como explica Paulo Arantes na entrevista acima citada: “Numa sociedade que se reproduz segundo a lógica da desintegração, o horizonte de expectativas, que antes empurrava para a frente o tempo social, se sobrepôs hoje ao campo da experiência presente, daí o caráter dramático de uma conjuntura que não passa. Daí também a Vertigem: o grupo teatral que leva esse nome já antecipou a cena com o seu simples enunciado” (Arantes, op. cit.). Essa ideia de um horizonte de expectativas absolutamente míope, limitado à espera da eterna repetição do presente, é central no mais recente livro do filósofo, *O novo tempo do mundo* (Arantes, 2014), ao qual voltaremos diversas vezes ao longo deste trabalho.

6. Criação da Companhia do Latão (mostrando assim que ouviu a lição de Schwarz) livremente inspirada no conto “As Academias de Sião”, de Machado de Assis, e estreada em 2004. Assinam o texto Sérgio de Carvalho, Márcio Marciano e Helena Albergaria, constando como colaboradores os atores Ney Piacentini, Marina Henrique, Émerson Rossini, Fernando Paz, Alessandra Fernandez, Izabel Lima, Heitor Goldflus e Victória Camargo.

JUNTO COM O CORO [*Dançam e cantam.*]
Não tem alternativa
Não tem alternativa
Não tem, não tem!
(Carvalho e Marciano, 2008, pp. 307-8).

Sem antagonista, o capitalismo não precisava mais esconder seu âmagor exploratório. E uma vez que ninguém mais desconhecia esse segredo exposto, “o componente didático do distanciamento brechtiano ficava sem ter o que ensinar, ao menos diretamente”, e corria o risco “de transformar em *kitsch* de segundo grau a gesticulação da sobriedade” (Schwarz, op. cit., p. 126). Afinal, “a desmistificação, ligada ao lugar oculto da economia no rol das coisas, não se tornou um gesto vazio?” (ibid., p. 145). O *kitsch* aqui parece corresponder ao uso de manifestações de consciência política para demonstrar superioridade crítica sem ter que levar tal posição teórica a suas (outrora tidas como coerentes) consequências práticas; atitude que se tornou tão natural que Vladimir Safatle (2008, p. 12) defende ser esse *cinismo* “a categoria adequada para expor a normatividade interna da forma de vida hegemônica do capitalismo contemporâneo”⁷. Assim, uma das principais bases da atitude modernista⁸, a capacidade (paradigmaticamente brechtiana) da obra de arte “de se estruturar através da estetização da distância que devemos tomar em relação às organizações, aos processos, às representações e aos valores que aparecem de maneira naturalizada na realidade social” (ibid., p. 180), reverte-se, torna-se justamente “*ideologia reflexiva*, ou, ainda, uma *falsa consciência esclarecida*” (ibid., p. 68, grifos do original). É a marca de uma época (frequentemente chamada pós-moderna) “na qual o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico. Até porque (...), neste ínterim, o poder aprendeu a rir de si mesmo” (ibid., p. 69).

Assim, o terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro se dá sob o signo do paradoxo, “apenas na forma de escombros colecionados”; esse ciclo “é menos uma reação ofensiva, do que uma maneira radical de sobreviver na adversidade”, afirma Paulo Arantes com sua terrível sensatez (in Desgranges e Lepique, op. cit., p. 204). Ou seja, na década de 90 o teatro prospera, é certo, mas seu florescer acontece em

7. “Falar de forma ‘hegemônica’ implica, nesse contexto, admitir que, mesmo não sendo aquela que numericamente cobre a maior parte dos casos, ela tem a força de determinar a tendência de desenvolvimento de todas as demais. Tal hegemonia vem do fato de essa forma de vida implementar modos de conduta e valoração que realizam a normatividade intrínseca ao processo de reprodução material da vida na fase atual do capitalismo” (ibid.).

8. Sérgio de Carvalho deu à importante palestra na qual sistematizou os três ciclos de politização acima mencionados o título “Atitude modernista no teatro brasileiro” (Carvalho, 2011a).

uma estufa estreita, com espaço apenas para voos rasteiros na forma de tentativas de refletir cenicamente esse próprio cenário arrasado, como vimos em *Visões siamesas*. Assistimos, com o devido distanciamento brechtiano, ao “teatro desse desmanche da sociedade nacional” – “ou por outra, mais exatamente, ele é o teatro do desmanche que já ocorreu e está sendo administrado por um outro e inédito pacto de dominação” (Arantes, 2007a). Situação para qual o filósofo escolhe uma bela ilustração: “A certa altura da *Orestéia*, que está sendo recontada agora pelo pessoal do Folias, um corifeu-clown anuncia que sua geração não se julga mais predestinada a refazer o mundo, mas que sua tarefa maior consiste justamente em ‘impedir que o mundo se desfaça’” (ibid.).

Outra peça do Folias⁹, sua encenação de *Otelo*, apresentada pela primeira vez em 2003 (portanto anterior à *Orestéia*), pode nos ajudar a dar seguimento ao percurso que buscamos traçar (fig. 2). A tragédia shakespeariana servia ao grupo de pretexto para tratar das esperanças e desilusões relativas à eleição de Luís Inácio Lula da Silva como Presidente da República no ano anterior. Na já bastante citada palestra de Sérgio de Carvalho, também de 2003, o diretor revelava suas expectativas:

Nas últimas eleições para Presidente, os artistas brasileiros tiveram vários sinais de que o momento histórico do país permitiria a retomada da atitude modernista em bases mais críticas, sem falsificação do estágio do capitalismo mundial. Alguns desses sinais vieram da própria direita. Um jornalista do maior semanário brasileiro, afinado com sua medíocre publicação, escreveu, em tom metafórico, que o pior efeito da vitória de um partido popular seria *ver o teatro tomando conta das ruas* (Carvalho, 2011a, grifo nosso).

Mas, conforme já apontava um crítico como sendo o mote da montagem do Folias, “vivemos em um país no qual a transição de poder foi expressa pela discussão sobre o medo de ser feliz” (Coelho, 2003). Marco Antonio Rodrigues, o diretor da peça, explicava que lhe interessava no clássico, “fundamentalmente, a questão política de alguém que vende seu povo para dominar outro, o que eu chamo de carreirismo, e que é uma característica que tem muito a ver com a nossa marca de estrutura de poder hoje” (apud Smith, 2008, p. 108). Shakespeare parecia responder à questão brechtiana sobre “como é que se representa uma tentativa de associação entre a aristocracia e o trabalho e, no nosso caso aqui, brasileiro, hoje, entre a burguesia e o trabalho, como é que isso vai se

9. O Folias D’Arte foi, ao lado da Companhia do Latão, provavelmente o mais importante grupo desse terceiro ciclo de politização do teatro nacional; foi no seu galpão na Santa Cecília que se realizaram as primeiras reuniões do que seria o Movimento Arte Contra a Barbárie.

dar?” (ibid.). Perguntado diretamente se via Otelo como metáfora para a eleição de Lula como um novo arranjo de poder incluindo os trabalhadores, o diretor respondeu prontamente: “Sim, sim. Que a gente espera que não seja uma tragédia... (...) ganhamos uma batalha muito séria neste país, mas ainda não usufruímos da vitória. A tragédia existe no horizonte como sombra e como potência. Vamos ter que lutar muito para evitá-la” (ibid., p. 109). Pelo menos no que tange ao trabalho artístico, essa luta assumia um caráter peculiar, decorrente do cenário de cinismo que tentamos descrever, como explicava Rodrigues: “Aqui, já passamos da fase das denúncias. Ora, todo mundo sabe que todo mundo sabe da desgraça, da miséria, da selvageria. Nós trabalhamos com a ideia de *nos* acordarmos, de *nos* entendermos, de investigarmos de que forma *nós* estamos contribuindo para este estado de coisas” (ibid., grifos do original). A investigação dialética das estruturas da sociedade começava aqui – mas apenas começava, como pretendemos mostrar – a ser trocada por uma autorreflexão; ou melhor, a realização rigorosa da primeira acabava por exigir a curva que resultava na segunda.

fig. 2.

Folias D’Arte
Otelo, 2003

foto: Guto Muniz

Pode ser a gota d'água

Sob o termo consenso a democracia é concebida como o regime puro da necessidade econômica. Um certo marxismo tornou-se assim a legitimação última da 'democracia liberal'. (...) Vemos por outro lado triunfar na filosofia política e nas ciências sociais um discurso que glorifica o retorno do ator, do indivíduo que discute, que contrata, que age. (...) Quanto menos coisas há a discutir, mais se celebra a ética da discussão.

JACQUES RANCIERE (1996a, p. 367, grifo do original)

É necessário que avancemos alguns anos em nosso trajeto. Se os mais importantes grupos do ciclo de politização haviam se constituído durante a era FHC, quando se estabelecia uma forma de *pensamento único* que tratava toda busca por alternativas ao domínio do capital como mero devaneio¹⁰, a vinda ao poder do Partido dos Trabalhadores parecia tornar a situação ainda mais contraditória. Têm início intensos processos de mudanças sociais instaurados pelo chamado Lulismo (nome preferido por Singer, 2012), gerando talvez certa oposição e alternativa ao conformismo neoliberal generalizado. Por outro lado, essa mudança tem como preço a aliança dos mesmos governos que realizaram tais políticas com algumas das forças mais regressivas do cenário brasileiro – aquilo a que Marcos Nobre (2013a) deu o nome de “pemedebismo”, resultando em uma resistente blindagem do sistema político contra a participação popular. O escândalo do “Mensalão” em 2005 parecia confirmar definitivamente o sentido do pacto sinistro. A partir de então teria se consolidado o social-desenvolvimentismo, “um modelo de sociedade internamente vinculado à democracia e marcado pelo combate às diferentes formas de desigualdade”, mas o qual, ao mesmo tempo, foi conquistado “ao custo de uma normalização do pemedebismo” (Nobre, *ibid.*, p. 103). Por isso, “o lulismo existe sob o signo da contradição. Conservação e mudança, reprodução e superação, decepção e esperança num mesmo movimento” (Singer, *op. cit.*, p. 9). Mas o teatro de grupo paulistano continuava explorando o paradoxo no qual estava enredado, fazendo-o frutificar quase milagrosamente.

10. Ao mesmo tempo, Nobre (2013a, p. 100) destaca “o fato de o controle da inflação [durante o Governo FHC] ter permitido, pela primeira vez, que a desigualdade obscena do país fosse para o centro do debate público e da disputa política”. Assim, se “foi em um sistema fortemente polarizado em torno do combate às desigualdades que o PT chegou ao poder federal” (*ibid.*), talvez possamos dizer que foi no mesmo contexto que o teatro político chegou ao seu lugar de destaque no campo da cultura.

Em 2006, *Gota d'água: Breviário* trazia ao palco em arena o texto de Chico Buarque para questionar o imperativo econômico e sua total aceitação (até mesmo da parte dos velhos líderes de movimentos sociais) nos tempos atuais, valendo-se da monstruosa força da atriz Georgette Fadel¹¹ como “a voz que resta” do samba-título (fig. 3). “É preciso ceder à autoridade para conquistar prazo maior para pagar as dívidas – e a heroica intransigência da protagonista ameaça a todos”, sintetiza o crítico (Coelho, 2008). Como na versão clássica de Eurípedes, a luta da velha feiticeira com seu antigo mas jovem amante – aqui um filho e traidor do povo, seduzido pelos poderosos que bem sabem que colocando-o no poder conseguirão esfriar os ânimos dos humilhados e ofendidos – leva a um impasse tamanho que a única solução para Joana-Medeia é o sacrifício de seus próprios filhos; diferente da peça grega, contudo, aqui não cabe deus *ex-machina* que, no desfecho da festa, salve a apaixonada e engajada personagem do trágico fim ao lado deles.

No mesmo ano, o Teatro da Vertigem estreou a monumental peça *BR-3*, ocupando o leito do Rio Tietê, suas margens e pontes (fig. 4). A bordo de um barco, navegando ineditamente as águas interditadas pelo esgoto de toda uma megalópole, sessenta espectadores por vez assistiam a uma saga épica que investigava a identidade nacional atravessando três gerações de uma família, três momentos históricos e três localidades de alto poder simbólico: Brasília, Brasilândia e Brasília. Da capital federal, passando pelo distrito da zona norte de São Paulo, até chegar à cidade acreana na fronteira com a Bolívia, parece haver apenas morte e destruição, como se as dimensões colossais da encenação espelhassem o tamanho de um país que o pensamento (bem como a política) custa a abarcar por completo, um problema grande demais¹², assim como as águas mortas do rio espelhavam uma nação moribunda, sem poupar o público

11. O desempenho no papel dessa Medeia brasileira rendeu à atriz um merecido Prêmio Shell, além de ter sido certamente o maior responsável pelo sucesso estrondoso da peça, garantindo-lhe apresentações com casa lotada, até 2013 (para além, portanto, e como veremos, do limite histórico do ciclo de politizações dentro do qual a obra foi engendrada). Também o protagonismo de Fadel no teatro paulistano haveria de seguir adiante, como veremos ao longo deste trabalho.

12. A obra, dirigida por Antônio Araújo e escrita por Bernardo Carvalho, exigiu que seus criadores passassem por imunizações, treinamento, palestras e orientações, isso depois de mais de três anos de processo de pesquisa realizados em diversos lugares do país. Apesar de todo o esforço, e mesmo apesar do sucesso – a peça foi a grande vencedora do Prêmio Shell de 2007, além de ter sido escolhida em 2011, na Quadrienal de Praga (maior evento de cenografia do mundo), como a melhor peça realizada em todo o mundo nos cinco anos precedentes – o espetáculo teve vida curta: endividado devido aos altos custos da produção (especialmente do aluguel do barco em que viajava o público), o grupo teve de interromper a temporada pela metade. Um díptico cinematográfico dirigido por Evaldo Mocarzel restou como registro: um filme apresentando um documentário sobre a produção do espetáculo, e o segundo apresentando a obra na íntegra (em qualidade rara para registros de teatro).

do cheiro do apodrecimento das esperanças de outrora. Segundo o dramaturgo, em depoimento para Valmir Santos (2006), “o texto foi concebido com inspiração na condição trágica e paradoxal da espécie humana de ter de se matar para sobreviver – e de que não basta a consciência para interromper esse processo. Não por acaso, o mote de Jonas [o desgraçado protagonista da peça] é: ‘Tudo em que eu toco morre’”¹³.

Do mesmo modo, nenhuma consciência bastou, como nenhum deus *ex-machina* interferiu, para impedir o término do terceiro ciclo de politização do teatro paulistano e brasileiro, ocorrido “não por força de interrupção externa [como fora o segundo], mas por enredamento nas próprias contradições”, segundo análise do diretor do Teatro de Narradores, José Fernando Azevedo (in Desgranges e Lepique, op. cit., p. 215):

este terceiro ciclo encerrou-se, e vivemos agora seus dividendos. 2008 talvez seja uma data a marcar o fim de mais esse ciclo, sendo um marco seu a crise do Redemoinho (movimento que dava continuidade à pauta do Arte Contra a Barbárie em âmbito nacional), que culmina com seu fim no encontro realizado em março de 2009; isto já durante o segundo mandato de Lula na Presidência da República, que confirmou um programa de esvaziamento da pauta política para a cultura no país (ibid., p. 216).

Nos anos seguintes, a mobilização e organização que se havia construído se quebram progressivamente, abafando o espaço de diálogo antes instituído. Os próximos movimentos políticos intentados pela classe teatral, o Arte *pela* Barbárie (2009) e o dos Trabalhadores da Cultura (2011) testemunhavam a diminuição do número de envolvidos devido a fortes discordâncias entre os grupos, discordâncias que abarcavam tanto o campo da ação política quanto das escolhas estéticas¹⁴. O setor mais à esquerda intensificou sua posição marxista e brechtiana (que no momento anterior, se já era hegemônico, não tinha pejo em coabitar com outras linhas e linguagens), instituindo nos palcos um realismo crítico cada vez mais avesso às experimentações formais consideradas burguesas, conservadoras, acrílicas.

13. O grande pessimismo da interpretação das duas obras advém da ênfase nos conteúdos representados, no modo como a forma épico-narrativa produz um olhar crítico sobre as contradições sociais investigadas pela peça (principalmente no nível dramaturgico). Ênfase ao gosto do período. Mais adiante, veremos como um deslocamento do foco interpretativo para a encenação, seguindo novas práticas e novas teorias, pode inverter essa impressão sombria, propiciando uma leitura renovada e potente dos espetáculos.

14. Ver o caso do diretor José Celso Martinez Corrêa, talvez o mais importante artista brasileiro vivo, expulso junto com seu grupo da ocupação dos Trabalhadores da Cultura na Funarte “por discordarmos do Manifesto Xerox de velhas palavras” (Corrêa, 2011). Enfatizando os tempos em que “Oficina e Arena eram amigos, trocavam suas divergências em forma de criação”, o diretor denuncia “a crença numa Ideologia de Almanaque que confunde a Luta da Esquerda em São Paulo, com os grupos de Skin Heads e a TFP. (...) Acreditam numa verdade única que veio enlatada com as palavras ‘CHEGA’, ‘PERDEMOS PACIÊNCIA’, ‘ESTAMOS INDIGNADOS’. Como se alguém conseguisse a proeza de criar, na ansiedade, na indignação, no ódio” (ibid.). Voltaremos ao Oficina e a Zé Celso um pouco mais adiante.

Uma explicação frequente para essa fragmentação do movimento é a rivalidade surgida quando companheiros de lutas por políticas públicas para a cultura se transformam em concorrentes na disputa pelos recursos parcos das políticas conquistadas. Na formulação amargamente certa de Paulo Arantes (in Desgranges e Lepique, op. cit.), a Lei de Fomento se transforma em Lei do Tormento. Mas a desmobilização não é exclusiva aos artistas. Corresponde antes a uma

mutação profunda da sociedade (...) induzida justamente por políticas públicas encarregadas de difundir e assegurar a concorrência máxima entre agentes e serviços que inclusive pouco ou nada tem a ver com a esfera propriamente mercantil, sob pretexto de mobilizar sujeitos apassivados por um longo período de hibernação jurídico-burocrática. Era menos uma questão de alargar o campo da acumulação — nada desprezível, é claro — do que impor formas implacáveis de seleção-eliminação que não são mera decorrência de processos imanentes à dinâmica espontânea dos mercados. É uma construção política, como se disse, porém original. Esses quase-mercados, que resultam da exportação das normas concorrenciais do mercado, não funcionam à base de coerção bruta e externa, mas precisam brotar da interioridade cooperativa dos sujeitos implicados e indexados por uma quase moeda chamada *avaliação*, obviamente mensurável, pois se trata de atribuir um “preço” àquilo que fazem. A institucionalização da concorrência nestes termos supõe uma política ativa e seria desastrosa miopia encará-la como mero efeito automático de leis imanentes do capitalismo profundo. Assim, graças a dispositivos de avaliação, construídos como um sistema de preços, podemos “guiar os indivíduos, constrangê-los a se controlar a si mesmos, transformá-los em sujeitos de cálculo, constituídos de tal sorte que persigam os objetivos que lhe foram atribuídos como se se tratasse do seu próprio desejo” (ibid., p. 208).

Ou seja, as novas políticas arduamente arrancadas dos poderes públicos depois de anos de luta, conquistas inigualáveis que certamente ninguém quer abandonar, vinham acompanhadas de novos processos, perversos, de subjetivação:

Não se discute: a Lei de Fomento veio para pôr ordem na caça aleatória ao edital, e de fato conseguiu. Mas também não se pode deixar de constatar que ao ingressar no campo gravitacional das políticas públicas, os grupos teatrais que se fortaleceram no processo, ao mesmo tempo que ganhavam músculo político, não faziam má figura, pelo contrário, na arena profissionalizada da assim chamada sociedade civil, cuja roupa nova, como se sabe, foi desenhada nos tempos da Transição. Nisto seguiram a trilha aberta pelos movimentos sociais na hora difícil e pesada em que o confronto precisou assumir a forma propositiva no campo minado das políticas públicas, sob pena de as conquistas murcharem e a escala de massa se perder. O Mercado da Cidadania é fruto desta confluência: o Estado não governa mais se não encontra “parceiros”, e estes últimos, por sua vez, precisam ser “ativos” para que a construção política das situações de mercado de fato produza os novos sujeitos contábeis que se viu. Onde encontrá-los, tais parceiros, senão numa outra confluência que já foi considerada, com razão, perversa, a saber, naquele ponto fatídico em que a fome participativa dos movimentos sociais, organizados por uma perícia política forjada nas lutas do período anterior, se deparou com a vontade de comer de um inédito ativismo empresarial, muito diverso tanto da bolorenta filantropia liberal, quanto do caciquismo político da direita barra-pesada. Numa palavra, pela porta giratória do Fomento, o politizado movimento teatral de São Paulo ingressou finalmente na Era da Participação. Sejam bem-vindos (ibid., p. 209).

fig. 3.

Heron Coelho e Georgette Fadel

Gota d'água: Breviário, 2006

foto: Zeca Caldeira

Esteticismo burguês

É falso identificar a "estética" ao campo da "auto-referencialidade" que desconcertaria a lógica da interlocução. (...) O aparecimento moderno da estética como discurso autônomo que determina um recorte autônomo do sensível é o aparecimento de uma apreciação do sensível que se separa de todo julgamento sobre seu uso e define assim um mundo de comunidade virtual — de comunidade exigida — sobreimpresso no mundo das ordens e das partes que dá a cada coisa seu uso. (...) A estética assim autonomizada é em primeiro lugar a emancipação das normas da representação, em segundo lugar a constituição de um tipo de comunidade do sensível que funciona sob o modo da presunção, do como se que inclui aqueles que não estão incluídos, ao fazer ver um modo de existência do sensível subtraído à repartição das partes e das parcelas.

JACQUES RANCIERE (1996b, p. 68).

Qual pode ser o teatro produzido sob essas condições? Chegamos, finalmente, à pergunta que norteará todo nosso trabalho nos capítulos que se seguirão, e que portanto por ora só poderemos responder insuficientemente, delineando nesta introdução algumas das linhas principais do debate sobre essa produção. Uma compreensão mais aprofundada só será possível com a análise formal aprofundada de obras cênicas específicas, que coloquem em jogo os principais impasses do momento e forcem o avanço da discussão.

É preciso notar que certamente o teatro político continua sendo feito pelos grupos que lideravam o ciclo de politização aparentemente encerrado, bem como por novos que a despeito do arrefecimento se somaram a eles. Mas essa poética brechtiana já não parece dar conta de avançar no pensamento de suas próprias contradições, recuando e restringindo-se assim à repetição de gestos e procedimentos como mera confirmação de sua posição. O mais importante exemplo dessa produção reativa do teatro político paulistano é a enorme *Ópera dos vivos*, da Companhia do Latão, inspirada no ensaio “Cultura e política: 1964-1969”, de Roberto Schwarz (1978). A obra (que estreou em 2010) se estruturava em quatro atos – de certo modo peças independentes, algumas inclusive às vezes apresentadas separadamente –, cada um dando conta de uma linguagem artística e um momento histórico, demonstrando uma crescente mercantilização da cultura: o teatro militante antes da ditadura, o cinema novo pensando o Golpe e suas consequências, o show tropicalista alienado dos anos 70 e

finalmente a televisão nos novos tempos democráticos e cínicos¹⁵. Diferente da maior parte da produção anterior do Latão, a peça mais afirmava certezas adquiridas previamente do que colocava questões a serem investigadas, preferindo assim traçar linhas divisórias entre campos inimigos do que mergulhar nas relevantes e profundas contradições da produção cultural no capitalismo contemporâneo.

E sobre o resto da produção, o que se pode dizer? Ou melhor, qual produção vem substituir o teatro político na tarefa de elaborar formalmente as contradições do momento histórico? Se “de um modo geral, todos os ciclos de politização do teatro brasileiro no século passado aconteceram sob o signo de uma recusa modernista ao esteticismo burguês” (Carvalho, 2011a), devemos concluir que um término do terceiro ciclo só pode significar um retorno à preponderância de uma (supostamente banal) arte pela arte? Parece ser a visão do diretor do Latão: “a pesquisa estética se tornou autorreferente e, no máximo, se justifica por conexões completamente abstratas, numa exposição de fragmentos cujo único referente real é o ato de expor” (id., 2012). Aliás, está longe de ser inédita a solução de apontar a estética alheada como mera evasão para momentos de fracasso político. Não será difícil identificar nas referências a essa nova produção acusada de esteticismo a menção a um *teatro pós-dramático*, título do livro de Hans-Thies Lehmann publicado na Alemanha em 1999 e no Brasil em 2007, data a partir da qual passou a exercer influência decisiva sobre o estudo e a prática cênicos no país¹⁶. Nessa extensa e corajosa obra, o teatrólogo alemão delineia um panorama do teatro experimental (principal mas não exclusivamente europeu) a partir dos anos 60, analisando tendências e traços estilísticos comuns para propor a ideia de uma ruptura: desde essa época a cena não mais seria submetida ao poder ordenador do drama, isto é, do texto escrito, da ação dialógica, da representação (apenas se entendida *no sentido*

15. Para uma análise aprofundada dessa obra (e favorável a esse teatro político mais tradicional), ver Cevalco in Desgranges e Lepique (2012, pp. 136-151).

16. Certamente o teatro e seus artistas não precisam da leitura do livro de Lehmann para serem pós-dramáticos (e de fato já há teatro pós-dramático no Brasil pelo menos desde os experimentos do Teatro Oficina na passagem das décadas de 60 para 70, como veremos); afinal, o que o teórico pretendia era uma descrição de um processo histórico em curso há muitos anos, e não uma proposição para um teatro futuro. Contudo, não se pode negar que (inclusive devido ao caráter teorizante dos grupos de teatro político, como vimos acima) atualmente a teoria tem um forte efeito sobre a produção artística, por vezes chegando à arriscada inversão que consiste em transformar a análise teórica de obras do passado (ainda que recente) em um manual para produção de novas obras. Cristiane Zuan Esteves, diretora do Coletivo OPOVOEMPÉ (ver adiante capítulo 5), nota ainda que a publicação do livro de Lehmann permitiu não apenas que diversos criadores pudessem localizar conceitualmente a própria produção, mas também que seus trabalhos fossem *justificados* perante comissões avaliadoras de editais, alcançando assim financiamento antes improvável para esse tipo de trabalho (depoimento colhido em fevereiro de 2015).

tradicional, como veremos adiante). A pretensa superação do teatro dramático pelas experimentações épicas da primeira metade do século XX, nas quais se inspirava todo o teatro político paulistano dos anos 90 e começo dos 2000, seria apenas parcial, devido à manutenção da centralidade das categorias de ação, conflito, personagens e fábula, segundo a avaliação feita por Lehmann das análises de Peter Szondi (2001).

O pós-dramático seria um desdobramento das vanguardas modernas e da arte da performance, recebendo delas sua ênfase nos aspectos materiais do palco e na pluralidade de estímulos em detrimento das totalizações e leituras unívocas que Lehmann vê como marcas do drama. Às frequentes acusações de esteticismo alienado – “a encenação de temática social na base do monologismo pós-dramático não oferece ferramentas formais para um compreensão das contradições de uma luta de classes que continua a ocorrer, a despeito da confusão teórica nesse campo”, dizia o diretor do Latão já em 2003 (Carvalho, 2011a) – o teórico contrapunha a possibilidade de o teatro contemporâneo ter um sentido político operando uma *interrupção* em relação à forma desgastada do drama com o autoritarismo de sua perspectiva ficcional exclusiva:

Em primeiro lugar, o que é político no teatro só pode aparecer indiretamente, em um ângulo oblíquo, *de modo oblíquo*. Em segundo lugar, o que é político é expressivo no teatro se e apenas se ele não for de forma alguma traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceitualização do discurso político na realidade social. De onde, em terceiro lugar, chega-se à fórmula, apenas aparentemente paradoxal segundo a qual o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político. (...) uma prática não da regra, mas da exceção (Lehmann, 2009, p. 8).

Não apenas Sérgio de Carvalho assumiu a luta do teatro político contra essa concepção; também a professora Iná Camargo Costa tem se posicionado firmemente como inimiga do pós-dramático. Em seminário proferido em 2009 (Costa, 2012), a autora descreve Lehmann como um discípulo de Derrida (“que, por assim dizer, fecha o périplo da metafísica heideggeriana”)¹⁷, o que a autorizaria a tratar sua teoria como “discurso religioso, dogmático por definição” e a não se dar “ao trabalho de contrapor a ele qualquer argumento” (ibid., p. 42). Ao invés disso, a autora simplesmente lista diversos trechos descontextualizados do *Teatro pós-dramático* (ocupando quase quatro páginas na edição impressa), grifando trechos que cometeriam o crime hediondo de

17. Esconde assim o que Sérgio de Carvalho admitira em seu Prefácio à edição brasileira do livro (in Lehmann, 2011a), isto é, que a referência filosófica estrutural do teatrólogo é Theodor Adorno e a tradição frankfurtiana, dialética, de teoria crítica, e não o pensamento francês (que, é verdade, também figura na obra com o peso necessário para desenhar o visado panorama da produção contemporânea, não raras vezes influenciada por essa teoria chamada pós-estruturalista).

questionar a possibilidade da representação nas novas formas cênicas, seja como representação de textos dramáticos ou como representação de um real, supostamente esvaziando assim a cena de seu conteúdo¹⁸.

Ora, se retornarmos aos pontos que haviam sido elencados como essenciais para a atividade teatral durante o terceiro ciclo de politização (ver acima pp. 14-6), veremos que, à exceção da forma épica brechtiana (como distanciamento e desvelamento das contradições da sociedade na ficção dramática), *todos os pontos principais continuam fundamentando a mais relevante produção “esteticista” do período seguinte*, quais sejam: a coletivização do trabalho em grupos não-hierárquicos (e não um retorno ao tempo do “encenador-virtuoso esteticista, figura emblemática do teatro experimental da época [anos 80]”, mencionado por Carvalho, 2011a), grupos esses que desenvolvem pesquisas continuadas sobre linguagens e temas (e não trabalhos esporádicos visando somente a estreia, como no teatro comercial), enfatizando assim sempre o processo (acima do produto vendável e da necessidade econômica de estar em cartaz), processo e pesquisas informados decisivamente pelo pensamento e pela teoria (ainda que não necessariamente restrita aos estudiosos marxistas autorizados pelos artistas e críticos brechtianos), e em relação cada vez mais intrínseca com o espaço público, entranhando a produção no cerne da cidade. Como já dissera Paulo Arantes na entrevista já muito citada (2007a), “mesmo quem honestamente acredita que está fazendo apenas (boa) pesquisa de linguagem, de fato está acionando toda essa dinâmica”. Longe, portanto, de poder ser reduzido a mero e alienado esteticismo burguês.

Mas seria possível dizer, sobre a produção dita pós-dramática que teria substituído o teatro político na cidade, que não se trata apenas de acionar impensadamente uma dinâmica de produção, mas de *refletir ativamente sobre as forças e relações que dão forma ao fazer teatral do presente*. Tal caráter ativo e reflexivo significa justamente levar à cena o que antes acontecia nos bastidores para sustentá-la. Onde o caráter processual e investigativo (por vezes até teorizante) das próprias peças do período, bem como a intensificação muitas vezes do elemento coletivo nas encenações. E, com enorme destaque em São Paulo, o aumento dos espetáculos que se

18. A autora também ressalta passagens com referências a conteúdo religioso, a formas teatrais que propoem um rito e uma espiritualização. Ignora, assim, o fato de Lehmann estar analisando obras que considera importantes para o panorama teatral do período por ele estudado, e não fazendo uma apologia a tal aspecto ou corrente, ou muito menos generalizando essa posição para toda a produção que poderia ser chamada de pós-dramática.

propõem partir da *investigação do espaço público, sob a forma do site-specific e da intervenção urbana*. Essa última tendência foi inclusive registrada pelos mais importantes jornais da cidade, Folha de S. Paulo (Barsanelli, 2012) e Estado de S. Paulo (Menezes, 2012), os quais citam entre outros os trabalhos do Teatro da Vertigem (*Bom Retiro 958 metros*), do Teatro Oficina (*Macumba Antropofágica*) e do Teatro de Narradores (*Cidade fim - Cidade coro - Cidade reverso* e *A resistível ascensão de Arturo Ui*); em artigo comentando os dez anos da Lei de Fomento, o crítico Kil Abreu (in Desgranges e Lepique, op. cit., pp. 224-37) cita ainda Brava Companhia (*Este lado para cima*), Grupo XIX (*Hygiene*), Dolores Boca Aberta Mecatrônica (*A saga do menino diamante*), Cia Pessoal do Faroeste (*Cine camaleão – a boca do lixo*); além das peças e companhias que escolhemos para analisar neste trabalho. Misturam-se, nesse inventário, grupos do teatro político com coletivos que apresentam outras preocupações temáticas e estéticas:

Evidentemente os desdobramentos, leituras e relações com a cidade são de ordens muito diversas, indo desde aquelas em que os procedimentos tendem a certo formalismo ou ao gosto pela descrição teatralizada do entorno e aos estudos de linguagem, etc.; até as que criam propositalmente espaços críticos mais fundos ou de enfrentamento (ibid., p.227).

Nesse sentido, é evidente o exemplo oferecido aos demais grupos pelo Teatro da Vertigem, maior nome do teatro *site-specific* no Brasil (e referência para o teatro mundial, como vimos acima, ver nota 12) desde seu *O paraíso perdido* (estreado em 1992 na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo, sob a direção de Antônio Araújo e com texto de Sérgio de Carvalho, cuja Companhia do Latão só seria fundada anos depois). É curioso notar que a pesquisa em *site-specific* do grupo sempre preferiu lugares fechados ou separados do movimento do público (igreja, hospital, presídio, o inóspito leito do rio Tietê, uma passagem subterrânea *desativada* em frente ao Teatro Municipal, as laterais de um prédio na Av. Paulista) até sua última criação, *Bom Retiro 958 metros*, de 2012, que de fato percorria as ruas do tradicional bairro-título (depois de ter início num pequeno shopping, e terminando nos destroços do antigo Taib, na Casa do Povo)¹⁹. De todo modo, essa importância constante da ocupação de espaços alternativos no trabalho do grupo indica uma associação mais próxima àquela “encenação performativa” estudada pelo próprio diretor da companhia (Araújo, 2008) do que às dramaturgias épicas do teatro político. Caberia, portanto, como anunciamos (ver nota

19. Trata-se de proposta muito semelhante à do espetáculo *Barafonda*, da Cia São Jorge de Variedades, realizado no mesmo ano e aliás não longe dali, na Barra Funda (ver nosso segundo capítulo adiante).

13), uma leitura do espetáculo *BR-3* diferente da esboçada acima, leitura oferecida por exemplo pelo diretor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa, que ressalta

a força de estar acontecendo esta glorificação do poder humano de criação ao mesmo tempo que o máximo de desvalorização humana pratica-se no estado mais rico do Brasil, em massacres, tiroteios, guerra urbana, rural. E quando aparece alguma coisa como *BR3* é sintoma de que o país está vivendo um grande momento, que chama todas as energias de criação para as transformações que temos de fazer. Nenhuma sociedade decadente produz uma obra assim. O teatro passa a ser o lugar da energia produtora da alegria criativa capaz de enfrentar os impasses que a violência não resolve. São atores todos os que propiciaram o início da transformação do esgoto do Tietê em Ouro. Maluca alquimia! E este ouro é o poder humano criador, reconquistado, que dá o primeiro toque de vida nesse belíssimo Rio que corre do Mar para o Sertão (in Fernandes e Audio, 2006, contracapa).

Contra o pessimismo da fábula representada, opõe-se não um otimismo desavisado e sem fundamento, mas uma afirmação performativa de uma potência, de uma capacidade coletiva, de um possível – que parece capaz de inverter até um diagnóstico sobre o momento político do país, visto agora como “um grande momento”, sob a perspectiva de “todas as energias de criação” diante das “transformações que temos de fazer”. Tal inversão depende de um olhar sobre a materialidade da cena, para o que é dito além do texto e da fábula, ou ainda sobre o teatro como um “acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores” (Araújo, op. cit., p. 253)²⁰.

20. A partir dessa perspectiva poderíamos reconsiderar também o espetáculo *Gota d'água: Breviário*, discutido acima. Com efeito, a peça se fundamenta inteiramente no caráter compartilhado da encenação, organizada como uma festa – ou um samba, condizendo com o universo representado – na qual se busca uma relação de maior intimidade entre atores e espectadores, para a qual contribui a organização da plateia em um círculo e a proximidade dela em relação à ação, bem como os momentos musicais e humorísticos da peça (frequentemente transformados em espaços de cumplicidade com o espectador). Não obstante, faz-se também necessário questionar a possibilidade de ver em *BR-3* (bem como nas outras encenações de Araújo com o Teatro da Vertigem, como o mais recente *Bom Retiro 958 metros*) aquilo que o próprio diretor chama de uma encenação performativa. Dificilmente se poderia ver nessas peças qualquer caráter “não-representacional e não-narrativo” (ibid.), dada a importância centralizadora da dramaturgia – longe de “se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador” (ibid., p. 257) e contra o princípio da “ausência de hierarquia entre os elementos constitutivos da cena” (ibid., p. 254). Também seria difícil se falar sobre a presença “do inesperado, do diálogo e da incorporação do acaso dentro da obra” (ibid.), uma vez que o Teatro da Vertigem sempre se esforça pelo pleno controle dos espaços em que se apresenta (mesmo no caso das ruas do Bom Retiro, há uma complexa estrutura para controlar as influências externas, inclusive o trânsito, aliás já muito diminuídas pela escolha do horário noturno, quando o bairro se torna quase deserto). Desse modo, só poderíamos concordar com o crítico Luiz Fernando Ramos quando diz que o grupo “parece dividido entre o desejo de abandonar o teatro por novas formas artísticas e a missão de dramatizar a realidade de um bairro paulistano”, sendo cada vez mais acirrada a “tensão, histórica no grupo, entre a apropriação poética dos espaços em bruto e a pulsão de narrar dos dramaturgos convidados” (Ramos, 2012a). Essa divisão entre “o realismo das falas desses seres ficcionais [que] os aproxima de clichês e os banaliza” e “soluções geniais da matéria espetacular” (especialmente a sonorização de Kako Guirado e a iluminação de Guilherme Bonfanti) torna impossível “desconhecer que há um impasse nos rumos que o grupo pode tomar doravante” (ibid.). Talvez não seja acaso que sua mais recente peça, *O filho* (com direção de Eliane Monteiro e dramaturgia de Alexandre Dal Farra, e estreada em julho de 2015), tenha tido lugar num

Em matéria de “acontecimento compartilhado”, é o exemplo do próprio Oficina que se faz imperioso, com seu “Te-ato” buscando o evento, o ritual e a festa, estruturando-se mesmo em torno do encontro entre os participantes, sem com isso descuidar da dramaturgia e da encenação, que contudo jogam o foco das obras sobre os corpos que ocupam o espaço extraordinário de Lina Bo Bardi, dando voz a dimensões reprimidas do desejo (embora sempre associando-o a temas profundamente políticos, evocando fatos históricos em relação com outros atuais, como no monumental ciclo *Os sertões* ou no recente *Walmor y Cacilda 64 – Robogolpe*; em 2011, o grupo se dedicou também à intervenção no espaço urbano, com sua *Macumba Antropófaga*, que ocupava com um cortejo os terrenos em volta do teatro e as ruas do Bexiga, antes de entrar no edifício teatral [fig. 5]). Não por acaso, o professor e encenador Marcio Aurélio Pires de Almeida considera peças como *Galileu* e *Na selva das cidades*, dirigidas por Zé Celso em 1968 e 69 respectivamente, como primeiras manifestações de um pós-dramático brasileiro, uma “verdadeira revolução”, “descoberta de um novo mundo”, em que “não se tratava mais da ilustração fabular do texto brechtiano, mas da vivência na convivência com o novo” (Almeida in Guinsburg e Fernandes, 2010, p. 75). Marcio Aurélio, aliás, sublinha que “não foi à toa” a escolha de textos de Brecht para essa ruptura realizada em relação ao teatro dramático (e ao épico que dominava o período, no segundo ciclo de politização do teatro nacional), concordando com Lehmann que “considera Brecht o grande estimulador do teatro pós-dramático. Ele abre essa possibilidade” (ibid.)²¹.

Não por acaso, o Oficina e seu diretor foram alvo de críticas por parte dos representantes do teatro engajado dos anos 60, assim como o são ainda hoje: Sérgio de Carvalho acusa Zé Celso (cuja “inteligência incomum” admite admirar) de fazer “um elogio à despolitização em nome de um ‘cultivo’ estético-festivo autoritário”, aderindo “à vertente anarco-erótica da cena que se disseminou como praga sobre a repercussão contracultural de grupos como o Living Theatre” (Carvalho, 2011b). Sua “teatralização do desejo” seria mera “ficção de um indivíduo isolado”, “impermeável ao outro”, e

o que se dizia transformação amorosa pela arte, livre jogo dos sentidos, mais sugeria a estagnação de uma forma impositiva que normatizava a desrepressão libertadora. Sem

espaço fechado, o Galpão do Sesc Pompeia, num aparente abandono (talvez temporário) das propostas cênicas *site-specific*, grande marca do grupo, como vimos.

21. Voltaremos ao pós-dramático como pós-brechtiano ao longo de todo este trabalho, e mais especificamente em nossas Considerações Finais.

alcance coletivo, com uma crescente homoerotização da cena, as ideias teatrais de Zé Celso se encaminharam para um culto personalista do próprio rabo (ibid.)²².

Suas peças mais atuais seriam ainda “exercícios de desrepressão juvenil que obtiveram algum alcance e projeção sobretudo por sua incorporação dentro do quadro de diversidade mercadológica que tanto interessa a certo jornalismo cultural personalista e provocador, apenas na justa medida do consumo” (ibid.). As agressivas críticas de Sérgio de Carvalho ao Oficina repetem, assim, aquelas feitas pelo modelo confesso do diretor do Latão, o crítico Anatol Rosenfeld, inimigo declarado do “irracionalismo epidêmico” no teatro bem como do “desrespeito ao texto” (ver Rosenfeld, 2008, pp. 207-212 e 237-242). Não surpreende, assim, a descabida ausência do Teatro Oficina do “segundo ciclo de politização do teatro brasileiro” tal como teorizado por Carvalho – apagamento além do mais incoerente com a admissão da centralidade no primeiro ciclo do antropófago Oswald de Andrade, grande padroeiro do Oficina, primeiro grupo a se mostrar à altura de encenar suas peças (o que pode indicar que, para alguns, as virtudes desse primeiro teatro político brasileiro deveriam ter ficado restringidas ao papel e à virtualidade).

Contra as acusações de alienação e despolitização, pululam teorias do teatro atual como estando profundamente comprometido com a realidade do seu tempo, embora esse compromisso seja teorizado de modo admitidamente bem diverso do engajamento tradicional, isso é, apontando e questionando as limitações de um teatro dramático com seus mecanismos (meramente) representativos, o qual seria incapaz de indicar a possibilidade de uma mudança real no quadro pintado. Para combater tal impotência, essas novas conceitualizações buscam afastar-se, principalmente, de certo *tom melancólico* adquirido pela arte (bem como pelo pensamento) de esquerda nos tempos atuais, melancolia essa associada ao fracasso e à desesperança, como pudemos ver nos casos de algumas peças políticas paulistanas. Muitos, além disso, rejeitam mesmo o termo “pós-dramático” como sendo demasiadamente amplo e genérico,

22. A bizarra acusação de isolamento individualista, ignorando o caráter profundamente coletivo desse teatro – caráter que qualquer espectador das peças do Oficina, por mais leigo que seja, seria incapaz de negar –, parece advir da dependência do próprio teatro brechtiano em relação a uma política do encontro: respondendo às advertências de Schwarz sobre as mudanças na atualidade de Brecht, vistas acima, Sérgio de Carvalho se apoia na “força de agregação enorme” demonstrada pelo teatro com “temática social explícita”: “A ausência desse tipo de assunto dos palcos contemporâneos, contraposta à livre imaginação formal de um jovem grupo de teatro, instaurava uma perturbação com certas convenções teatrais vigentes. (...) Plateias de estudantes e de movimentos sociais, que passaram a frequentar o teatro, vinham atrás da junção entre o tema proscrito (...) e a radicalidade estética” (Carvalho, 2009, p. 50). O argumento parece ser aplicável *ipsis literis* a todo espetáculo de Zé Celso.

incapaz de dar conta do engajamento específico da atividade cênica recente em relação ao seu tempo e contexto²³. Em seu lugar, “teatro performativo” (Féral, 2008) ou “teatros do real” (Saison, 1998) (além de “mimesis performativa”, proposta por Ramos [2015]) somam a nomenclaturas emprestadas de outras artes, como a “estética relacional” (Bourriaud, 2009a), a “arte contextual” (Ardenne, 2009) ou o “ativismo” (ver por exemplo Groys, 2014). As quais também são, por sua vez, acusadas:

É compreensível que generalidades como essas (...) estimulem a imaginação de muitos artistas. Mas que teorias sobre o ‘teatro contemporâneo’, erigidas sobre termos genéricos e metafisicantes sejam lançadas no debate com ares de conceito, já me parece coisa mais patética (Carvalho, 2012).

23. “Em certas passagens dessa cartografia expandida [traçada por Lehmann], a dispersão chega a tal ponto que acaba diluindo a identidade do objeto, e permite ao autor incluir na categoria do pós-dramático tanto os procedimentos formalistas da ópera visual de Robert Wilson quanto as encenações de textos filosóficos realizadas por Jean Jourdheuil, para citar apenas dois exemplos. No teatro brasileiro, seria o mesmo que considerar igualmente pós-dramáticas as encenações de Gerald Thomas para a *Trilogia Kafka* e a montagem de *Ensaio sobre o Latão* da Companhia do Latão” (Silvia Fernandes, in Guinsburg e Fernandes, op. cit., p. 19). Fernandes, professora do Departamento de Artes Cênicas da USP, foi responsável por apresentar ao Brasil algumas dessas teorias, mencionadas a seguir.

fig. 4.

Teatro da Vertigem

BR-3, 2006

foto: Nelson Kao

Um teatro na cena filosófica

Não existe papel do intelectual em geral. Existe um conflito político a respeito da própria questão da partilha da inteligência. (...) A política só pode se fundar sobre a refutação dessa distribuição de competências, sobre a manifestação da inteligência lá onde não é esperada ou sob uma forma na qual não é esperada.

JACQUES RANCIERE (2009a, pp. 168-9)

Com a profusão de teorias visando explicar o momento contemporâneo do teatro, as quais por sua vez influenciam e potencialmente transformam os rumos do objeto que analisavam, faz-se imperativo esmiuçar posições e conceituações, avaliá-las com profundidade e rigor maior que o habitual em discussões voltadas à prática artística. De fato, comumente são evitados questionamentos filosóficos no debate sobre o teatro, seja no contexto da criação (devido a injunções tão compreensíveis quanto exageradas à atividade intuitiva, impensada) ou da crítica (supostamente mais aberta à abstração imaginativa), reproduzindo a objeção feita por um leitor hipotético ao teórico da arte Georges Didi-Huberman (2013a, p. 13): “Dirão que tais problemas são muito gerais? Que eles já não concernem mais à história da arte e que devem ser tratados num outro setor do campus universitário, aquele ocupado, lá adiante, pela faculdade de filosofia?” Frente a essas delimitações, é preciso insistir na resposta oferecida pelo francês:

Dizer isso (como é dito com frequência) é tapar os olhos e os ouvidos, é deixar a boca falar sozinha. Não é preciso muito tempo – o tempo de uma indagação – para perceber que o historiador da arte [como o crítico, e mesmo o artista], em cada um de seus gestos, por humilde ou complexo ou rotineiro que seja, não cessa de operar *escolhas filosóficas*. Elas o orientam, o ajudam silenciosamente a resolver um dilema; elas formam abstratamente sua eminência parda – mesmo e sobretudo quando ele não o sabe. Ora, nada é mais perigoso que ignorar sua própria eminência parda. Pode-se tornar rapidamente alienação. Fazer escolhas filosóficas sem sabê-lo não é senão a melhor maneira de fazer a pior filosofia que existe (ibid., pp. 13-4).

De fato há que se atentar à presença, sob a suposta humildade, daquilo que Didi-Huberman chama “uma *filosofia espontânea* que orienta as escolhas do historiador e dá forma ao discurso do saber produzido sobre a arte” (ibid., p. 14, grifo do autor):

Mas o que é, no fundo, uma filosofia espontânea? Onde ela encontra seu motor, para onde conduz, em que se baseia? Ela se baseia em palavras, somente palavras, cujo uso particular consiste em tapar as brechas, negar as contradições, resolver sem um instante de hesitação todas as aporias que o mundo das imagens propõe ao mundo do saber. O uso espontâneo, instrumental e não criticado de certas noções filosóficas leva assim a história da arte a fabricar para si não filtros ou beberagens de esquecimento, mas *palavras mágicas*: embora conceitualmente pouco rigorosas, elas serão eficazes para

resolver tudo, isto é, dissolver, suprimir o universo das indagações a fim de lançar à frente, com um otimismo às vezes tirânico, um batalhão de respostas (ibid.).

Contra essas palavras mágicas, fáceis de propagar e tanto mais perigosas por isso, deve-se reafirmar a necessidade do pensamento filosófico rigoroso no campo das artes; ou então, e ainda mais, asseverar sua *possibilidade*.

No entanto, não se trata de se valer da filosofia como critério prévio para avaliar certa produção artística (e muito menos para prescrever como ela deveria ser), mas antes não temer o pensamento e as questões colocados *pelas próprias obras*, buscá-los ativamente. Com efeito, se o momento anterior, politizado, do teatro paulistano já era teorizante, talvez a teoria possa ajudar esse novo momento a se impor como não alienado, como *pensante sem a ilustração de teorias*; o que pode significar, como esclarece Didi-Huberman, não pretender “opor às respostas prontas outras respostas prontas”, mas simplesmente “sugerir que nesse domínio as perguntas sobrevivem ao enunciado de todas as respostas” (ibid.). E quem sabe possamos mesmo mostrar que *talvez o terceiro ciclo não tenha encontrado seu fim, mas uma profunda inflexão*, a qual parece problematizar – ou pelo menos complexificar – inclusive a separação entre momentos de politização e de não-politização da atividade teatral, isso por meio de uma autorreflexão do trabalho artístico em que os temas fundamentais migram dos processos e pesquisas para as próprias peças em sua composição formal, como tentamos apontar acima, e como pretendemos mostrar em todo nosso estudo.

Finalmente, se citamos o *combate ao tom melancólico de certa esquerda* como crucial para o teatro recente e para sua teorização, há que se recorrer a esforço análogo empreendido dentro da filosofia contemporânea para compreender e contextualizar esse movimento. Como afirma a cientista política Wendy Brown (1999, p. 25),

Se a esquerda contemporânea frequentemente se agarra às formações e formulações de outra época, na qual a noção de movimentos unificados, totalidades sociais, e política baseada em classes pareciam categorias viáveis de análise política e teórica, isso significa que ela literalmente se torna uma força conservadora na história – uma que não apenas lê de modo errado o presente mas instala o tradicionalismo no cerne mesmo da práxis, no lugar onde deve habitar o comprometimento com o risco e a revolta.

Essa “melancolia de esquerda”, no fim das contas, é “mais apegada a uma análise ou ideal políticos – mesmo ao ponto do fracasso desse ideal – do que a aproveitar possibilidades de mudança radical no presente” (ibid., p. 20), ou seja, demonstra “certo narcisismo em relação a suas ligações e identidade políticas do passado, o qual excede qualquer investimento contemporâneo na mobilização, aliança ou transformação

políticas” (ibid.). Seus justos sentimentos “de tristeza, raiva e ansiedade em relação a promessas quebradas e bússolas perdidas” (ibid., p. 27), combinados com “certa camisa-de-força intelectual – uma insistência em um materialismo que recusa a importância do sujeito e do subjetivo, a questão do estilo, e a problemática da linguagem” (ibid., p. 24), sabotam e talvez mesmo destróem seus próprios objetivos progressistas.

Para o jurista e filósofo grego Costas Douzinas (2013, p. 108), “a tarefa da filosofia radical é curar essa enfermidade” diagnosticada por Brown, ou seja, “diante da marginalização política e da irrelevância teórica, (...) desenvolver novas ferramentas para explicar o fracasso político e injetar um senso de propósito” (ibid., p. 109). Os filósofos mencionados por Douzinas, muitos dos quais serão importantes guias no presente trabalho, tomam como tarefa superar o pessimismo desmobilizador – sem com isso recair no otimismo ingênuo e acrítico – e nos lembrar que “a ideia de que ‘não há alternativa’ não existe na política”, afirmando a democracia como “precisamente a expressão do desentendimento e do conflito, uma forma de vida pela qual os problemas mais imponderáveis podem ser postos em debate e teste e soluções podem ser encontradas” (ibid., p. 67). Comporiam esse quadro Alain Badiou e os eslovenos Slavoj Žižek e Alenka Zupančič (cujo hegelianismo laciano muito nos auxiliará adiante), Giorgio Agamben e Antonio Negri, além de Jacques Rancière, pensador em estreito diálogo com nossas preocupações e fundamental para uma tentativa de reestabelecer as relações entre estética e política sem a subsunção de um termo ao outro (como tentamos aos poucos introduzir nas epígrafes desta introdução).

Enfrentando os limites de uma crítica da ideologia tradicionalmente concebida (desde a ruptura com Althusser sob o impacto do maio de 68), Rancière encontra na experiência estética a possibilidade de real *dissenso*, isso é, ruptura com um presente entendido como campo dado de possíveis. A política, por sua vez, tem lugar como uma *partilha do sensível*, ou seja, uma reconfiguração dos elementos que compõem uma determinada totalidade social, de modo que elementos que não tinham espaço numa distribuição original exigem ser considerados na contagem das partes desse todo. O apontamento desse elemento excluído não se dá, para Rancière, pela crítica como desmistificação (mantenedora de uma lógica da dominação), mas como *desconstrução*: “oponho àqueles que sabem o ‘por baixo’ das coisas [*le dessous des choses*], a verdade das coisas, uma cena onde não há verdade das coisas mas dois mundos que se confrontam” (2012a, p. 171). O dissenso representado por esse confronto é tamanho,

que exige que toda a configuração atual dos elementos de uma sociedade seja repensada, uma vez abalada sua ficção fundamental (como a ficção *consensual* dos tempos pós-históricos, segundo a qual a democracia liberal seria o melhor modo de contemplar todas as divergências possíveis). Assim, essa configuração é constituída essencialmente como totalidade cindida, comunidade da divisão e da polêmica:

Trata-se de *interpretar*, no *sentido teatral* da palavra, a distância entre um lugar onde o demos existe e um lugar onde ele não existe, onde só há populações, indivíduos (...). A política consiste em interpretar essa relação, quer dizer, primeiramente *constituir sua dramaturgia*, inventar o argumento no duplo sentido, lógico e *dramático*, do termo, que coloca em relação o que não tem relação (1996b, p. 95, grifos nossos).

Já a escolha de vocabulário destacada acima parece corroborar a tese de Peter Hallward (2006), para quem toda a filosofia de Rancière é um elogio da *teatrocracia* – termo com o qual Platão pretendia depreciar “uma maligna soberania da plateia” (apud Hallward, *ibid.*, p. 113), “regime de ignorância e desordem sem licença que tem origem em uma ‘confusão universal de formas musicais’ iniciada por artistas irresponsáveis” (*ibid.*, p. 112). De certo modo, a teatrocracia é sinônimo da própria democracia, fustigada nos diálogos platônicos. O filósofo francês usa o termo em seu livro *Os nomes da história*, ao se referir à tomada de poder *por um ator* no Império Romano: “Só a vacância dos exercícios erigiu o não-lugar em lugar, dando a fala àquele que não tinha que tomá-la. Sozinha, ela lhe permitiu erigir, no lugar do silêncio da disciplina militar, seu exato oposto: a algazarra da teatrocracia urbana” (1994, p. 34). A palavra revela a ligação profunda que essa noção de política terá, em Rancière, com o palco de sensibilidade (ou seja: visibilidade, dizibilidade, factibilidade) determinado pelo campo estético. A arte já é desde sempre política porque a política já é desde sempre estética, sempre se ocupa da divisão daquilo que numa sociedade pode ou não ser *experienciado*. Ou ainda: a política do estético é a *intrusão* de um elemento antes invisível num palco controlado pelo que Rancière chama de polícia (grosso modo identificável à política como função mantenedora do instituído). Não é à toa que Lehmann (2009, p. xxv) identifica no filósofo francês um importante parceiro em sua definição do político no teatro pós-dramático como “interrupção daquilo que é político” (*ibid.*, p. 1).

Vale ainda citar outras referências que nos guiam, notadamente a tradição de reflexão *dialética* sobre arte e política na Teoria Crítica, aqui representada por Walter Benjamin e Christoph Menke (da chamada terceira geração da Escola de Frankfurt, autor de estudos de estética teatral, inclusive em diálogo direto e frutífero com Lehmann),

mas sobretudo Theodor Adorno²⁴, referência maior para o teórico do pós-dramático. Somem-se ainda teóricos da arte que contribuem decisivamente para o debate sobre a dialética de estética e política na atualidade: o já referido Didi-Huberman, Hal Foster e Boris Groys. Contudo, assumimos também a referência a adversários dessa tradição dialética, como Jacques Derrida e Jean-François Lyotard, com quem dialogam não só Lehmann, mas também Žižek e Menke, de modo franco e produtivo sem se furtrar à crítica, bem longe de sua demonização pelos defensores do teatro engajado²⁵.

24. É célebre a querela entre Adorno e Brecht a respeito do engajamento na arte. Em seu comentário às reflexões de Schwarz, Sérgio de Carvalho entende que o crítico se basearia puramente numa posição adorniana de “condenação da práxis projetada pela cena”, “visão de mundo que parece estabilizar o processo da dominação capitalista ao decretar como absoluto o esmagamento do sujeito” (Carvalho, 2009, p. 48). Contra acusações habituais (e rasas) ao pessimismo do frankfurtiano (associado assim à “melancolia de esquerda” aqui combatida), vemos em Adorno o defensor “[d]esse excesso especulativo que vai além do que quer que seja o caso, além da mera existência, (...) elemento de liberdade no pensamento (...) [que] também representa a felicidade do pensamento” (Adorno, 2008a, p. 108).

25. Além da posição de Iná Camargo Costa (citada à p. 30), veja-se a de Sérgio de Carvalho (2012): “Mesmo que esses autores – costumeiramente chamados ‘pós-estruturalistas’ – possam ter ajudado a desmontar a armadilha da semiologia aplicada ao teatro (outro fardo pesado), sua principal contribuição, ao que me parece, foi ter ajudado a disseminar a ideia encantadora, mas mentirosa de que uma separação radical da arte, capaz de fazê-la se voltar sobre sua própria ‘presença’ – como uma flor cujas pétalas retornam ao próprio caroço expondo seu avesso (uma rosa é uma rosa, ai, ai) – teria possibilidade de oferecer mais verdade (inclusive social e política) do que qualquer movimento intencionalmente simbólico”.

fig. 5.

Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona

Macumba antropófaga, 2011

foto: Paulo Soucheff

O que se dirá

[A questão estética/política] designa o modo pelo qual ações e conflitos políticos são conflitos sobre a distribuição do sensível, conflitos sobre o que é visível, o que pode ser dito sobre ele, quem tem o direito de dizer e agir a respeito etc.

JACQUES RANCIERE (2009b, p. 121).

Na tentativa de jogar luz sobre os desenvolvimentos recentes do teatro paulistano, dentro do contexto traçado até aqui, parece-nos que a melhor maneira de proceder é pela *análise formal das obras mais relevantes do período*. A escolha aqui se deve à qualidade dos trabalhos e a sua capacidade de colocar da maneira mais radical os problemas e impasses do seu tempo, fazendo avançar a discussão e gerando um campo avançado de pensamento cênico. Isso significará uma seleção sem muito compromisso com a repercussão crítica ou midiática das peças (embora às vezes a qualidade estética possa coincidir minimamente com a apreciação por espectadores e críticos) ou com o reconhecimento público dos grupos e artistas. Afinal, se a tarefa da estética filosófica é “ser uma apologia da prática estética baseada em um entendimento de suas melhores possibilidades” como diz o filósofo Martin Seel (apud Rebentisch, 2012, p. 135), não é menos verdadeira a resposta de Juliane Rebentisch a essa colocação, segundo a qual “onde apologias são necessárias (...) obviamente também se pode discordar sobre qual pode ser considerada a melhor possibilidade da práxis estética” (ibid.). Ao mesmo tempo, e por isso mesmo, o exame de uma produção tão recente não pode simular um distanciamento histórico que não tem, e inevitavelmente estaremos sujeitos a certa visão parcial de nosso objeto, causada pela miopia, pela impossibilidade de assistir à totalidade (ou mesmo a uma parcela majoritária) da imensa produção teatral paulistana, e ainda por nossa implicação no momento presente dessa atividade artística. Portanto, provavelmente ainda será cedo demais para afirmar a representatividade das peças escolhidas, ou sua capacidade de permanecerem no futuro como relevantes para o estudo desse período. Capacidade que, ademais, depende em parte justamente da repercussão midiática e crítica, e para a qual portanto talvez possamos de algum *pequeno* modo contribuir.

Cabe ainda dizer que entender essas obras como as mais relevantes de seu período não significa entoar-lhes loas acríticas ou tentar a demonstração impossível de

uma impossível perfeição. Faz-se necessário, pelo contrário, buscar nas peças os pontos de inconsistência, de inadequação, de problema. Não para, relativizando o juízo sobre elas, descansar no conforto de uma pretensa análise objetiva e não valorativa, evitando o risco de defender a importância de trabalhos não consagrados. Pretende-se justamente o oposto: ajudar a tornar visível o ponto em que o que há de incoerente e problemático se mostra fundamental para inscrever a obra diante de seu contexto social também precário, bem como de uma história necessariamente inconsistente de sua linguagem artística. Ponto que *abre* obra, contexto e história para possibilidades futuras *imprevistas* (diferentes da mera *continuação* do mesmo), como apontou Adorno:

Nenhuma obra particular é o que a estética idealista tradicional celebra, a saber, totalidade. Cada uma é tão insuficiente como incompleta, extraída do seu próprio potencial, e isso opõe-se à continuação direta (...). Mas esta estrutura descontínua é tão pouco necessária causalmente como contingente e discordante. Se não há transição de uma para outra obra, a sua sucessão encontra-se, porém, condicionada pela unidade do problema. O progresso, a negação do que existe por novos começos, tem lugar no interior desta unidade. Problemas, quer porque não foram resolvidos por obras anteriores, quer porque nascem das suas próprias soluções, aguardam o seu tratamento e isso força por vezes a uma ruptura (Adorno, 1982a, p. 236).

Ao mesmo tempo, esse olhar que tanto mais critica quanto mais assumidamente advoga em favor das obras selecionadas (e vice-versa) deve alcançar mostrá-las como surpreendentes proezas, como *tours de force*, nos termos adornianos. Isso é, se a inconsistência da totalidade das peças é central para sua vitalidade, essa não-resolução dos problemas – propostos à obra e ao mesmo tempo produzidos por ela – de algum modo contraditório aparece como resolvida no interior dos trabalhos, ou melhor: a não-resolução aparece como a própria resolução, como esperamos ter a chance de vislumbrar em nossas análises. Desse modo,

As obras concebidas como *tour de force* são aparência, porque se devem fazer passar essencialmente por aquilo que essencialmente não podem ser; corrigem-se, ao realçarem a sua impossibilidade (...). Às obras mais autênticas é que seria preciso ir buscar a prova do *tour de force*, da realização do irrealizável (ibid., p. 126)

* * *

Tomaremos os três pontos apresentados na epígrafe acima como base para estruturar nossa reflexão, dividindo as análises das peças em três grandes temas.

A **primeira parte** de nosso texto, portanto, tenta investigar como o teatro paulistano contemporâneo *desfaz fronteiras pré-estabelecidas entre visível e invisível*.

Essa possibilidade pode ser melhor vista a partir da forte tendência dessa produção em sair do edifício teatral e ocupar o espaço urbano, que passa a se tornar ele mesmo personagem das peças: no primeiro capítulo, analisamos (*ver[]ter*), da Cia Les Commediens Tropicales, em que a representação parece ser totalmente abandonada em função de cenas imagéticas ou “performativas” – permitindo-nos assim enfrentar algumas das mais repetidas teorias do teatro contemporâneo. Já no segundo o objeto é *Barafonda*, da Cia São Jorge de Variedades, obra que ainda empreende a narração de um mito com atores representando personagens, mas inserindo essa fábula atemporal no tempo acelerado e imprevisível da cidade. Em ambos os casos, a inscrição de uma cena teatral no espaço público parece ter como consequência maior uma mudança no olhar sobre os elementos já presentes na cidade antes dessa intervenção, outorgando-lhes um caráter estético (portanto uma visibilidade) que antes não parecia possível.

A **segunda parte** tenta estabelecer as condições *para que, nesse teatro, algo possa ser dito*, sem com isso retornar a um teatro engajado, com uma compreensão discursiva das contradições sociais. Deveremos aqui investigar os desenvolvimentos da dramaturgia nessas obras pós-dramáticas, isso é, colocar a pergunta sobre o papel e a importância do texto em um teatro que se pretende não-textocêntrico e assim se define (e que precisa construir seu discurso não apenas no nível textual). Começaremos por uma obra em que essa dramaturgia foi criada especialmente para a peça, como em *Petróleo* (investigada no terceiro capítulo), apresentada em palco convencional por artistas do Tablado de Arruar em conjunto com atrizes de outras companhias; seguiremos no quarto capítulo para *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, na qual a Cia São Jorge (a mesma de *Barafonda*) se apropria de textos teatrais de um autor consagrado, Heiner Müller, e alterna o uso de espaços fechados e públicos. Os procedimentos desse autor, aliás, considerado um dos mais importantes sucessores de Brecht (além de modelo maior para a teorização do pós-dramático por Lehmann), terão lugar especial na busca por um teatro que não se feche numa total afasia ou na mera declaração da impossibilidade de declarar algo sobre o mundo.

Finalmente, a **terceira parte** discorre sobre a possibilidade de se questionar quem pode ser o sujeito do discurso das obras de arte, uma vez que as teorias do teatro contemporâneo parecem recusar qualquer discurso unificado vindo do artista em direção ao espectador, qualquer caráter didático tentando convencê-lo ou dominá-lo. Pretendemos investigar essa questão a partir de duas experiências que, ao embaralhar

as posições de espectador e criador, talvez produzam a maior torção na própria acepção do que é uma obra teatral. No quinto capítulo, o objeto é *O farol*, do Coletivo OPOVOEMPÉ, em que os atores se reduzem à posição de meros guias em um percurso por São Paulo, protagonizado pelo próprio público. Já no último capítulo deste trabalho, abordamos um “Laboratório Permanente de Plágio” em que artistas da Cia Les Commediens Tropicales (do primeiro capítulo), selecionam peças às quais assistiram e as copiam, com permissão e auxílio dos criadores originais, colocando em xeque questões como autoria, colaboração e processualidade.

Comum a todas essas obras é a confiança de que, se é preciso seguir buscando construir possibilidades de um futuro que não seja mera continuação do presente, não basta seguir irrefletidamente o caminho do teatro político do passado. Mas mais do que isso, é preciso assumir e pensar formalmente – e sem recair na impotente “melancolia de esquerda” – os motivos pelos quais esse teatro malogrou, como malogrou a própria luta pela construção de outro mundo, pelo menos tal como sempre a conhecemos. Como dirá uma personagem de *Barafonda* (ver o segundo capítulo adiante): *Antes de continuar é preciso admitir que fracassamos.*

P R I M E I R A P A R T E

Uma barata pode ser mais importante que um imperador. Se os teus olhos olharem mais tempo para uma barata do que para um imperador, a barata se tornará mais importante que o imperador.

Chamamos imperador ao imperador, e barata à barata, porque a média dos olhos humanos olha mais tempo para o imperador do que para a barata.

‘O que é um revolucionário?’, pergunta-me a minha filha de 3 anos, e eu respondo: ‘É quem olha mais tempo para uma barata do que para um imperador.’

‘E o que é um imperador?’, pergunta-me minha filha. ‘É aquele que não deixa que se olhe demasiado tempo para a barata’, respondi.

E, por favor, não me faças mais perguntas.

GONÇALO TAVARES
(2009, p. 33)

1. (VER[]TER), DA CIA LES COMMEIDIENS TROPICALES

fig. 6.

Les Comédiens Tropicales. *(ver[]ter)*, 2011

foto: Ig Aronovich/Lost Art

(ver[]ter) começa com os atores formando casais (...) e se beijando longamente no espaço público, acompanhado de uma melodia romântica tocada no contrabaixo.

Em uma apresentação de *(ver[]ter)* à qual pudemos assistir²⁶, um curioso acaso nos ofereceu um mote para refletir sobre essa obra que escolhemos para abrir nosso estudo. Enquanto um ator dançava com os olhos vendados diante de uma tela onde era projetado um vídeo de câmera de segurança, no qual um rapaz era brutalmente espancado por uma torcida de futebol rival, ao seu lado estava o letreiro de uma mostra que coincidentemente acontecia no mesmo lugar. Era intitulada *É preciso confrontar as imagens vagas com os gestos claros*, e centrada na oposição entre produção imagética e *performance art*. A exposição procurava refletir sobre a possibilidade de se criar uma arte que se contrapusesse “às imagens atuais, tão nítidas e definidas, mas tão vagas ideológica e politicamente”, aos “sistemas opacos da realidade”²⁷. Como paráfrase ou paródia, seu título respondia à fórmula de *La chinoise*, de Jean-Luc Godard: “é preciso confrontar ideias vagas com imagens claras”. A referência a essa fonte nos permite antecipar um projeto político oposto ao godardiano, na proposição de gestos em oposição a imagens (embora ainda se mantenha a valorização da *clareza*, em repúdio ao que poderia haver de vago nas ideias ou imagens que constituem certo estado dado das coisas e da arte). A partir da coincidência desse título diante da cena acima descrita (e como se, aproveitando a coincidência, considerássemos o título da exposição mencionada como quase uma epígrafe da peça, como Rancière [2001, p. 189] vê a frase

26. *(ver [] ter)* não é um trabalho exatamente site-specific, haja vista que se apresenta em diferentes locais e cidades. No entanto, sua construção a partir do confronto com a concretude de cada espaço visitado significou grandes mudanças na peça em suas diversas apresentações (mudanças cujas consequências abordaremos adiante). Para nossa análise, nos valem principalmente de como ela foi realizada em uma temporada na Oficina cultural Oswald de Andrade em agosto de 2012, embora tenhamos podido assistir a obra em várias outras ocasiões, a começar por sua temporada de estreia no Centro Cultural São Paulo em maio de 2011, a qual também mencionaremos oportunamente.

27. Ver site da Oficina cultural Oswald de Andrade (<http://www.oficinas culturais.org.br/programacao/imprime-programacao.php?idprogramacao=484>). A exposição contava com curadoria de Paulo Miyada e obras de Bruce Nauman, Francesca Woodman, Vijai Patchineelam entre outros.

de Godard em seu filme), será possível localizar nessa mesma oposição o sentido político de (*ver[]ter*) – e, por extensão, do teatro de intervenção urbana realizado em São Paulo nos últimos anos?

De fato, no trabalho discutido esse caráter de intervenção é explícito ou mesmo determinante, a ponto de parecer pôr em dúvida o próprio lugar do trabalho no campo teatral: (*ver[]ter*), da Cia Les Commediens Tropicales, é descrito alternadamente como “peça”, “espetáculo”, “experimento cênico” ou, no release divulgado pela companhia, “criação cênica de caráter intervencionista” (Les Commediens Tropicales, 2012). A obra, constituída de alguns quadros independentes entre si, é concebida a partir do encontro de “diversas manifestações artísticas, como o grafite, a vídeo art, a performance art, o teatro, a dança, a música e as artes plásticas” (ibid.). Pensar sobre essa obra será, portanto, não apenas buscar uma melhor compreensão do recente teatro paulistano de intervenção urbana, mas também do contexto contemporâneo de criação cênica, em que as fronteiras da representação teatral parecem ser repetidamente rompidas nas mais diversas direções, principalmente na de uma maior aproximação com a realidade.

Como apontado na introdução, tem relevo na recente investigação acadêmica sobre o teatro contemporâneo o debate sobre os chamados “teatros do real”. O termo foi cunhado por Maryvonne Saison, no livro publicado em 1998 *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*; é próximo também do proposto pelo espanhol José Sánchez em seu *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, de 2007²⁸. Descreve uma nova produção cênica mundial que partiria da “premissa de que há no teatro e performance contemporâneos uma tendência em qualificar como melhor (...) o que é ao vivo e imediato”, como avalia Luiz Fernando Ramos (2011, p. 63); para Silvia Fernandes, as mais relevantes obras teatrais recentes seriam “sintomas da necessidade de encontrar experiências ‘verdadeiras’, ‘reais’, colhidas em práticas extra-cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador” (2013, p. 6), “em oposição à relação mimética, abstrata, da representação com aquilo que representa (...) [e] em proveito da apresentação única, singular” como “reivindicação de acesso *imediato* ao real” (ibid., p. 4, grifo nosso).

28. Sinal da expressiva recepção do conceito no Brasil é a multiplicação de trabalhos acadêmicos sobre o assunto, entre dissertações e artigos, e notavelmente dossiês em revistas acadêmicas dos mais importantes departamentos de Artes Cênicas do país, como o da Unesp (que dedicou o número de 2013 da sua *Rebento* ao tema) e da ECA-USP (cuja *Sala Preta* dedicou o número do segundo semestre de 2013 aos “teatros do real” e o do primeiro semestre de 2014 ao cruzamento entre “performance e política”).

Uma relevante formulação dessa mesma discussão (ainda que concebida anteriormente) se encontra na ideia de “teatro performativo”. Seguindo uma das mais reconhecidas teóricas do teatro contemporâneo, a canadense Josette Féral, muito da reflexão recente tem deixado de lado o conhecido termo “teatro pós-dramático”, cunhado por Hans-Thies Lehmann, a partir da percepção de que “seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento” (Féral, 2008, p. 197). A própria Cia Les Commediens Tropicales realizou na Oficina Oswald, paralelamente à temporada de (*ver[]ter*), o que chamou de “Colóquio sobre teatro performativo”, e de fato a referência à performance é central tanto na construção da obra (como dito pela companhia explicitamente no release) quanto na ideia de intervenção urbana e no panorama mais geral da cena atual:

se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...) (ibid., p. 198).

Em oposição ao caráter ficcional, narrativo tradicionalmente atribuído ao teatro, o performativo buscaria se estabelecer no campo do *acontecimento* e da *presença* como ruptura da representação: “o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente”, defende Féral (ibid., p. 209). Luiz Fernando Ramos (2015, p. 96) nota que “há certa confusão na compreensão” do conceito do performativo, “a partir da mescla de aspectos adjetivos, ou seja, de se pensar o performativo como meramente afeito à performance, com seu caráter substantivo, o de ser alguma coisa que perfaz uma ação concreta”. De todo modo, esse gesto de ida em direção à realidade parece ser uma tentativa de se contrapor às constelações de imagens que compõem o discurso ideológico contemporâneo (o espetáculo de Debord, os simulacros de Baudrillard). Estaríamos, então, no contexto descrito pelo curador e teórico da “arte relacional”, Nicolas Bourriaud, para quem “em uma época em que as representações se interpõem entre as pessoas e sua vida cotidiana, ou entre os próprios seres humanos, é absolutamente normal que a arte por vezes se afaste da representação e se torne *parte da realidade em si*” (Bourriaud, 2009a, p. 196, grifo nosso). Ou, nas palavras da

importante teatróloga alemã Erika Fischer-Lichte (em sua tentativa de teorizar uma *Estética do performativo*²⁹):

Em nossa cultura plenamente comercializada e mediatizada, a performance ao vivo [*live performance*] constitui um último recurso para resistir à cultura dominante da economia mediática. A performance ao vivo parece carregar resquícios de uma cultura “autêntica” que fortifica a oposição em relação à performance mediatizada como produto do comercialismo criado por interesses de mercado (Fischer-Lichte, 2008, p. 68).

A arte contemporânea, suas formas performativas e relacionais na linha de frente, questionariam assim (segundo esses autores) a separação do objeto artístico em relação à realidade, seu caráter de “mundo à segunda potência” (Adorno), pois nela

O estético se funde com o não-estético, embaçando as fronteiras entre os dois. A autonomia da arte torna-se ela mesma o objeto de autorreflexão na performance conforme a oposição entre arte e realidade, e entre o estético e o não-estético desmorona. O próprio colapso dessas oposições, sua fusão, deve ser entendido como uma reflexão performativa sobre e um questionamento radical da autonomia da arte (Fischer-Lichte, op. cit., p. 172).

Ora, tal questionamento não está distante daquele que parece ter animado toda uma corrente da arte do século XX, especialmente a atitude vanguardista. “Uma grande parte da arte deste século”, afirma o filósofo francês Jean Galard (2008, p. 16), “parece mobilizada pela intenção de apagar as fronteiras entre a obra e seus entornos, entre a cena e o espectador, entre a religião da arte e o mundo comum”. Tratar-se ia de uma “vasta descendência de Marcel Duchamp”, porém aparentemente *esgotada* “na compulsiva experimentação do que é ‘próprio da arte’” (ibid.). Assim, pode ser importante ressaltar que o emprego por essas teorias teatrais do termo “performance” não necessariamente corresponde ao que se vê nas discussões no campo das artes visuais: embora frequentemente se fale dos mesmos fenômenos, esses são vistos sob óticas por vezes bastante distintas (embora também possam haver frequentes confluências). Em sua ênfase na recusa da representação, na efemeridade do momento presente, no acontecimento como irrupção, no questionamento da autonomia da forma artística, o debate acadêmico nos departamentos de teatro tem se aproximado antes de uma lógica do *happening* dos anos 1960 e 70 do que propriamente da elaboração estética muitas vezes assumida pela *performance art*, correndo grave risco de incorrer irrefletidamente no anacronismo de uma posição vanguardista (a própria Féral diz que “não estamos longe de certas experiências da performance *de outrora*”, 2011, p. 141,

29. O ambicioso título original da obra, *Ästhetik des Performativen*, foi traduzido para o inglês (não sem semelhante ambição) como *The transformative power of performance: a new aesthetics*, nome pelo qual o livro se tornou mais conhecido no Brasil.

grifo nosso)³⁰. Além disso, ao passar por cima de qualquer diferenciação entre “evento” e “acontecimento” (ver Favaretto, 2000), essa produção artística e teórica torna-se alvo fácil de uma apropriação por lógicas de marketing e operações midiáticas, isso é, torna-se facilmente *simulacro* (ver Baudrillard, 1991), entendido como imagem vazia, porém intensíssima do ponto de vista sensorial (de modo a ocultar sua própria natureza de imagem, fazendo-se passar por imediato). Nesse capítulo, por meio de uma análise formal de (*ver[]ter*), buscaremos questionar essas classificações apressadas.

30. Esse anacronismo se repete numa comparação feita por Féral (2015, pp. 192-3) de performances de Laurie Anderson e Karen Finley, recebendo a segunda mais apreço à medida que “se aproximava mais das performances do passado” com “apelo à violência, à violência verbal ou imagens provocantes que não podem deixar o espectador indiferente”, enquanto a primeira, apesar de apresentar um trabalho “excelente e dotado de imagens soberbas”, ao se assemelhar “mais a um espetáculo do que a uma verdadeira performance” recusaria “a marca de qualquer contestação”, mergulhando no “universo da sedução, aquele que tão bem definiu Jean Baudrillard, o de uma dissolução dos signos, um jogo de fachada, de ilusões”. Insistimos aqui em discordar desses juízos apressados, superficiais.

fig. 7.

Les Commediens Tropicales. (*ver[]ter*), 2011

foto: Ig Aronovich/Lost Art

*um lento movimento de escorregar por uma parede (...) até que todos os atores
largados no chão, corpos inertes na calçada.*

Beijos no asfalto

Os escrúpulos da atividade artística levam-na a desfazer as poses, os maneirismos, as construções mais estudadas. A espontaneidade é uma das ambições da arte; o natural, uma categoria estética.

JEAN GALARD (2008, p. 20)

A peça começa com a chegada dos atores ao espaço público, formando casais, sejam hétero ou homossexuais, e se beijando longamente, acompanhados de uma melodia romântica tocada no contrabaixo (fig. 6). “Se eu fosse beijar você aqui, chamariam isso de um ato de terrorismo”, propusera Hakim Bey (2003, p. xii) numa definição epigramática de seu conceito de “terrorismo poético”, um dos modelos da recente onda de intervenções urbanas. A ação, que remete ainda aos “beijaços” realizados no Brasil desde 2003 em protestos pelos direitos civis de homossexuais³¹, é frequentemente acompanhada por casais de espectadores convidados pelo grupo, o que eventualmente estimula ainda participantes espontâneos que emergem do público da peça ou mesmo transeuntes que param por alguns minutos seus trajetos para acompanhar a proposta. O impacto da cena depende do local onde é realizada: se em sua temporada de estreia ela acontecia no saguão de um centro cultural, obstruindo apenas ligeiramente o fluxo de pessoas que por ali passavam, ela ganhou sua versão mais potente ao ser transposta para o meio da rua nas apresentações posteriores da obra, de modo a interromper efetivamente o trânsito, obrigando os motoristas a desacelerarem e até mesmo pararem seus carros, fosse com apreço pela imagem amorosa ou com antipatia e buzinas, quando não ameaças de atropelamento.

Essa cena poderia ser aproveitada por Erika Fischer-Lichte como ilustração para sua ideia de que “não há mais uma obra de arte independente de seu criador e receptor; ao invés disso, lidamos com um evento que envolve a todos – embora em graus e capacidades diferentes” (op. cit., p. 18). Viria daí a dificuldade em enquadrar (*ver[]ter*) como obra teatral, peça ou espetáculo; seu caráter intervencionista faria com que cada apresentação fosse um evento único, impossível de ser repetido, como se a cada dia uma nova obra se fizesse e desaparecesse. “Nesse sentido, performances são geradas e

31. O termo surgiu em uma manifestação realizada no dia 3 de agosto de 2003, reunindo cerca de duas mil pessoas, contra a proibição de beijos de um casal homossexual ocorrido no shopping Frei Caneca (ver: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u79567.shtml>).

determinadas por um ciclo de resposta [*feedback loop*] autorreferencial e sempre mutante. Por isso, a performance permanece imprevisível e espontânea em certo grau” (ibid., p. 38). Essa qualidade garantiria uma liberdade do gesto performativo em relação aos limites da arte representacional criadora de imagens, cujo caráter de obra depende necessariamente de uma reificação (como já apontava Adorno³²). Desse modo seria possível pensar a arte enquanto *ação real no mundo*: não é à toa a semelhança entre a primeira cena da peça dos Commediens e as ações de protesto já citadas, semelhança esta explorada por outra apreciada teórica do embaralhamento entre arte e vida no teatro contemporâneo, Ileana Diéguez Caballero (2011), em seus estudos de passeatas e atos políticos como fenômenos cênicos. Féral (2008, p. 201) insiste

neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance.

A ação seguinte proposta em (*ver[]ter*) consiste em um lento movimento de escorregar por uma parede (uma rampa no Centro Cultural São Paulo, um muro de escola diante da Oficina Oswald) até que todos os atores estejam largados no chão, corpos inertes na calçada (fig. 7). O gesto, que se faz acompanhar por uma gravação da ária “Un bel di vedremo” (“Um belo dia veremos”) da *Madama Butterfly* de Puccini cantada por Maria Callas, interrompe o ritmo e a postura corporal habituais, criando ainda obstáculos para os transeuntes que passam rápidos e eretos. Em seguida, são novamente os carros os alvos do gesto disruptor dos Commediens: a terceira cena consiste numa dança improvisada realizada pelos membros da companhia por entre os veículos que circulam habitualmente pela rua. O intuito aqui, diferentemente da cena do beijo, é não interromper totalmente o tráfego, mas inserir-se nele aproveitando limites entre faixas, semáforos fechados, intervalos entre automóveis como estímulos para composições coreográficas. Novamente embaralham-se reações positivas (alguns param seus carros para assistir à dança) e negativas, por vezes até agressivas, como as de motoristas que ameaçam atropelar os performers (ou até mesmo um que desce de seu veículo para tentar agredir um dançarino, sob vaias da plateia localizada na calçada,

32. “Muitas obras de arte de qualidade gostariam, por assim dizer, de perder-se no tempo a fim de não se tornarem sua presa; em antinomia irreduzível com a necessidade da objectivação. Ernst Schoen falou outrora da *noblesse* insuperável do fogo de artifício como da única arte que não queria durar, mas apenas brilhar um instante e desfazer-se em fumo. Por fim, deveriam interpretar-se segundo esta ideia as artes temporais, como o teatro e a música, reverso de uma reificação *sem a qual elas não existiriam* e que, no entanto, as degrada” (Adorno, 1982a, p. 41, grifo nosso).

como podemos presenciar durante uma das apresentações do trabalho). Como descrito pela teórica alemã Kati Röttger³³:

O que começa é uma coreografia da cidade, uma composição de movimentos de carros, passantes e dançarinos, cada um em comunicação motora, mas também uma coreografia da interrupção dos fluxos de movimento, não sem perigo, e mesmo assim capaz de curtas simbioses, quando um dos dançarinos alcança com um elegante salto o degrau de um ônibus lento, deixa-se por ele levar por alguns metros, até novamente saltar, rolando entre as faixas de trânsito (Röttger, 2013, p. 68-9, tradução nossa).

Nas duas cenas, torna-se evidente outro aspecto central em (*ver[]ter*) bem como nos debates sobre o teatro do real ou performativo: o lugar privilegiado do *corpo* do performer na obra de arte. Mas não se trataria aqui, pelo menos segundo Fischer-Lichte (2005, p. 5), do “corpo semiótico que cria a ilusão na mente e imaginação do espectador”, ou seja, o corpo como suporte para a personagem ficcional, próprio da tradição dramática e representativa, mas sim do “corpo fenomênico, i.e. o corpo vital, orgânico, energético cuja sensualidade trabalha diretamente sobre o corpo fenomenal dos espectadores”. Em (*ver[]ter*), o público se vê obrigado a cuidar dos artistas, manter neles os olhos para garantir que nada lhes aconteça, que a peça possa continuar, que um ônibus que passa na rua não tão larga não os leve consigo. Para a teatróloga alemã, quando o corpo fenomênico cessa de desaparecer por trás de seu correspondente semiótico, quando se coloca à frente, não pode “ser negligenciado ou esquecido pelo espectador” (ibid.), de modo que a própria performance passa a agir “em primeiro lugar sobre o corpo dos espectadores, em seus sentidos e nervos e não tanto sobre sua imaginação, sua mente, por empatia” (ibid., p. 6). Isso se dá principalmente quando o corpo apresentado se coloca *em risco* (como parece ser o caso da obra aqui estudada); por isso, “os atores [*comédiens*] de hoje em dia tentam não ‘atuar’ [*jouer*] (...) de atores, eles se transformam em ‘passadores’ [*passeurs*]”³⁴ (Saison, op. cit., p. 24).

33. Röttger, professora na Universidade de Amsterdã, veio ao Brasil em agosto de 2012 para ministrar na ECA-USP a disciplina “A política da experiência estética nas performances contemporâneas europeias”, junto com seu colega Alexander Jakob. Na ocasião, pudemos não apenas conhecê-los mas levá-los a assistir a uma apresentação de (*ver[]ter*), o que possibilitou uma riquíssima discussão sobre a obra e a produção do artigo que aqui citamos, publicado pela teórica na Suíça.

34. Essa ideia de um ator que não deve agir, mas *passar por* algo, ser passivo em relação à ação teatral, também foi teorizada pelo importante encenador italiano Romeo Castellucci, da Societas Raffaello Sanzio: “‘Ator’: o nome não é exato. Sua ‘paixão’ perfeita é exata, ela reconhece uma passividade em forma de *hybris*. ‘Ator’: o nome não é exato. Não se segue qualquer ato. Como posso agir se estou pregado ao palco de mim mesmo? E se isso fosse tudo o que eu posso fazer? Enfim, se fosse minha peça em ‘um ato’. Como pode haver um ato positivo? Não. A queda seria imediata na ordem narrativa. O ator não é aquele que age, mas aquele que é agitado pelo palco, aquele que sabe se restabelecer e se reduzir no palco” (Castellucci, 2001, p. 35). Em seu teatro, porém, e apesar de frequentemente mencionado como exemplo de teatro do real (tanto por Fischer-Lichte quanto por Sánchez), a estetização é assumida, exagerada, contra qualquer tentativa de convencer o espectador de que aquilo que se passa não é encenado.

Assim, fica claro que a realização da obra depende das circunstâncias de cada apresentação, das respostas dos espectadores, transeuntes e dos motoristas em seus carros, do ritmo (corpóreo) de cada participante e da disposição espacial de todos. Para Fischer-Lichte, uma variação como essa implicaria na inexistência de uma obra “fixa e transferível (...) que o observador possa examinar repetidamente, nela descobrir continuamente novos elementos estruturais, e a ela atribuir diferentes sentidos” (2008, p. 17). Implicaria ainda no caráter não-referencial dos atos performativos, “pois eles não referem a condições pré-existentes, como uma essência, substância ou ser interior que supostamente se expressa nesse ato” (ibid., p. 27). Ao invés de expressar “sentidos ou intenções pré-existentes”, a performance define-se pelo “ciclo de resposta” que “identifica a transformação como uma categoria fundamental de uma estética do performativo. O termo elusividade também contesta a noção de que uma performance pode ser planejada” (ibid., p. 50). Estaria, então, a potência política de (*ver[]ter*) e do teatro de intervenção urbana nessa capacidade de criar um acontecimento imprevisto? Recuperaria ele assim uma vivacidade corporal perdida pela lógica do espetáculo, do simulacro, que se deixou afastar do plano da realidade em direção a uma representação que submete o real a idealizações? Existem de fato os “gestos claros” opostos às “imagens vagas”?

fig. 8.

Les Commediens Tropicales. *(ver[]ter)*, 2011

foto: Ig Aronovich/Lost Art

A atriz, negra, tira suas roupas molhadas e se veste com uma burca, prendendo em si um adereço que parece uma bomba, remetendo à imagem do terrorista islâmico muito repetida nos noticiários.

Replay

Os movimentos de um operário aparecem ora como atos, ora como gestos, embora não se suponha que a intenção que os dirige tenha mudado. São atos enquanto não são descritos. São gestos desde que despertem atenção. O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. (...) O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada (...). O gesto é a poesia do ato.
JEAN GALARD (op. cit., p. 27)

A repetição é um problema quando se trata dos gestos.
(ibid., p. 28)

Uma ênfase na presença e no acontecimento como intervenção na realidade do espaço urbano pode parecer estranha quando confrontada com as outras peças da Cia Les Commediens Tropicales. Desde seu início com *Chalaça – a peça* até *O pato selvagem*, de 2010, o grupo vinha desenvolvendo uma linguagem cênica profundamente ligada ao uso de tecnologias de imagem (desde simples televisores na primeira peça, até um complexo sistema de telas móveis e *vídeo-mapping* na última, sempre trazendo referências à proliferação da imagem midiática como marca de nosso tempo, da televisão à internet, passando pelo cinema e pelos videogames) que impediam a afirmação simples de uma presença como elemento dominante da cena; mídias que contrastavam com a investigação de temas históricos, ligados principalmente ao século XIX (primeiro e segundo impérios, em *Chalaça* e *II D. Pedro II*, a vida do poeta Augusto dos Anjos em *A última quimera*; a sociedade europeia oitocentista em *O pato selvagem* de Ibsen). Seria (ver[]ter) uma ruptura radical na trajetória do grupo³⁵? Mas até mesmo nossa descrição da peça não partiu da presença da projeção em vídeo da imagem midiática (a divulgação em um telejornal das imagens de uma câmera de segurança)?

35. O percurso subsequente da companhia indica que não: seu próximo espetáculo, *Concílio da destruição*, retornou ao palco e ao uso intensivo do vídeo e do computador, além de propor histórias de um tempo não-presente – desta vez, porém, ao invés do passado concreto, um futuro distópico imaginado (ver considerações finais; seu projeto seguinte, o “Laboratório permanente de plágio”, será por nós discutido adiante, no sexto capítulo). Ao mesmo tempo, como se lê na dissertação de mestrado do ator da companhia Carlos Canhameiro (2009, p. 5), desde *Chalaça* “a não-representação através da *performance art* (...) teve papel fundamental na criação do espetáculo e nas futuras relações de produção da Cia LCT”.

Outras informações nos indicam a necessidade de questionar essa oposição simples entre, por um lado, presença e acontecimento e, por outro, representação e imagem. Se os atores do grupo afirmam não considerar mais essa obra teatro, e sim intervenção, no colóquio acima mencionado eles afirmavam que o termo não seria perfeitamente adequado, uma vez que há um horário marcado e divulgado para um público que vem intencionalmente assistir ao trabalho em seu caráter assumido de apresentação artística. Associam-se a isso dois outros fatores: primeiramente, o enquadramento automático das ações propostas na categoria de cena teatral pelos passantes. Poderíamos descrevê-lo (seguindo certa tendência a avaliar negativamente esse fenômeno) como a anestesia de um público já acostumado a descartar a relevância de intervenções artísticas no espaço urbano dizendo “é só um grupo de teatro”, contra a máxima intervencionista de Hakim Bey: “Não faça TP [terrorismo poético] para outros artistas, faça-o para aquelas pessoas que não perceberão (pelo menos não imediatamente) que aquilo que você fez é arte” (op. cit., p. xiv). Já no colóquio da Les Comédiens Tropicales se dizia que seria melhor ser enquadrado e percebido esteticamente do que a alternativa de ser visto como louco ou, como indigente, *não visto*. Em segundo lugar, a *repetição* (duas vezes por semana em horas marcadas) das mesmas cenas e ações contraria certa visão tradicional de performance como acontecimento *único*, o que implicaria numa recusa tanto de ensaios preparatórios quanto da reprodução posterior ao evento³⁶.

Faz-se necessário, então, lançar mão de uma linhagem minoritária dos estudos do teatro contemporâneo: aquela que questiona o lugar privilegiado do tempo presente na definição do fenômeno teatral. Essa teoria, que critica a visão antirrepresentacional do performativo, tem como um de seus pontos de partida fundamentais a crítica à metafísica da presença de Jacques Derrida, especialmente seu artigo “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”, em que o filósofo da desconstrução lida

36. Essa visão já não é mais a única no campo da performance, mas ainda exerce forte atração. Como dito já no “Colóquio sobre teatro performativo”, se anteriormente muitos performers buscavam se afastar de toda teatralização que negasse a imediaticidade de suas ações, recusando-se até a repetir trabalhos, hoje eles por vezes se aproximam do teatro, como recentemente Marina Abramović com o diretor Robert Wilson em *The life and death of Marina Abramović* – ver artigo de nossa autoria, em que analisamos o espetáculo também em contraposição às teorias dos teatros do real (Kon, 2014). Essa importante artista, porém, continua se recusando a repetir seus trabalhos em performance, entendidos como acontecimentos únicos, distinguindo-os assim de obras teatrais (exceto no caso de essa repetição constituir a própria proposta da performance, como em seu *Seven easy pieces*; nesse caso, porém, faz questão de modificar algum elemento do original, para garantir a unicidade da experiência a que submete seu corpo, impedindo-o de, pelo costume, acomodar-se na representação).

com as propostas artísticas artaudianas³⁷. Aliás, não é mero acaso se “a performance parece paradoxalmente responder em todos os pontos a esse novo teatro que invocava Artaud: teatro da crueldade e da violência, teatro do corpo e de sua pulsão, teatro do deslocamento e da ‘disrupção’, teatro não narrativo e não representacional” (Féral, 2011, p. 183)³⁸; teatro marcado ainda pela “recusa da reiteração e da fetichização” para “preservar (...) a sua autenticidade” (Saison, op. cit., p. 15).

“A presença”, escreve Derrida, “para ser presença e presença a si, começou já sempre a representar-se, já sempre a ser iniciada. A própria afirmação tem de iniciar-se repetindo-se” (2009, p. 363). Para a teórica americana Elinor Fuchs, o filósofo questiona poderosamente “a suposição de que é possível à natureza humana entrar em um Agora, tornar-se inteiramente presente a si”, mostrando que “não há presente primordial ou idêntico a si que já não esteja infiltrado pelo traço – uma abertura do ‘dentro’ do momento ao ‘fora’ do intervalo” (1985, p. 165). E Roger Copeland conclui, contra toda afirmação dos gestos de afastamento das imagens petrificadas em direção à realidade: “presumir que algumas horas de teatro ‘ao vivo’ irão de algum modo restaurar um saudável senso de ‘estar aí’ é ingênuo autoengano”, pois “nenhuma experiência (não importa o quão ‘ao vivo’) é inteiramente imediata” (apud Power, 2008, p. 149). “Além do mais, a ideia de que o caráter de ‘ao vivo’ do teatro seja – em e por si – uma virtude, uma fonte de superioridade moral automática e a priori em relação ao cinema ou à televisão, é pura sentimentalidade burguesa” (ibid.). Assim, uma vez que “há um nítido travo metafísico e idealista nesse elogio indiscriminado do real”, é bem possível que “procedimentos altamente estetizados, ou convencionais, ou ainda plenamente ficcionais, sejam muito mais potentes para rasgarem a realidade” (Ramos, 2011, p. 70).

Dessa forma, se o propósito da Cia Les Commediens Tropicales em (*ver[]ter*) é dar uma resposta ao “silêncio das imagens expostas em excesso no cotidiano de uma

37. Não se deve ignorar a diferença entre as diversas formas pelas quais o teatro afirmou o valor maior da presença ao longo de sua história, divididas por Cormac Power (2008) entre presença ficcional (“tornar presente”, já no dramático), aurática (“ter presença”, forma originada pelo projeto artaudiano) e literal (“estar presente”, forma do teatro contemporâneo e performativo). A crítica derrideana, no entanto, vale para os três modos, e ainda mais à medida em que se interpenetram: basta ler a afirmação do já citado Hakim Bey, guru da arte de intervenção urbana, de que “o TP [terrorismo poético] é um ato num Teatro da Crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes” (2003, p. xiv).

38. Féral, algumas páginas mais tarde, toma em consideração a crítica de Derrida, apenas para chegar à incongruente conclusão de que, se admitimos que o teatro não pode escapar à representação, então ele é moribundo por natureza e portanto incompatível com a arte, diferentemente da performance (ibid., p.190). Contra tal despropósito, é evidente que a desconstrução da metafísica da presença recusa a possibilidade de se romper a representação independentemente da linguagem artística em questão.

metrópole”, como é dito no release da peça (op. cit.), isso não poderá se dar a partir de uma presunção de escapar da lógica da imagem, de alguma real e imediata ação no mundo, sob o risco de recair num impossível e anacrônico vanguardismo. O *gesto* aqui exposto não pode ser entendido como ação real em contraposição à representação e à autonomia artísticas, mas antes como em Brecht: para o dramaturgo, não poderia haver uma recusa da imagem, de modo que o gesto, “a exposição da interrupção de todo processo no corpo do homem” correspondia ao que Benjamin chamava “imagem dialética”, “dialética em suspensão (...) vista como sinalização de um limite não ultrapassável pela exposição artística”, limite que *mantém o teatro como teatro, sem se fundir com a práxis política* (Gatti, 2008a, p. 77). A contraposição almejada pela companhia é possível, portanto, como produção de novas imagens, ou poderíamos ainda dizer de *contraimagens*, as quais terão de ser *metaimagens*, refletindo sobre as imagens dadas, permitindo “comungar novos *olhares* com os espectadores (espontâneos ou não) sobre as possibilidades de criar *sentidos* a partir de velhas histórias e imagens” (Les Commediens Tropicales, op. cit., grifo nosso).

Assim sendo, o *risco* proposto em cena, como disse no evento já mencionado o crítico teatral Kil Abreu, não é propriamente (ou somente) físico, não se trata de saber apenas se o ator será ou não atropelado pelo ônibus que não desacelera ao vê-lo, mas *um risco da ordem do sentido, do pensamento, da lógica implícita de uma sociedade*. Se o ritmo habitual dos transeuntes e veículos pelas ruas e calçadas de São Paulo parece constituir uma imagem petrificada, uma repetição morta de movimentos reificados, representando um modo de (não- ou mal-) viver na metrópole, também a ação do grupo é uma imagem de uma *outra forma de pensar e fazer*, cuja possibilidade jaz reprimida, invisível no cotidiano.

Portanto, não é uma ruptura tão estranha se depois da dança em meio ao tráfego os atores propõem um caminho que sai da rua e entra aos poucos num espaço interno (no caso das apresentações que privilegiamos nesta análise, o da Oficina Oswald de Andrade), caminho este repleto de ações com caráter talvez mais simbólico do que o que vimos até agora. Com os espectadores ainda na calçada, os homens da companhia cantam uma canção (“Feathers”, da banda experimental americana Man Man) enquanto uma atriz usa um secador contra uma flor de plástico e outra jaz deitada no meio-fio com braços e pernas jogados, como se tivesse sido atropelada (durante sua dança, quem sabe). Em seguida, uma terceira atriz, em um vestido colorido, canta com

voz grave a célebre “I can see clearly now”, de Johnny Nash, enquanto segura um guarda-chuva que, acoplado a uma mangueira, produz uma chuva contínua que a deixa encharcada, produzindo um contraste irônico explícito em relação à canção com seu otimismo desgastado (a composição fez parte da trilha de dezenas de filmes, programas de televisão e comerciais americanos).

Diante do portão da oficina, a atriz, negra, tira suas roupas molhadas e se veste com uma burca, prendendo em si um adereço que parece uma bomba, remetendo à imagem do terrorista islâmico muito repetida nos noticiários (fig. 8). Ao mesmo tempo, uma outra atriz, de pele branca, veste-se com uma roupa típica de adolescentes atuais, com direito a iPod e enfeites infantis. A terceira atriz da companhia canta “Malandragem”, de Cássia Eller, completando o humor da composição de contrastes: “quem sabe eu ainda sou uma garotinha”, diz a música não apenas diante da adolescente mas também da terrorista, relativizando a imagem demonizada – para não dizer racista ou xenófoba – do árabe que luta contra a democracia ocidental; ou então pondo em dúvida o angelical da figura adolescente; ou ainda complexificando e explicitando relações traumáticas da história e sociedade contemporâneas (como veremos adiante), que ligam guerra real e jogos de videogame numa mesma violência supostamente virtual. Em sua reflexão sobre a onipresença (e onipotência) das imagens nos tempos atuais, os Commediens insistem nesse procedimento que, longe de apenas justapor signos disparatados, propõe sempre uma contraposição dialética entre dois *regimes* do imagético. Esses dois regimes são descritos por Jacques Rancière:

Imagem designa aqui duas coisas diferentes. Há a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas simplesmente aquilo que basta para tomar seu lugar. E há *o jogo de operações que produz aquilo que chamamos de arte: precisamente uma alteração de semelhança*. Essa alteração pode tomar mil formas: pode ser a visibilidade dada aos traços do pincel inúteis para nos fazer saber o que é representado pelo retrato; um alongamento dos corpos que exprime seu movimento em detrimento de suas proporções; um jogo de linguagem que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam dever seguir... É nesse sentido que *a arte é feita de imagens, seja ela ou não figurativa, reconheçamos nela ou não a forma de personagens e de espetáculos identificáveis*. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança (2003, pp. 14-5, grifos nossos).

Avançando para o saguão de entrada do prédio, chegamos finalmente na cena que descrevemos no início, a dança de um ator vendado, ao som do *Requiem* de Mozart, diante de um grande pano onde são projetadas as imagens do espancamento de um

jovem pela torcida do time de futebol adversário ao seu³⁹ (fig. 9) – “uma das cenas de violência que diariamente são captadas por câmeras de segurança e estão presentes em televisores em cada restaurante, cada shopping e cada elevador em São Paulo: *daily docu-entertainment* de terror”, é como a alemã Kati Röttgers (op. cit., p. 69) caracteriza o vídeo em relação ao que testemunhou em sua visita ao Brasil. Com movimentos circulares e repetitivos, o ator se desloca cego pelo espaço, frequentemente atingindo o pano que serve de tela para a projeção, o qual, preso apenas em sua parte superior, deixa-se levar pelos braços do bailarino, deformando a imagem. Por vezes, ainda, o ator bate em alguma parede ou tropeça em algum espectador, devido à estreiteza do espaço do saguão. Essa dança desastrada tem pouco a ver com os “gestos claros” que o título da exposição vizinha advoga. Parece, antes, uma expressão da impotência daquele que se porta diante desse registro, alguém que sequer é capaz de encarar as imagens. Como apontou Röttgers sobre essa dança,

aqui se mostra o que Karl Otto Werckmeister chamou de “efeito Medusa”⁴⁰: a crescente produção de visibilidade por meio de tecnologias midiáticas, com seus mecanismos ocultos de produção e reprodução, causa contraditoriamente uma forma de cegueira, e em sentido figurativo é mortal para aqueles que são capturados em seu ‘olhar’. Pois o que é apagado não é apenas o lado material da realidade, mas também (como no caso das câmeras de segurança) o corpo privado. A peça incorpora esse efeito ao transportar para espaços urbanos em uma dança a produção de duas tecnologias cotidianas que dominam a vida em São Paulo, o trânsito e as câmeras de segurança (op. cit., p. 75).

A Cia Les Commediens Tropicales cita, como um dos motes para a criação de (*ver[]ter*), a fala de Édipo ao Coro depois de descobrir a verdade sobre sua história e se cegar: “Para que serviriam meus olhos/ quando nada me resta de bom/ para ver? Para que serviriam?” (Sófocles, 2004, p. 88). As duas referências mitológicas, a referida pela teórica alemã e a utilizada pelos próprios artistas, indicam que o corte presente nas diversas cenas da peça talvez seja mais violento e funesto do que a princípio poderíamos imaginar, exigindo novos esforços interpretativos.

39. O cruzeirense Otávio Fernandes, de 19 anos, foi espancado até a morte pelos torcedores do Atlético-MG com chutes, paus e ferros, dia 27 de novembro de 2010 em Belo Horizonte. As fortes cenas do espancamento foram filmadas pelas câmeras de segurança de um shopping, e transmitidas nos mais importantes telejornais no país. Diversas prisões foram ordenadas entre 2010, e 2011, e os julgamentos dos acusados se deram entre 2012 e 2013. Ver matéria de fevereiro de 2013 na Gazeta do Povo: <http://www.gazetadopovo.com.br/esportes/futebol/conteudo.phtml?id=1341292>.

40. O historiador da arte alemão desenvolve essa ideia no livro *Der Medusa-Effekt: politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001* (“O efeito Medusa: estratégias políticas de imagem desde 11 de setembro de 2001” (infelizmente sem tradução para nenhuma língua), cujo título já indica uma relação entre imagem e trauma na política contemporânea, a qual também será fundamental para o desenvolvimento seguinte do presente capítulo.

fig. 9.

Les Commediens Tropicales. *(ver[]ter)*, 2011

foto: Jonas Golfeto

*a dança de um ator vendado, ao som do Requiem de Mozart, diante de um grande
pano onde se projeta as imagens do espancamento de um jovem pela torcida do
time de futebol adversário ao seu.*

Teatro pós-traumático

Onde há catástrofe, grande ou pequena, principalmente pequena, sempre se encontram homens providenciais para organizar os salvamentos, canalizar os transeuntes, afastar os curiosos, distribuir conselhos: personagens enfáticos que aproveitam a oportunidade para gesticular. Sempre, nos locais das catástrofes, sobretudo das grandes, testemunhas apressadas se convencem de que não têm nada a fazer ali, que aquilo não lhes diz respeito, que estão sendo esperadas em outro lugar, esquecendo imediatamente que sua fuga também terá sido um gesto. As catástrofes ocorrem em qualquer lugar. Portanto, a todo momento realizamos um ou outro destes gestos.

JEAN GALARD (op. cit., p. 39)

Avançar para dentro do prédio da Oficina Cultural Oswald de Andrade será empreender uma jornada de *interiorização*, rumo ao sentido *profundo* da obra apresentada neste espaço, sentido que estava *latente* nas cenas de rua. A imagem pode ser pouco inspirada, mas sua falta de originalidade não anula de antemão sua adequação. Seguindo a pista da violência presente na cena da dança cega, o caminho em direção ao profundo se dará por crescente agressividade das imagens, por uma tensão cada vez maior. No interior do prédio, um performer está sentado com uma navalha e creme de barbear. Tranquilamente, ele canta uma canção e brinca com o instrumento, passando-o por diferentes partes de seu corpo: pulsos, mamilos, língua. Outro ator deita-se em seu colo, e o primeiro passa a navalha lentamente por seu pescoço. A iminência do ato violento, o perigo presente desde o início do trabalho (na antecipação de possíveis atropelamentos, na imagem de corpos jogados no meio-fio, no vídeo projetado e nos tropeções do dançarino vendado), chega aqui a um ponto máximo de tensão, gerando aflição e repulsa por imagem tão simples realizada por atores perfeitamente tranquilos.

Essa violência explodirá na cena que ocupa posição central em (*ver[]ter*), no fundo do prédio, num espaço fechado por tapumes e diante do qual estão avisos de que a entrada é proibida a menores de idade⁴¹; interdição que só reforça nossa visão de que não há de fato ação intervencionista no mundo real ou “terrorismo poético”, mas sim

41. Os que ficam de fora participam de uma alegre e romântica dança acompanhada pelos talentosos músicos do grupo. Não poderá ser essa uma perfeita imagem do recalque, entendido como defesa contra ideias incompatíveis com a segurança do eu?

as velhas conhecidas, e muito aviltadas, representação e composição de imagens. Conforme os espectadores se acomodam no espaço reduzido, onde os atores já se encontram sentados (alguns nas laterais da sala, um em uma cadeira no centro, de frente para o público), são projetadas cenas fortíssimas de filmes pornográficos. A companhia propositalmente selecionou imagens contendo não apenas sexo, mas ainda imagens de violência (sodomasoquismo, *fist-fucking*) e humilhação (principalmente o abuso das atrizes pelos homens dos filmes), e até um desenho animado japonês (“hentai”) com cenas de estupro, com direito a sangue misturado a outros fluidos corporais. Percebe-se nos espectadores ao mesmo tempo a aflição e repulsa acima descritos (a vontade edipiana de não ver) e um estranho fascínio por aquelas imagens. O incômodo parece advir não somente ou tanto do caráter sexual dos vídeos, mas do seu excesso e agressividade, além de sua condição de imagens calculadas pois produzidas tendo em vista o consumo. Podemos lembrar da análise que Hal Foster (2005) faz do interesse de certa arte contemporânea pelo *obsceno*, entendido como aquilo que está excluído da cena, fora da representação. Voltamos, assim, às tentativas de *Retorno do real* (título do artigo de Foster, incluído em um notável livro homônimo), acima negadas? O obsceno em (*ver[]ter*), como no crítico americano, “pode não significar ‘contra a cena’, mas sugere o ataque” (ibid., p. 178). Mas, também em ambos, *encenações do obsceno* “tornam-no temático ou cênico e, assim, o controlam. Dessa forma, situam o obsceno a serviço do anteparo, e não contra ele, que é o que a maior parte da arte abjeta faz, contrariando seus próprios desejos” (ibid.). Essa encenação é o que Foster chama de *pornográfico*, do qual a arte que se quer obscena parece não poder escapar. Faz-se necessário concluir que “o obsceno é a maior defesa apotropaica contra o real, o último reforço da imagem-anteparo, e não sua dissolução final”⁴².

Enquanto esses filmes são projetados, o ator sentado na cadeira central realiza uma dança: movendo principalmente a metade superior do corpo, ele faz com as mãos um gesto que remete a uma vagina, e passando-a por sua cabeça parece indicar um parto. A ideia de uma clivagem no sentido do ato sexual, entre pulsão obscena e função biológica e familiar, é reforçada pelos outros atores que colam sobre a tela onde se vê

42. Para Lacan (referência principal de Foster), a última defesa contra o Real é justamente o contrário: o *belo*, paradigma clássico da atividade artística. “A verdadeira barreira que detém o sujeito diante do campo do inominável do desejo radical uma vez que é o campo da destruição absoluta, da destruição para além da putrefação, é o fenômeno estético. (...) na escala do que nos separa do campo central do desejo, se o bem constitui a primeira rede que detém, o belo forma a segunda, e chega mais perto. Ele nos detém mas também nos indica em que sentido se encontra o campo da destruição” (Lacan, 2008, pp. 259-60).

o vídeo absorventes femininos nos quais estão escritas palavras como “filha”, “mãe”, “pai” (lembrando-nos de que os atores e atrizes vistos nos filmes pornô também são parte de uma família). Por fim, um dos atores – a cada dia um diferente faz isso – telefona (realmente) para sua mãe e com ela trava uma conversa trivial, sendo o diálogo ampliado por um microfone, enquanto ao fundo seguem as imagens obscenas, mas agora sem som. A tentativa de obrigar o espectador a confrontar uma realidade desagradável parece aqui passar do ponto, tornar-se forçada, ou ainda *desesperada*. Como se os artistas soubessem (mas não quisessem ou pudessem aceitar) que, não importa o que apresentem em cena, isso sempre poderá ser absorvido esteticamente, acomodado a uma representação artística que serve como mediação ou filtro, tornando aceitável o obsceno, amortecendo um possível impacto destrutivo.

Como compreender essa persistente violência presente de uma forma ou de outra em todas as cenas de (*ver[]ter*)? A peça, por vezes, parece um estranho exercício de masoquismo: os atores da Les Commediens Tropicales criam imagens insuportáveis e as repetem em diversos níveis: se colocam reiteradamente em risco diante de carros e navalhas e se obrigam a confrontar imagens repulsivas em projeções. Ao longo da peça o perigo e as imagens se repetem em cada cena; a peça se repete algumas vezes por semana, por um mês ou mais; as temporadas se sucedem bem como as viagens com o espetáculo. Como compreender essa *repetição de imagens e gestos autodestrutivos*? É notória “uma das funções da repetição, ao menos da forma como foi compreendida por Freud: repetir um evento *traumático* (nas ações, nos sonhos, nas imagens) de forma a integrá-lo à economia psíquica, que é uma ordem simbólica” (ibid., p. 166, grifo nosso). Mas, para Foster, certas obras de arte (o crítico pensa aqui em algumas séries de Andy Warhol) “não são restauradoras nesse sentido; não se trata do controle sobre o trauma”, mas de “uma fixação obsessiva no objeto da melancolia”; ou ainda, essas obras não apenas reproduzem efeitos traumáticos: também os *produzem* (ibid.). “De alguma forma, nessas repetições, então, ocorre uma série de coisas contraditórias ao mesmo tempo: uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção” (ibid.). Jacques Lacan explica que Freud, ao tentar compreender situações em que pacientes repetiam imagens e atitudes traumáticas de modo potencialmente autodestrutivo, escapando assim da lógica da busca do prazer até então central nas suas pesquisas, descobre no princípio do prazer – ao qual “deu um novo sentido, por instalar no circuito da realidade, como processo

primário, a articulação significativa da repetição” – uma nova inflexão, a “forção de sua barreira tradicional pelo lado de um gozo, cujo ser faz-se então revestir pelo masoquismo, e até mesmo se abre para a pulsão de morte” (Lacan, 1998, pp. 71-2). Essa pulsão representará uma lógica diferente da mais habitual lógica do desejo: ao invés da busca de satisfação de uma falta, a pulsão opera como insistência no trauma enquanto falta jamais satisfeita, produzindo gozo justamente em girar em torno de um vazio, *gozo excessivo como sofrimento* que volta-se contra o próprio sujeito. “O trauma atravessa oposições binárias fundamentais para o modo como irreflexivamente tendemos a categorizar a experiência” (Andrew Brown apud Meek, 2010, p. 121). Ou seja, o trauma jamais é uno, mas sempre dividido em dois, pois ele mesmo “divide o tempo (não sendo nem um ‘então’ e nem um ‘agora’) e o sentido (não sendo nem significativo e nem sem sentido)” (ibid.). É ao mesmo tempo subjetivo e externo ao sujeito, fato e fantasia, *negando toda forma de autopresença*.

Podemos, então, colocar (*ver[]ter*) na linha de um *teatro pós-traumático*, como caracterizam Kati Röttger (2011) e Karen Jürs-Munby (2009) certa produção contemporânea em jogo de palavras com o pós-dramático de Lehmann⁴³. No entanto, há uma diferença inicial que é preciso pensar: não há aqui a centralidade de um evento histórico específico, como nos casos abordados pelas duas autoras (o 11 de setembro americano, a Guerra do Iraque ou a invasão de um teatro russo por rebeldes chechenos resultando na morte de 129 reféns), que possa nos ajudar a localizar o trauma de que se fala, que se repete em cena. Devemos então lembrar de uma observação do filósofo esloveno Slavoj Žižek quando esteve no Brasil, em 2011, para uma palestra no “Seminário Revoluções”: se as mídias hegemônicas se ocupam principalmente daquilo que está acontecendo (tratava-se, na ocasião, da morte de Osama Bin Laden, ocorrida alguns dias antes), precisamos encarar como o verdadeiro problema perceber *aquilo que acontece quando nada acontece, o lento terrorismo a que estamos sujeitos sem que nos demos conta*. Como se o trauma maior não fosse um evento específico, facilmente destacável do curso normal do tempo, mas algo difuso, diluído no cotidiano (e do qual talvez todo evento traumático específico seria sintoma). Qual é o trauma que existe em estar todo dia e em toda parte sujeito a uma violência, potencial ou real? Como se

43. “Não há uma relação entre o pós-dramático e o pós-traumático pelo menos em uma porção considerável do teatro contemporâneo dos séculos XX e XXI? E não há uma afinidade entre a incomensurabilidade, inacessibilidade e resistência definitiva à representação narrativa do trauma e o ímpeto antirrepresentacional do teatro pós-dramático, combinado com seu gosto pela fragmentação e sua ênfase na co-presença ao vivo de membros da plateia e performers?” (Jürs-Munby, 2009, p. 1).

constitui um sujeito que sabe que ao pôr os pés na rua pode ser a qualquer momento atropelado (e possivelmente responsabilizado pelo próprio atropelamento), e que ao ficar em casa é bombardeado pelas mais terríveis imagens pela televisão ou pela internet⁴⁴? Como se movimentam os cidadãos constantemente sujeitos a essa ameaça, qual coreografia de repressão e impotência se desenha? Como diagnosticar uma sociedade em que o trauma tornou-se algo corriqueiro?

Assim, se aqui os performers simplesmente ocupam espaços onde – de acordo com alguma regra nunca escrita mas quase sempre obedecida pelos habitantes da cidade – não deveriam estar, a própria ida ao espaço urbano em (*ver[]ter*) passa a poder ser vista justamente como repetição desse trauma constante. Se esses atores sequer falam (como se não tivessem nada a propor)⁴⁵, esse mutismo é sintoma do trauma de ser tão atropelável, o trauma antecipado de aguardar o trauma, de viver a cada instante *esperando o Acidente acontecer*. “Os tempos agora são humanitários, por isso muita gente que não usar a faixa de pedestres vai morrer”, diz a ironia cruel de Paulo Arantes (2014, p. 450). Para o filósofo (apoiando-se nas reflexões de Paul Virilio), uma das características marcantes de nosso presente é que todo nosso horizonte de expectativa, antes dirigido para a transformação (ou até revolução) da sociedade, é agora canalizado para a ansiedade dominante perante um risco iminente (ibid., pp. 256-7).

A isso podemos somar outra camada ainda mais profunda na origem traumática da pulsão de morte teatral proposta pela Les Commediens Tropicales, camada de que (“por repúdio ou desejo”) “abordagens contemporâneas sobre o trauma não estariam cientes”, a saber, um trauma *constitutivo de toda experiência da realidade*: “um trauma específico, tal ou tal choque empírico, pode acontecer apenas porque um trauma mais profundo e originário, entendido como o Real ou como o trauma ‘transcendental’, sempre já ocorreu” (Malabou, 2012, p. 226). O próprio Real é traumático, o encontro com ele é impossível ou ainda ele é essa impossibilidade: sempre se está violentamente separado do Real (“Lacan define o traumático como um desencontro com o real”,

44. “Proponho que entendamos as teorias do trauma histórico como uma tentativa de articular a crise do sujeito político que Agamben identificou como ‘vida nua’. As mídias visuais modernas constituem uma dimensão crucial dessa crise pois crescentemente fornecem as imagens por meio das quais a identidade contemporânea é negociada. O entendimento de imagens fotográficas ou fílmicas como um traço indicial do real histórico suportou uma fusão com teorias da memória traumática” (Meek, 2010, p. 13).

45. De fato a peça não tem nenhuma fala na boca dos atores. As únicas palavras aparecem em placas simulando protestos, inspiradas em frases e fotos do artista de rua Banksy, com as quais por vezes os atores andam pelo espaço durante transições entre as cenas: “Sou uma celebridade, tire-me daqui”, “E.T. go home”, “Não acredito em nada, só estou aqui pela beleza”.

Foster, op. cit., p. 166). Assim, (*ver[]ter*) passa da busca do acontecimento único de um encontro com o real sob a forma da intervenção urbana para *a repetição insistente na impossibilidade do encontro sob a forma da pulsão de morte*; encontra-se a diferença insuperável entre realidade e Real. Se a realidade pertence essencialmente à ordem simbólica, o Real “é em si um furo, um espaço, uma abertura” nessa ordem, “a falta em torno da qual a ordem simbólica se estrutura” (Žižek, 2008a, p. 191). Esse cerne impossível-traumático do Real em sua (não-)relação com a realidade tem duas faces complementares, tomando-se o caso de (*ver[]ter*). Por um lado, um filósofo como Adorno poderia ver na obra uma ocasião para a expressão dos impulsos violentos reprimidos, refletindo “uma atualidade histórica: a impotência do indivíduo na era do estado burocrático e do capitalismo de monopólio”, uma “regressão a uma condição pré-individual experimentada como mistura de nostalgia e violência estetizada” (Meek, 2010, p. 99). Por outro lado, se é verdade que “o que está em questão seja articulado como pulsão de destruição, uma vez que ela põe em causa tudo o que existe”, veja-se que “ela é igualmente vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar” (Lacan, 2008, pp. 254-5). A pulsão de morte é experimentada como gozo e criação: seu ponto principal não é que ela contínua e tragicamente *falha* em atingir o Real, mas que ela contínua e comicamente⁴⁶ *persiste* em girar em torno dele, produzindo assim prazeres imprevisíveis pelo princípio do prazer. “O momento do perigo é também um momento de possibilidade – permitindo potencialmente novas compreensões do passado e novos projetos para diferentes futuros” (Meek, op. cit., p. 5).

46. No capítulo 4 voltaremos ao aspecto cômico do fracasso ligado à repetição e à pulsão de morte.

fig. 10.

Les Commediens Tropicales. (ver[]ter), 2011

foto: Ig Aronovich/Lost Art

Quando tomam sorvete ao som de bossa nova deitadas no asfalto, fazem falar o sorvete, o sol que o derrete ou o frio que o descontextualiza, a sujeira da rua e os pingos que nela caem, as faixas de pedestre e os semáforos fechados.

A palavra muda

Ao apressar-se em amaldiçoar a idéia de espetáculo, reduzindo-a à de ineficiência, cai-se no engodo semelhante ao de opor os verdadeiros atos às vãs palavras: o mesmo que esquecer os poderes da linguagem. (...) o desprezo dos outros que se manifesta no blefe de alguns atos não justifica que seja censurada a capacidade que tem a conduta de formar imagem.

JEAN GALARD (op. cit., p. 70)

Se, a partir de uma simbologia automática e gasta, descrevemos o trajeto de *(ver[]ter)* no interior do prédio da Oficina Oswald de Andrade como um caminho rumo a um sentido profundo, descobrimos na ideia de um Real impossível que esse sentido deve ser a ausência de qualquer sentido profundo. Ausência que, contudo, não é sem efeitos: ela inscreve um vazio no interior da realidade aparente, revela sua inconsistência fundamental. Assim, “toda tentativa de ‘reproduzir os fatos’ de modo documental”, como expõe Žižek (2012, p. 23), “neutraliza o impacto traumático dos eventos descritos – ou como Lacan (...) colocou: a verdade tem a estrutura de uma ficção”⁴⁷. Mas não é apenas essa forma estrita de realismo figurativo que é negada pelo Real lacaniano:

O mesmo vale para a arte contemporânea, onde encontramos frequentemente tentativas brutais de ‘retorno ao real’ para lembrar o espectador (ou leitor) de que ele está vendo uma ficção, para acordá-lo do doce sonho. Esse gesto tem duas formas principais que, embora opostas, equivalem-se. Na literatura ou no cinema, há (especialmente em textos pós-modernos) lembretes autorreflexivos de que o que estamos vendo é uma mera ficção, como quando o ator na tela se dirige a nós diretamente como espectadores, assim estragando a ilusão do espaço autônomo da narrativa, ou o escritor intervém diretamente na histórica para adicionar um comentário irônico; no teatro, há ocasionalmente atos brutais (como matar uma galinha em cena) que nos acordam para a realidade do palco. Ao invés de conferir a esses gestos um tipo de dignidade brechtiana, vendo-os como versões de um estranhamento, dever-se-ia antes denunciá-los pelo que são: fugas do Real, o exato oposto do que alegam ser, tentativas desesperadas de evitar o real da própria ilusão, o Real que emerge sob a aparência de um espetáculo ilusório (ibid., p. 33).

Se a sequência da peça deverá empreender um retorno à superfície, da qual aliás jamais se saiu propriamente, um retorno à realidade da rua e dos espaços exteriores (e públicos), devemos denunciar os Commediens pela mesma fuga apontada por Žižek no

47. “A verdade deve ser situada no nível da articulação dos significantes enquanto tal, e não no nível da relação entre significantes (‘palavras’) e coisas como simplesmente exteriores a eles. É precisamente essa ‘falta de externalidade’, a inexistência de um limite, que explica o fato de que a verdade tem, como Lacan insiste, a estrutura da ficção, e que ela é ‘não-toda’ (*pas-toute*). Mas esse caráter ficcional da verdade de modo algum implica que a verdade seja arbitrária” (Zupančič, 2011, pp. 64-5).

teatro performativo? E essa acusação deve ser estendida a todo o teatro pós-dramático ou performativo, que tem por característica maior se dissociar da ficção dramática? Além disso, se a repetição da violência autodestrutiva se assume como produção imagética, como diferenciá-la do espetáculo midiático supostamente criticado, do “*daily docu-entertainment* de terror” de que falava Röttger? De fato, o próprio teórico das práticas cênicas do real José Sánchez já apontava o perigo:

essa fascinação pelos teatros do real é a mesma que conduz a desfrutar com a morte alheia, com a destruição, com as guerras (...), a mesma que leva a aplaudir as ostentações do poder político e econômico, cada vez mais afeiçoado às encenações midiáticas, a mesma que leva ao perder-se ocioso na espetacularização do privado, um sucedâneo de realidade que desvia o olhar da complexidade do presente, que delega a subjetividade a atores já não tão desconhecidos ou que assume cinicamente a colonização do íntimo. A teatralidade terrorista joga de forma sinistra com essa fascinação. (Sánchez, op. cit., p. 223).⁴⁸

Contra esse perverso fascínio, faz-se necessário que “o critério de verdade prime novamente sobre as manipulações simbólicas do que se oferece como real” (ibid.). Mas, ao contrário do que propõe Sánchez, esse teor de verdade, sem poder remeter a qualquer realidade exterior à representação teatral, só poderá ser *propriamente estético*, superando toda oposição por demais simplista entre ficção e realidade, e *instaurando internamente aos procedimentos formais uma verdade dissensual, polêmica*. Para esclarecer esse critério devemos retornar a Rancière e sua compreensão singular do que seja *ficção*, a saber, entendendo-a como uma das diversas configurações possíveis dos elementos que constituem o sensível⁴⁹, “uma construção do espaço onde se formam o visível, o dizível e o factível” (2008, p. 83-4):

O real é sempre objeto de uma ficção (...). É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção se fazendo passar pelo real ele mesmo e traçando ali uma linha de partilha simples entre o domínio desse real e o das representações e das aparências, das opiniões e das utopias. *A ficção artística bem como a ação política furam*

48. Novamente Žižek ajuda a criticar esse fascínio localizável no impulso performativo: “A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes que constitui a nossa realidade culminou assim na emoção do Real como o ‘efeito’ último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos *reality shows* da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*” (2003a, p. 26), em resposta à “virtualização de nossas vidas diárias, a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído” (ibid., p. 33). O filósofo esclarece que “o problema com a ‘paixão pelo Real’ do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o estratagema definitivo para evitar o confronto com ele” (ibid., p. 39).

49. “A política da arte não pode ajustar seus paradoxos sob a forma de uma intervenção fora de seu campo, no ‘mundo real’. Não há real que seja o fora da arte. Há dobras e vincos [plis et replis] do tecido sensível comum onde se juntam e desajuntam a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e nossas intervenções” (Rancière, 2008, p. 83).

esse real, elas o fraturam e o multiplicam de modo polêmico. O trabalho da política que inventa novos sujeitos e introduz novos objetos é uma outra percepção dos dados comuns e também um trabalho ficcional. Também a relação da arte à política não é uma passagem da ficção ao real mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções (ibid., grifo nosso).

Isso permite ao filósofo afirmar que, por vezes, o “documentário” seja mais ficcional que a “ficção”, pois “justo sua vocação para a manifestação do ‘real’ em sua significação autônoma lhe dá (...) a possibilidade de jogar com todas as combinações do intencional e do não intencional” (2012b, pp. 27-8)⁵⁰. Rancière discute cinema, mas certamente podemos extrapolar suas reflexões para o teatro pós-dramático e para nossa obra: basta entendermos aqui “documentário” não como o cinema que mais fielmente retrata o real, mas aquele que faz sua montagem a partir de imagens captadas “*in locu*” e não planejadas *dramaticamente*. Ao invés de um discurso imaginado projetado sobre as coisas, (*ver[]ter*) nos oferece os discursos das próprias coisas. Não seu sentido originário, mas suas falas possíveis, trazidas à tona pela intervenção imagética da companhia.

“A imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira pela qual as coisas mesmas falam e se calam”, diz Rancière (2003, p. 21), aproximando essa forma de imagem daquilo que, em literatura, chamara *A fala muda*: “a eloquência daquilo mesmo que é mudo, a capacidade de exibir os signos escritos sobre um corpo, as marcas diretamente gravadas pela sua história, mais verídicas que todo discurso proferido pelas bocas” (ibid.). Ou, como a própria companhia já formulou seu intento com essa obra muda, “a peça coloca a falta das palavras como forma de comunicação” (Les Commediens Tropicales, op. cit.). Trata-se de um fazer falar que é um simples *fazer ver o que (se supõe que) não fala*. Quando os atores saem do prédio, fazem falar o dentro e o fora. Quando as três atrizes vestem-se com trajes de praia “chiques” – panos coloridos leves e esvoaçantes e chapéus de palha ainda com a etiqueta de preço – fazem falar suas roupas e etiquetas e as roupas dos espectadores e transeuntes (durante o resto da peça, os seis performers já usavam roupas elegantes e nada cotidianas⁵¹). Quando tomam sorvete ao

50. “Crítica é a arte que (...) põe uma separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do dado, como a linha separando o documentário da ficção: distinção em gêneros que separa voluntariamente dois tipos de humanidade: aquela que sofre e aquela que age, aquela que é objeto e aquela que é sujeito” (Rancière, 2008, p. 85).

51. Durante a primeira temporada da peça, a companhia alternava apresentações em que se usavam esses trajes sociais com outras em que o figurino era de “*street wear*”. A escolha se mostrou problemática,

som de bossa nova deitadas no asfalto (fig. 10), fazem falar o sorvete, o sol que o derrete ou o frio que o descontextualiza, a sujeira da rua e os pingos que nela caem, as faixas de pedestre e os semáforos fechados que elas aproveitam para se deitar, a bossa nova e os ruídos dos carros. Quando o semáforo fica verde, fazem falar o curto espaço entre carro e corpo, a distância que aos poucos perigosamente diminui. Faz-se falar as relações de ameaça física e poder simbólico entre os elementos.

O que falam essas coisas? Se não podem ser tomadas como parte de um “real que seja o fora da arte”, mas como imagens, o que figuram? De que são elas representações? O que é mudamente falado pela própria visibilidade das coisas? Para Rancière, a coisa muda que fala, o objeto poético, é aquele que em si se desdobra, mostra-se diferente de si, “não só como conjunto de propriedades, (...) não só como efeito de certas causas mas como a metáfora ou metonímia da potência que o produziu” (2010a, pp. 40). E se os atores pulam corda diante do vídeo de uma das atrizes cantando “Lua de cristal”, a canção infantil do filme da Xuxa, e se cansam e as atrizes se exaurem conforme pulam de salto alto enquanto se ouve que “tudo que eu quiser/ o cara lá de cima vai me dar”, e se os performers passam para os espectadores as cordas e mandam-nos pular em seu lugar ouvindo “vamos com você/ nós somos invencíveis, pode crer”, isso será menos uma ação real do que a imagem de uma vontade de real, como a repetição era a imagem de uma pulsão, uma persistência no impossível encontro com o Real, no movimento em torno do Real enquanto fenda na realidade. Essa relação da imagem como signo de sua causa, e especialmente essa identificação da causa como *pulsão*, remete à formulação de Lyotard ao dedicar um de seus *Dispositivos pulsionais* para pensar o fenômeno teatral: a representação teatral está para o representado como as unhas cravadas na palma da mão para a dor de dente que me faz cerrar o punho (Lyotard, 1994, pp. 91-9). Se Lehmann (2011a, pp. 58-9) cita o “teatro energético” lyotardiano como um modelo possível para o pós-dramático, e se Rancière (op. cit., p. 41) citava Novalis (“a criança é o amor tornado visível”) como resumindo a passagem do regime representativo-causal para o regime estético-expressivo, parece que podemos afastar toda acusação de “modismo pós-moderno” feita contra o teórico alemão: o pós-dramático tem raízes sólidas na tradição do regime estético da arte desde o tempo do romantismo (ver adiante, em especial o capítulo 3 e as considerações finais).

gerando uma dissolução dos atores no ambiente (bem como uma fetichização de certo grupo ou comportamento social), e foi abandonada nas temporadas e apresentações seguintes.

Uma das últimas cenas⁵² de (*ver[]ter*) oferece uma imagem quase didática dessa coisa muda que fala sua causa. Os atores enchem uma piscina infantil desmontável com água, tiram os sapatos e entram. Cada um põe um fone de ouvido, liga seu *mp3-player*, fecha os olhos. Uma coreografia começa: vemos os seis se moverem juntos, imaginamos que ouvem a mesma música. Não podemos ouvi-la, e nem temos a experiência da água, mas essas duas potências nos são acessíveis por sua representação-efeito nos corpos que dançam, movem as mãos, aproximam-se lenta e desajeitadamente, trombam-se. As imagens são produzidas como semelhanças dessemelhantes, como distanciamento e reverberação. A cegueira dos artistas remete à do dançarino diante do vídeo do espancamento e à vontade de não mais ver do Rei Édipo; por outro lado, falta-lhe a agitação, a dor, sobra-lhe a tranquilidade de quem não precisa falar nada, mas pode simplesmente deixar seu movimento falar por si. Assim como a peça fala sem palavras, ela vê e faz ver sem olhos; negando imagens de que o mundo está cheio, produz imagens que lhe fazem falta. Sua linguagem “não se assemelha às coisas como cópia porque ela porta sua semelhança como memória. Ela não é um instrumento de comunicação porque já é o espelho de uma comunidade” (Rancière, op. cit., p. 44). Abstendo-se de ver, os atores criam uma obra que muda e cegamente “convida o público a participar como co-autor⁵³ de uma história coletiva e própria, ao mesmo tempo sem passado e com porvir” (Les Commediens Tropicales, op. cit.). A história de um trauma cotidiano e de uma impossibilidade ontológica, mas também a história de *anônimos* que insistem em girar em torno desses espaços vazios, transformando as feridas em possibilidades, e transformando-se em sujeitos nesse processo. “A vida ordinária que é a matéria da arte (...), o sujeito indiferente que comanda passivamente o registro (...) e o agente histórico qualquer⁵⁴ que faz ativamente a história são aqui identificados” (Rancière, 2012b, pp. 31-2). Encontra-se um lugar da *verdade* na obra, mas esse “não é o lugar de um chão ou ideal; é sempre um *topos*, o lugar de uma subjetivação⁵⁵ em uma trama argumentativa”

52. A cena não foi apresentada na Oficina Oswald; valemo-nos da experiência no CCSP em 2011.

53. Essa co-autoria não pode ser participação direta: é *muda* como a fala das coisas na peça (ver cap. 5).

54. Estamos próximos de Agamben, para quem “o ser que vem é o ser qualquer”: “a singularidade liberta-se (...) do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o carácter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal” (1993, p. 11), como no curto-circuito entre singular e universal na parte dos sem parte (ver próximo capítulo). Para Rancière, contudo, “não há seres anônimos, apenas devires-anônimos”: o filósofo recusa formulações que transformem o anônimo, fundamentalmente negativo, em um “conceito substancial, ontológico”, como ainda as multidões de Toni Negri (Rancière, 2010c, p. 81).

55. Ver no capítulo seguinte a teoria ranciereana da subjetivação como desidentificação. A ela se associa o sujeito hegeliano-lacaniano como “potência da negatividade, de introduzir um intervalo/corte na unidade substancial dada-imediata; o poder de diferenciar, de ‘abstrair’, separar e tratar como autossuficiente o que em realidade é parte de uma unidade orgânica” (Žižek, 2012, p. 106). Essa

(id., 1992, p. 60). Justamente essa falta de chão permite que a superfície seja composta de *possibilidades de desidentificações, deslocamentos e rearranjos*, e não relações fixas – tal é o potencial criativo da pulsão de morte e do fracasso que mencionamos acima.

concepção, ademais, demarca a diferença entre a crítica da metafísica da presença por Derrida e sua versão dialética: “Embora a ‘desconstrução’ insista infindavelmente na fenda, ruptura, deferimento, falta, fracasso etc., ela concebe o sujeito como agente e resultado da ofuscação dessa falta” (ibid., pp.281-2). Em suma, “para a desconstrução, o sujeito é autoidentidade a ser desconstruída, enquanto de uma perspectiva hegeliana o sujeito é o nome para o intervalo reflexivo na substância” (ibid., p. 852).

fig. 11.

Les Commediens Tropicales. (*ver[]ter*), 2011

foto: Ig Aronovich/Lost Art

Cena final. Os atores caracterizam-se como anjos, vestindo asas e auréolas de papelão que são deliberadamente toscas.

O que é visível

A desfocalização artística consiste em dar novamente sentido a todos os detalhes que entram no espaço da obra, em colocá-los no mesmo plano, em conferir-lhes uma força significativa igual. Mas essa operação (...) só é bem-sucedida justamente nesse espaço privilegiado, à custa do fechamento da obra, às custas do circundante sobre o fundo do qual ela se põe. A desfocalização não é o abandono da atenção nem o relaxamento da consciência; é como se a disseminação perceptiva exigisse uma outra concentração e impusesse uma indiferença mais completa em relação ao contorno desse novo centro.

JEAN GALARD (op. cit., p. 31)

(Cena final. Os atores caracterizam-se como anjos, vestindo asas e auréolas de papelão que são deliberadamente toscas; fig. 11.)

O título da peça, com seus parênteses e colchetes, talvez pareça afetação, pretensão e modismo próprios de certa produção artística contemporânea. Podemos, contra essa impressão, vislumbrar possibilidades de leitura que muito acrescentam à reflexão sobre a obra que aqui tentamos desenvolver. Sua disposição gráfica permite que tome três palavras como uma totalidade fendida, inconsistente: enquanto os parênteses propõem uma unidade do conjunto, como em fórmulas matemáticas (e talvez devamos ter em mente a predileção de Lacan pelos “matemas”, formas lógicas da subjetividade), o colchete cria um corte, um trauma, uma separação inexorável. Num texto acadêmico, usa-se colchetes para inserir numa citação um comentário do autor, como um distanciamento brechtiano, uma intromissão do Real – *que aqui nada contém*. Trata-se do vazio que distancia irremediavelmente *ver* e *ter*, imagem ou representação e efeito ou encontro imediato. Mas, ao ser pronunciado, o título revela outro verbo, o *verter*, como única síntese possível da contradição exposta. Associado normalmente aos objetos diretos “sangue” ou “lágrimas” (quantas não verteu Werther?), recoloca o tema do trauma, ligado no pranto diretamente aos órgãos da vista (que Édipo faz sangrar); mas também oferece outro modo de representação: uma imagem que verte de uma fonte como água, que é como a lágrima e o punho cerrado para a dor de dente.

(Os anjos fumam e bebem cerveja, conversam baixo entre si, sem se preocupar com a plateia, andam sem rumo pela rua.)

Passando pelo “verter”, o “ver” a que se propõe a peça não é *ver o que já há para ver*, segundo “formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas”, a partir da “separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, (...) distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência” (Rancière, 2005, p. 31). É, antes, sensível que opera não por imitação das aparências, mas “habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (Ibid., p. 32)⁵⁶. Um sensível habitado por uma potência heterogênea propõe uma semelhança dessemelhante, uma constituição *pelo outro* sem cópia mas por uma reverberação à distância. Se aproximamos, acima, o conceito rancieriano de expressão no regime estético ao teatro pulsional de Lyotard, parece ser também perfeitamente pertinente a associação que faz Lehmann entre esse último e o *conceito adorniano de mimese* (sobre o qual nos deteremos no capítulo seguinte):

a ideia, determinante para o novo teatro, dos sinais arrebatadores compostos por gestos corporais e vocais reativos (...) tem mais a ver com o conceito de mimese de Adorno – que a compreende como uma equivalência pré-conceitual, afetiva (...) – do que com a mimese no sentido estrito de imitação (Lehmann, op. cit., pp. 58-9).

Se já associávamos o dispositivo pulsional do teatro segundo Lyotard à pulsão de morte, a partir das repetições dos gestos e imagens autodestrutivos de (*ver[]ter*), é curioso notar a aproximação feita pelo próprio frankfurtiano: “a moleza com relação às coisas, sem a qual a arte não existe”, “a tendência a perder-se em vez de impor-se ativamente no meio ambiente, a propensão a se largar, a regredir à natureza. Freud denominou-a pulsão de morte, Caillois *le mimétisme*” (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 187).

(Alguns deles puxam televisores pelos cabos, arrastando-os grosseiramente pelo espaço, por vezes girando-os rapidamente de modo a erguê-los do chão.)

Ao invés de ativamente *refletir* uma alteridade, deixar-se constituir por ela. Não uma representação conceitual que força sobre o objeto as categorias do sujeito, mas

56. Assim Rancière (2005) distingue o “regime representativo da arte” do “regime estético”. Há um terceiro, chamado “ético”, no qual as imagens são “objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem” (ibid., p. 28). Contrário aos “simulacros de arte que imitam simples aparências” (ibid.), esse regime começa em Platão, para quem “a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer” (ibid.). Recusa do simulacro em prol do (bem) fazer, intervir no real para produzir efeitos controláveis, moldar diretamente as relações entre corpos: das coreografias da República ideal platônica à festa cívica rousseauísta, e à arte relacional ou os “teatros do real” em voga, contra os quais tentamos argumentar.

um processo de *refração* em que a onda que constitui a luz se propaga de um meio a outro. A obra absorve em seu próprio meio a lógica do que lhe é externo, transformando o externo em meio para sua lógica própria: “Les Commediens Tropicales transformam a lógica de movimento real, maquinal e controlada do tempo urbano cotidiano em meio para os corpos dançantes”. (Röttger, 2013, p. 74) Faz-se visível dessa forma o que é do outro, o “tempo maquinal torna-se reconhecível no ato da transmissão coreográfica dos movimentos dos veículos pelo corpo dos dançarinos para os passantes e espectadores em sua medialidade” (ibid.), transmissão que ao mesmo tempo se opõe àquele tempo, àquela lógica. Em seu direcionamento para o fora, o passageiro e o local está o mérito e perigo de (*ver[]ter*). Num limite, essa alteridade pode quebrar a forma da obra, dissolvê-la em si, haja vista que a companhia, ao adaptar a peça para diferentes contextos, por vezes lhe fez cortes significativos, como quando a apresentou na Avenida Paulista sem nenhuma das cenas feitas para espaços interiores. Por outro lado, sem se deixar contaminar pelas dinâmicas do instante, a peça perde a vida, o ânimo mimético, torna-se exercício de estilo (como em suas primeiras apresentações no Centro Cultural São Paulo, em que os artistas ainda pareciam realizar algo *em paralelo* à cidade) ou afetação (corpos que *simulam* uma relação inexistente com o ambiente). Em ambos os casos, arrisca-se tornar a obra simples evento “interessante” (Favaretto, op. cit.) em meio à banalidade cotidiana. Mas quando a dialética entre autonomia e heteronomia de fato se dá, encontra-se a potência crítica e expressiva de que a peça é capaz.

(Ligam as telas, vemos cenas do processo de criação da peça e imagens que o inspiraram, a começar pelo grafite de Banksy em que um anjo fuma e bebe cerveja.)

De (*ver[]ter*) dir-se-á que é mimese da megalópole, *negação determinada* de um cenário real que é fundamento e resultado da experiência política contemporânea. Como propõe o teórico da dança e performance André Lepecki, a partir de Rancière:

Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social, a *topocoreopolítica*. Só assim pode uma cidade (...) deixar de ser essa amálgama de construções e leis criadas com o objetivo de se controlarem cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos); só assim pode uma cidade se tornar uma coreografia de atualização de potências políticas e de viver contido sempre em todo e qualquer cidadão: deixando a dança dançar, ou seja, deixando a política acontecer na sua verdadeira face, de modo a que “se possa esperar que o inesperado aja (*performs*) o infinitamente improvável”, como disse Arendt (Lepecki, 2011, pp. 49-50).

Por vezes os performers de (*ver[]ter*) foram interpelados por policiais, seguranças, guardas civis, impedidos de realizar sua obra. Mas a polícia não precisa estar presente em carne e osso nessa peça (exigência mais afim ao discurso performativo de um gesto artístico real, de um “terrorismo poético”). Para Rancière, a polícia é uma lógica de distribuição antes de (também) ser “o que chamamos baixa polícia, os golpes de cassetete das forças da ordem e as inquisições das polícias secretas” (1996b, p. 41). A polícia contra a qual atuam os Commediens é um “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (ibid.); distribuição “caracterizada pela ausência de vazio e de suplemento”, pelo “encaixe de funções, lugares e modos de ser” sem “lugar algum para qualquer vazio” (2010b, p. 36). Lepecki (op. cit., p. 54) vê na polícia ranciereana uma função *coreográfica*, ou ainda “um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva”. Em relação a *essa* arquitetura se faz o *site-specific* da Les Commediens Tropicales, reencontrar de espaços vazios que se afirmem como fendas no asfalto. “Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade” (ibid., p. 56).

(Passou-se uma hora do começo da peça, estamos no lusco-fusco, um melancólico happy-hour quando os limites das coisas se embaçam em nossa visão.)

“‘Teatro específico ao local’ significa que o próprio ‘local’ se mostra sob uma nova luz”, diz Lehmann (2011a, p. 281). Trata-se sempre, portanto, de um tornar visível o que não se queria ver, tornar audível o que está mudo: “se visa a que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro” (ibid.). Ao invés dos gestos claros em detrimento das imagens vagas, uma repartilha que *questiona a divisão entre imagens vagas e claras*. Contra um discurso *policial* que diz quais imagens são vagas, quais imagens não oferecem uma visão adequada da realidade “tal qual ela realmente é”, quais imagens não oferecem realmente nada para ser visto, afirmar a clareza do vago, o brilho do opaco, a nitidez do borrado. “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (Rancière, 1996b, p. 42). Por isso Lehmann, ao discutir

a relação entre teatro pós-dramático e teatro político em relação ao problema da *eficácia* do fenômeno estético, insiste que “o teatro não é um ato performativo no sentido pleno da palavra” (mas por vezes “age como se fosse”)⁵⁷: “Quando se vê o elemento político do teatro como força de oposição, como contraposição e ação – ela mesma política –, em vez de reconhecê-lo como uma não ação e como interrupção da lei, o que ele de fato é, há um movimento em falso no esquema” (op. cit., p. 416). Mantém-se, portanto, a autonomia da arte supostamente posta em cheque, ainda que ampliada pelas tentativas vanguardistas de quebrar as paredes que fecham em si e constituem a obra de arte, ainda que tal caráter autônomo seja contraditório e problematizado, como já na *Teoria estética* de Adorno: “O caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera da sua autonomia”, sendo que “as forças produtivas (...) são reais enquanto respostas à forma interrogativa *do que lhes vem ao encontro a partir do exterior*” (Adorno, 1982a, p. 16, grifo nosso). Ou, na breve formulação de Rancière: “A linguagem só é autossuficiente porque as leis de um mundo se refletem nela” (2010a, p. 45).

(Alguns dos anjos saem, outros deixam-se ficar pelo espaço, já quase esquecidos. Um caminha pelo meio da rua, na contramão, entre carros que dele desviam.)

Na junção de pulsão de morte e mimetismo, expressão e autonomia da arte, reencontramos a ideia de Lacan segundo a qual “a verdade tem a estrutura de uma ficção”, e que acordar do sonho é fugir do Real: diante do consenso que pretende que só haja uma possibilidade de configuração dos elementos do real, que procura impor identidade e continuidade como leis únicas para o desenrolar dos acontecimentos do mundo, encontramos a representação de uma outra narrativa, virtual mas nem por isso menos real, composta das possibilidades invisíveis de reconfigurar o sensível, sonho que sempre subjaz ao relato dominante. Esse caráter onírico, porém, desperta o artista dos devaneios vanguardistas “de superar as fronteiras entre a vida e a arte (uma tentativa cujo valor evidentemente não é aniquilado pelo seu fracasso)”, como já argumentava

57. Lehmann recusava uma teoria do teatro contemporâneo como performativo antes mesmo que Féral a formulasse. Mais tarde (Lehmann, 2013, p. 250), o teórico ofereceria ainda outro argumento, dessa vez se opondo explicitamente à canadense: “São debates acadêmicos intermináveis. Conheço Josette Féral há muitos anos. Ela pensa que teatro pós-dramático é amplo demais e eu penso que teatro performativo é estreito demais. No teatro atual há muitas formas nas quais o momento performativo não é tão forte. Simpatizo e vejo mais qualidade em formas próximas da performance em função da ênfase dada à relação entre performer e público. Mas eu não gostaria de dissolver o teatro inteiro na noção do performativo. Existem, mesmo com codificações corporais clássicas, possibilidades de desenvolver outras formas de teatro dentro de uma fábula destruída”. Seguiremos nessa direção nos próximos capítulos.

Lehmann sobre certa “autonomização” e “reteatralização” presentes no teatro pós-dramático (2011a, p. 83). Isso leva o filósofo alemão Christoph Menke a defender que “o teatro pós-dramático é pós-vanguardista” na medida em que nele, como em (*ver[]ter*), “o fracasso das vanguardas (...) é uma pressuposição que não modela somente a forma externa (...), mas exerce uma função constitutiva” (2010, pp. 12-3). Essa autorreflexão torna-se “um modo não derrotista de reagir a tal fracasso” (*ibid.*, p. 13), assumindo-o e nele mergulhando, dele partindo e repetindo-o, constituindo um teatro “que queira compreender a si mesmo e [que], com isso, na sua relação com a práxis é um teatro que levanta na própria forma a disputa entre ação e jogo” (*ibid.*, p. 19).

(O anjo distancia-se lentamente, rumo a um pôr-do-sol escondido pelos prédios.)

Essa autorreflexão da forma teatral a partir dos impasses de sua história espelha os impasses e fracassos de outra História: também o anjo de Benjamin “exige que reconheçamos uma experiência da história que nunca pode ser plenamente assimilada em uma narrativa linear, mas ao invés disso interrompe a temporalidade linear à maneira de uma repetição traumática” (Meek, *op. cit.*, pp. 144-5); interrupção que “recusa tanto o falso espanto com o fato de que tais catástrofes ‘ainda são possíveis’ quanto uma teleologia negativa na qual a catástrofe é simplesmente aceita como norma histórica” (*ibid.*, p. 145). Qual é a opção entre conformismo e assombro inútil e falso? Escavar a História por trás da cidade em ruínas, reencontrar o fio dos vencidos, o sonho dos massacrados: “Trauma, poder-se-ia dizer, funciona como o código pelo qual os vivos buscam comunhão com os mortos” (*ibid.*, p. 195). A persistência em torno do Real impossível que vemos em (*ver[]ter*) requer trabalho reiterado que só se efetua abrindo-se para o heterogêneo urbano, tornando-se permeável ao ambiente da cena, palco diário de massacres anônimos. A obra é *unidade autônoma formada pelo heterônimo*; marca distância em relação à realidade *ao mesmo tempo e na medida em que* nela mergulha e por ela é invadida. “(...) a idade da História confere assim a toda matéria informe bem como a toda escritura instituída a possibilidade de se metamorfosear em elemento do jogo das formas. A idade da antirepresentação não é a idade do irrepresentável. É a do grande realismo” (Rancière, 2012b, p. 73). Cabe seguir os fios dessa História sonhada e da comunidade exigida, encontrar no trauma a memória de um povo massacrado, e na cidade as cicatrizes de uma cidade outra, soterrada.

(Não há mais nada para ver. Os espectadores escolhem se aplaudem ou não, aos poucos alguns vão decidindo ir embora, outros ficam sem muito por quê.)

2. BARAFONDA, DA CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES

fig. 12.

Cia São Jorge de Variedades. *Barafonda*, 2012
(foto de divulgação)

“O primeiro coro a aparecer na peça é aquele que, comandado pelo ator André Capuano, representa Hércules, o herói salvador do titã”

Antes de continuar é preciso admitir que fracassamos.

A constatação com a qual terminamos nossa introdução (ver p. 45 acima) faz parte do texto da primeira cena do espetáculo *Barafonda*, da Cia São Jorge de Variedades⁵⁸. O público, que aguardava na Praça Marechal Deodoro o horário marcado nas divulgações da peça, três da tarde, viu chegar ali o ator Rogério Tarifa representando Raphael Galvez, pintor paulistano e antigo morador da Barra Funda, bairro que é assunto e cenário da obra que começa, da qual ele seria autor. Ele anuncia estar agora no fim da sua história: nascido em 1907 e morto em 1998, Galvez teve uma vida que praticamente coincidiu com um breve século constituído de extremos, século cujo balanço ainda resta por fazer. A sentença com que começamos, porém, antecipa que não seria um balanço otimista. Como continua Tarifa, “os jovens estão ansiosos e sem esperança”, “aqueles que como eu estão perto da morte se perguntam por que e para que vivemos”.

Podemos ligar essa percepção do malogro das vanguardas políticas que intentaram a Revolução ao longo de todo o século XX com a constatação de fracasso das vanguardas artísticas, tal como vimos no final do primeiro capítulo. De fato, se Christoph Menke vê esse insucesso da tentativa de passagem da arte para a vida como consistindo “essencialmente no reconhecimento da diferença *estrutural* que separa o jogo da ação,

58. O espetáculo estreou dia 4 de maio de 2012 e cumpriu temporada até 22 de junho na Barra Funda, nos arredores da sede da Cia São Jorge de Variedades, que assinou coletivamente criação, dramaturgia e direção da peça, sob coordenação geral de Patrícia Gifford. Depois de duas apresentações em novembro de 2012, que pareciam ser as últimas do espetáculo, a companhia foi contemplada com o Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, podendo realizar mais uma temporada em 2013, entre 3 de maio de 1º de junho, com pequenas modificações no elenco e na dramaturgia (mais notavelmente a exclusão de uma cena próxima ao final). Pudemos assistir à peça ao todo três vezes para a formulação da presente análise. Uma gravação completa do espetáculo está disponível em <https://vimeo.com/64769642>.

o teatro da práxis” (op. cit., pp. 16-7, grifo nosso), se o filósofo fala de uma falha inerente à própria definição da atividade artística e teatral, não se pode entender essa falha e esse reconhecimento sem referência à experiência histórica da derrota (ou derrocada) sucessiva dos projetos comunistas em todo o mundo, aos quais em diversos casos se ligavam explicitamente os artistas de vanguarda; vale aliás notar que, para Menke, a “forma básica” dessa concepção teatral de vanguarda se encontra nas propostas de Brecht (mais especificamente na peça didática)⁵⁹. Como separar a sensação de derrota experimentada dentro e fora do teatro? Como não juntar essas duas impressões num único e totalizante juízo? E, talvez o mais importante: como diferenciar o reconhecimento da derrota do puro derrotismo, encontrando assim o que o crítico inglês T. J. Clark (2013, p. 9) denominou um “pessimismo da fortitude”?

Já está traçado o projeto de *Barafonda*: para que se gere alguma resposta a essas perguntas e ansiedades, para que se possa enxergar um futuro que não seja mera continuidade de um presente estanque, a admissão de derrota é necessária, há que se enfrentar o balanço negativo das lutas e sonhos políticos do passado, tanto o recente como o distante; mas voltar atrás deve ser tomado como passo necessário para entender o que de importante foi perdido no caminho do progresso⁶⁰: “um dia, quando o mundo hiperdesenvolvido vier a baixo com todos os seus ciberantropos e suas tecnologias, há de se resgatar o homem com sua unidade perdida”, conclui Galvez na peça. A crítica do que passou deve assim se orientar para a busca de um porvir, um novo pensamento emancipatório e *um novo teatro político*: “se é correto dizer que (...) a experiência da tentativa e do fracasso das vanguardas ainda é de suma importância, então um teatro que quer compreender a si mesmo tem que dispor de meios para, entre

59. Menke enfatiza o modo como, em Brecht, a *autorreflexão* teatral – “a consciência de ser teatro” que, como vimos no capítulo anterior em relação ao gesto, garante que “o teatro permanece teatro: não se transforma em teoria da revolução, nem se funde com a política revolucionária” (Gatti, op. cit., p. 77) – “compreendida e usada corretamente, é um modo de uma reflexão prática”, ao mesmo tempo que “que realça a autonomia do teatro contra a representação dramática da ação, deve se manifestar, por sua vez, no interior da representação dramática da ação de tal forma que produza o efeito de uma liberdade prática” (op. cit., p. 13). Lembremos que, segundo a leitura de Sérgio de Carvalho (2009, p. 48), “o grande limite da crítica de Adorno a Brecht, parte dela encampada pelo Roberto [Schwarz], está na condenação da práxis projetada pela cena” (ver acima nossa exposição do debate, na introdução).

60. “Quando Walter Benjamin dizia que a história até hoje foi escrita da perspectiva do vencedor e deveria ser escrita daquela dos perdedores, seria o caso de acrescentar que, embora o conhecimento deva expor a sequência linear de vitória e derrota, deve igualmente voltar-se para aquilo que se subtraiu a essa dinâmica, restou no caminho – de certo modo os resíduos e pontos cegos que escaparam à dialética. É da essência do derrotado parecer acessório, lateral, estranho. O que transcende a sociedade dominante não é apenas a potencialidade desenvolvida por ela como também aquilo que não se ajustou bem às leis do desenvolvimento histórico” (Adorno, 2008b, p. 148)

outros, levar esta experiência ao palco e representá-la” (Menke, op. cit., p. 18). Vimos em (*ver[]ter*) uma primeira tentativa de alcançar essa representação, ainda que levando a representação ao limite do gesto mudo, desesperadamente repetido diante da impossibilidade de encontrar o Real. Para o filósofo alemão, porém, “a experiência e a configuração estética da investida e do fracasso das vanguardas históricas também se apresentam como a experiência e configuração de uma ação”, justamente a ação “que consiste na tentativa e no fracasso de transformar a lógica de manifestações práticas através do jogo teatral” (ibid.). Se “toda apresentação teatral de uma ação, no entanto, é algo dramático”⁶¹, então “o teatro pós-dramático não pode ser puramente pós-dramático, um teatro totalmente sem drama; necessita de um momento dramático, ou talvez seja melhor dizer: de uma camada dramática” (ibid.). Faz-se necessário compreendê-lo “não como ‘não dramático’, mas simultaneamente como anti- e meta-dramático” (ibid., p. 19). E se vimos que a ficção está presente mesmo em uma obra sem narrativa como (*ver[]ter*), não nos surpreenderá que *Barafonda* assuma a ficção e a narrativa, o drama e especialmente o *mito*, ao lado da investigação dos espaços da cidade semelhante à que já encontramos no capítulo anterior.

Portanto, a dupla jornada em busca de novas possibilidades de futuro por meio da imersão na história se dará em dois níveis. Talvez o mais marcante seja a investigação sobre a Barra Funda, intento que define a própria estrutura da obra: um percurso de quatro horas pelas ruas do bairro, *rumo ao passado*, encontrando seus espaços, suas memórias e seus moradores. O guia aqui será o artista que já nos introduziu à peça, o que não parecerá ser à toa a quem ler uma avaliação de sua produção: “Em suas pinturas, Galvez e seus companheiros de geração (...) propõem um novo olhar sobre a cidade de São Paulo”, uma vez que “as pinturas dos bairros periféricos da cidade não são meramente uma documentação e sim a representação de uma identidade afetiva com essas localidades” (em verbete da *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*). Do mesmo modo, é de uma identidade afetiva com o bairro onde a Cia São Jorge está sediada desde 2007 que tratará sua peça. Em um debate sobre teatro e intervenção urbana, a atriz do grupo Georgette Fadel explicou a gênese do projeto de *Barafonda*

61. Para validar essa duvidosa afirmação, Menke (ibid.) cita trecho em que Lehmann diz: “Não é possível pensar um teatro dramático em que não seja representada uma ação de uma maneira ou de outra” (Lehmann, 2011a, p. 114). Fica claro o tropeço na premissa de Menke, que inverte infundadamente a constatação original, transformando uma possibilidade jamais negada por Lehmann – a de que exista uma porção de drama no pós-dramático – em uma estranha necessidade. Mantemos aqui essa argumentação por considerarmos que sua conclusão descreve de modo bastante adequado o projeto de *Barafonda*.

como um processo de autocrítica sobre o percurso da companhia, profundamente ligada a uma produção cênica de cunho brechtiano e às lutas dos grupos de teatro de São Paulo por políticas públicas para a cultura⁶². Nessa nova peça, o que os teria levado a ir pra rua e falar com os moradores da Barra Funda teria sido o fato de na verdade os membros do grupo não se interessarem minimamente por essas pessoas que não faziam parte de seu círculo, e a percepção de que essa indiferença seria “uma tragédia”. Apesar de frequentemente falarem sobre vínculo, comunidade e um interesse profundo pelo bairro, isso seria mentira: a companhia teria se instalado ali porque o aluguel era mais barato, e estariam ainda por cima “fazendo o favor de encarecê-lo”. Ao mesmo tempo essa confissão não mudava a sensação de que seu trabalho artístico não poderia deixar de ser feito, eles tinham consciência de que seguia havendo algo contra o que se pronunciar, um inimigo, “no macro a gente sabe o que está fazendo”⁶³.

Porém, como apontado acima, a jornada a que *Barafonda* se propõe contém um segundo nível, assumidamente ficcional, *mítico*: a retomada da tragédia grega por meio da representação do mito de Prometeu, adaptado do *Prometeu acorrentado* de Ésquilo (o titã, note-se, é representado pelo mesmo Rogério Tarifa que se apresentou no papel de Raphael Galvez, indicando afinidade entre as duas personagens⁶⁴). Curiosamente, a companhia escolhe contar a história *de trás pra frente*, repetindo o retorno ao passado operado no primeiro nível citado. O outro retorno presente na retomada da mais antiga forma de teatro do ocidente, num momento em que se constata a necessidade de novas formas cênicas, certamente não causará estranhamento (exceto possivelmente num sentido brechtiano), tendo sido há tempos prática recorrente: “mesmo o conceito dos clássicos está ligado ao regime estético, que deixa aberta a possibilidade de reutilizar, reciclar e reinventar as formas antigas” (Rancière, 2012c, pp. 289-90); veremos adiante como esse emprego da tragédia grega foi determinante especialmente para tentativas de se recuperar o teatro como ritual comunitário. De todo modo trata-se aqui, tanto no nível histórico-local quanto no mítico, no conteúdo como na forma cênica, de criar um

62. No capítulo 4, mostramos como essa autocrítica da Cia São Jorge já se dava no seu espetáculo anterior.

63. O debate entre Eliana Monteiro, Luiz Fernando Marques, Georgette Fadel e Kil Abreu, com mediação de Evaldo Mocarzel, teve lugar dia 30 de novembro de 2012 como parte da “Mostra Teatro SP: Novas Dramaturgias Em Tempos Digitais”. Outro depoimento da diretora, semelhante mas bastante menor do que esse em que nos apoiamos, foi publicado na revista Reberto (Fadel, 2012).

64. De acordo com uma atriz do grupo, em pesquisa de mestrado investigando essa obra, Galvez “ao longo do espetáculo cria uma escultura como sua versão para o mito de *Prometeu acorrentado*”, motivo pelo qual o titã aparece “sempre em uma instalação visual composta por uma estrutura de ferro (como um andaime) coberta por uma tela com embalagens recicláveis penduradas” (Oliveira, 2013, p. 72).

diálogo entre habitantes do presente que buscam superar seu estado de paralisia e figuras pertencentes ao passado, mas não por isso menos decisivas para nosso tempo. Tal conversa com os mortos constitui também o projeto poético do escritor e diretor alemão Heiner Müller, cujas obras são repetidas vezes citadas ao longo da peça⁶⁵:

Eu gostaria de escavar coisas que haviam sido enterradas sob a lama, a história e as mentiras. Desenterrar os mortos e mostrá-los à plena luz do dia. (...) A carne pode estar podre, mas os sonhos que habitavam esses corpos, os problemas, as ideias não sofreram a mesma decomposição. (Müller, 1991a, p. 84)

Podemos dizer que em sua encenação de passados históricos ou míticos, *Barafonda* retoma uma ligação fundamental que o teatro experimentou, em toda sua história, com a morte e os mortos: lembre-se como o teatro grego aqui retomado (bem como, por exemplo, o japonês) apresentava fantasmas que repetiam suas histórias diante da plateia (as máscaras, centrais nessas tradições, garantiam que os vivos jamais aparecessem sobre o palco). Ao mesmo tempo, segundo Hans-Thies Lehmann, o teatro mesmo, “na medida em que nele o emissor e o receptor envelhecem juntos, é uma espécie de ‘insinuação da mortalidade’”; concordando com Müller, o teórico afirma que “‘o moribundo em potencial’ constitui a especificidade do teatro” (2011a, p. 371). Só nesse “tempo-espaco comum de mortalidade” pode-se “lidar com a morte, portanto com a vitalidade da vida”, com “o terror e a alegria da transformação” (ibid., p. 372). Quando, na peça, o “Senhor Barafonda”⁶⁶ afirma que “é só conversando com os mortos que se vislumbra o futuro”, ecoa simultaneamente a formulação mülleriana de que “é preciso aceitar a presença dos mortos como parceiros de diálogo ou como destruidores – somente o diálogo com os mortos engendra o futuro” (Müller apud Koudela, 1997, p. 184) – e o depoimento da atriz Patrícia Gifford dizendo que o interesse da Cia São Jorge em resgatar a história do bairro se daria por ser essa “a única maneira de entenderem o presente como fruto de acontecimentos passados e, portanto, o futuro como resultado de ações transformadoras no presente” (Cia São Jorge, 2012a). Visitando fantasmas (do bairro e da humanidade), a peça mostrará a necessidade de se instaurar temporalidades largas para a compreensão e superação dos impasses do presente: ligando-se a um passado distante, *Barafonda* recupera o que se julgava perdido, visando descobrir como o que não mais existe ainda opera, como *o que não é atual não deixa por isso de ser real*.

65. A peça anterior do grupo, foi inspirada na obra de Müller, à qual voltaremos portanto no capítulo 4.

66. “Para amarrar todo enredo do espetáculo, o ator Flávio Porto, 75 anos, morador da Barra Funda e integrante da Companhia Paidéia de Teatro, foi convidado pela Cia. São Jorge para ser o Senhor Barafonda, uma espécie de narrador. O personagem, *uma figura fantasmagórica*, estará num triciclo e será o responsável por contar as histórias do bairro” (Cia São Jorge, 2012a, grifo nosso).

Desenvolvendo-se por quatro intensas horas de cena compartilhada entre atores e público, o espetáculo afirma ainda a possibilidade de uma transformação por meio da maior duração da experiência estética, tempo em que artistas e espectadores podem perceber algo sendo criado, algo se modificando na relação entre eles, momento em que possam juntos envelhecer, isso é, morrer um pouco. Essa morte parcial ou simbólica pela qual os participantes da experiência teatral devem passar é fundamental para a constituição de algo novo; conversar com os mortos passa a ser um modo de aprender a morrer, inscrevendo *Barafonda* na tradição da peça didática de Brecht e Heiner Müller⁶⁷. Este segundo autor insiste no papel político do tema ao afirmar que “a função principal da sociedade burguesa é repelir a morte” (in Kluge e Müller, 1997, p. 56); o que significa que, inversamente, “a função central da revolução (...) é de tornar pública a morte”, buscar o momento bom de morrer (Müller, 1991a, p. 138-9):

O princípio comunista TODOS OU NINGUÉM ganha seu sentido derradeiro sobre o fundo do possível suicídio de nossa espécie. Mas o primeiro passo levando, nesse coletivo, ao ultrapassamento do indivíduo é seu despedaçamento, a morte ou a cesariana como alternativa do HOMEM NOVO. O teatro simula esse passo, casa de prazeres e gabinete dos horrores da metamorfose (ibid., p. 31).

“Quem for apreciar essa minha história/ poderá começar pelo princípio ou pelo fim”, dirá Galvez ao final do espetáculo. Devido a tais relações temporais peculiares, também para pensar sobre *Barafonda* teremos de operar idas e vindas, reproduzir a obra em sua sequência original para compreender a experiência estética proposta, invertê-la para recuperar a narrativa nela contida, ligar pontos distantes na estrutura dramatúrgica para reconstruir o nexo entre passado e presente, tentando sempre investigar o embate produtivo entre o mito que estrutura a peça e sua inserção no tempo e no espaço da cidade.

67. A *Lehrstück* busca um aprendizado diante do qual não se diferenciam atores e espectadores. O indivíduo aprende a morrer em nome do Todo, como nas peças *Aquele que diz sim*, *aquele que diz não* e *A decisão*, de Brecht. Tal necessidade e seus paradoxos e impasses (principalmente em relação à história do socialismo real no século XX) são radicalizados nas versões de Heiner Müller, como *Mauser* e *O Horácio*.

fig. 13.

Cia São Jorge de Variedades. *Barafonda*, 2012
(foto de divulgação)

“Todo o trajeto é costurado por sambas tradicionais da Barra Funda compartilhados com o público pela ‘Rádio Cipó’, instalada em um carrinho movido a pedal que serve como condutor do percurso.”

Não sabemos ainda o que pode um coro

O público encontraria no coro, presente na obra de arte, um representante objetivo de seu próprio juízo (...) ele é a substância efetiva da vida e do agir heroicos mesmos, o povo como o reino terreno frutífero, em oposição aos heróis singulares, a partir do qual os indivíduos, bem como as flores e as árvores de grande estatura, crescem de seu próprio terreno familiar e são condicionados por meio da existência do mesmo.

G. W. F. HEGEL (2004, pp. 250-51)

É o povo comum, em geral, cuja sabedoria encontra expressão no coro da velhice. O povo tem seu representante nessa fraqueza, já que ele mesmo constitui apenas o material positivo e passivo da individualidade do governo que se lhe contrapõe.

(id., 1992b, p. 175)

O primeiro aspecto formal que merece atenção em *Barafonda* é a *onipresença dos coros e a utilização coletiva do elenco* – acrescido inclusive de atores e músicos de fora da companhia, chamados especialmente para o projeto – em detrimento de desempenhos individuais. Como disse o crítico Luís Fernando Ramos (2012b), “o mais belo na montagem são os quadros que o vibrante e homogêneo coro de 30 intérpretes compõe, a partir das realidades achadas da cidade que o grupo atravessa”⁶⁸. Com efeito, a peça foi criada em um projeto intitulado “Ao coro retornarás”, patrocinado pelo Programa Petrobrás Cultural, cujo cerne era a investigação das possibilidades cênicas de uso de coralidades, a partir do estudo das origens do teatro na Grécia Antiga (donde o mítico na dramaturgia), bem como de festas populares tradicionais do Brasil⁶⁹, “entendidas como manifestação espontânea da cultura brasileira”, “atividades que comungam do mesmo aspecto ritualístico do teatro e se ligam diretamente à realidade social sobre a qual buscamos refletir” (Cia São Jorge, 2011). Quer-se do coro “a força ancestral da expressão humana”, “trazer um outro discurso, que se diferencie da voz individual do artista, *geralmente isolada no turbilhão urbano*”, “a expressão dessa vocação social do

68. Infelizmente, é preciso notar que, num projeto contemplado tanto pela Lei de Fomento quanto com um patrocínio da Petrobrás, esse coro – simplesmente o elemento principal da obra – trabalhava sem receber cachê, na qualidade de *estagiários* que assim supostamente conseguiriam enriquecer seus currículos. Essa transposição para o teatro de grupo paulistano de uma perversa prática do mercado de trabalho (aliás alvo de duras críticas na peça, como se verá) cuja parece se tornar cada vez mais comum.

69. O projeto contemplado pela Petrobrás consistia na circulação do repertório da companhia por cidades em São Paulo e Minas Gerais, seguindo o calendário festivo local, de modo a conhecer tais manifestações. Nas apresentações de *Barafonda* realizadas em novembro de 2012, tal inspiração se explicitou com a participação em cena da comunidade do Jongo do Tamandaré e da Comunidade da Irmandade do Rosário.

teatro” (ibid., grifo nosso). Note-se que tanto grupo como crítico destacam o papel central da coletividade em *potencializar a ocupação do espaço urbano pela obra*.

Terminado o prólogo de Galvez (epílogo, lida a história na sequência narrativa padrão), berrantes anunciam a entrada do elenco com uma churrasqueira repleta de espetinhos, oferecidos ao público como “carne de cabrito de meu irmão morto há muito tempo”. Três atrizes cantam a história da libertação de Prometeu, adaptada da peça *Cimento* de Heiner Müller (1991b) e musicada por Lincoln Antonio. O primeiro coro, comandado pelo ator André Capuano, representa Hércules, herói salvador do titã (fig. 12); Tarifa já trocou de papel, mostrando-se agora *fixado ao Minhocão* (monstruoso castigo imposto ao titã como à cidade de São Paulo), como cantam as atrizes da São Jorge já anunciando a combinação irreverente de referência mitológica e atual contexto chão promovida pelo espetáculo. O mito, na versão de Müller e São Jorge, conta como o titã resiste à libertação pelo semideus, acostumado que está à pena, seu corpo já soldado à pedra da montanha-Minhocão pelas fezes da águia que lhe come o fígado. Prometeu, canta-se, *tinha medo da liberdade*, e Hércules tem de salvá-lo à força, ignorando protestos e agressões. Segundo o autor alemão, “na mitologia soviética (...) nos cartazes, nos textos de agitação, a figura de Héracles sempre reaparece: Héracles, personificação do proletariado mundial em seu combate contra a hidra do capital ou do imperialismo” (in Kluge e Müller, 2000, p. 49). Em sua peça *Cimento*, a metáfora é mantida (embora sem o otimismo unilateral da propaganda comunista) ao interromper com o mito a encenação dos conflitos do mundo do trabalho na construção do socialismo real na Rússia. Também em *Barafonda* o “Coro/Hércules” aparece sobretudo como imagem do *trabalho coletivo* (diríamos *colaborativo*, trazendo à forma cênica esse aspecto essencial do processo criativo no teatro político): um belo caso se dá quando seus membros tornam visível a trajetória da flecha imaginária lançada contra a águia por Capuano de uma posição alta (tendo escalado uma estátua da praça), gesticulando como se a passassem de mão em mão por todo o seu percurso, e por fim libertando de uma gaiola uma pomba que representava a ave mítica. Antes, o coro usara garrafas de água para limpar Prometeu das fezes (suas e da águia) acumuladas por milênios, um “muro de fedor” que impedia a aproximação do herói; note-se que se representa não um esforço do semideus, mas uma chuva de quinhentos anos que lavou o titã. Iniciativa heroica e condições naturais incontroláveis são reconciliadas ao serem representadas de modo idêntico, pelos mesmos atores formando o mesmo coro.

Não soar estranha a centralidade do coro como trabalho coletivo em uma peça que se propõe rediscutir as formas políticas de pensamento e a forma teatral em relação com a cidade; o coro sempre incorporou, na tragédia, a voz da *polis*⁷⁰ e, inversamente, a cidade “é o lugar apropriado para o desenvolvimento da consciência humana, tanto do indivíduo como do grupo, em forma de uma consciência do ‘Nós’” (Mitscherlich, 1972, p. 10). A recuperação da função coral é tudo menos inédita no teatro moderno: são célebres os casos de Schiller e Brecht⁷¹, aos quais dever-se-ia acrescentar ainda diversas tentativas de fundar na apropriação da tragédia grega e especialmente do coro um novo espetáculo de massas. Erika Fischer-Lichte, em livro que trata exclusivamente dessas propostas, analisa entre outros o Teatro dos Cinco Mil de Max Reinhardt, a reinvenção dos Jogos Olímpicos, as *pageants* sionistas nos Estados Unidos até 1946, as encenações comemorativas nos primeiros anos após a Revolução Russa, a *Thingspiel* nazista; “a redescoberta do potencial transformador do teatro a ser lançado por certas fusões de teatro e ritual vinha junto com um desejo por novas comunidades, com *um anseio profundo pela experiência comunal*” (Fischer-Lichte, 2005, p. 255, grifo nosso). A importância dos dois últimos exemplos podem ajudar a explicar a relação que frequentemente se faz em nosso tempo entre representações da coletividade e totalitarismo político; a autora menciona, por exemplo, como na Alemanha por mais de três décadas “após a Segunda Guerra Mundial, os conceitos de comunidade e sacrifício se tornaram profundamente abomináveis, mesmo as palavras *Gemeinschaft* (comunidade) e *Opfer* (sacrifício) se tornaram tabu” (ibid., p. 202). Semelhante interdição é percebida por Heiner Müller na recepção de seus textos corais, escritos na Alemanha Oriental, no Ocidente: “é um texto para coro, uma experiência coletiva, não

70. Nietzsche diz não haver na tragédia oposição entre público e coro: “pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar” (1992, p. 58).

71. O primeiro tenta recuperar na tragédia moderna o emprego do coro, o qual “não é ele mesmo um indivíduo, mas um conceito universal, mas esse conceito se representa por uma poderosa massa sensível, que se impõe aos sentidos pelo preenchimento que sua presença provoca. O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria. Mas ele faz isso com o pleno poder da fantasia, com uma ousada liberdade (...)” (Schiller, 2004, p. 195). No caso de Brecht, os coros eram tanto elementos de distanciamento quanto representações da coletividade comunista (especialmente no caso das peças didáticas): “Para combater a tendência que o espectador tem para ‘se deixar levar’, para combater as suas ‘irrefreadas associações de ideias’, podem dispor-se, na sala, pequenos coros que lhe ensinem qual a atitude devida, o incitem a formar opiniões, a recorrer à sua experiência, a controlar-se. Estes coros apelam para o lado prático do espectador, exortam-no a emancipar-se do mundo representado e da própria representação” (Brecht, 1964, p. 54). Alenka Zupančič (em aula disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=qp-otu2WqKU>) aponta uma familiaridade entre os dois projetos, vendo já em Schiller o coro não como continuidade *natural* da plateia, mas um *corte* com a realidade em direção ao estético, corte aproximado pela filósofa eslovena ao *V-Effekt*.

individual. Quando escrevo ‘Coro/Hamlet’, as pessoas não o veem, porque elas não querem ver. No ocidente eles têm medo das experiências coletivas, pensam tudo em termos de individualidade” (Müller, 1991a, p. 92). Não é difícil, portanto, ver na desconfiança em relação a toda forma de coletividade um dos principais nós ideológicos neoliberais; lembre-se a máxima thatcheriana de que “Não existe essa coisa de sociedade, o que existem são indivíduos”. Investigar o coro será, em *Barafonda*, procurar compreender possibilidades de subjetivação e ação coletivas num mundo em que só cabem indivíduos atomizados, em que toda proposta de coletividade é de antemão taxada de saudosismo totalitário, de ideologia anacrônica; será empreender aquilo que Didi-Huberman expressou como “organizar o pessimismo, expor os povos apesar de tudo” (2012, p. 35), contra sua atual exposição ao desaparecimento:

Digo *apesar de tudo* para denotar a escolha – o ato de resistência – que se torna necessário operar nas condições mesmas que incitam ao pessimismo, pois bem vemos os povos expostos *apesar de tudo* à desapareição, em primeiro lugar na subexposição, na censura, no abandono, no desprezo, em seguida na superexposição, no espetáculo, na piedade mal compreendida, no humanitário cinicamente gerado (ibid.).

Também a reconciliação da primeira cena de *Barafonda* se dá *apesar de tudo*: a história narrada começa pelo fim; devemos, pois, avançar para o passado, desfazendo esse desfecho imaginado, perguntando-nos quais coletividades poderemos encontrar antes que se possa dar tal consumação. O trecho seguinte da peça, aliás, parece retratar justamente a ausência de toda conciliação, a desarmonia que corresponderia na cronologia representada ao tempo presente; ressalte-se como a encenação passa de uma praça, onde a ação ainda é controlável, para ruas e calçadas com seu fluxo incessante, que interrompe constantemente a cena. Os coros aparecem, mas fragmentados, pequenas reuniões de apenas alguns atores. O próprio intento narrativo parece impossível sem a experiência coletiva⁷², restando apenas lampejos, fragmentos que devem ser costurados pelo espectador (o que só será possível depois de conhecer, quatro horas depois, o começo da história). Não há, no entanto, apenas desencontro e desesperança: por todo o percurso da praça Marechal Deodoro até a sede da companhia na rua Lopes de Oliveira, veremos possibilidades de experiência coletiva que, embora pequenas e efêmeras, não deixam de brilhar em meio ao isolamento dominante. O trecho pode ser dividido em dois: na avenida General Olímpio da Silveira, sob o Minhocão, imagens do consumo (como intervenções-relâmpago dentro de lojas reais,

72. A derrocada da capacidade narrativa foi, como se sabe, descrita por Walter Benjamin (1994) justamente a partir do declínio da experiência no seu sentido forte (*Erfahrung*), eminentemente coletivo.

corpos sufocados por salgadinhos que lhes transbordam da boca, narizes e orelhas; corpos transformados em móveis ou outras mercadorias) e dos que dele são excluídos (corpos jogados na rua, camuflados no cimento e no concreto, presos em lixeiras). Na Lopes de Oliveira, o outro lado da mesma moeda: imagens do trabalho, que agora “faz a mediação entre os seres humanos. O ‘processo da civilização’ foi fetichizado” (Adorno e Horkheimer, 2011, pp. 8-9). O trabalho aparece em sua alienação, hoje inescapável talvez até no caso do trabalho artístico (ver acima a nota 68), também retratado aqui: o pequeno grupo musical que por vezes faz jingles para lojas do bairro, os atores de uma cena feita para os carros parados num farol na tentativa de conseguir alguns trocados.

Como dissemos, porém, o quadro alarmante tem seu avesso: a representação dessa atomização social, da alienação dos indivíduos em relação às possibilidades maiores de experiência da coletividade, só pode se dar por meio de uma experiência de comunidade inédita. Por um lado, há o trabalho coletivo da Cia São Jorge, que costura o trajeto com sambas tradicionais da Barra Funda compartilhados com o público pela “Rádio Cipó”, instalada em um carrinho movido a pedal que serve como condutor dos espectadores (fig. 13). Entre as canções, o Senhor Barafonda discursa sobre fatos e curiosidades históricos da região, povoando o imaginário do público com memórias de uma outra época. É bem verdade que o cenário descrito não é otimista. A São Jorge canta, por exemplo, um samba de Geraldo Filme testemunhando a construção do viaduto Pacaembu e seu efeito desastroso sobre o “berço do samba”, o Largo da Banana (ponto de encontro dos negros que trabalhavam no carregamento dos trens que chegavam à Barra Funda, como conta o Senhor Barafonda): *Fiquei sem o terreiro da escola/ Já não posso mais sambar/ Sambista sem o Largo da Banana/ A Barra Funda vai parar/ Surgiu um viaduto, é progresso/ Eu não posso protestar/ Adeus, berço do samba/ Eu vou-me embora, vou sambar noutro lugar*. Já está dada a destruição dos laços comunitários pelo avanço de certo modo de urbanização.

Por outro lado, a grandiosa e complexa encenação não poderia acontecer sem a forte cumplicidade estabelecida entre artistas e moradores ou trabalhadores do bairro, que cedem (duas vezes por semana durante as temporadas da peça) de bom grado seus espaços de trabalho para as intervenções mais inusitadas. Além de uma loja de fantasias e um açougue, é marcante o caso do Seu Miguel Arcanjo, barbeiro instalado há décadas na mesma lojinha naquela rua, e que não só permite que entre em sua barbearia todo o público – ou quem couber das centenas de pessoas que por vezes assistiram juntas à

peça –, mas ainda se dispõe a interromper o trabalho para contar sua história e a do bairro onde ela se fez (sobretudo de seus frequentadores ilustres). No já citado debate no Itaú Cultural (ver nota 63), Georgette Fadel narrou como a percepção da falta de interesse real da companhia pelo bairro onde está sediada revelara “corações pouco musculados, pouco densos, sem amor”, “interesses muito privados, enclausurados, embora com o discurso correto”. A ida ao espaço público em *Barafonda* foi concebida no enfrentamento da tristeza gerada por tal descoberta, na busca de reconstruir laços comunitários há muito perdidos. Poderíamos pensar na rua visível em (*ver[]ter*), espaço de constante risco e violência, como aquilo contra que a São Jorge procura alternativas:

Esse tipo de rua não é um comum. Antes que o carro surgisse, porém, as ruas eram frequentemente um comum – um lugar de sociabilidade popular, um lugar de jogo para as crianças (...). Mas esse tipo de comum foi destruído e transformado num espaço público dominado pelo advento do automóvel (Harvey, 2012, p. 74).

Fadel declarou ainda: "Sentimos nostalgia da época em que a rua era espaço de conversa, de partida de futebol, de roda de samba" (Mellão, 2012a); e "Esse é um espetáculo sobre a Barra Funda, mas é principalmente uma vontade nossa de realizar uma comunhão com o bairro onde estamos sediados" (Fioratti, 2012). Pretende-se que a comunhão não se dê só em relação aos atores: "O desejo é reunir a plateia que vem de fora com moradores do bairro", explica Patrícia Gifford (Cia São Jorge, 2012a)⁷³.

A sequência dada a essa comunhão é a chegada da comitiva à Casa de São Jorge, sede da companhia (fig. 14). "Nossa sede estará aberta e na linha de tempo da peça ela simboliza o momento presente, onde os artistas criam e refletem sua leitura do mundo de hoje. Camarins abertos, adereços, figurinos e contra-regragens à mostra, o público terá a oportunidade de conhecer nossa casa/teatro", ainda segundo Gifford (ibid.). Tem início a segunda metade do espetáculo, constituída por rituais festivos que remetem à ancestralidade do teatro que os atores evocam em seus depoimentos. O público é convidado a entrar, tomar água, suco, café, descansar um pouco da exigente experiência de acompanhar as cenas propostas pelos artistas. O ator Alexandre Krug prepara os espetinhos de carne servidos na abertura da peça. Se vivemos "tempos de fome e sede", "à contramão da história fazemos oferenda". Na parede, um mapa com o trajeto do

73. "‘Os vizinhos’: essa palavra tão envolta em sentimentalismos conserva, apesar de tudo, um conteúdo. Se não existe uma vizinhança emocional não pode aparecer uma humanidade madura. (...) Mas em nossas cidades se fez todo o possível para satisfazer as necessidades sem que se chegue a uma comunicação" (Mitscherlich, 1969, p. 28). Veremos como a obra reflete sobre sua própria nostalgia, tornando-a consciência histórica verdadeira, de modo a contrabalancear o perigo de um romantismo em que acaba caindo, bem como do conservadorismo político que costuma acompanhar a busca das origens perdidas.

espetáculo. Mas talvez mais do que o presente citado por Gifford possamos ver aqui um curto-circuito entre passado mítico e presente problemático. Escondendo-se entre quatro paredes da selva das cidades que espera do lado de fora, vivencia-se algo da comunidade possível, aquilo que foi permitido restar dessas formas perdidas, de coletividade. Um refúgio, entre rito teatral e relações de vizinhança, algo pequeno: poucas pessoas, marcadas por um interesse comum (o teatro, que em grande medida já define uma classe social), um momento efêmero. Talvez pergunte: “por que você ainda canta?”; descreve um tempo marcado por repressão policial e balas de borracha, “a Cracolândia acabou, a Cracolândia sou eu”, lembra o incêndio da vizinha Favela do Moinho⁷⁴. Conclui: “Cuidemos para que não pisemos naqueles que ainda resistem”.

Mas, se em *Barafonda* avançamos para trás, a São Jorge torna possível recuperar ficcionalmente (lembramos o sentido de ficção para Rancière) as relações perdidas de que diz ter saudade. O coro canta: *vem espiar além da grade*, convidando o público à redescoberta de possibilidades *invisíveis* no presente. Para tanto, será preciso passar por um parto simbólico, saindo da sede da companhia como quem deixa o ventre da Mãe representada por Patrícia Gifford, pendurada na porta do espaço com as pernas abertas. O “ritual dionisíaco” ganha sua forma máxima no momento seguinte (fig. 15), quando na rotatória das Ruas Lopes de Oliveira e Vitorino Carmilo a companhia se propõe a plantar no asfalto uma bananeira e regá-la com vinho, desafiando os carros cujos motoristas só podem ver o acontecimento como um obstáculo no seu trajeto (o trânsito não é impedido, mas certamente obstruído pela presença dos atores e espectadores na rua, por mais que eles tentem se posicionar nas áreas por onde não há passagem de automóveis). O próprio coro passa a representar esse antagonista, vestindo cones e placas de trânsito, armando-se de ternos e óculos escuros, interrompendo o ritual; no entanto, frente à própria cidade que se apresenta em toda sua hostilidade, tal representação só pode ser frágil e redundante. A função dessa escolha duvidosa é encenar a prisão do subversivo Dionísio (gerando a fragmentação e

74. Localizada a menos de um quilômetro de distância da Casa de São Jorge, a Favela do Moinho foi vítima de dois grandes incêndios em um intervalo de apenas dez meses entre 2011 e 2012. Foi instaurada uma Comissão Parlamentar de Inquérito para averiguar as causas do fogo, visto esse tipo de incêndio – “criminoso mesmo quando é acidental”, na formulação certa de Paulo Arantes (2014, p. 438) – se tornar cotidiano em São Paulo. Não se chegou a nenhuma conclusão. “Ao comparar dados de pesquisas sobre os incêndios e a especulação imobiliária, pode-se concluir que das favelas incendiadas nos últimos meses, muitas estão localizadas em regiões onde o mercado imobiliário aumentou sua valorização. Por outro lado, áreas que possuem maior número de favelas são as menos valorizadas e, curiosamente, são as que têm menos incêndios” (Domingues, 2012). Novo incêndio ocorreu em setembro de 2013.

desalento do momento anterior): Alexandre Krug representa de uma só vez o deus do vinho e do teatro e o sambista filho de escravos Dionísio Barbosa, residente da Barra Funda do começo do século XX e fundador da escola de samba Camisa Verde e Branco.

Liberto Dionísio – na peça mas não na ficção, que corre no sentido inverso –, o samba transborda para fora da Rádio Cipó e toma as ruas, parando o trânsito do fim de tarde (de sexta-feira, na metade das vezes), agora executado ao vivo e dançado pelo coro completo de *Barafonda*, novamente reunido, festejando com o público e lhe ofertando vinho: *Cantemos sempre, intenso e forte/ o que nos faz mais vivos em direção à morte, pois Quem de si mesmo não esquece/ despenca no abismo da alma/ nunca tem sonho nem calma*. Como declarou Georgette Fadel: “Acreditamos mais na força de uma festa, do que em levantar bandeiras” (Menezes, 2012); “para nós, não bastava mais falar sobre as festas, sobre a comunhão. Esse discurso nos pareceu limitado diante da possibilidade de sermos nós próprios a festa e a comunhão. Por isso saímos à rua”⁷⁵ (Fioratti, 2012). Parecemos estar aqui próximos ao te-ato do Oficina e de José Celso Martinez Corrêa: como ritual carnavalesco, folia sacra, “a performance clama por uma comunidade social, uma vez que tem raiz em uma, e, por outro lado, uma vez que em seu curso gera uma comunidade social que une atores e espectadores”; o teatro seria “uma importante instituição de construção comunitária” (Fischer-Lichte, op. cit. p. 35)⁷⁶. Do outro lado da linha de trem, já noite, caminhamos rumo à última cena. O fim do espetáculo se dá na esquina da Rua Cruzeiro com a Rua Luigi Greco, com uma festa de bairro tradicional (fig. 16), com direito a “comes e bebes”, doce e bolo de banana, refrigerante e sopa compartilhados com o público, músicas, danças e brincadeiras, um grande letreiro iluminado com o nome da peça; e, no ápice, o “grande sorteio do cabrito”. As quatro horas de percurso parecem ter construído uma efetiva cumplicidade,

75. Assim, ir à rua é movimento inverso ao ocorrido “no século XIX com certas formas de reorganização dos teatros, criando-se teatros mais confortáveis, o que significa mandar a população mista para fora do teatro. Depois disso, os que os tinham expulsado lamentavam: ‘Ah, que pena – as pessoas comuns não vão ao museu, não vão ao teatro’, e então criaram programas para que as pessoas viessem ao museu e ao teatro. *Creio que o que permite que o espectador crie seu próprio poema é a existência de lugares e espetáculos cujo status permanece mais ou menos indeterminado*” (Rancière, 2012c, p. 293, grifo nosso).

76. O teatro como comunhão parece ser o novo disfarce do desejo da autora de dissolver o fenômeno estético no empenho ético sobre os efeitos da cena na realidade (ver primeiro capítulo); entender o teatro como festival e encontro anularia o caráter de *obra* em favor do de *evento* irrepetível (ibid., p. 25). Veremos como *Barafonda* nos remete antes ao comentário feito por Lehmann em conferência na Universidade Federal de Goiás: “Uma festa teatral nunca pode ser uma festa sem descontinuidade. Precisa haver uma recordação daquilo que está fora da festa. Não importa se são os excluídos *ou os mortos*, ou aqueles que ainda não nasceram. Isso diferencia talvez a festa teatral da festa na vida real, pois na festa da vida real podemos ser alegres de forma contínua. Por outro lado, uma festa simples e alegre, na arte, é um problema” (Lehmann, 2015, p. 17, grifo nosso).

diríamos mesmo certa comunhão entre os participantes, sejam eles os personagens de uma história ou as pessoas reais que a contaram e ouviram, atores e espectadores, e ainda os moradores do bairro, especialmente crianças – que agora ocupam sem medo a cena, nem atores e nem espectadores, mas parecendo fazer-se tão donos da peça quanto os atores da São Jorge, como mostra o depoimento da atriz Fernanda Machado:

Bem próximo ao local onde é realizada a cena, existe um cortiço, espécie de favela, onde moram muitas famílias. As crianças desse lugar, desde o processo de criação do espetáculo, interferem na cena, cantam as músicas, falam os textos, dançam, comem, servem a plateia etc. A interferência deles é tão intensa e potente que acabou virando marca [conteúdo dramático fixo], pois é impossível continuar a cena ignorando tal informação. Os atores abrem espaço para elas atuarem como personagens da história daquele lugar, mas permanecem atentos para incluir tal intervenção e dar prosseguimento à narrativa (Oliveira, 2013, p. 94).

Encena-se aqui, representando o começo da História, as origens da Barra Funda, uma coletividade orgânica, ou ainda *idílica*, em que pretensamente a harmonia entre os participantes teria sido completa, tivesse essa época mítica de fato existido.

fig. 14.

Cia São Jorge de Variedades. *Barafonda*, 2012
(foto de divulgação)

*“Nossa sede estará aberta e na linha de tempo da peça
ela simboliza o momento presente”.*

A parte dos sem parte

Já que somente como cidadão ele é efetivo e substancial, o Singular, enquanto não é cidadão e pertence à família, é apenas a sombra inefetiva sem contornos. Essa universalidade que o Singular como tal alcança, é o puro ser, a morte.

HEGEL (1992b, pp. 13-4)

A comunidade só se pode manter através da repressão desse espírito da singularidade; e na verdade a comunidade igualmente o produz, por ser momento essencial: na verdade, o produz mediante a ação repressiva contra ele, como um princípio hostil.
(ibid., p. 30)

Terminamos com uma festa realizada sob olhar saudosista; diga-se logo: *idealizante*. Comentando o que vê como uma tendência ao trabalho coral no atual teatro paulistano, José Fernando Azevedo pergunta “se a busca desatada pelo coro (...) encontrará um novo corpo político, ou se se reduzirá a uma mera reposição mítica de um desejo antigo e festivo de estar junto”; “resistindo ao rito desse novo transe social, pode-se dizer, mais uma vez, que *o teatro recomeça ali, onde o ritual é suspenso*” (in Desgranges e Lepique, 2012, p. 223, grifo nosso). Em *Barafonda*, o ápice da festa seria como dissemos o sorteio do cabrito, evento que se revela ritual de sacrifício de um membro da comunidade a ser sorteado. O acaso (ou destino, ou ainda o “Tangolomango” da rima popular, nome com que se apresenta a misteriosa personagem do ator Marcelo Reis) escolhe a menina-coro lo, representada pelo mesmo trio de atrizes que começaram a peça cantando a história de Prometeu. Mas ela recusa se deixar sacrificar; rompendo a unidade do Coro, constitui-se como *individualidade*, como narra em outro momento da peça, lembrando seu erro trágico: “eu estava no calor dos dez anos quando diante da morte quis viver mais/ quando eu vi que eu tinha em mim o fogo todo do mundo/ quando eu vi que eu era uma, uma só/ que se *eu* estivesse bem, tudo estaria bem/ que se *eu* estivesse viva, tudo estaria vivo/ então eu disse: o que é que me importa?”. Repete assim o gesto que constituiu a própria origem do teatro na Grécia Antiga, quando o lendário Téspis cria, ao se destacar do coro litúrgico, simultaneamente a posição do protagonista e o caráter artístico (e portanto *não mais ritual*) da declamação⁷⁷.

77. Vale notar que essa origem do teatro (523 a.C.) antecedeu em poucos anos a da democracia ateniense, com a subida ao poder de Clístenes (507 a.C.). Assim, se o coro grego é tido como representante da pólis – e, por extensão, da democracia –, é apenas em sua relação dialética com um indivíduo que dele se retira que pode se manifestar seu caráter democrático.

Esse rito sacrificial como perversão latente no seio da comunidade (que foi almejada durante todo o percurso da peça) mostra como diante de qualquer “descrição de como uma unidade original é corrompida e se cinde, devemos lembrar que estamos lidando com uma fantasia ideológica retroativa que ofusca o fato de que essa unidade original nunca existiu, que é uma projeção retroativa gerada pelo processo de cisão” (Žižek, 2014, p. 239). Por isso, e “enquanto o mundo permanecer como é, todas as imagens de reconciliação, de paz e tranquilidade assemelham-se à imagem da morte” (Adorno, 2009, p. 316). Parecemos ter alcançado uma comunhão originária, mas a própria ideia de origem está perigosamente “associada com a dominação, é uma confirmação daquilo que passa por primeiro porque estava aí em primeiro lugar” (no caso, supõe-se ter o Destino direitos naturais acima do direito dos homens); se é verdade que “seduz porque não quer se deixar aplacar pelo derivado, pela ideologia” (pela própria ideia e efetividade da civilização como ideologia), ela mesma é “um princípio ideológico” (ibid., p. 135). Além de serem elementos notórios de certo conservadorismo antimoderno, nostalgia e busca de raízes marcam um pós-modernismo historicista, que nega o racionalismo universalista do modernismo (considerado totalitário) em prol de uma defesa do familiar e do íntimo. Note-se que esse historicismo difere essencialmente de qualquer consciência histórica, construindo espetacularmente simulacros reificados das raízes; inclusive uma ideia da “boa cidade”, composta de “comunidades urbanas completas e finitas” que recuperem a “‘riqueza simbólica’ das formas urbanas tradicionais baseadas na vizinhança e no diálogo da maior variedade possível”, desejo que a São Jorge parece dividir com o arquiteto Leon Krier (Harvey, 1990, pp. 67-8). Assim, para construir uma nova forma de teatro político que assuma e ultrapasse o fracasso das tentativas de emancipação do século XX, *Barafonda* imporá *a si mesma* o dever de fazer em sua forma e narrativa a crítica da própria nostalgia confessa, de toda confiança ingênua no coletivo a que pareça subscrever:

A frase de Brecht de que o Partido possui mil olhos, enquanto o indivíduo só possui dois, é falsa como toda sabedoria de botequim. A imaginação exata de um dissidente pode ver mais do que mil olhos nos quais se colocaram os óculos rosa da unidade, de modo que aquilo que eles olham é confundido com a universalidade do verdadeiro e regredido (Adorno, op. cit., p. 47).

A dissidente Io, para escapar à morte ditada pelo Destino, opera uma *troca*: coloca um irmão seu na posição de vítima, mata-o. Por esse crime, é expulsa pela Mãe da comunidade, condenada a vagar (castigada continuamente pelas picadas de um

moscardo) isolada do resto da humanidade⁷⁸. A interjeição onipresente na dramaturgia trágica dos gregos, *ai de mim*, será repetida ao longo da peça, expressando ao mesmo tempo o sofrimento advindo dessa pena e a subjetividade que ela permitiu; “o ato do assassinio não é apenas uma violação da lei mas pode também ser uma demanda do sujeito de ser sujeitado à lei” (Salecl, 1993, p. 3), na medida em que essa sujeição lhe permite tornar-se sujeito: “cometendo o assassinato, o criminoso clama por um agente que o reconheceria como sujeito. Ele quer que o Outro, a ordem simbólica, responda a seu crime dando-lhe uma identidade que ele não tinha antes” (ibid., p. 6)⁷⁹. No crime de Io, unem-se necessidade (de autopreservação) e liberdade (de escolher a própria morte, ou ainda escolher a lei à qual se sujeitar):

a culpa é o modo pelo qual o sujeito originalmente participa na liberdade, e é precisamente nesse ponto que encontramos a divisão ou cisão que é constitutiva do sujeito ético, a divisão expressa em ‘*Eu não poderia ter feito nenhuma outra coisa, mas mesmo assim, sou culpado*’. A liberdade se manifesta nessa cisão no sujeito. Crucial aqui é que a liberdade não é incompatível com o fato de que ‘eu não podia fazer nenhuma outra coisa’, e de que fui ‘levado pelo fluxo da necessidade natural’. Paradoxalmente, é no exato momento em que o sujeito sabe ser levado pelo fluxo da necessidade natural que ele também se torna ciente de sua liberdade (Zupančič, 2011, p. 27).

A comunidade, por seu lado, também não poderá manter-se sedentária; manchada de sangue a terra, é preciso procurar outra para plantar a bananeira que alimenta todos os participantes da festa: a *outra terra*, a ideia do lugar que presentemente não tem lugar como imagem clássica da utopia. Vê-se, assim, a imagem da Queda, da quebra da harmonia originária; mas aqui se revela como essa harmonia *já tinha desde sempre como fundamento uma desarmonia*, como “a Queda nunca acontece, já que sempre já aconteceu” (Žižek, op. cit., p.80): na Origem supostamente idílica⁸⁰, o Todo social uno e estável depende de um sacrifício, isso é, da exclusão violenta daquilo que não se deixa integrar. “[A] instituição do sacrifício é ela própria a marca de uma catástrofe histórica, um ato de violência que atinge os homens e a natureza igualmente” (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 52); “se a troca [como aquela operada por Io ao matar seu irmão] é a secularização do sacrifício, o próprio sacrifício já

78. A causa do castigo de Io era diferente no mito tal como contado por Ésquilo: seria castigo de Hera, por ter Zeus se apaixonado pela menina; já sua transformação em vaca pelo deus ressoa ainda em *Barafonda* (ver Ésquilo, 2004). A mudança da Cia São Jorge ressalta o conteúdo político da tragédia.

79. “Somos assim apanhados em um ciclo: assumindo nossa culpa, reconhecemos a lei: mas a lei deve antes nos reconhecer como capazes de culpa – a lei deve pois nos reconhecer como sujeitos previamente. Mas a lei nos assume como sujeitos precisamente para podermos então lhe dar legitimidade” (ibid., p.20).

80. A ideia de uma origem idílica é posterior, criada justamente pela perda dessa origem: “O imediato/a Origem está sempre já perdida, retirada, já que é constituída nessa remoção” (ibid., p. 100). A nostalgia torna-se, assim, saudade de algo *que nunca foi*, algo que só pode ser projetado no porvir, como utopia.

aparece como o esquema mágico da troca racional, uma cerimônia organizada pelos homens com o fim de dominar os deuses”, isto é, tentar vencer a arbitrariedade da morte e do poder destrutivo da natureza (ibid., p. 51).

O engano basilar da comunidade idealizada pela São Jorge, manter a ordem naturalizando o sacrifício (exclusão de um elemento do conjunto⁸¹), espelha “o erro de cálculo da democracia, (...) o erro de cálculo fundador da política”, isso é, “uma conta malfeita nas partes do todo” (Rancière, 1996b, p. 25) que cria pela proscricção uma parte dos que não têm parte, dos não contados, dos *invisíveis* e *anônimos* que buscam afirmar sua liberdade, “simplesmente a qualidade daqueles que não têm nenhuma outra”⁸² (ibid., p. 24). O erro trágico que desencadeia toda a narrativa, a partir da perda da coletividade falsamente idílica, é uma interrupção da partilha que determinava quais partes eram ou não visíveis, quais reivindicações eram ou não ouvidas (“uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho [animal] que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta”; ibid., p. 36). Por meio de seu ato, lo “faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (ibid., p. 42):

não é que a Queda seja seguida pela Redenção; pelo contrário, a Queda é *idêntica* à Redenção, ela é ‘em si’ já a Redenção. Afinal, o que é “Redenção”? É a explosão da liberdade, a quebra de nossas correntes naturais – e *isso, precisamente, é o que acontece na Queda*. (...) o Evento (...) é o oposto exato de qualquer ‘retorno à inocência’: é o Pecado Original em si, a perturbação abissal da Paz primeva (Žižek, op. cit., p. 85).

A menina cessa de ser vista e ouvida como mais um animal, como um cabrito a ser sorteado e morto e que contra isso só pode balir: “‘Queda’ nada mais é do que a passagem da vida animal para uma existência propriamente humana” (ibid., p. 86). Trata-se de um dissenso *necessário* para romper com a naturalização idealizante da comunidade, criando uma verdadeira política com base na contenda sobre a própria ideia de ordem e de coletividade, pois “mediante a existência dessa parcela dos sem-

81. É preciso distinguir a leitura frankfurtiana do sacrifício da de Bataille – que o opõe às formas ocidentais de troca e trabalho, ligando-o ao erótico em seu potencial sagrado de desnudamento da continuidade do ser (1987, p. 16) – bem como da de Fischer-Lichte, para quem “a refeição sacrificial não apenas serve como ato de comunhão entre homens e deuses mas também estabelece uma comunidade dos homens que nela tomam parte” (op. cit., p. 32). Só a leitura da *Dialética do esclarecimento* ajuda a superar a nostalgia potencialmente conservadora de *Barafonda*, incluindo um dissenso na própria origem.

82. Adorno, citando o *Rinoceronte* de Ionesco, enfatiza como quem “resiste à padronização animal e, nessa medida, conserva um eu forte não possui segundo o veredicto da vida (...) nenhum eu tão forte assim” (2009, p. 244). O “eu com bom funcionamento dos que estão perfeitamente adaptados” adere à animalização, só “os que não seguiram a racionalidade instrumental dominante”, *não tendo nenhuma qualidade do seu ponto de vista*, resistem “aos balidos e à consciência estandardizada” (1982a, p. 382).

parcela, desse nada que é tudo, (...) a comunidade existe enquanto comunidade política, ou seja, enquanto dividida por um litígio fundamental” (Rancière, op. cit., p. 24).

Podemos reler o percurso da peça de volta em direção a seu começo às três horas da tarde, reconstruindo agora a narrativa em seus encadeamentos próprios, pondo a cena coletiva já descrita em tensão com o signo do singular. Expulsa da comunidade, lo tem de viver sozinha na natureza, aprendendo para tanto a dominá-la, torná-la *objeto* tornando-se sujeito; a partir daqui não há clareza numa fábula que acompanhasse a odisseia da personagem: “o caminho que era um só agora é um labirinto de nó”, diz uma atriz. Vê-se que “a alienação é constitutiva do sujeito, no sentido radical de que o sujeito não preexiste a sua alienação, mas emerge por meio dela: o sujeito emerge por meio de sua própria perda” (Žižek, op. cit., p. 219). Nesse sentido, o que encontramos é uma História como decorrência do dissenso original, ou seja, como continuação da lógica da exclusão sacrificial e correspondente individuação, da *unidade* e *identidade* como valores: lógica da dominação da natureza e do outro como meio para vencer o *medo da morte*. “A história da civilização é a história da introversão do sacrifício”, suprimido em sua irracionalidade mas mantido em sua razão, transformado portanto, substituído pela “racionalidade autoconservadora” pela qual o eu “consegue escapar à dissolução na natureza cega”, mas “ao fazer isso ele permanece justamente preso ao contexto natural como um ser vivo que quer se afirmar contra um outro ser vivo” (Adorno e Horkheimer, op. cit., pp. 53-4). Antes de o público atravessar a linha do trem, viu as três atrizes que representam a menina (vestindo capacetes, que protegem suas cabeças quando elas as batem contra as paredes e grades da passarela) anunciarem, orgulhosas, terem conseguido caçar “um leão jovem”, cujo corpo mostram. Trata-se porém de uma boneca (que as atrizes despedaçam contra um muro), imagem de um bebê, talvez o irmão que lo matara levando-a a matar o leão: como numa inversão da tragédia de Antígona em que a heroína ainda fosse ao mesmo tempo proibida de enterrar seu irmão e compelida a fazê-lo, *mas justamente por ter sido sua assassina*, “a perda do irmão é irreparável para a irmã; e seu dever para com ele, o dever supremo” (Hegel, 1992b, p. 18).

Ao gesto de rebeldia de lo corresponde o de Prometeu (não por acaso o mesmo ator representa o moscardo que pica lo e a águia que bica Prometeu), a quem por isso mesmo a jovem continuamente buscará ao longo da peça, desde a travessia da passarela por cima da linha do trem, onde sentara o “Tangolomango” segurando a corrente que aprisiona o titã que recusou a ordem sempiterna dos deuses: como cantarão na abertura

do espetáculo Heiner Müller e as atrizes que representam Io, Prometeu “prometeu o fogo aos homens/ entregou o fogo aos homens/ mas não ensinou a usar contra os deuses” (talvez porque ele mesmo não soubesse como?). O fogo é elemento de dupla valência: a seu valor para o desenvolvimento técnico, para a separação do homem da natureza através da sujeição dela, para cozinhar o alimento como para fazer a guerra, podemos acrescentar sua capacidade de *fazer ver*: ver não somente o que os deuses querem que seja visto, mas também a parte dos sem parte que em sua ordem teológica deveria permanecer invisível. Aos poucos Io e Prometeu ganham consciência de sua posição, ou seja, perspectiva sobre o sentido (catastrófico) da história humana. O titã é “criador da arte humana”, da *techné*: “inventei números, escrita, navios, arreios, remédios, cobre, prata, ouro, ferro”. Mas Io complementa: “há cobre e ferro para todos e não há cobre e ferro para todos”. Com essa contradição, a partir dessa desigualdade, “somos crianças com armas na mão”. Da arte de dominar a natureza exterior para a de dominar própria natureza humana e a imaginação a linha é direta (“A arte que mais agrada é a que entorpece”, lamenta Io ecoando Adorno e Horkheimer sobre a Indústria Cultural). A subjetivação de Io, ainda que necessária, criou um indivíduo isolado que precisa suprimir a própria natureza para garantir sua identidade. Canta Io: “quero também ser o que não sou”, “me ensina como é que se morre”.

A consciência dessa limitação fará Io voltar à comunidade buscando conciliação: trata-se da cena na sede da São Jorge. A menina reaparece pronta a sacrificar-se para reconstruir o coletivo perdido: assusta todos ao empunhar uma faca, mas corta com ela o próprio chifre (do começo da peça até aqui, ou seja a partir daqui na narrativa, ela aparecerá sempre com um só corno) como prova de disposição. Podemos agora compreender melhor o sentido do “curto-circuito entre passado mítico e presente problemático” que, como dissemos acima (ver p. 98), encena-se nesse momento de comida e comunhão. Fazer oferenda na contramão da história ainda é sacrifício, “um morre pra manter vivo o outro”, diz a peça ecoando o célebre (repetido até o desgaste) poema de Brecht (2000, p. 212): “As pessoas me dizem: Coma e beba! Alegre-se porque tem!/ Mas como posso comer e beber, se/ Tiro o que como ao que tem fome/ E meu copo d’água falta ao que tem sede?/ E no entanto eu como e bebo”. Assim, embora se aceite de volta Io como membro da comunidade, anulando sua punição (antes de entrarmos na Casa de São Jorge a vimos prendendo o moscardo a um poste de iluminação, livrando-se dele finalmente), não há retorno possível, visto que a

comunidade que a menina esperava reencontrar não mais existe propriamente, e aliás nunca de fato existiu. Diante dessa inexistência “a saída da Queda em pecado não jaz em um retorno a Deus, mas na consumação plena da Queda, a morte de Deus” (Žižek, op. cit., 220). Por isso dizem a lo que “seu caminho ainda vai seguir – como não, se essa raça ainda é escrava?”. Veremos a partir daqui os dois representantes da comunidade, a Mãe e Dionisio, perdidos na cidade, isolados, ele entre grades e ela berrando e tentando furar as calçadas com uma enxada, carregando nas costas uma muda de bananeira. Já o destino de lo é, enquanto busca novamente Prometeu, submeter-se a novas formas de isolamento e dominação. Adentrado o presente, sua forma fundamental será, como vimos, o trabalho, nova instância de transformação do ritual pagão do sacrifício: “O tabu transforma-se na regulação racional do processo de trabalho. Ele ordena a administração na guerra e na paz, o semear e o colher, o preparo da comida e o abate de animais” (Adorno e Horkheimer, op. cit., p. 147)

O trio de atrizes realiza ações como escrever, filmar (por meio de gestos de enquadramento), pintar (e pintar-se) com um pincel imaginário. Parece mostrar, nesse trecho da peça, justamente o *trabalho artístico*, que de algum modo não se adequa totalmente ao padrão das relações alienadas de produção (pois seu caráter expressivo permite que o trabalhador se reconheça no produto de seu trabalho). Contradição que, por outro lado, parece ser central à própria ideia de trabalho, ao mesmo tempo alienação e possibilidade de libertação. Não por acaso, o mesmo ator que no começo da peça representa Hércules (vimos à p. 93 a relação entre o herói e o *trabalho* coletivo e revolucionário em uma “mitologia comunista”) faz agora um discurso em que traça em poucas linhas a longa história da humanidade: se a jornada de hoje é longa, diz, a de ontem também foi, bem como será a de amanhã “se Zeus quiser”, “matar um leão, uma serpente com 9 cabeças e corpo de dragão, um javali, algumas aves com asas, cabeça e bico de ferro, um touro, e um gigante por dia! Porque hoje em dia é assim”, “sempre foi assim desde que me entendo por gente”; “eu trabalho para ser homem, porque eu sou homem, porque se fosse deus não trabalharia nem fodendo”. “Trabalho desde quase sempre, já saí da caverna ainda escura, cacei, matei, comi cru na hora, plantei, criei, colhi, comi, fiz sapato, troquei por pão, leite, vinho, mel”; depois veio moeda, salário, patrão, linha de montagem, e “hoje faço qualquer coisa por um pedaço de qualquer coisa”. O trabalho “se torna um fim em si (...) num tempo muito anterior ao capitalismo”, as pessoas “têm de esquecer para quê serve ele” (Adorno e Horkheimer, 2011, pp. 13-

4). Tal necessidade de esquecimento se dá porque há sempre um potencial produtivo e prazeroso no trabalho social: “Quando o trabalho é usado como punição é difícil prevenir que ele se torne um prazer apesar de tudo” (ibid., p. 52). Esse prazer talvez seja justamente o do trabalho colaborativo dos atores que encenam os sofrimentos do trabalho alienado. Mas também o da potência subjetiva, da *capacidade de transformar o mundo* como outro lado da atitude dominadora, objetificante. Em *Barafonda* encena-se uma contradição fundamental: a perda da comunidade e o isolamento do indivíduo têm como avesso a força subjetiva como único aspecto em que de algum modo se vê uma saída em relação à coletivização revertida em massificação. Essa dialética curiosamente coloca lo como pecadora e salvação, criminosa e emancipadora, pois *o sujeito afastado do coletivo é guardião único das perspectivas de coletividade verdadeira*. Comentando Rancière, Žižek (2012, p. 74) afirma: “o excremento singular se reúne com seu oposto, o universal; isso é, a sobra excrementícia funciona como um substituto direto do Universal”.

fig. 15.

Cia São Jorge de Variedades. *Barafonda*, 2012
(foto de divulgação)

O “ritual dionisíaco” ganha sua forma máxima (...) quando na rotatória das Ruas Lopes de Oliveira e Vitorino Carmilo a companhia se propõe a plantar no asfalto uma bananeira e regá-la com vinho.

Subjetivação e Mimese

Falta à obra das musas a força do espírito (...). São agora o que são para nós: belos frutos caídos da árvore, que um destino amigo nos estende, como uma donzela que oferece frutos. Não há a vida efetiva de seu ser-aí, nem a árvore que os carregou, nem a terra e os elementos que constituíam sua substância (...) Entretanto, a donzela que oferece os frutos colhidos é mais que a natureza que imediatamente os apresentava (...) porque a donzela reúne, em uma forma superior, tudo isso no brilho do olhar consciente-de-si, e no gesto de oferecer.

HEGEL (1992b, p. 185)

Para encontrar na história de Io uma contraposição ao que vimos como uma perigosa nostalgia na imagem de comunidade procurada pelos coros de *Barafonda*, tivemos de nos ater ao mito (reconstituído na ordem habitual), como se ele pudesse nos desvendar a verdade profunda da peça. Ora, não podemos (especialmente depois de nossa análise de *(ver[]ter)*, onde propusemos a impossibilidade de todo sentido profundo para além da superfície de imagens) subscrever ingenuamente a essa posição, que põe em risco os elementos mais característicos da obra, a saber, o modo como tal história se transforma em experiência tanto para espectadores quanto para atores, seu fazer diário no espaço urbano. Portanto, precisamos entender a relação entre ocupação coletiva da rua e narrativa mítica individual – poderíamos dizer talvez entre forma e conteúdo, ou ainda entre os sentidos estrito (tradicional) e amplo (rancieriano) de “ficção” – dialeticamente, sem subjugar um lado ao outro⁸³. Afinal, se vimos um antagonismo na (constitutivo da) comunidade política, *as imagens na obra também se mostram divididas*⁸⁴:

Poder-se-ia então sugerir que só se exponha os povos produzindo a imagem dialética de uma dupla distância que põe em equilíbrio – em ritmo – uma *imanência* e um *corte*, um movimento de imersão e uma operação de enquadramento. Só se expõe os povos mostrando juntos o *povo que falta* (...) o *gesto que sobrevive* e a *comunidade que vem* (Didi-Huberman, 2012, pp. 227-8).

83. Lembremos que *Barafonda* partiu da investigação dos coros no espaço urbano, estabelecendo posteriormente a narrativa (e não o contrário, mais habitual no teatro, principalmente na montagem de textos prévios como procedimento dominante no teatro dramático). Como na visão de Jameson sobre Hemingway, que não teria buscado uma forma capaz de expressar certas experiências, mas em primeiro lugar desejado escrever certo tipo de sentença, descobrindo posteriormente o potencial expressivo desse uso da linguagem (1974, p. 411; ver também Žižek, 2014, p. 110).

84. “Quando a humanidade não esfrega seus olhos – quando suas imagens, suas emoções e seus atos políticos não se veem divididos por nada –, então as imagens não são dialéticas, as emoções são ‘pobres em conteúdo’ e os atos ‘não engajam nenhum porvir’” (Didi-Huberman, 2013b, p. 84).

Entretanto há que se lembrar que uma dialética não significa apenas o confronto de dois princípios; afinal, já no primeiro de nossos pólos, o das formas de coro e coletividade propostos pela São Jorge no espaço urbano, poderíamos encontrar uma divisão: de um lado o comum, o arcaico, a origem, o povo, de outro a dominação, a alienação, a civilização, a violência. Mas apenas esses dois elementos não produzem um antagonismo, e sim uma diferença ela mesma “originária”, como dois princípios ideais em combate eterno desde a Queda; para aí introduzir a perturbação política fundamental, é preciso a intromissão de um *terceiro elemento*⁸⁵, excessivo, a “parte dos sem parte” (depois de seu crime lo não pode nem integrar a comunidade idílica e nem se adaptar plenamente ao mundo fora dela) que mostra como cada lado da divisão conhecida já é internamente contraditório, não pode ser plenamente ele próprio (a harmonia da comunidade depende de uma exclusão violenta e sistêmica, a alienação advinda da Queda é a única possibilidade de libertação). Se pensarmos que “uma análise dialética apropriada de uma forma” depende de conceber “certo procedimento formal não como expressão de certo aspecto do conteúdo (narrativo), mas assinalando aquela parte do conteúdo que é excluída da linha narrativa explícita” (Žižek, op. cit., p. 71), podemos levar a um novo patamar a relação entre os níveis cênico e mítico da peça: a história de lo, escondida pela inversão do tempo da peça, é a verdade do percurso de fato vivido por artistas e espectadores; simultaneamente, porém, forma coletiva e intervenção no espaço urbano são a verdade da trajetória de lo.

Nesse sentido, não é arbitrário que a própria personagem seja representada como um coro de três atrizes, e não à maneira do teatro dramático em que um (e somente um) papel equivale a um e somente um ator. Se na peça a menina aparece como imagem máxima da *subjetivação*, curiosamente sua figura só pode ser construída não por signos da individuação, mas por diferenças, transformações, multiplicações (fig. 17); é apenas pelo processo contínuo de sair de si, empreendido ao longo da peça, que lo pode ser-se. Lembremos de seu canto lamentando a própria autoidentidade: *Quero também ser o que eu não sou* e *Me ensina como é que se morre*. O que podemos localizar como alicerce da construção formal e narrativa do espetáculo é portanto uma constituição da subjetividade como “processo de *desidentificação ou desclassificação*” (Rancière, 1992, p. 61): “O que é um processo de subjetivação? É a formação de um *um*

85. Para Lacan, a visibilidade do elemento que faz com “3 não seja o conjunto de três 1s mas, elementarmente, 2 + *a*” (Žižek, op. cit., p. 260) depende de uma mudança de ponto de vista (chamada *anamorfose* remetendo à pintura), como a aqui realizada pela inversão da ordem temporal da peça.

que não é um si mas sim a relação de um si e um outro” (ibid., p. 60)⁸⁶. Essa universalidade direta do singular só é alcançada na luta contra o medo que levou lo a matar seu irmão, medo que segue como mote de sua vida solitária perante os perigos da selva das cidades: “identidade tem a ver em primeiro lugar com o medo: o medo do outro, o medo do nada, o qual encontra no corpo do outro seu objeto” (ibid., p. 64)⁸⁷. Ora, se o próprio protagonismo de lo é ocultado, dissolvido na multiplicidade de cenas e figuras, esse mascaramento não é só repressão da verdade individual, mas decorre da necessidade de abrir o indivíduo para o coletivo e universal; lembre-se a crítica de Heiner Müller, para quem Brecht permanecia historicamente limitado ao drama burguês em não ter podido *conceber um teatro sem protagonistas* (Müller, 1997, p. 170).

A atriz Georgette Fadel – aliás, uma das três que representam a menina lo – expôs, no mesmo debate no Itaú Cultural (ver nota 63), alguns de seus motivos pessoais para a criação de *Barafonda* (tenhamos em mente a enorme exigência de uma peça que abrange tantos espaços, tantas pessoas, tal duração): a vontade de ser mais forte como atriz, de percorrer mais distância, “ter mais fôlego e musculatura pra vida que a gente tem que ter” (“musculatura física e poética”). “Dialogar com distâncias, fazer o que precisa ser feito”; “*me deixar ser invadida e criar com o que me invade*”; sair da repetição, ser mais perigosa; “precisamos de mais força mais força mais força”. “Não quero ser nada, quero que as pessoas *não saibam quem eu sou*”, “do tipo ‘do que é que a Georgette é capaz?’; eu quero *ser capaz de tudo*”. Apesar de a artista insistir que não poderia falar em nome de uma companhia composta por muitos parceiros e opiniões, suas declarações parecem descrever com precisão a constituição da subjetividade a partir da abertura para o outro, para o indefinido e universal, tal como vemos na peça. Contra o medo do outro, da natureza, contra o pensamento identitário e instrumental, Adorno insiste na existência de outra forma de razão, reprimida, mas que teria sobrevida hoje justamente em fenômenos como a arte: a imagem, a analogia, em suma o *pensamento mimético*. Como apontamos brevemente no capítulo anterior, a mimese

86. Se a Queda já é a redenção, e alienação já a libertação, então “a ‘reconciliação’ hegeliana não é uma superação da alienação, mas uma reconciliação com a própria alienação. Então quando Hegel diz que, na des-alienação, o sujeito ‘se reconhece no seu Outro’, a ambiguidade radical dessa afirmação deveria ser lembrada: não é apenas que o sujeito reconhece em seu Outro o resultado alienado de sua própria atividade, é também (e primariamente) que o sujeito reconhece o Outro descentrado como seu próprio lugar, isso é, que ele *reconhece seu próprio caráter descentrado*” (Žižek, op. cit., p. 219, grifo nosso).

87. Adorno e Horkheimer, buscando as razões da barbárie de seu tempo, associavam a atomização (e simultânea massificação) dos indivíduos à redução da racionalidade ao instrumental, que – para dominar a natureza *da qual tem medo* – opera a violência da unidade e identidade, excluindo toda diferença.

aqui não é entendida como reprodução ou imitação da aparência do outro, e muito menos como representação no sentido (kantiano) tradicional, projetando sobre o objeto categorias pré-existentes no sujeito, conformando-o a si, impondo sobre ele sua forma (como o drama impõe a forma das relações burguesas a toda experiência encenada). Ela é, pelo contrário, uma relação em que sujeito e objeto trocam de lugar, afetam-se mutuamente; o sujeito *se forma e transforma* a partir de um verdadeiro encontro com o objeto, ao mesmo tempo negando-o, não se tornando idêntico a ele. Na definição certa de Georgette, “me deixar ser invadida e criar com o que me invade”.

E, se lembramos do impulso inicial dos criadores de superar seu fechamento em si e abrir-se para seus arredores, para o bairro onde trabalham e seus habitantes, não se trata também de subjetivação como “encenação heterológica do outro” (Rancière, op. cit., p. 64)? Afinal, “o primeiro lema de todo movimento de auto-emancipação é sempre a luta contra o ‘egoísmo’”, o que não pode ser entendido como mera “afirmação moral (por exemplo, a dedicação do indivíduo à comunidade militante)”, mas antes como “afirmação lógica: a política da emancipação é a política do eu como um outro, ou, em termos gregos, um *heteron*. A lógica da emancipação é uma heterologia” (ibid., p. 59). *Barafonda* parece ter a mimese heterológica (permitamo-nos dessa vez o pleonismo) não só como princípio expressivo fundante – pois nisso não se distinguiria de nenhuma outra obra artística⁸⁸ – mas também objeto privilegiado de reflexão.

Por fim, também não é acaso a associação na jovem Io entre criminosa (assassina do irmão e pária da comunidade) e artista (seu trabalho é pintar, escrever, filmar), pois numa como noutra se mostra corroída “a energia necessária para se destacar como um indivíduo do mundo ambiente e, ao mesmo tempo, para estabelecer uma ligação com ele, através das formas de comunicação autorizadas, e assim nele se afirmar” (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 187). Resulta daí “a tendência a perder-se em vez de impor-se ativamente no meio ambiente, a propensão a se largar, a regredir à natureza” chamada

88. Ver, para isso, a *Teoria estética* de Adorno: “A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado. Pois, o objetivo de toda a racionalidade, da totalidade dos meios que dominam a natureza, seria o que já não é meio, por conseguinte, algo de não-racional. Precisamente, esta irracionalidade oculta e nega a sociedade capitalista e, em contrapartida, a arte representa a verdade numa dupla acepção: conserva a imagem do seu objetivo obstruída pela racionalidade e convence o estado de coisas existente da sua irracionalidade, da sua absurdidade” (1982a, p. 68).

alternadamente pulsão de morte e mimetismo: “vício semelhante atravessa tudo o que se opõe ao progresso inflexível, desde o crime, que é um atalho evitando as formas atuais do trabalho, até a obra de arte sublime. A moleza com respeito às coisas, sem a qual não existe a arte, não está tão afastada da violência crispada do criminoso” (ibid.)⁸⁹.

Encontramos o princípio maior do espetáculo, seja na narrativa, seja na estrutura formal. A “regressão à natureza” aparece por exemplo na intercambiabilidade de animais e humanos na peça: não há separação ficcional entre cabritos e gente, fala-se das mesmas personagens ora como um ora como outro (o próprio nome de lo é sempre pronunciado com ênfase no “o” aberto, como uma onomatopeia imitando um som animal, talvez o zurro de um jumento). Já o “perder-se no meio ambiente” torna-se aqui *deixar-se levar pela grande cidade*: se, como vimos, pelo impulso mimético o sujeito nega seu objeto ao mesmo tempo que se constitui a partir dele, *Barafonda* é – tanto quanto (*ver[]ter*), como expusemos no primeiro capítulo – mimese da megalópole alienada como *negação determinada* de um cenário real que é fundamento e resultado da experiência política contemporânea: “A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado” (Adorno, 1982a, p. 33). Podemos dizer, nesse sentido, que o “labirinto de nó” que se tornaram o caminho e a narrativa de lo depois de seu crime, “é a cidade... É a emaranhada forma/ Humana corrupta da vida que muge e se aplaude./ E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra” (segundo o poema citado na própria peça “A meditação sobre o Tietê”, de Mario de Andrade [2004, p. 98]).

Descobre-se também um outro sentido da nostalgia da São Jorge, para além de impulsos conservadores ou modismos pós-modernos, sentido radical e emancipatório que tem dois componentes principais. Em primeiro lugar, na experiência de *Barafonda* e pela própria proposta de intervenção urbana da obra, “o comum não é (...) algo que existiu num tempo distante e que desde então se perdeu, mas algo que é, como comuns urbanos, produzido continuamente”, como quer David Harvey (2012, p. 77); com isso, essa experiência comunitária ganha caráter *combativo*, colocando-se ativa e explicitamente contra os mecanismos do capital que buscam aniquilar as possibilidades defendidas pela peça:

89. Para Adorno “o elemento difuso da natureza, o elemento no qual os homens não são pessoas, é similar aos traços de um ser inteligível, *desse si próprio que estaria redimido do eu*; a arte contemporânea incorpora radicalmente algo disso”; por isso mesmo “os homens só são humanos quando não agem como pessoas, nem, com maior razão, se posicionam como tais” (Adorno, 2009, pp. 231-2, grifo nosso).

O reflorescimento recente da ênfase sobre a suposta perda de comunidades urbanas reflete os impactos aparentemente profundos da onda recente de privatizações, cercos, controles espaciais, policiamento, e vigilância sobre qualidades da vida urbana em geral, e em particular sobre a potencialidade de construir ou inibir novas formas de relações sociais (um novo comum) dentro de um processo urbano influenciado senão dominado por interesses de classe capitalistas (ibid., p. 67).

Com efeito, o grande inimigo não falado contra o qual se coloca a São Jorge é o urbanismo pensado sob a forma do empreendedorismo, aquele que, nas palavras de Otília Arantes, “não vem mais para corrigir, mas para incrementar a proliferação urbana, para otimizar a competitividade das cidades”, em prol do qual “trocamos a máquina de morar moderna pela máquina de crescimento atual” (Arantes, 2012, p. 15). Sua principal arma é a especulação imobiliária, que gera não apenas imensas riquezas para os donos do negócio, mas uma multidão de desabrigados (partes sem parte expulsas do comum), pois “quem constrói uma vida cotidiana interessante e estimulante de vizinhança perde-a para as práticas predatórias dos empreendedores imobiliários, os financiadores e os consumidores de classe alta desprovidos de qualquer imaginação social urbana” (Harvey, op. cit., p. 78). “Não cabe perguntar pela sorte dos atuais habitantes que seguramente não poderão arcar com os custos de aluguel” (Arantes, op. cit., p. 22); vale lembrar que entre os desterrados estão frequentemente os próprios artistas, inclusive os da São Jorge⁹⁰. Também o recorrente incêndio de favelas lembrado na peça (ver acima p. 98) é providencial para a construção das novas imagem e prática da cidade.

Em segundo lugar, se de fato a consciência histórica apresentada na peça é pouco afeita à narração dos fatos, daquilo que “realmente aconteceu”, tendendo à ficcionalização e mitologização, essas não são meros fetiches criados para substituir a realidade, mas um modo próprio de recusar o realismo com seu apego à necessidade histórica e econômica, e se aproximar de um Real da História em tempos de esquecimento.

90. Os casos de diversos grupos que têm suas sedes ameaçadas pela especulação imobiliária mostram que Paulo Arantes se enganou terrivelmente ao dizer que um lugar como a célebre Praça Roosevelt “não corre o risco de ser gentrificada e ver seus moradores e frequentadores enxotados, pois a nova classe teatral de que estamos falando é tudo, menos uma isca perfumada” (2007a). A luta desses grupos resultou em 2014 no tombamento pelo Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo), a pedido da Cooperativa Paulista de Teatro, de 22 teatros independentes (incluindo Oficina, Vertigem e Folias) como patrimônio *imaterial*, registro que não impede o despejo, como o sofrido pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos em 27 de novembro do mesmo ano (ver <http://www.culturaemercado.com.br/noticias/conpresp-registra-22-teatros-independentes-como-patrimonio-imaterial/> e <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1554133-nucleo-bartolomeu-de-depoimentos-e-despejado-de-sede-em-sao-paulo.shtml>).

fig. 16.

Cia São Jorge de Variedades. *Barafonda*, 2012
(foto de divulgação)

*O fim do espetáculo dá-se na esquina da Rua Cruzeiro com
a Rua Luigi Greco, com uma festa de bairro tradicional.*

História e urgência

Esse imaginar é a fantasmagoria, que impinge tanto à natureza quanto à história (...) um sentido interior diverso do que apresentavam imediatamente à consciência em sua manifestação.
HEGEL (1992b, p. 187)

Quando observamos a história como esse matadouro onde foi imolada a sorte dos povos, a sabedoria dos estados e a virtude dos indivíduos, perguntamo-nos, imediatamente, para quem e para quais objetivos finais esses extremos sacrifícios foram feitos.
(id., 2008, p. 27)

Durante o trajeto da peça, o Senhor Barafonda (de certo modo o porta-voz da Cia São Jorge) se refere ao conjunto dos participantes do espetáculo, artistas e espectadores (ou talvez todos os habitantes do tempo presente?), como “nós todos, anjos sem sorte”. A fala é curta e fugaz, no entanto pode valer a pena deter-se nela e buscar seguir sua referência. “O anjo sem sorte”, além de uma curiosa imagem que contrapõe natureza divina e existência malfadada (ou ainda voo e Queda, Redenção e condenação), parecendo estender a “nós todos” o contraditório destino de Io, é também o título de um poema em prosa de Heiner Müller:

Atrás dele a rebentação do passado despeja cascalho sobre asas e ombros, com um barulho de tambores enterrados, enquanto diante dele o futuro está represado, esmagando seus olhos, dinamitando os glóbulos como uma estrela, torcendo a palavra como uma mordaca, asfixiando sua respiração. Por um momento vemos ainda o bater de asas e escutamos o ronco das pedreiras caindo atrás por sobre ele, tanto mais alto quanto mais se exaspera o inútil movimento, interrompido quando ele fica mais vagaroso. Então aquele instante fecha-se sobre ele; rapidamente entulhado o anjo sem sorte encontra repouso, esperando pela estória na petrificação do voo olhar respiração, até que um renovado rufar de poderoso bater de asas se propague em ondas através da pedra e anuncie o seu voo (Müller, in Koudela, 2003, p. 65).

Percebe-se que o escritor empreende uma releitura da figura do anjo da história da conhecida nona tese “Sobre o conceito de História” de Walter Benjamin, também citada parcialmente pelo Senhor Barafonda:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, *ele* enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais

fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (apud Löwy, 2005, p. 87⁹¹).

Os escombros arremessados aos pés do anjo benjaminiano pela catástrofe que ele enxerga no passado (para o qual está de frente) são despejados sobre as asas e ombros do anjo de Müller, entulhando-o e *imobilizando-o* (enquanto em Benjamin o progresso “o impele irresistivelmente para o futuro”). Em tempos de cinismo derrotista, o peso da história parece ser tão tremendo que impede a continuação de seu movimento antes tido como inexorável; Prometeu, libertado por Hércules, agarra-se a suas correntes e recusa-se a deixar sua prisão (“como um ator que não quer sair do palco”), por medo da liberdade e apego à memória dos deuses. *Barafonda* termina sua narrativa (e começa sua encenação) num impasse: como pensar a História num tempo em que ela parece ter sido responsável pelo próprio congelamento (ou mesmo, como querem alguns, *seu fim*)? Se houve retorno ao passado, diálogo com os mortos, se se realizaram rituais coletivos para recuperar a possibilidade de pensamento mágico-mimético e para reenterrar as raízes da coletividade virtual na cidade do presente, se se assumiu os perigos e apostas do sentimento nostálgico, de modo contraditório (mas é contradição necessária ao pensamento histórico renovado que se propõe) isso tudo precisou ser encenado *para acabar com o julgamento dos deuses*.

Segundo Georgette Fadel (no mesmo depoimento já diversas vezes citado), é apenas por ser região de difícil valorização para o mercado imobiliário (embora, como já vimos, mesmo essa dificuldade pareça estar sendo superada), por estar entre a linha de trem e o Minhocão, que a Barra Funda ainda não foi destruída seguindo o mesmo ritmo frenético de demolição dos edifícios mais antigos onipresente em São Paulo, cidade que parece estar sempre presa num presente sem história nem futuro, levando ao cúmulo a experiência de nosso tempo de míngua do pensamento histórico e cinismo em relação a possibilidades de mudança: “Tristes são os homens de uma época que conhece seu destino”, lamenta Raphael Galvez na cena central da peça, na sede da companhia São Jorge. Mas foi o desinteresse econômico da região, preservando as marcas do passado no presente do bairro, que permitiu que se realizasse aqui esse espetáculo, esse diálogo com os mortos, esse *anacronismo necessário* como era preconizado por Heiner Müller: “No teatro, a história só é representável como

91. No livro de Michael Löwy é citada integralmente a tradução de Jeanne-Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller para as teses, a qual ainda não foi publicada por si (ver Löwy, *ibid.*, p. 38, nota 9).

coexistência no tempo do passado, do presente e do futuro; assim faz-se ela compreensível” (1991a, p. 59). O pintor conclui: “se nossos próximos passos estão fadados à concretude, só nos resta avançar para o passado, *um passado que não nos foi contado*”, passado de “sonhos, revoluções, utopias”. Por trás do intento há a consciência de que, se o progresso histórico precisa deixar muito para trás para se efetivar (se o esclarecimento reverte-se em barbárie), é só recuperando algo do que foi perdido – especialmente uma forma de racionalidade que a duras penas sobrevive à margem da dominante – que se pode adquirir alguma perspectiva de futuro que não seja a mera reprodução do presente. “Sob a história conhecida da Europa corre, subterrânea, uma outra história. Ela consiste no destino dos instintos e paixões humanas recalcados e desfigurados pela civilização” (Adorno e Horkheimer, 2006, p. 190).

Nesse sentido, *Barafonda* dá continuidade à tradição de um teatro político que se baseia na representação da História para reflexão sobre as possibilidades do presente, mas o faz de forma peculiar. Propondo-se explicitamente a contar a história do bairro, o espetáculo pareceria trair sua promessa: não encontramos aqui uma narrativa que exponha objetivamente fatos reais (ou ficções verossímeis) para a reconstituição científica de um processo histórico, revelando e fazendo a crítica das causas de um atual estado de coisas (como talvez se pudesse descrever o projeto brechtiano⁹²). Nem por isso a peça recai numa recusa do pensamento histórico comum nos tempos atuais⁹³: *assume-se* o abandono de toda vontade de esclarecer o passado, a “defecção ou suspensão da explicação: suspensão entre dois regimes de explicação”, isso é, na obra em questão explicar a história deixa de ser “dar o sentido de uma cena, a razão de uma atitude ou de uma expressão” para se transformar num “deixá-la

92. “Um método decisivo [é] a perspectivação histórica dos acontecimentos. O ator tem de representar os acontecimentos dando-lhes o carácter de acontecimentos históricos. Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens adentro destes acontecimentos (...) apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. Esta evolução permanente distancia-nos do comportamento dos nossos predecessores” (Brecht, 1964, p. 137). E: “A ciência e a arte assumem, na estruturação social da nossa República, uma posição de tal modo eminente por ser essa a posição adequada à Importância de uma ciência progressista e de uma arte realista. Esta política-através-da-cultura exige à nossa inteligência uma fecunda colaboração à altura dos seus objectivos. A política é coadjuvada por um movimento literário, teatral e cinematográfico, que tem por objectivo auxiliar milhares de homens na compreensão do passado e do presente e no conhecimento do futuro; coadjuvam-na os pintores, os escultores e os músicos, em cuja arte transparece algo da maneira de ser da nossa época e cujo optimismo ajuda milhares de homens” (ibid., p. 287).

93. Há pelo menos duas vertentes no pensamento anti-histórico contemporâneo: a ideia de fim da história de Fukuyama (na tradição hegeliana), e fim das metanarrativas em Lyotard (numa linha nietzscheana). Para uma discussão que se contrapõe a essa recusa, ver Safatle, 2013.

desenrolar a plenitude enrolada em sua simples presença” (Rancière, 2012b, p. 23). Isso é, “cortando o fio de toda razão, deixamos a cena, a atitude, a expressão facial ao mutismo que lhe confere dupla potência: parar o olhar sobre essa evidência da existência ligada à ausência mesmo de razão” (como já visto em *(ver[]ter)*), e ao mesmo tempo “reenrolar essa evidência como virtualidade de um outro mundo sensível” (ibid.).

Propõe-se *outro sentido de fazer história*: fazendo conviver figuras pertencentes à imemorialidade mítica com outras do passado local e ainda outras da realidade presente, *reconfigura-se a imagem do tempo*, permitindo o mais frutífero diálogo com os mortos, isso é, operar *novas* combinações e metáforas, não forçosamente só as mais verdadeiras (sob algum pretenso critério proposicional) mas as mais *potentes*: vemos algo da menina Iolanda nas crianças que brincam pelo bairro e ao fim ajudam a fazer a peça (inocência comparável, mas também um triste destino provável); no barbeiro Seu Miguel há um Hércules com sua alegre disposição a trabalhos infintos e sem sentido; o samba dos negros no Largo da Banana não parece tão diferente do compartilhado entre São Jorge e público, seu fim com a construção do viaduto Pacaembu iguala-se às ameaças atuais da especulação imobiliária; cada transeunte que passa ao largo da encenação no seu caminho cotidiano é revelado como um titã, Promessa acorrentada à cidade-pedra. Fazer história assume caráter imaginativo ou mesmo performativo, como reconstrução de elos *virtuais* (diagonais) em detrimento do decorrer “factual” (linear) dos acontecimentos⁹⁴; trata-se de substituir a ficção oficial (narrativa hegemônica que esconde o próprio caráter de *configuração*) por outra, poética, mas acima de tudo pela própria *possibilidade* política dessa substituição. Para isso, criar outra ficção deve ser criar outro *modo* de fazer ficção contrário aos modos hegemônicos e ideológicos; uma

94. Uma visão performativa da história enfatiza sua realização no presente: “a história não é o passado. A história é o passado na medida em que é historiado no presente – historiado no presente porque foi vivido no passado. (...) O fato de que o sujeito revive, rememora, no sentido intuitivo da palavra, os eventos formadores da sua existência, não é, em si mesmo, tão importante. O que conta é o que ele disso reconstrói. (...) o de que se trata é menos lembrar do que reescrever a história” (Lacan, 1996, pp. 21-3). Isso não deve ser entendido como redução de toda existência à forma de um estar-presente: a virtualidade indicada por Rancière aponta para a *coexistência* de presente e passado (e quiçá futuro) *reais*. Se o “virtual” pode remeter à conhecida leitura de Bergson por Deleuze (1999), já o temos no prefácio à *Origem do drama trágico alemão* de Benjamin, onde se discute justamente as noções de *história* e *origem*: “A representação de uma ideia não pode em caso algum dar-se por conseguida antes de se ter percorrido virtualmente todo o círculo de todos os extremos nela possíveis. Esse percurso permanece virtual, porque aquilo que é apreendido pela ideia de origem tem história apenas enquanto conteúdo substancial, e já não como um acontecer que pudesse afetá-lo. Ele só conhece a história por dentro, e não já como algo sem limites, mas antes no sentido de algo relacionado com o ser essencial, que permite caracterizá-la como a sua pré e pós-história” (Benjamin, 2011, pp. 35-6). Ver também como Slavoj Žižek se apropria criticamente do virtual deleuziano para a retomada lacaniana da dialética de Hegel (2012, pp. 226-9).

história “suspensiva ou dispersiva, que desfaz os nós e tramas pelos quais o patrimônio é transmitido aos vencedores” deve ser uma história “que simultaneamente reflete sobre suas próprias condições de construção, sua própria forma de fazer sentido” (Rancière, 1996b, p. 40). Assim sendo, para encenar “a capacidade humana de lutar contra o insuportável e deslocar o que está estabelecido”, faz-se necessário “inventar categorias novas, esquemas narrativos e um estilo novos” (Ruby, 2009, p. 27). Por isso, como dissemos no começo deste capítulo (seguindo Christoph Menke), a obra da São Jorge é, enquanto pós-dramática, ao mesmo tempo *meta-* e *antidramática*, emprega estratégias conhecidas e narrativas canônicas, apenas para (dis)torcê-las e fazê-las mostrar – *contra* elas próprias – algo que nelas existia apenas em latência.

Mas nessa prática não há apenas afirmação alegre de potências antirrealistas: quando a constante destruição modernizadora da Barra Funda expropria até a memória do bairro e ameaça a própria sobrevivência material dos artistas como fantasmas no presente, quando “a sobrevivência (um sintoma) se faz resistência (uma ação)” e “mostrar a dor se faz (...) desafio da dor” (Didi-Huberman, 2012, p. 229), então “articular o passado historicamente” (sem o “tal como ele propriamente foi” impossível e ideológico) “significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (Benjamin apud Löwy, op. cit., p. 65). A nostalgia da São Jorge não é saudade do passado acontecido, mas de uma promessa imanente, é trabalho de rememorar um futuro esquecido (“Não se poderia reencontrar a finalidade na origem, no fantasma de uma natureza boa; a origem é que só seria assinalada no fim, só se constituiria a partir desse. Não há nenhuma origem fora da vida do efêmero”; Adorno, 2009, p. 135). “O dom de atear ao passado a centelha da esperança” é tarefa urgente que só pode ser realizada por quem sabe “que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso” (Benjamin, op. cit.). Tal urgência exige recuperar no passado “um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção”:

Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? E as mulheres que cortejamos não têm irmãs que jamais conheceram? Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos procedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo (ibid., p. 48).

fig. 17.

Cia São Jorge de Variedades. *Barafonda*, 2012
(foto de divulgação)

*Io é representada como um coro (...), sua figura só pode ser construída
por meio de diferenças, transformações, multiplicações.*

O que é visível?

Vejo em todos eles que, para si mesmos, são apenas esta essência independente, como Eu sou. Neles vejo a livre unidade com os outros, de modo que essa unidade é através dos Outros como é através de mim. Vejo-os como me vejo, e me vejo como os vejo.

HEGEL (1992a, p. 223)

Virtual – logo *inatual*, mas nem por isso menos real – na história e em *Barafonda* é antes de tudo a afirmação irrestrita da igualdade entre os homens negada pela efetividade:

Quando nós nos damos conta, diante da história, de que ‘não há limite à destruição do homem’ [Blanchot], seria preciso não cessar, apesar de tudo, de assumir essa simples responsabilidade que consiste em organizar nossa espera para esperar ver – para *reconhecer* – um homem. E isso a despeito de todo o pessimismo para o qual a história não cessa de nos reconduzir (Didi-Huberman, 2012, p. 12, grifo do autor).

Ao encenar a exceção, a intrusão da parte dos sem parte nas configurações consensualmente instituídas, a peça demonstra uma igualdade *pressuposta* no processo histórico embora não efetivada; “relata as práticas de realização de interrupções”, devendo “no mesmo movimento nos tornar constantemente atentos aos surgimentos mais ‘impensáveis’” (Ruby, op. cit., p. 26). “A história é o tempo onde aqueles que não têm o direito de ocupar o mesmo lugar podem ocupar a mesma imagem” (2012b, p. 19). Para além da objetiva “igualdade de condições”, trata-se de fazer aparecer “a existência material daquela luz comum (...) sol juiz ao qual não se pode escapar” (ibid.).

Note-se o vocabulário que organiza a visão rancieriana da história (bem como a política da história da São Jorge): as interrupções aludidas se dão no nível de um *estar atento à luz comum* que (ao iluminar por igual) forma uma *mesma imagem* a partir do que estava afastado nas hierarquias da atual configuração *do sensível*. À narrativa da parte dos sem parte em *Barafonda* corresponde uma *prática do olhar sobre a cidade*, a inclusão na cena da multidão de anônimos que fica de fora do teatro bem como dos espaços que eles habitam, a ampliação do palco para incluir o que lhe era exterior. A obra mimetiza a cidade: fazendo dela o outro do teatro, e abrindo-se ao encontro com esse outro, constrói outro teatro, representação renovada que não submete seu objeto a categorias previamente definidas dos modos existentes de representar (dramática ou epicamente). Descobre assim um outro em relação ao já visível, um outro que não era considerado. Reintroduzi-lo é revelar o caráter inconsistente de uma configuração do sensível (um estado de coisas) que se pretendia um *Todo uno e estável*, portanto imóvel;

é obrigar esse conjunto a voltar a se mover: “essa contradição (...) encarnada em um grupo excessivo cuja consistência é puramente negativa [a “parcela dos sem parcela”] é o que põe um processo dialético em movimento” (Žižek, 2012, p. 39). Contudo, para tanto, é preciso aceitar que essa inclusão seja ficção, história, representação, há que aceitar a impotência prática do teatro:

A história é propriamente essa relação de interioridade que põe toda imagem em relação com toda outra, que permite estar lá onde não se esteve, produzir todas as conexões que não foram produzidas, reencenar de outro modo todas as ‘histórias’. E é a fonte dessa melancolia radical que subjaz à ‘denúncia’. A história é a promessa de uma onipresença e de uma onipotência que são ao mesmo tempo uma impotência a agir sobre qualquer presente além daquele de sua performance (Rancière, 2001, pp. 236-7).

Assim, quando em seu depoimento Georgette Fadel (ver nota 63) tenta localizar qual potência pode ter a peça e diz que ela “é pequena, mas incomoda um pouquinho, alguma coisa bem ingênua”, esse incômodo não pode ser entendido no campo da perturbação efetiva de algum espectador ou passante, mas de determinada partilha do visível e do invisível, como afinal já víamos em (*ver[]ter*), no risco não meramente físico mas da ordem do sentido (ver acima à p. 61). As “pequenas decisões de uma rebeldia” como escolher andar na calçada ou no meio da rua exercem mais efeito sobre o olhar do que sobre a rua. *Por isso mesmo* “ir pra rua, invadir o espaço público não é o contrário de criar outras realidades”. A cena é *mediação*, distância capaz de “fazer com que por um instante aquela realidade se transforme no seu oposto”. Interessa, para a artista, “não formação de público [conceito muito usado diante do crescente esvaziamento das plateias], mas deslocamento de olhar, para que saibamos que somos livres, que ainda não inventamos tudo, que ainda há coisas pra inventar”. Contra a *anestesia* de um público acostumado a descartar a relevância de intervenções artísticas no espaço urbano dizendo “é só um grupo de teatro”, “é só um ator” (ver p. 59), Georgette não esconde o caráter teatral de sua ação, mas sublinha sua possibilidade de justamente *fazer ver e sentir*: “Cuidado, ele é um ator. É um grupo de teatro, eles são capazes de tudo. Eles são perigosos. Porque trazem pra realidade outras realidades possíveis que estão ali e não estão sendo consideradas porque são perigosas”⁹⁵.

95. Essas “outras realidades” nos remetem à noção de *heterotopia* em Rancière: “as ‘ficções’ da arte e da política são (...) heterotopias mais do que utopias”: não se opõem à prática, valem-se de sua “irrealidade”, de seu caráter “de montagem de palavras e imagens” para “reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível” (2005, p. 62). Rancière usa o termo “independentemente do uso que Foucault fez dele” (2010d), embora seja possível traçar semelhanças entre os dois (um terceiro “heterotopista”, Henri Lefebvre, difere muito de Foucault, mas apresenta pontos em comum com Rancière).

Mas a teatralidade admitida impede qualquer efeito imediato da peça sobre seu público (intencional ou acidental), ela implica em aceitar o fechamento da autonomia da forma artística. Esse público não tem acesso à ordem narrativa reconstruída que aqui propusemos; o mais das vezes, no caso de espectadores não-intencionais, não há acesso sequer à peça em suas quatro horas totais; não há notas de rodapé que lhe expliquem quem são Prometeu e Io ou lhe remeta a Müller e Benjamin quando o “anjo sem sorte” é mencionado *en passant*. Estaria o teatro, “arte do instante” (e o pós-dramático ainda mais ao prescindir do texto como elemento fixo e prévio, que se pode retomar e reler) condenado à pobreza e superficialidade do primeiro olhar? Toda a análise que aqui buscamos desenvolver dificilmente diz respeito à realidade do espectador, é improvável que *Barafonda* o tire de seu mundo. “Mas”, afirma Fadel, “eu acredito nessa outra realidade, ela está aqui agora, os fantasmas e os mortos”: aqui vemos o sentido pleno da “ingenuidade” de que falou a atriz acima, pois “o estrangeiro – o ingênuo, dizem, o que ainda não está informado – *persiste* na curiosidade de seu olhar” apesar dos costumes locais, “desloca seu ângulo”, isso é, “volta a trabalhar a montagem inicial das palavras e das imagens e, desfazendo as certezas do lugar, desperta o poder presente em cada um de tornar-se estrangeiro em relação ao mapa dos lugares e trajetos geralmente conhecido sob o nome de realidade” (Rancière, 1991, p. 9, grifo nosso)⁹⁶.

Persistir na impotência e ingenuidade é, aqui como em (*ver[]ter*), aferro pulsional ao trabalho cênico sobre o Real impossível, é assumir os anacronismos vanguardistas *enquanto anacronismos*, é assumir não-ingenuamente a ingenuidade, a louca defesa das causas perdidas. É “*fazer dançar os conflitos*, isso é, expor o enfrentamento enquanto dialética do desejo e forma última da beleza”; é afirmar “a alegria provada por aquele que sabe da onipresença dos confrontos mas que quer encontrar aí até o princípio mesmo do desejo, da aproximação, do contato”, “a *alegria apesar de tudo*” (Didi-Huberman, op. cit., pp. 186-7).

96. Sérgio de Carvalho destaca “o uso radical que Brecht faz da ingenuidade como categoria épica” (2009, p. 47); o diretor alemão Tilmann Köhler (2011) fala do “propósito ingênuo-esclarecedor” da protagonista de *Santa Joana dos Matadouros*, que diz: “Mas aí quero saber de quem é a culpa disso tudo”.

S E G U N D A P A R T E

Tens um mapa habitado que é a tua casa da tua casa para dentro. E tens um mapa desabitado, com riscos, cores e superfícies; e essa é a tua casa para fora, é a cidade.

Contemplo os fragmentos, e vejo-os não como um coxo que não tem tudo, mas como um coxo que, para além de tudo, tem o breve defeito, esse distinto coxear.

O fragmento é um lugar pequeno onde o espanto tem espaço. A totalidade é lugar grande, onde o espanto não entra porque já lá está, soterrado por mais assuntos que uma administração aborrecida. A totalidade é burocrática e monótona, e só o corte provoca alegria entre o lugar da ferida e o lugar onde algo novo recomeça.

GONÇALO TAVARES
(2009, p. 12)

3. PETRÓLEO, DE ALEXANDRE DAL FARRA E CLAYTON MARIANO

fig. 18.

Alexandre dal Farra e Clayton Mariano. *Petróleo*, 2011

Still frame do vídeo de registro, cedido pelo diretor

“Lorraine, a esposa, decide deixar tudo o que lhe fora destinado a Jane, funcionária do local, que se vê envolvida em uma trama da qual ela não fazia parte.”

No decorrer de uma reflexão sobre certa produção teatral paulistana que nos últimos anos saiu dos edifícios fechados e ocupou as ruas da cidade, chegamos à ideia de que o que está em jogo não é o rompimento da representação em direção a um gesto ou acontecimento diretamente inscritos na realidade, mas antes uma reconfiguração do campo do visível, do representável, que se afasta de certa representação dominadora e homogeneizante em prol de uma ideia de mimese que buscamos em Adorno e que confluía com a visão freudo-lacaniana de uma “pulsão de morte” entendida como insistência (traumática) em torno do encontro com o vazio de um Real impossível. Para tanto se fazia necessário assumir a autonomia da forma artística contra qualquer tentativa de efeito imediato sobre o público, e portanto assumir uma necessidade de desvendar o que a obra diz para além de uma primeira recepção, de uma condenação do teatro (como acontecimento único) à pobreza e superficialidade do primeiro olhar. Ora, se é assim, se os mais recentes desenvolvimentos da linguagem cênica participam de um projeto de transformação e não de ruptura radical em relação às possibilidades formais existentes, e nisso encontram seu sentido político, não poderemos encontrar desenvolvimentos correspondentes mesmo dentro de um esquema supostamente tradicional, o da ficção dramática apresentada sobre o palco italiano? (Já não vimos que “a verdade tem a estrutura de uma ficção”?) A ideia acima exposta do pós-dramático como anti- e metadramático (Menke) significaria uma estranha contradição em que se apresentaria um “drama pós-dramático”? Se sim, o que exatamente o caracteriza como pós-dramático, e como diferenciá-lo de uma mera reprodução de formas obsoletas (se é que tal distinção é possível)?

Um questionamento como esse parece estar no princípio da criação de *Petróleo*. Com dramaturgia de Alexandre dal Farra e dirigida por Clayton Mariano, ambos integrantes do grupo Tablado de Arruar (do qual veio também uma das atrizes da peça,

Ligia Oliveira), a obra se coloca ao mesmo tempo como desvio e continuação do percurso dessa companhia, conhecida por seu importante trabalho com o teatro de rua em São Paulo; como explicou o diretor⁹⁷, a vontade de encenar essa obra partiu do processo de montagem de *Helena pede perdão e é esbofeteada*, ao longo do qual surgiram diversos materiais (principalmente dramatúrgicos) que interessavam aos seus autores, mas que não se mostravam adequados para o tempo de um espetáculo de rua, dispersivo e efêmero, sendo portanto descartados. Fazer uma peça “de sala” tinha diretamente a ver com explorar esse material, e inclusive com a possibilidade de construir a obra com uma maior densidade textual, incabível no espaço aberto (tal pesquisa continuaria nos espetáculos seguintes do Tablado, *Mateus 10*, realizada em espaços fechados embora sem a relação frontal italiana, e *Abnegação*, partes I e II, os quais discutiremos brevemente nas nossas Considerações finais).

Isso porque um dos motes principais para a composição desse espetáculo era o questionamento dos artistas sobre *como era possível falar em cena sobre certos temas contemporâneos*. Desde o início o problema a ser enfrentado era o da chegada da esquerda no poder no Brasil na última década, e qual o seu significado para a política nacional – o fato de quase todos que se identificam como sendo de esquerda no país parecerem ter passado em algum momento pelo PT, bem como as mudanças operadas no discurso do partido no caminho para o Planalto. O intuito era, assumidamente, “pôr o dedo na ferida”, e ao mesmo tempo descobrir se seria possível e cabível discutir intrincados mecanismos políticos e econômicos no teatro, como queria e ainda quer a tradição brechtiana (Clayton Mariano menciona como referência importante uma entrevista que fez com o destacado encenador alemão Frank Castorf, na qual este lhe teria dito que *não*, não caberia ao teatro dar conta desses temas). A investigação proposta pelo grupo exigia portanto um amplo questionamento dos pressupostos cênicos e dramatúrgicos do teatro, principalmente do teatro político. Mesmo assim, não deixa de surpreender o aparente anacronismo da obra, o que pareceria uma limitação a formas desgastadas de teatro, e desde antes do início do espetáculo:

Uma sala de espera de um hospital. Vindos do quarto, ouvimos os gemidos de um homem que agoniza. Três mulheres falam sobre o testamento. Espólio indesejado, herança indigesta. Loraine, a esposa, decide deixar tudo o que lhe fora destinado a Jane, funcionária do local, que se vê envolvida em uma trama da qual ela não fazia parte.⁹⁸

97. Em conversa virtual no dia 28 de outubro de 2013.

98. Sinopse de *Petróleo*, vídeo de divulgação e textos de Alexandre Dal Farra e Tales Ab'Saber sobre a peça disponíveis em: <http://www.facebook.com/TeatroPetroleo>.

Essa é a sinopse de *Petróleo*, como se podia ler nos jornais à época de suas temporadas. Segundo a confissão de seu autor (em um vídeo de divulgação), “a peça tem uma historinha”, a qual parece mesmo bastante tradicional, com sua situação de “sala de espera” explorada incansavelmente no teatro dramático. Ou, ainda mais do que tradicional, *abertamente clichê*: a insistência da peça não só em representar, mas mesmo em lançar mão de um repertório de formas estereotipadas, reificadas de representação (a começar pela trama conscientemente melodramática) poderia indicar um cenário de impasse e limitação, diagnosticado a partir da mesma percepção de que já falamos do fim das tentativas vanguardistas de romper com as fronteiras da arte (em direção a sua realização no mundo da vida). Uma vez que “tudo já foi feito”, o artista teria diante de si como palheta, para compensar a impossibilidade de conceber algo radicalmente novo (ou imediatamente efetivo), todas as possibilidades conseguidas na história da arte, porém sob a condição de só poder empregá-las com o distanciamento irônico da consciência histórica, conhecedora do desgaste desses materiais: acima de tudo, não caberia mais pretender que a arte *diga qualquer coisa*, sob o risco de incorrer em didatismo considerado diminuidor da obra e mesmo autoritário⁹⁹. Seria isso o que defendemos no final do capítulo anterior como uma “defesa das causas perdidas”? Para responder à questão, é preciso debruçar-se sobre a obra em questão.

A peça começa com barulhos ouvidos no escuro, por sobre uma música em volume bastante alto (um *punk rock* em espanhol, mais gritado que cantado, a letra pouco compreensível exceto pela palavra “*salvaje*”¹⁰⁰): passos sobre salto alto, uma faca sendo afiada. Uma luz verde homogênea se acende sobre a área de representação, onde vemos duas personagens: Jane está sentada sobre uma mesa, é ela que afia a faca (no texto original a ação é de cortar as unhas¹⁰¹), enquanto Suzi está num banco olhando

99. Em *Após o fim da arte*, Arthur Danto pretende resgatar o tema hegeliano citado no título para explicar a situação da arte no pós-modernismo, enfatizando a multiplicidade de linguagens e estilos à disposição dos artistas desde os anos 60. “Isso porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada no princípio de um museu em que toda a arte tem o seu devido lugar, onde não há critério a priori sobre que aparência esta arte deve ter, e onde não há nenhuma narrativa à qual o conteúdo do museu tenha de se ajustar completamente. Os artistas de hoje não veem os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas” (Danto, 2006, p. 7). Tal situação teria lugar como negação do modernismo, de sua pretensão a um progresso artístico que superasse continuamente as formas esgotadas do passado, em função de uma mudança possível no mundo da vida: “Penso que o fim do modernismo ocorreu na hora certa. Pois o mundo artístico da década de 1970 era repleto de artistas empenhados em agendas que nada tinham que ver com o pressionar os limites da arte ou com um prolongamento da história da arte, mas com colocar a arte a serviço desse ou daquele objetivo pessoal ou político” (ibid., p. 18).

100. “Salvaje” é, de fato, o título da canção dos Los Saicos, banda peruana de rock de garagem dos anos 60, cuja música ruidosa antecipava elementos do movimento punk dos anos 70.

101. Texto do espetáculo cedido pelos seus autores.

preocupada o conteúdo de uma pasta (a ação passa despercebida facilmente na rapidez desse início). A agressividade já anunciada é completa quando entra Loraine, vociferando em direção ao quarto de seu marido moribundo, fora de cena:

Ah, não, Marcos! Como é que você?! Que filho da puta! Como é que ainda tem a cara de pau de me pedir isso?! E você acha que??? E ainda me olha, com essa cara?! Mas que filho da puta! Ah, não! É muito! É DEMAIS PRA MIM, MARCOS! Filho da puta. *Pausa.* FILHO DA PUTA!!! *Repara em Suzi.* Ah! Suzi, que bom que você apareceu aqui!... (...) Que bom que você apareceu nessa MERDA! O porra do Marcos está ali, ó! Aí do lado, NESSE QUARTO DE MERDA!!! Pode ir lá olhar. Vai lá ver o Marcos, Suzi! ...só que ele está meio debilitado, é bom que você saiba! O FILHO DA PUTA do Marcos está todo despedaçado. São uns pedaços do Marcos!... *Se descontrola de novo.* ...só uns pedaços do FILHO DA PUTA do Marcos!... (grifos do autor).

Loraine percebe a presença de Jane, comentando com Suzi em voz alta, sem tentar disfarçar diante da funcionária do hospital: em *Petróleo* tudo será colocado às claras, sem pudores, como se a trama envolvessem personagens estranha e comicamente *desprovidas de superego*. Pergunta-lhe seu nome: a resposta é dada com pronúncia anglófona, remetendo a um universo dramaturgicamente americanizado, reificado, mas Loraine repete-a com pronúncia brasileira, como se já desfizesse as fantasias de sua adversária, trazendo-a ao chão do campo de batalha. Batalha que não demora a começar, sem maiores introduções, com uma pergunta despropositada:

LORAINÉ – *Sempre gritando um pouco.* VOCÊ É UMA VACA DO CARALHO, JANE?

JANE – *consigo mesma.* ...sempre essas loucas descontroladas, sempre!...

LORAINÉ – *Grita na cara da Jane, que vai perdendo a paciência.* O que, Jane? Sempre essas loucas? Sempre essas loucas, Jane? NÃO! NÃO É SEMPRE, JANE!!! Não é sempre que você se enfia NUMA MERDA COMO ESSAS!!! Procure entender essa situação de merda, Jane. Procure entender, porque você NÃO VAI MAIS CONSEGUIR SAIR DESSA BOSTA!!! (...) *Se descontrola, dá um tapa em Loraine, que revida, se estapeiam um pouco. Suzi as separa, e Loraine volta a sentar* (grifos do autor).

Tudo é excessivo. Loraine, a herdeira, representa seu cinismo, seu enfado com um mundo onde tudo já está dado e conhecido, com um vocabulário exageradamente agressivo e depreciativo de tudo e todos, pontuando cada frase com um palavrão; a atriz Janaína Leite emprega sua voz sempre no limite do grito, ríspida e desaforada. Seu marido, Marcos Henrique, nunca visto (mas cujos gemidos não cessam de se fazer ouvir), não está simplesmente moribundo, mas “despedaçado”, de modo que quem retorna de seu quarto vem sempre coberto de sangue cenográfico, tornado preto – como petróleo – pela luz monocromática (“Ele está ali, debilitado, tal, sem pernas, todo fodido, essas coisas, faltam alguns órgãos, como você já sabe, essa merda toda!...”). Suzi, a secretária dos dois, placidamente esclarece todas as situações estranhas que possam surgir, retirando-lhes qualquer possível aspecto oculto, bem como todo caráter de novidade

imaginável (“...é assim mesmo, Jane! As coisas são assim, meio estranhas, às vezes, mas não se deve deixar passar uma oportunidade, quando ela aparece”). Jane, a funcionária, cujo papel parece ser o do sujeito autêntico confrontado com o cinismo violento de Loraine, é representada de modo sempre muito artificial, já sempre consciente da inexistência de qualquer autenticidade (“FILHAS DA PUTA! EU NÃO PEDI NADA DISSO! EU SÓ ESTAVA AQUI, COMO SEMPRE, SENTADA ALI...”, grifo do autor).

Assim como nada na forma parece ser original, também na narrativa há uma matriz prévia: a esposa de um rico moribundo que transfere toda sua herança para uma pobre funcionária, que por sua vez “se vê envolvida numa trama de que não fazia parte” (fig. 18) reproduz a estrutura da peça *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, em que um rico mercador de madeira transfere toda sua fortuna para um pobre bibliotecário¹⁰². Nos dois casos, o motivo para a ação repentina e aparentemente insensata é o mesmo: trata-se de forçar o adversário, nos dois casos um funcionário pobre e medíocre, a acordar de uma posição de alienação, a “sair da casca” (Brecht, 1987, p. 21). Para tanto, busca-se estabelecer uma luta; “não a luta da carne, mas a luta do espírito”, como diz Shlink (ibid., p. 69). Ou ainda, nas palavras de Loraine, a esposa rica de *Petróleo*: *Eu só quero criar um conflito entre nós! Alguma merda que nos ligue por muito tempo! Mas o desdém com que a fala é enunciada já indica a diferença entre o original e a peça recente, isto é, o que se almeja com a apropriação. Se na obra de juventude de Brecht (a escolha deste autor está longe de ser gratuita ao se repensar as possibilidades de um teatro político no qual algo é dito)¹⁰³ a luta que se estabelece no decorrer da ficção apresentava os antagonismos sociais do capitalismo numa Chicago do começo do século*

102. Vale notar que em Brecht o estopim para o conflito é a tentativa do mercador de comprar *uma opinião* do bibliotecário, considerada por esse seu único luxo, e por aquele um fútil apego de quem mal tem o que vestir. A apropriação de textos brechtianos já havia tido lugar em *Helena pede perdão e é esbofetada*, onde a trama se transformava, com tons absurdos, na da peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não*.

103. Também não é gratuita a escolha de uma peça do chamado “Jovem Brecht”, expressão “já consagrada (...) [que] não se refere, precipuamente, como insinua certa crítica, a uma suposta imaturidade da produção brechtiana do primeiro período, em contraposição à estabilidade ‘madura’ da obra subsequente; além da mera coincidência cronológica, ela é indicativa de um tipo de criação literária e teatral essencialmente aberta às experiências mais diversas, e que foram fruto de um período cultural completamente avesso a definições – o que está longe de identificar uma situação de inferioridade. O que distingue a obra do jovem Brecht é que ela soube assimilar e traduzir, possivelmente como nenhum outro dramaturgo dos primeiros decênios do século conseguiu fazê-lo, a instabilidade visceral que permeava a vida social daqueles anos” (Bornheim, 1992, p. 45). Também importante aqui (como logo se entenderá) é que essa obra de juventude se mostrou particularmente interessante para autores que buscaram uma valência contemporânea ou mesmo *pós-moderna* de Brecht, como Heiner Müller (discutido mais profundamente no próximo capítulo) e a teórica inglesa Elizabeth Wright (1989, pp. 98-112).

XX com uma proposta cênica e dramatúrgica radical, *Petróleo* parece negar o valor de autenticidade do representado, reduzindo a obra-prima do autor alemão às fórmulas arquiconhecidas de um repertório dramático (inclusive televisivo), e com isso anulando seu potencial de atingir a “consciência alienada” do público. O que se cria é meramente “alguma merda que nos ligue”, e não mais uma “luta do espírito”, como se a peça tivesse de desmontar toda pretensão de radicalidade ao intentar, como diz seu autor, “um questionamento sobre o lugar da esquerda no contexto brasileiro da era pós-Lula”, tempo de ilusões perdidas. Como se nossa época solapasse todos os principais pressupostos da versão hegemônica do teatro político: “Falta-nos a linguagem cênica capaz de falar da realidade em termos políticos, no sentido da sua efetiva transformação. (...) Em *Petróleo*, não busco explicar nada, nem opinar sobre a realidade”, nas palavras do dramaturgo (ver nota 98 acima). Se tudo já foi feito, toda nova criação só poderia ser *paródia* ou *pastiche* de obras, formas e estilos anteriores; *Petróleo* não fugiria à regra, reproduzindo e exagerando a linguagem do melodrama, reduzindo até mesmo a matriz brechtiana a essa dramaturgia barata. Tratar-se-á de mera e total aceitação da infindável repetição e citação das formas do passado, todas igualmente vencidas e indiferentemente válidas? Esse uso de Brecht corresponde necessariamente ao conservadorismo que parece ser inerente ao pós-modernismo? O pós-dramático como metadrama estará fadado à esterilidade pós-moderna?

Num tempo marcado “por uma tenebrosa sensação de sobrevivência”, para o qual “não parece haver nome próprio além do atual e duvidoso uso do prefixo pós: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo” (Bhabha, 1998, p. 19), no “pós-tudo” (Augusto de Campos), ao pós-dramático com o mesmo duvidoso prefixo foi frequentemente atribuído o conhecido conservadorismo pós-histórico que se abstém da crítica e da politização em prol de infinitos jogos esteticistas com linguagens e formas. Mas, se de fato sua visão de uma ruptura radical localizada por volta dos anos 60 e 70 nos remeteria imediatamente à periodização de um início do pós-modernismo após os últimos respiros da vanguarda tardia, por outro lado o autor afirma na introdução ao seu afamado livro a vontade de criar uma teoria do pós-dramático justamente *em oposição* à ideia difundida de um teatro pós-moderno. “Muitos traços da prática teatral que são chamados de pós-modernos (...) não atestam de modo algum um afastamento significativo da modernidade, mas apenas de tradições da forma dramática” (Lehmann, 2011a, p. 32). O teatrólogo, a partir de formulações profundamente marcadas pela

estética adorniana, vê o teatro contemporâneo na linhagem de um modernismo oposto às formas reificadas da arte do passado bem como aos clichês dos produtos da indústria cultural, conquanto essa recusa jamais signifique isolamento sem contaminação: a negação determinada opera como crítica no próprio campo da forma artística. Pós-dramático “não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama”, uma vez que este “continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia” (ibid., pp. 33-4). Esse pressuposto da teoria de Lehmann será, como pretendemos mostrar, também o fundamento da peça aqui discutida.

fig. 19.

Alexandre dal Farra e Clayton Mariano. Petróleo, 2011
Still frame do vídeo de registro, cedido pelo diretor

Essa mania de sair chamando as pessoas de fascistas de merda, Loraine! Não sei se dá pra dizer uma coisa dessas, enfim, acho que você devia pensar mais sobre você mesma, sobre os fascistas de merda de dentro de você...

Teatro pós-melodramático

as palavras vêm sempre maculadas do que elas já disseram antes, são palavras velhas de merda e se conectam todas com as fotos tiradas posteriormente pelo cérebro. palavras filhas da puta, marcadas pelo passado escroto! seria preciso ficar só no grito, só o grito, o grito, o grito, eu sinto a gosma que reviveu dentro de mim e quer se tornar grito sem palavras...

ALEXANDRE DAL FARRA (2013, p. 157)

Todas as escolhas da encenação parecem apontar para um mesmo esgotamento da forma dramática reduzida ao *melodrama*. A peça toda acontece sob uma mesma luz verde, que anula todas as demais cores do cenário e das personagens, gerando a impressão de uma imagem artificial que se opõe a qualquer sensação de presença ou vivacidade do fenômeno teatral. Os textos enunciados não correspondem a nenhuma expressão autêntica de personagens coerentes; pelo contrário, ao se empregar fórmulas batidas, revela-se a impossibilidade de tal autenticidade. Os fatos mais absurdos são comentados como eventos corriqueiros. As interpretações das três atrizes são excessivas, *deliberadamente falsas*, e sequer parecem se acertar num mesmo registro de atuação. É como se houvesse um excesso da representação em relação à realidade representada¹⁰⁴. Assim, desde o começo da peça tudo já é imediata e demasiadamente dado, a dramaturgia não corresponde a um gradual desvelamento ou desenvolvimento dos elementos que compõem a ficção (como uma telenovela em que as posições têm de ser demarcadas muito rapidamente para que o telespectador saiba claramente o que entender e o que sentir). Se em *Na selva das cidades* o conflito entre as duas personagens principais vai aos poucos revelando um caráter que mistura violência e homoerotismo, em *Petróleo* isso está colocado já de início e da forma menos sutil possível: as personagens correspondentes aos protagonistas do original brechtiano, a

104. Para Linda Hutcheon (2001, p. 1), o pós-moderno “em termos gerais toma a forma de uma declaração consciente de si, que se contradiz e mina a si mesmo. É como dizer algo enquanto ao mesmo tempo se coloca aspas em torno do que se diz”. A definição parece caber perfeitamente aqui. E, se lembrarmos que pôr aspas no que se diz era um procedimento central do projeto épico brechtiano, vemos como a ironia e o distanciamento das estéticas modernistas, ao recaírem sobre si mesmas, levam ao cinismo e ao esvaziamento pós-modernos: “a crítica como ‘correta distância’ seria impossível porque a ideologia já opera, a todo momento, uma distância reflexiva em relação àquilo que ela própria enuncia. Ou seja, a forma crítica esgotou-se porque a realidade internalizou as estratégias da crítica” (Safatle, 2008, p. 194). “De fato o pós-modernismo usou uma versão do modelo brechtiano”, de acordo com a própria Hutcheon (1988, p. 210), à medida que os textos pós-modernos “decodificam a si mesmos trazendo à frente suas próprias contradições” (ibid., p. 211).

herdeira e a funcionária, já se estapeiam e rolam no chão beijando-se antes que o espectador tenha tempo de entender a narrativa que se desenha. Quando Jane diz que precisa pensar sobre a proposta de Loraine, esta responde:

LORAINÉ – Não, você não precisa pensar em porra nenhuma, Jane. Aliás, tem umas outras coisas que você precisa saber.

JANE – Como assim, preciso saber?

Loraine avança para Jane

SUZI – Nós todas sabemos!

LORAINÉ – Jane. Olha para mim. É muito importante que você saiba!

JANE – Importante? Eu não sei se eu quero saber de nada importante...

LORAINÉ – Quer saber Jane. VOCÊ QUER!

Jane tenta sair, Loraine a segura.

JANE – NÃO QUERO SABER!

Tapa os ouvidos, grita, etc. Loraine e Suzi a seguram juntas, tapam a sua boca, seguram os braços.

LORAINÉ – *rápido*. Foi o Marcos que pediu para o Erivaldo Santana realizar a ação que levou à atual situação junto ao Ricardo Moura, ao Cláudio Batista e a todos eles. O Marcos foi o organizador da ação que acabou por resultar na perseguição de Adriano Sampaio dos Santos! Para fora da cena. Foi o Marcos! O Marcos foi o principal organizador! AGORA VOCÊ TAMBÉM SABE DE TUDO, JANE!!! VOCÊ TAMBÉM SABE!

Largando Jane, deixando-a com o seu testamento. Jane jogada.

JANE – FILHAS DA PUTA! EU NÃO PEDI NADA DISSO! EU SÓ ESTAVA AQUI, COMO SEMPRE, SENTADA ALI...

Mesmo as mais terríveis revelações, as quais (como indicado acima, e como ainda se fará explícito adiante na dramaturgia) se relacionam intrinsecamente ao momento político recente do país, ganham ar de cinema de quinta categoria, como um filme de gangster com péssimo roteiro. Segundo o psicanalista Tales Ab'Saber (ver nota 98 acima), o “teatro auto-derrisório bastante livre” de *Petróleo* comentava certos aspectos “insólitos e criminosos das elites, e do feminino de elite, ou do feminino gangster de elite, dos vitoriosos da cultura e do mercado dos últimos vinte anos no Brasil”; “era a vida subjetiva das elites que estava em foco, hoje muito felizes e descoladas, mas, se mudarmos ligeiramente o ponto de vista, também bandidas e bossais [sic], neo kitsch e geralmente movidas a cultura enlatada e ruim, rebaixada”. Mas não se trata apenas de uma elite dada ao kitsch e à cultura rebaixada; esses elementos são em *Petróleo* absorvidos e assumidos na própria forma da peça: o tradicional distanciamento, que num teatro político habitual explicitaria a posição crítica assumida pelos criadores em relação a esse material¹⁰⁵, aqui parece não operar

105. De certo modo, é o que acontece na *Ópera dos vivos*, da Cia do Latão (ver introdução), cujo “último ato (...), ‘Televisão: morrer de pé’, mostra a mais influente das representações da realidade no mundo contemporâneo e as formas do passado que ela revisita e submete a seus procedimentos pasteurizados” (Cevasco in Desgranges e Lepique, 2012, p. 147). A explicitação que mencionamos é descrita nessa mesma análise (favorável, note-se) da peça: “Se o público não entendeu a sátira ao absurdo, corriqueiro em teledramas de nossos dias, de traduzir todo um processo sócio-histórico a um conflito entre dois, de

plenamente, ou ao menos não de modo habitual. De certo modo o kitsch é assumido na dramaturgia e na encenação, que o colocam no centro de suas operações formais, de modo a tomar como material de investigação justamente essa cultura, sendo o *melodrama* sua principal face.

Também não se trata “de uma preferência estética arbitrária” (que igualaria os autores da peça às elites, ambas com o mesmo péssimo gosto), mas “da ideia de que a ficção melodramática efetivamente organiza simbolicamente a nossa realidade, muitas vezes sem que nos demos conta”, como afirmam os criadores, remetendo a ideias de Paulo Arantes¹⁰⁶. O filósofo detectava no teatro paulistano, mesmo e principalmente naquele mais politicamente consciente, “a presença quase constante de uma assim chamada ‘dramaturgia da vítima’”, a qual consistiria “em uma postura de denúncia de situações em que parcelas da sociedade tornam-se vítimas de injustiças sociais”. O grande limite desse teatro estaria na ausência de uma crítica sistêmica, de modo que ele recairia em “uma grande defesa de políticas de ressarcimento, a serem realizadas (...) pelas não-vítimas – digamos, pelos algozes? –, direcionadas aos que foram vitimizados. Estes, portanto, não chegam a assumir ou a vislumbrar qualquer papel ativo diante da realidade que os oprime”. Essa dramaturgia, por mais que pudesse representar adequadamente “a vida subjetiva das elites”, ao manter certo maniqueísmo entre vítimas e algozes não se distinguiria suficientemente dos roteiros melodramáticos do cinema hollywoodiano ou das novelas brasileiras e latinas¹⁰⁷.

preferência de cunho amoroso, a peça, seguindo o didatismo tão caro a Brecht, mostra ainda outro programa da TV sendo ensaiado, um programa infantil chamado o ‘Jardim das Finanças’ onde se preparam ‘os homenzinhos para a realidade do mercado financeiro’. O terceiro fio narrativo segue o mesmo princípio didático e nos leva ao mundo da produção material, a cozinha do estúdio de TV. Como era de esperar, é de lá que vem a enunciação do princípio de composição do ato e da TV: ‘Carne, peixe, frango, tanto faz. O conteúdo não importa. Igual novela’” (ibid., pp. 147-8).

106. Citamos aqui o release do espetáculo tal como aparece no projeto da peça, cedido a nós pelos seus autores. Ali eles se referem a uma fala do filósofo brasileiro em debate com Hans-Thies Lehmann no evento Próximo Ato, no Itaú Cultural, no dia 7 de novembro de 2009. O áudio está disponível em <http://www.bacante.com.br/especial/proximo-ato-2009/>.

107. Como mencionado acima, o material que daria origem a *Petróleo* surgiu durante o processo de criação da peça precedente do Tablado de Arruar, *Helena pede perdão e é esbofeteada*. Nela, os artistas investigavam as fórmulas melodramáticas da telenovela brasileira, já buscando perturbar essa dramaturgia desgastada com a inserção de materiais agressivos e performáticos: “a escolha do melodrama como forma partiu da compreensão de que ‘na sua estruturação hedonista o melodrama atende a anseios de consumo e gratificação próprios a uma sociedade como a nossa, e é justamente essa afinidade secreta e psicológica com a sociedade do espetáculo que lhe assegura vida longa e criatividade’ (Daniel Dantas)” (Tablado de Arruar, 2010). A peça de rua contava a história da personagem título (representada pela mesma Ligia Oliveira que em *Petróleo* faz o papel de Suzi), referência às personagens sempre homônimas do autor de telenovelas Manuel Carlos, e seu marido recém demitido, Augusto, cuja casa é invadida por um outro casal, Mary e Jack. “A invasão do casal, mistura de anarquistas com bandidos

Seriam *kitsch* não apenas as elites, mas os próprios militantes do teatro político. Os criadores reconhecem a presença desse tipo de dramaturgia da vítima mesmo nas criações anteriores do Tablado de Arruar, as quais queriam denunciar “situações absolutamente injustas e [que], no afã de comunicar essa denúncia de maneira convincente, acabavam por transformar os oponentes em questão em personagens de um grande melodrama”. O que se aspirou em *Petróleo* foi de algum modo romper com as estruturas desse melodrama generalizado e naturalizado, para descobrir como o teatro pode ainda dizer algo sobre sua realidade, inclusive no sentido costumeiro de refletir sobre deformações e injustiças produzidas pelo sistema político e econômico centrado na diferença de classes, sem com isso reproduzir uma dramaturgia da vítima:

A questão óbvia que se coloca (...) é, claro, como fugir da dita ‘dramaturgia da vítima’? Quer dizer, o que seria isso que está de alguma maneira introjetado na nossa lógica, de tal forma que acaba nos levando sempre ao mesmo lugar? Que mecanismo é esse, que faz com que, no intuito mesmo de apontar a injustiça, a barbárie, a exploração, justamente aquela realidade que gostaríamos de poder transformar, mostramo-la como imutável?¹⁰⁸ (do projeto do espetáculo, cedido pelos autores).

Note-se que se trata aqui da questão brechtiana clássica: como, contra o tratamento dos novos e urgentes temas pelas velhas formas reificadas – uma vez que, como dizia o próprio Brecht (1977, p. 30, grifo nosso), “*o petróleo resiste à forma em cinco atos*; as catástrofes de hoje não progridem em linha reta mas em crises cíclicas; os ‘heróis’ mudam com as diferentes fases, são intercambiáveis etc.; o gráfico das ações das pessoas complica-se com as ações abortivas; o destino não é mais um único poder coerente; antes há campos de força que podem ser vistos radiando em direções opostas; os próprios grupos no poder compreendem movimentos não apenas uns contra os outros mas dentro de si mesmos, etc., etc.” –, tratamento que (ainda que sem essa intenção, e ainda mais terrivelmente porque com a intenção contrária) identifica-se necessariamente com o apaziguamento dos conflitos e apagamento de qualquer possibilidade de mudança, representar uma realidade perversa (e que já se sabe que é perversa) de modo que nela passe a ser visível a *mutabilidade*. O ponto aqui é saber o quanto as respostas que tentaram seguir na linha brechtiana não se reverteram elas

ou terroristas, funciona como o dispositivo que termina de desestruturar a vida de Augusto e Helena, que, percebendo a sua situação, decidem acompanhar os outros dois em suas (...) ações (pseudo-)terroristas” (ibid.). De acordo com o grupo, o “choque entre o real e o ficcional é uma das principais características do espetáculo, daí termos usado a ideia de Teatro de Intervenção para descrevê-lo” (ibid.).

108. Rancière, contra Pierre Bourdieu, afirma que a ênfase sociológica na descrição das estruturas ideológicas de comportamento “garante que o *habitus* seja perpetuamente produzido e reproduzido para que cada um faça ‘seu próprio negócio’ [*sa propre affaire*]” (2007b, p. 256), jamais conseguindo sair da posição de vítima impotente para ocupar outros espaços e realizar outras atividades.

mesmas naquilo que se queria combater¹⁰⁹. De certo modo, os proponentes de um teatro político correm o risco de se igualar à pretensão das personagens Shlink, de *Na selva das cidades*, e Loraine, de *Petróleo*: enquanto elite que de todo modo ainda são, olham para aqueles que vivem uma existência supostamente alienada (“uma vidinha como a sua, bem vagabundazinha! Bem pobre!”, diz Loraine) e acreditam ter o dever (ou, diríamos melhor, o direito) de acordá-los de seu suposto sono, de “tirá-los da casca” como diria Shlink. Entretanto, por mais que se possa querer auferir veracidade a cada um dos elementos que compõem essa fantasia da elite libertadora, sua mera formulação nesses termos reproduz toda alienação e enfatiza a diferença hierárquica que pretensamente se está tentando superar.

109. Para Lehmann (2011a, p. 51), o pós-dramático é pós-brechtiano: as *questões* postas por Brecht ainda são fundamentais para teatro do presente, suas respostas porém não podem mais nos satisfazer. Voltaremos a essa constatação adiante (especialmente nas Considerações finais).

fig. 20.

Alexandre dal Farra e Clayton Mariano. *Petróleo*, 2011
Still frame do vídeo de registro, cedido pelo diretor

Eu? Eu sou... Suzi. Eu estive com a Loraine algumas vezes antes, em diversas situações. Nós conversávamos. Eram situações dialógicas, entre eu e Loraine...

Gente que vive no ódio

filhos da puta do caralho, caras de pau de merda, não é uma situação normal e corriqueira, caralho! suas vidas não são normais e corriqueiras, seus merdas! (...) parem de se portar razoavelmente, seus filhos da puta! parem de ser razoáveis e de se portar como se fossem pessoas. vocês são apenas seres disformes e imbecis que se portam como pessoas de merda! (...) eu gostaria que as pessoas se descontrolassem e causassem uma situação de caos e desespero. mas os canalhas de merda ficam o tempo todo procurando transformar os momentos da vida em situações corriqueiras.

DAL FARRA (op. cit., p. 182)

Uma das dificuldades a serem enfrentadas ao se analisar *Petróleo* está na presença de três camadas dramáticas paralelas que se alternam e misturam ao longo das cenas da peça¹¹⁰. Em conversa com a Cia Les Commediens Tropicales¹¹¹, o dramaturgo Alexandre Dal Farra relatou que, no início do processo de criação, teria mostrado para as atrizes três tipos diferentes de materiais textuais, perguntando-lhes qual mais lhes agradava, com vistas a explorá-lo mais a fundo; quando (inesperadamente) elas manifestaram igual interesse pelos três, Dal Farra começou um trabalho de costura e integração que resultaria na dramaturgia final encenada. Assim, além de momentos que fazem seguir a narrativa das três personagens, como as que descrevemos até agora, há ainda em cada cena um momento dialógico reflexivo e (como veremos) metalinguístico, considerado pelos autores um parêntese no curso da peça, e um solilóquio de Suzi, trazendo imagens que apresentam metaforicamente os temas tratados na obra.

Ao final da primeira cena, Jane sai devido a um estranho e aparentemente urgente telefonema que recebeu; se o recurso dramático bem pode parecer forçado, o fato de o som do telefone ser realizado com a boca por Suzi assume essa incongruência: ao fingir disfarçar, ela sublinha o expediente teatral, com bem sucedido efeito cômico. No diálogo que se segue, Loraine e Suzi discutem sobre o acontecido, explicitando totalmente o caráter reificado desse tipo de saída ficcional:

LORAINÉ – Como assim? De repente alguém ligou para ela AQUI NESSA MERDA? Por que é que alguém ligou pra ela aqui nessa merda? Que porra é essa?

110. No texto cedido pelos autores a peça se divide em três cenas, separação que na encenação é menos visível, não havendo demarcação clara ou pausa entre elas.

111. No “Laboratório permanente de plágio”, que pudemos acompanhar; ver capítulo 6 adiante.

SUZI – É assim mesmo, Loraine, sempre liga alguém em um momento difícil das nossas vidas! Para dar notícias decisivas! Isso é, por exemplo...

LORAINÉ – Como, “DECISIVAS”? DECISIVAS DO QUÊ? O QUE É QUE ELA ESTÁ DECIDINDO?

SUZI – Não sei, mas ela ouviu algumas coisas decisivas, pelo que pareceu...

LORAINÉ – Então ela tá tomando umas merdas de umas decisões? Na vida eu não fico por aí tomando umas decisões. Na vida eu só decido umas bostas: se eu vou comer uma coxinha, um cachorro quente, ou a roupa que eu vou vestir... Então, quer dizer que a gente fica enfiada nessa vida de merda, sem decidir porra nenhuma, e quando chegamos aqui ficamos inventando umas merdas para decidir. Ficamos inventando umas decisões para tomar aqui, sendo que na vida a gente não decide porra nenhuma!

Sublinha-se a irrelevância daquilo que no melodrama (seja ele reconhecidamente comercial e raso, como o televisivo, ou pretensamente crítico, politizado) se apresenta como possibilidade de escolha e ação das personagens, incapazes de se desprender de seu contexto e de seus hábitos; e chega-se à conclusão absurda:

LORAINÉ – Suzi! Você vai decidir alguma merda!

SUZI – Eu?...

LORAINÉ – Você vai tomar alguma decisão de merda, agora! Fazer tipo uma escolha de bosta sobre a sua vida de merda, OU QUALQUER BOSTA DESSE TIPO!!! VAI!!!

SUZI – Mas... quais são as minhas opções?...

LORAINÉ – NÃO SEI! NÃO TEM OPÇÃO NENHUMA! INVENTA VOCÊ! DECIDE ALGUMA MERDA!!!

SUZI – *séria*. Prefiro não decidir.

LORAINÉ – Prefere não decidir? Como assim?

SUZI – Prefiro não decidir. Prefiro ficar aqui sem decidir nada.

LORAINÉ – Sem decidir nada?... Mas. Como você pode decidir isso?...

Se a possibilidade da ação autônoma não apenas não é real, como ainda é cúmplice da manutenção das coisas como estão, mais vale a recusa em agir, mais vale negar-se a girar a roda do sistema melodramático¹¹². Ao mesmo tempo, a réplica final de Loraine revela que essa decisão só pode se dar *como decisão*, ou seja, a partir daquilo que existe, das coisas como estão, e não como instauração imediata de uma outra possibilidade mais autêntica. Só é autêntico em *Petróleo* a recusa da ilusão da autenticidade.

Estando esses momentos reflexivos, como dissemos, separados da linha narrativa, podemos antecipar os dois outros que ainda aparecerão na peça, para tentar obter um quadro do problema colocado pelos autores para eles mesmos. O segundo desses parênteses se dá novamente entre Loraine e Suzi depois de Jane sair de cena. A primeira começa a ler um jornal e comenta (fig. 19):

112. O “prefiro não decidir”, da personagem Suzi, remete é claro ao Bartleby de Herman Melville, figura recorrente em certo pensamento político contemporâneo, como em Negri e Hardt (2000, pp. 203-4), Žižek (2008b, p. 353 e 2010, pp. 400-1), Agamben (2007a), Deleuze (1997, pp. 80-103) e Rancière (discutindo a leitura de Deleuze; 2004a, pp. 146-164); como também no teatro político paulistano, com montagens do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (*Bartolomeu, que será que nele deu*, 2000, peça que batizou a companhia) e de Denise Stoklos (*Preferiria não?*, 2011).

LORAINÉ – *comenta o jornal*. ... fascistas de merda!... (...)

SUZI – Não é tão simples... Você tem que parar com essa mania de sair falando...

LORAINÉ – Que mania?

SUZI – Essa mania de sair chamando as pessoas de fascistas de merda, Loraine! Não sei se dá pra dizer uma coisa dessas, enfim, acho que você devia pensar mais sobre você mesma, sobre os...

LORAINÉ – Como assim sobre mim, Suzi? O que você quer dizer com essa merda?

SUZI – ...sobre os fascistas de merda de dentro de você mesma, Loraine!, sobre...

LORAINÉ – Ah, sim! Dentro de mim! Dentro de mim tem uns fascistas de merda queimando uns ônibus, metralhando uns hospitais! Eles estão fazendo isso agora dentro de mim, Suzi? É isso? Metralhando as minhas entranhas??? (...)

SUZI – Enquanto nós conversamos aqui essas pessoas estão queimando ônibus!?

LORAINÉ – É, ESTÃO! ESTÃO SE PORTANDO COMO UNS FASCISTAS DO CARALHO!

SUZI – ...eu acho isso bastante aterrorizador, mas, Loraine, por que é que eles estão queimando ônibus? Por que razão será que essas pessoas...

LORAINÉ – Não sei, Suzi! São uns fascistas e pronto! Foda-se! Aqui no jornal eles explicam umas coisas, tal, mas esse jornal, desculpa. Esse jornal é fascista pra caralho! Todos fascistas de merda!

SUZI – ...você está sendo preconceituosa, Loraine! Não é bem assim, veja...

LORAINÉ – Não, eu não estou sendo preconceituosa! Eu estou sendo pessimista, só isso! Eu fico aqui sentada julgando as ações dos outros, e sendo pessimista, e apontando os problemas do que está acontecendo lá fora, porque isso é confortável para mim, Suzi! QUE MERDA!

SUZI – Sim. É isso que nós estamos fazendo. Ficamos julgando as coisas que estão acontecendo lá fora, e sendo às vezes pessimistas, às vezes otimistas, e assim por diante, pronto! Eu também, também estou aqui defendendo o que eles estão fazendo lá fora, estou dizendo que precisamos pensar sobre esses acontecimentos com mais calma, considerar melhor a situação (...) Se ela fez isso, é porque tem as suas razões. Se ela tem as suas razões, isso é só uma expressão de algo maior, de toda uma situação. Assim, sempre que alguém queima ônibus, essa pessoa precisa ser ouvida! Ela tem esse direito...

Se, por um lado, a conversa introduz um elemento importante para os acontecimentos seguintes da narrativa (as ações violentas que acontecem do lado de fora do hospital onde a peça se situa), também aqui não se faz andar diretamente a narrativa. Antes se coloca justamente o problema de *o que é possível dizer a respeito de um fato ou acontecimento*: aqui parece impossível e mesmo indesejável tanto compreender as causas daquilo de que se fala, quanto emitir juízos sobre esse objeto. Essa recusa se dá como a exposição de um círculo vicioso: o juízo (apontar os criminosos retratados pelo jornal como fascistas) impede a compreensão, levando à cegueira, enquanto a compreensão (mostrar que esses criminosos são expressões ou, poderíamos dizer, *vítimas* de suas situações) impede o juízo, levando à irrelevância ou mesmo à estupidez.

No terceiro parêntese, a personagem Jane começa a comer um hambúrguer e a contar uma história (“Quanto eu cheguei de Piracicaba...”), simulando um momento de “depoimento pessoal”, espécie de cena considerada uma fórmula estereotípica do teatro contemporâneo (principalmente daquele que fetichiza o material “real”, como expusemos em nosso primeiro capítulo). Loraine interrompe-a, furiosa:

LORAINÉ – Ah, não, Jane! Não, não! Você começou a contar a sua história DE MERDA agora, a partir de um objeto, tal, vai dizer de onde você veio, e essas merdas?! Eu não vou ouvir a sua história DO CARALHO, Jane! Ainda mais a partir de um objeto como um hambúrguer?! Esse hambúrguer te lembra de umas coisas, Jane? É isso? Ele te remete a umas situações que estão na sua MEMÓRIA??? (...)

JANE – ...esse objeto significa muito para mim, Loraine! Você não entende.

LORAINÉ – Não, Jane! (...) Existe essa coisa de todos poderem contar as suas histórias, terem os seus pontos de vista sobre as coisas, tal, etc... Como sobre os bolivianos escravizados, maltratados, etc., etc., nós poderíamos ter umas histórias para contar sobre eles, etc. E nós contaríamos essas coisas, em cena, para umas outras pessoas, e tal. Ou no cinema, como no filme “BIUTIFUL” por exemplo! Sei lá, nós contaríamos as histórias dos africanos em Barcelona, tal! E as pessoas que contam essas histórias nem são os africanos, nem nós somos os bolivianos escravizados, mas gostamos de contar as histórias deles, de mostrar as suas situações terríveis! Terríveis! É isso que você quer? Então nós vamos colocar em cena as nossas opiniões sobre a situação dos africanos em Barcelona, por exemplo??? Ou as nossas opiniões sobre a vida dos pobres! Ou a nossa opinião sobre a porra da situação das mulheres na sociedade!!! Então nós vamos agora contar umas merdas e depois mostrar, POR MEIO DA MANEIRA COMO CONTAMOS AS MERDAS DAS HISTÓRIAS, MOSTRAR QUAIS SÃO AS NOSSAS OPINIÕES SOBRE ESSAS HISTÓRIAS DE MERDA??? (...) EU ESTOU CANSADA DESSAS OPINIÕES DE MERDA! DESSAS NARRATIVAS DE MERDA QUE SERVEM PARA DIZERMOS UMAS OPINIÕES, E O PÚBLICO CONCORDA COM ESSA BOSTA, PORQUE É ÓBVIO QUE O PÚBLICO QUE VEIO NESSA BOSTA É CONTRA A PORRA DA ESCRAVIDÃO DOS BOLIVIANOS, E CONTRA TODAS ESSAS MERDAS, JANE!!!!

JANE – Sim! Estamos cansadas dessas opiniões colocadas em cena ou no cinema, que servem para nos sentirmos do lado certo!

LORAINÉ – PARA NOS SENTIRMOS DA PORRA DO LADO CERTO! VOCÊ NÃO TEM DIREITO A TER UMA PORRA DE UMA OPINIÃO! Só sobrou essa situação de merda, em que as porras das opiniões que nós falamos por aí NÃO FAZEM A MENOR DIFERENÇA! AS NOSSAS OPINIÕES NÃO MUDAM NADA!!! ESTAMOS SÓ ENFIADAS NESSA BOSTA, E PRONTO!!!

JANE – *Inflamada pela outra.* QUE LUGAR É ESSE? O QUE ESTAMOS FAZENDO NESSA MERDA?

É visível que a discussão continua a de Loraine e Suzi sobre os criminosos retratados no jornal, e aqui explicita-se o caráter metalinguístico desses parênteses, com a referência cinematográfica: novamente se fala sobre a possibilidade de representar as situações terríveis que forçam os indivíduos serem quem são ou fazerem o que fazem. Fica claro aqui que, num contexto de cinismo, a forma crítica facilmente se reverte em demonstração narcísica de uma consciência crítica sobre os problemas de uma sociedade, sem que essa consciência precise ter de fato qualquer potência, qualquer real consequência¹¹³. Com essas três cenas, a peça põe em questão os pressupostos e

113. “A negatividade abstrata envolvida em farejar instantaneamente os defeitos dos fenômenos, de fora, por assim dizer, para ser capaz de afirmar a própria superioridade em relação a eles serve meramente para agradar o próprio narcisismo intelectual e portanto se abre para o abuso desde o início” (Adorno, 2008a, p. 25). Ora, *Petróleo* nos mostrará que, se “a negação abstrata do coisificado produz o bloqueio do desvelamento da não-identidade; sua negação determinada pressupõe, ao contrário, certa *dialética da aproximação* mimética. (...) O verdadeiro desafio da crítica consiste *em encontrar a não-identidade através da confrontação com materiais fetichizados*, da mesma maneira que, para Lacan, ‘Não há outra entrada para o sujeito no real do que o fantasma’” (Safatle, 2006, p. 296).

clichês do teatro político: sua crença na possibilidade da ação, sua pretensão ao juízo político e moral, seu intuito de se posicionar acusatoriamente perante as grandes injustiças existentes em nossa sociedade (aqui chamado, na verdade, de mero “ter opiniões”). Mas também revela seu desespero com a impotência de quem está jogado nessa sociedade e percebe a futilidade de suas decisões, seus juízos e seus discursos, sem contudo poder abdicar deles, sob risco de se render a um total conformismo cínico; esse desespero se manifesta na forma violenta assumida pelas cenas: nos gritos (sugeridos já na dramaturgia pelas maiúsculas), nos palavrões, nos argumentos toscos e cíclicos, na agressividade que domina essas discussões. Como se apenas a violência, talvez gratuita, pudesse ser motivação num mundo em que qualquer argumento racional parece poder ser revertido em cinismo imobilizante; como se a angústia gerada pela desorientação, pelo impasse histórico de todo pensamento político, fosse uma panela de pressão que só pudesse resultar numa ebulição colérica, naquilo que a peça chamará (sem exatamente definir ou explicar¹¹⁴) de *ódio*.

Voltemos à primeira cena. Enquanto Loraine alterava o testamento do marido para incluir a cláusula que transfere para Jane toda a herança (“CASAS, AVIÕES, IATES, ETC, ETC! [...] UMA PUTA FORTUNA DO CARALHO!”), uma tentativa de acalmar a funcionária dera a Suzi a oportunidade de um curioso discurso, enunciado no proscênio, de frente para a plateia; a elocução da atriz Ligia Oliveira é ao mesmo tempo calma e sombria, pronunciando demoradamente as palavras e gesticulando lentamente para reforçar as imagens sugeridas, como se quisesse sublinhar o contraditório caráter – ao mesmo tempo visto como corriqueiro e absolutamente inusitado – do caso narrado:

114. Vejamos um esboço oferecido por Paulo Arantes (2007b, p. 204, grifo nosso): “Ao que parece, só o ódio mobiliza hoje. Bem no fundo do tacho, o que se vê é perdedores atirando contra perdedores, tanto nas zonas desconectadas do mundo como nos guetos da normalidade capitalista. No topo, todas as variantes dessa política oficial do ódio (...) Alguém observou que o eclipse de uma alternativa pós-capitalista intensificou exponencialmente o ódio como vínculo social preponderante – se é que se pode falar assim. *Como se, na ausência da regulação moral associada às ideias socialistas, as pessoas se sentissem livres para odiar, como num desrecalque coletivo, enfim descarregar em novas vítimas a expiação da crise.* Às vezes penso que seria mais apropriado falar em desprezo e crueldade quando nos referimos ao sentimento de classe dos vencedores globais, exercido em um continuum que vai do trabalho atroz nas cadeias produtivas terceirizadas pelo mundo às prisões iraquianas. (...) Continuamos a falar do mesmo princípio de desproporção, o ódio mora no coração do excesso que o define e na resposta a que estão condenados os que afrontam essa situação-limite de nosso tempo. Por isso já se disse muito bem que a fúria tranquila dos homens-bomba se deve à percepção do equilíbrio a ser restaurado nessa assimetria do sofrimento. Mas isso não é política, quando muito a sanção de seu esgotamento. Em termos materialistas, ainda vivemos na pré-história e, por isso mesmo, não podemos excluir a hipótese de que ela se encerre sem superação com a aniquilação recíproca dos dois campos em luta”.

Veja, Jane. Essas coisas acontecem. Parece estranho. Parece bastante estranho. Mas é assim mesmo. Por exemplo. Outro dia eu acordei pela manhã e fui tomar um copo d'água. Eu coloquei o copo vazio em cima da mesa da cozinha onde havia um aglomerado de formigas, que formava uma mancha preta e viva, em cima da mesa, ao lado do copo. As formigas estavam ali concentradas. Estavam todas voltadas para o centro da mancha, onde havia uma gota de mel. Você já reparou nas formigas, Jane? Já reparou que as formigas. As minúsculas formigas têm uma espécie de ódio. Elas caminham pelas paredes, pelas quinas dos móveis, não é mesmo? E elas carregam os alimentos, os pedaços de aveia, grãos de açúcar, as formigas – mas elas não enxergam direito. Você já reparou nisso? Elas não veem nada! Elas caminham com as suas patinhas, e você sabe como elas se guiam? Sabe? Elas se trombam, Jane! As formigas procuram sempre se trombar umas nas outras, para que possam continuar no mesmo caminho. Elas trombam, e é assim que fazem, para não se perder. Eu tenho muito mais nojo das formigas do que das baratas, ou dos ratos. Para mim os ratos são apenas indivíduos em desespero. Já as formigas, não. As formigas são muito mais incompreensíveis e asquerosas. É por causa do ódio. As formigas se comunicam, se locomovem, em suma, existem por causa do ódio. Não existe o indivíduo “formiga”. “Uma” formiga, simplesmente não existe. Existe o ódio, que se espalha. Aquela massa preta pulsante e viva, o ódio milenar, que passa por dentro da casca das formigas, se aloja nos seus líquidos internos. Já os ratos não. Os ratos têm outros costumes...

Não fica realmente clara a relação entre a história contada e a situação em que as personagens se encontram, sugerida pelo “por exemplo” no início do solilóquio. Isso pode ser visto, por um lado, como um defeito (talvez intencional) na costura dos diferentes níveis dramatúrgicos (já visto acima no telefonema que causou a saída de cena de Jane), de modo que a passagem de um material ao outro não pode se dar de maneira totalmente lisa e sem percalços, sem um *estranhamento* (o termo parece, pelo menos aqui, traduzir o V-effekt brechtiano melhor do que “distanciamento”, dada a possível cumplicidade deste último com a consciência cínica, como vimos). Por outro lado, essa falta de clareza exige do espectador o esforço de tentar estabelecer ele mesmo as ligações necessárias e cabíveis: se as formigas, para Suzi, apresentam um tipo de impulso cego e pré-individual (“milenar”), chamado significativamente de *ódio*, que ao mesmo tempo sustenta toda sua existência e as torna incompreensíveis, estará ela sugerindo que também por trás das personagens da peça se espalha essa “massa preta pulsante e viva” (semelhante, como se verá, ao próprio petróleo do título), verdadeiro motor das ações representadas? Que, ainda que as três julguem ter controle sobre seus atos (que acreditem ser possível “tomar umas decisões”), de uma perspectiva exterior esses atos só podem ser um cego trombar, “para que possam continuar no mesmo caminho”, caminho esse que talvez elas nem saibam que estão percorrendo? O sentido desse ódio há de ser um dos principais pontos a se elucidar na discussão da peça.

fig. 21.

Alexandre dal Farra e Clayton Mariano. *Petróleo*, 2011

Still frame do vídeo de registro, cedido pelo diretor

A resposta de Loraine a Suzi é um longo discurso proferido enquanto come um pedaço de melancia (o que cria uma grave interferência no entendimento do texto).

A arte do sublime ridículo

a porra da força destrutiva das raízes começou a aparecer porque não foi levada em conta. o erro do filho da puta era evidente e a calçada estava arregaçada por conta disso, a árvore não foi dominada direito. (...) tudo plantado de maneira errada. os erros do planejamento explicitam o caráter escroto de tudo o que existe nesse lugar de merda, de todas as coisas, sem exceção, todas as coisas são escrotas e erradas! (...) tudo faz parte do sistema de erros que ocupam espaço e abrem os buracos na camada organizadora as nossas vidas de merda! por meio dos buracos é possível ver a merda, nos erros a merda aparece e se torna visível, por meio dos erros estúpidos dos filhos da puta que plantam errado, que fazem as bostas com imprecisão e estupidez! que errem! errem pra caralho, filhos da puta!
DAL FARRA (op. cit., p. 91).

“...sempre, sempre... A mesma coisa... sempre uma herança, sempre!... Uma herança!... sempre uma mulher que entrega o seu marido moribundo para a outra!... por meio de uma herança, sempre, sempre esses moribundos, essas heranças, as mulheres, sempre...” Com essas palavras Jane entra em cena no começo da segunda parte da peça, revelando o cansaço de viver um melodrama eternamente repetido e desgastado, em que os acontecimentos mais estranhos já são parte de fórmulas dramatúrgicas prontas e hiperexploradas, mas ainda sim a obrigam a vivê-los como se ela não tivesse consciência de que apenas prolonga a inútil sobrevida de um espetáculo arruinado. Jane se dirige a Lorraine mostrando essa consciência, dizendo-lhe “Eu não vou me irritar com você. Eu tenho pena. Está debilitada. É terrível, eu sei! Um marido em pedaços. Eu conheço bem essa situação. Eu. Não sei. Agora vocês me enfiaram nessa situação, e eu não sei, eu, sinceramente!...” Mas Lorraine recusa conceder-lhe tal posição de consciência, insiste que a outra represente seu papel de ingênua e alienada:

LORRAINE – *Vai até Jane.* Oh! Jane! Sua vaquinha! Não fique assim tão confusa.
JANE – Como assim? O que você está querendo dizer? Por que você disse isso que você acabou de dizer?
LORRAINE – *Pega o rosto da outra na mão.* Vejo que você está confusa, mas não há razão para isso, Jane! *Grita.* NENHUMA RAZÃO!
SUZI – Sim, Jane. Está tudo bem. Quase tudo. Praticamente, está tudo bem?!...

Diante da intervenção de Suzi, Jane se revolta, questionando o papel dessa personagem na história (que fundamentalmente só dependeria da contraposição entre herdeira e funcionária, rica e pobre). Suzi procura explicar, novamente diminuindo todos

os fatos para a total e imperturbável normalidade de uma situação da qual todos têm plena consciência, mas nessa tentativa entra em desacordo com Loraine (fig. 20):

SUZI – *Balbucia um pouco.* Eu? Eu sou... Suzi. Eu estive com a Loraine algumas vezes antes, em diversas situações. Nós conversávamos. Eram situações dialógicas, entre eu e Loraine...

LORAINÉ – Que merda é essa, Suzi?

SUZI – Sim, nós dialogávamos sobre alguns assuntos, na verdade só para passar o tempo talvez...

LORAINÉ – Suzi, o que você está dizendo?

SUZI – Bem, estou me apresentando, estou explicando quem eu sou, e o que de alguma forma me liga a você, Loraine, mas isso não é tão simples, eu...

Loraine recusa a versão de Suzi, revelando por trás de sua hiperconsciência a vontade de esconder algo, mas mesmo esse elemento escondido só poderá ser mais uma peça do mesmo velho melodrama, mais um clichê, sabidamente tosco mas *inevitável*:

Suzi! Sua cretina! Que cara de pau! Olha, Jane, a Suzi, essa aí, ela é tipo uma secretariazinha, meio que uma personal sei lá o quê! Ela presta vários serviços para o Marcos, para mim, e tal! Meio que ela faz uns trabalhos! Um monte de merdas! Ela faz um monte de merdas para mim e para o Marcos! Tipo uma secretária pessoal, Jane! Depois, ela meio que virou amante dele, etc. COMO SEMPRE! É sempre assim com as secretárias! Ela costumava dar para o Marcos, trepar com ele, e tudo o mais. Eu já presenciei isso algumas vezes, vi, tal, ele comendo ela, toda essa merda que você já sabe! Aí, fiquei meio puta, tentei revidar, e tal! Depois, eu achei isso meio inevitável, como toda MERDA COM O MARCOS! TODA UMA VIDA INEVITÁVEL!

Retomando sua posição neutra e consciente, Suzi admite ter tido “algumas relações sexuais com o Marcos, sim, eu copulei com o Marcos algumas vezes”, porém tenta diminuir a relevância desse fato: “Sim, mas. Isso não era uma traição. Existe essa coisa de se atribuir significados à cópula, mas. Não é assim tão simples. Na verdade, são muitas coisas ao mesmo tempo. Muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo”. Como no diálogo que já vimos, sobre a violência que estaria acontecendo fora do hospital, Suzi tenta anular a capacidade de se emitir juízos sobre a situação: se as personagens vivem clichês eternamente reiterados, se estão fatalmente presas a um melodrama com possibilidades absolutamente limitadas de eventos e ações, como julgar uma delas por simplesmente cumprir seu papel *inevitável*? Se a total consciência não traz nenhuma consequência prática, se o senso crítico só serve para conferir (a si mesmo) um status de conhecedor do estado do mundo, se não há horizonte de expectativas que permita vislumbrar um futuro que não seja mera continuação do presente, como esperar que as personagens se libertem desse presente contínuo? Se, segundo Dal Farra, “a esquerda brasileira perdeu, nos últimos anos, a capacidade de apontar para o imprevisível, para a transformação radical da sociedade”, a única ação possível para o teatro é “colocar

diversos materiais em choque, no sentido de que a energia desse choque, dessa fricção, abra espaço para o imprevisível”. Curiosamente, na peça será a própria Suzi a tentar fornecer uma possibilidade, em mais um de seus longos solilóquios (novamente começando com “por exemplo”), continuação direta de sua última fala citada acima:

Por exemplo. Eu estava apoiada no sofá, e o Marcos atrás de mim, penetrando em mim (...). Mas não era só isso que estava acontecendo. (...) O cachorro estava ali do lado, com a cara na porta de vidro do quintal. Ele me olhava como se eu fosse um animal copulando. Ele não pensava, e não atribuía significados à cópula, porque os cachorros, quando copulam, não atribuem significados a isso. (...) As cadelas ficam com esses pensamentos nas suas cabeças, ficam pensando “o que está acontecendo?”, e elas nem se dão conta, nem percebem direito que tem um cachorro metendo nelas. Depois a cadela continua com aquela cara, e quando vê, ou às vezes nem vê, nem percebe direito e está cheia de filhos dentro dela. (...) Mas se um dia a cadela olhasse para o próprio corpo, e de repente pensasse algo como “nossa, está acontecendo isso!” Tomasse um susto, percebendo o tamanho da sua barriga, os oito filhotes mamando nela, pode ser que quando a cadela percebesse isso tudo ela passasse a ter ódio. Ódio da sua situação, de cadela no cio, fadada a gerar cães, a amamentá-los. Ela ia ter ódio disso tudo, e isso ia mudar a expressão da sua cara, e os seus pensamentos, que não seriam mais “o que está acontecendo?”, mas sim um monte de ideias que procurariam explicar a lógica por trás da ação do cão que a penetra, a geração dos filhotes, e o próprio fato de ela estar ali, tudo por causa do ódio. (...) Por isso é que eu estou em busca de alguns fatos, alguns acontecimentos que possam me causar essa sensação de ser uma cadela inconsciente e estúpida, e só pensar algo como “o que está acontecendo?” *Estou trabalhando essa tentativa de desconscientização absoluta de todos os atos vitais, mas para isso eu preciso de acontecimentos imprevisíveis, não sei, um terremoto, uma bomba, um meteorito... Aí eu ia poder também ficar com aquela cara de cadela, assim, no meio da cidade destruída, no meio dos restos de prédio, sem poder explicar, sem poder explicar, e só ia ficar pensando coisas do tipo: “o que está acontecendo?”* (grifo nosso).

Suzi tem consciência de seu excesso de consciência (representa o próprio excesso de representação) e da necessidade de rompê-lo, mas para ela esse rompimento só poderia vir de fora, de um Acidente absoluto, uma Catástrofe (“um terremoto, uma bomba, um meteorito”) cuja força fosse *incontestável*; um *acontecimento*, não no sentido (recusado nos capítulos anteriores) de uma intervenção na mera realidade, mas de uma irrupção imprevisível de um Real que não se confunde com ela. A metáfora de uma catástrofe como portadora de um Novo pode remeter ao conceito do *sublime*, especialmente tal como pensado (a partir de Kant) por Jean-François Lyotard (1997, pp. 144-5), como “os acontecimentos de uma paixão, de um sofrimento para o qual o espírito não estava preparado, que o desampara” (fazendo-o se perguntar *o que está acontecendo?*) “e do qual conserva o sentimento, a angústia e o júbilo de uma dívida obscura”. Para Lyotard, “o que é sublime é que, no meio dessa iminência do nada, aconteça alguma coisa apesar de tudo, tenha ‘lugar’ e anuncie que não está tudo acabado” (ibid., p. 91); tal anúncio se dá como uma “‘presença’ inapreensível e *indubitável* de algo que é diferente do espírito e que acontece, ‘de vez em quando...’” (ibid., p. 81, grifo nosso). O índice dessa

Catástrofe vindoura no presente reificado parece ser o mesmo ódio já apresentado anteriormente, força inconsciente ao mesmo tempo gerada pela eterna repetição do mesmo e contraposta a ela.

De fato, o longo discurso parece ter como ressonância nas outras personagens apenas esse ódio: Jane, que antes relutava em aceitar seu papel no melodrama imposto por Loraine, aceita-o a partir da ira em relação amante de Marcos (que passou a ser seu marido), atacando Suzi com tapas e ofensas, e expulsando-a de cena. Loraine alegra-se com a reação da funcionária (“Esse é o espírito! UMA GRANDE MERDA! Isso mesmo! E você está até chorando! Que bosta! Que bom! Essa situação de merda ainda por cima é meio comovente!”), mas adverte-a de que “infelizmente, sua estúpida, na verdade isso tudo ainda não é seu”, uma vez que Marcos Henrique ainda está vivo: “por enquanto as coisas ainda não estão tão ruins. Ainda precisamos trabalhar muito para piorar isso!”

De fato *Petróleo* traça seu caminho “rumo ao pior”¹¹⁵, em direção à exacerbação do mal-estar encontrado pela peça no esgotamento das representações, à demarcação cada vez mais clara e forte da inconsistência da realidade apresentada e da possibilidade de apresentar a realidade, até o ponto extremo em que a forma *se quebra*. O que isso significa para a peça é que a estrutura dramática, já colocada em xeque pela explicitação do excesso da representação, termina por fracassar em sua tentativa de dar conta do que há para ser representado. A cena aos poucos se abre para uma estética “pós-dramática”, em que as ações realizadas não correspondem mais ao desenvolvimento da “historinha” criada por Dal Farra ou das personagens construídas pelas atrizes.

Depois que se anuncia a necessidade de se piorar ainda mais as coisas, Jane sai de cena para matar Marcos, o marido moribundo de Loraine, cuja herança agora será destinada a ela. Segue-se a cena do jornal já citada na introdução a este capítulo: Loraine põe-se a ler num jornal sobre pessoas que estão queimando ônibus na cidade, as quais ela descreve como “fascistas de merda” (assim como o jornal é “fascista pra caralho”), gerando uma discussão com Suzi, que como sempre busca explicar de modo neutro e atenuador os acontecimentos: “Se ela fez isso, é porque tem as suas razões. Se ela tem as suas razões, isso é só uma expressão de algo maior, de toda uma situação. Assim,

115. “Worstward ho” é o título de um texto de Beckett, autor que – como veremos – deixou sua marca na peça paulistana. Esse texto, e especialmente o mote “Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor” (Beckett, 2012, p. 65), tem sido retomado (de modo semelhante ao *Bartleby*, ver nota 112 acima) por certa filosofia política contemporânea; ver especialmente Žižek (2008b) e Badiou (2002).

sempre que alguém queima ônibus, essa pessoa precisa ser ouvida”. A resposta de Loraine a Suzi é um longo discurso, proferido enquanto come um pedaço de melancia (o que cria uma grave interferência no entendimento do texto; fig. 21), no qual são articuladas informações sobre o terrorista Cesare Battisti com uma menção das atividades terroristas da presidenta Dilma durante a ditadura (“mais ou menos na mesma época”), terminando por uma longa citação de Battisti sobre a situação da Itália na década de 70 (quando era governada por um partido de esquerda). Suzi reage cantando uma canção, alternada com crises de vômito, atrapalhando ainda mais o entendimento do texto de Loraine. Jane volta à cena e, movendo-se agitadamente no proscênio como se atacasse a plateia, lê aos berros o testamento de Marcos, na verdade um recorte do discurso de Delúbio Soares quando de sua desistência de voltar ao PT em 2009 (o espectador já fora levado a deduzir o envolvimento de Marcos em escândalos de corrupção que, dado o contexto político do país, pareciam aludir ao “Mensalão”¹¹⁶). Loraine acompanha com um violino.

A impressão causada por essa cena pós-dramática está registrada na crítica negativa escrita por Dirceu Alves Jr. para a Revista Veja: “Três boas atrizes surgem *perdidas* em cena. Apesar de concebida com base em ideias interessantes, a montagem não consegue formar um *conceito* dramatúrgico e muito menos obter alguma *integração* com o espectador” (s.d., grifos nossos). A avaliação conservadora talvez pudesse justamente indicar a presença do sublime em *Petróleo*¹¹⁷: a recusa de toda conceituação, de qualquer comunicação, a impossibilidade de falar a mesma língua do espectador. “Quando sublime, o discurso fica repleto de falhas, de erros de gosto, de imperfeições formais”, pois “a grandeza do discurso é verdadeira, quando testemunha da incomensurabilidade do pensamento com o mundo real” (Lyotard, op. cit., p. 100). De fato, parecemos (mas apenas *parecemos*, como argumentaremos) aqui testemunhar

116. Tema principal da primeira parte da trilogia *Abnegação* (2014), na qual o Tablado de Arruar mostra líderes de um partido político tendo de lidar com um escândalo de corrupção, sobre o qual nunca se tem conhecimento claro (ver nossas Considerações finais).

117. A crítica da Veja talvez seja a maior prova do sucesso da tentativa dos autores de *Petróleo* de abrir um espaço de imprevisibilidade para além da mera repetição do estabelecido: “É inerente a muitas obras de arte a força de quebrar as barreiras sociais que elas alcançam. (...) A opinião proclamada em uníssono pelos ocidentais e pelos estalinistas sobre a incompreensibilidade da arte moderna continua a ilustrar este fenômeno; é falsa porque trata a recepção como uma grandeza fixa e suprime as irrupções na consciência, de que são capazes as obras incompatíveis. No mundo administrado, a forma adequada em que são recebidas as obras de arte é a da comunicação do incomunicável, a emergência da consciência reificada. As obras em que a estrutura estética se transcende sob a pressão do conteúdo de verdade ocupam o lugar que outrora indicava o conceito de sublime” (Adorno, 1982a, p. 221-2).

a incapacidade do teatro de dar conta do Real, de modo que só pode deixá-lo romper a própria forma da peça e apresentar-se cru. A potência sublime do Novo reverte-se em impotência de quem só pode eternamente *aguardar* um acontecimento indubitável cuja vinda é duvidosa; agora entendemos porque era a própria Suzi que, justamente tentando normalizar toda situação potencialmente dissensual, propunha a espera de um Acidente que trouxesse o dissenso absoluto: a exigência dessa alteridade radical, desse Outro inquestionável é tão incondicional que jamais pode ser realizada, recua diante de toda alteridade real recusando-se a ver nela uma verdadeira alternativa, uma possibilidade válida. O sublime e o cinismo são duas faces da mesma moeda¹¹⁸.

Mas *Petróleo* não acaba aqui, não tem sua última palavra no mutismo acuado frente à “apresentação de nada, ou seja: da presença”, cuja “força de obrigação”¹¹⁹ tem “parentesco muito maior com a ética do que com a estética” (ibid., p. 88). A lógica de um Real sublime ao qual se deve deferência é mais um engodo, “as imagens da catástrofe total, longe de dar acesso ao Real, podem funcionar como um escudo protetor CONTRA o Real” (Žižek, 2000, p. 37, grifo do autor). Se o sublime “consiste não só em sua indicação da proximidade de uma Coisa (que ameaça o sujeito)” mas também em “evitar encontrá-la de fato”, percebe-se a comédia de *Petróleo* como revelação impiedosa de que “o que é sublime do ponto de vista do superego é ridículo do ponto de vista do ego”, é “farsa” da perspectiva de “um observador desinteressado” (Zupančič, 2011, p. 155), observador que poderá ser o espectador de *Petróleo*. O Real não é catástrofe sublime que interrompe a representação, mas (como já vimos no primeiro capítulo) a própria impossibilidade de abandonar a representação num encontro autêntico com o Real. De modo que “nos refugiamos em enredos catastróficos para evitar o verdadeiro impasse” (ibid.). A continuação da peça deverá ser pois uma

118. Ligação também feita por Zupančič, que vê em ambos uma estrutura narcísica de identificação com o superego: “o sujeito é confrontado com a proximidade traumática de uma Coisa (ameaçadora), e responde introduzindo uma nova distância, um tipo de desinteresse diante de algo de relevância drástica. É precisamente a isso que Kant se refere como o *pathos da apatia*. Mas no que se apoia essa distância? A resposta de Freud é que ela se apoia no superego. A atitude em questão consiste no sujeito ter ‘retraído o acento psíquico do seu ego e o transposto para seu superego. Para o superego, assim inflado, o ego pode parecer minúsculo e todos seus interesses triviais’. O sublime assim assume um ponto de vista distante ou ‘elevado’ em relação ao mundo, e a ele mesmo como parte desse mundo” (2011, p. 154).

119. Ao proibir a representação numa sujeição absoluta a uma lei exterior, a um Real que não aceita dialéticas, Lyotard instaura como regra a eterna “anamnese da ‘Coisa’, a anamnese da escravidão inescapável ao Outro” como única alternativa à “escravidão ao Mesmo que nos leva à anestesia da cultura da mercadoria”. “Ou a Lei de Moisés ou a Lei do McDonald’s”, é como Jacques Rancière formula a alternativa lyotardiana entre duas formas de dominação. E completa, de maneira consistente com a ligação explorada por nós na nota anterior: “O quanto essa nova Lei de Moisés contrasta de fato com a Lei do McDonald’s permanece, é claro, um ponto debatível” (2004b, p. 15).

explicitação (propriamente *estética*, contra a ética do sublime¹²⁰) de seu impasse verdadeiro, daquilo que realmente move o conflito entre Jane e Loraine, conflito que estrutura toda a dramaturgia.

Assim, após a cena descrita acima, Jane relata seu fracasso em matar Marcos:

Eu me aproximei dele, eu pus a minha mão na sua ferida, eu tentei acabar de decepar a cabeça de Marcos Henrique, mas ele colocou a sua mão, a mão que lhe restou, ele a colocou no meu rosto, assim. Ele colocou, assim. Não me empurrou, não me enforcou. Colocou a mão assim, no meu rosto, e eu senti a palma quente da sua mão. A mão quente de Marcos Henrique. Ainda é quente, Loraine. (...) Eu. Eu me apaixonei por Marcos Henrique. Foi inevitável. Ele estava debilitado.

Jane realiza bem demais o papel imposto por Loraine, identifica-se tanto com ele que se apaixona verdadeiramente pelo marido que nunca quis ter, recusando assim a consciência cínica das outras duas personagens, como se justo ali onde suas ações seriam mais inautênticas ela conseguisse encontrar autenticidade¹²¹. Além disso, diz Jane, não havia fortuna alguma para ser transferida para a funcionária, pois Marcos não tinha bens próprios, tudo o que se supunha que ele tinha era alugado.

Com mais esse golpe de melodrama, o projeto de Loraine revela-se sem sentido. Se em *Na selva das cidades*, o rico comerciante ainda descrevia o conflito que pretendia criar como uma “luta metafísica”, uma luta não da carne mas “do espírito”, o bibliotecário já lhe respondia que “o espírito não é nada” (Brecht, op. cit., p. 69). O que se revela é o quanto o cinismo de Loraine, que estava disposta a se desprender de todo valor, seja afetivo (a ponto de desejar a morte do marido: “Eu amava o Marcos! Mas ele é um FILHO DA PUTA!”) seja monetário (cedendo todo seu dinheiro a Jane no início da trama), dependia de uma profunda *crença* para se manter. Jane, sempre colocada na posição de ingênua por Loraine e Suzi, e ainda por cima admitindo ter se apaixonado por Marcos Henrique, revela a ingenuidade ainda maior da cínica Loraine, que acreditava que seu desprezo agressivo pelas relações estabelecidas poderia abrir o caminho para

120. Não por acaso, os dois principais teóricos dos “teatros do real”, Sánchez e Saison, terminam suas reflexões negando o fetiche da mera realidade em direção ao Horror de um verdadeiro Real; o que está em jogo continua sendo o mesmo: o abandono do *trabalho contínuo* da forma em prol da *certeza* ética, do efeito *imediato*. Para Thierry de Duve, essa preocupação do sublime com seu efeito é essencialmente *kitsch* (tanto quanto o melodrama que pretende interromper): “a arte moderna, como se desenvolveu nos últimos 150 anos e como conduz para a arte contemporânea, nunca teve nada a ver com o sublime. Ou então quando tem algo a ver com o sublime não é muito boa. (...) O sublime parece para mim sempre muito perigosamente perto de uma estética do impacto, e a estética do impacto é kitsch” (1999, p. 16).

121. “Quando uma personagem em uma comédia finge acreditar ou só age como se acreditasse, ela encena (em seu comportamento exterior) uma crença interna, ou, vice-versa, quando é pega no seu próprio jogo, a crença real pode surgir de sua convicção de que só acredita que age” (Žižek, 2014, p.39).

algo inesperado e verdadeiro entre ela e Jane por meio do assassinato de Marcos como gesto radical, superando uma impotência anterior. O *cinismo ingênuo* da personagem opera como “movimento da impossibilidade inerente ao obstáculo externo”, projetando sobre Jane a ingenuidade da própria Loraine, de modo que “o impasse inerente adquire existência positiva, com a implicação de que, com esse obstáculo cancelado, a relação vai poder se desenvolver sem percalços” (Žižek, 2000, p. 20).

Diante da incompreensão aflita de Loraine, Suzi tenta acalmá-la, como sempre normalizando os fatos: “...é... Isso é. Uma nova situação para você. Mas é comum, os homens normalmente escondem fatos das suas mulheres, e esses fatos sempre se revelam quando eles estão moribundos. É assim mesmo, a vida é assim”. A própria Loraine tenta mostrar-se acima da situação, inabalável, com pouco sucesso:

que cretino!... Então o Marcos não tinha merda nenhuma! Não era nada dele, Jane? *Pensa um pouco*. Também, foda-se! É claro que incomoda um pouco ter sido enganada por vinte anos... *Para fora da cena*. FILHO DA PUTA! Vinte anos! *Volta ao raciocínio*. ...mas, a essa altura, foda-se! Não estou nem aí que nada fosse do Marcos! NÃO ESTOU NEM AÍ PARA NADA QUE VENHA DO FILHO DA PUTA DO MARCOS!!!!

E o melodrama segue acumulando clichês, para o desespero de Loraine, quando ela por acaso pega entre os documentos do marido (onde busca confirmar o que Jane lhe contou) a pasta que Suzi olhava no começo da peça (ver acima pp. 129-30). Ali há o resultado de um exame que indica que Marcos engravidara a amante. Suzi, depois de tentar fugir, confessa (com sua linguagem habitual, com efeito cômico: “Bem, tecnicamente, um óvulo...”); mais uma vez Jane aproveita imediatamente a oportunidade de levar ao extremo o melodrama, apaixonando-se por Suzi (“Eu não consigo me conter, Suzi. Você é linda assim, grávida!...”, diz a personagem antes de agarrar a outra para beijá-la).

Loraine lamenta, raivosa: “Agora essa filha da puta do caralho está grávida do meu marido despedaçado! Que merda! A SITUAÇÃO PIOROU MUITO!”. Ironicamente, a peça caminhou “rumo ao pior” como queria Loraine beckettianamente, mas o resultado foi contrário a suas expectativas: o gesto autêntico em *Petróleo* não é o assassinato de Marcos, como ela queria, mas o reconhecimento da inexistência de qualquer gesto autêntico em uma história pessoal inautêntica e reificada, *reconhecimento para além da mera consciência cínica, ainda dependente da crença*. “Por que o conhecimento tem que ser suplantado pela crença?”, se pergunta Žižek (2014, p. 39); “a solução é que ‘mesmo que eu saiba, eu não sei realmente’: o conhecimento não foi (...) realmente assumido

subjetivamente, não ocupou o lugar da verdade”). O projeto de *Petróleo* é realizar esse trabalho de ocupar assumidamente esse lugar, de *atravessar por dentro o cinismo*; vale para a peça o que diz o filósofo esloveno sobre outra obra¹²²:

De modo paradigmaticamente pós-moderno, as cenas são ao mesmo tempo cômicas, provocando o riso; insuportavelmente ingênuas; e no entanto devem ser levadas totalmente a sério. Sua seriedade não assinala um nível espiritual profundo subjacente aos clichês superficiais, mas uma louca asserção do valor redentor dos clichês ingênuos enquanto tais. (...) o enigma dessa coincidência de opostos é, de certa forma, o enigma do próprio pós-moderno. (2000, p. 8).

122. Trata-se de análise do filme *A estrada perdida*, de David Lynch; parece mesmo haver uma grande proximidade entre a poética desse cineasta, e principalmente aquilo que Žižek nela encontra, e a peça paulistana, de modo que pudemos nos apropriar aqui de outras reflexões desse livro do filósofo.

fig. 22.

Alexandre dal Farra e Clayton Mariano. *Petróleo*, 2011
Still frame do vídeo de registro, cedido pelo diretor

Quando começa um tiroteio vindo de fora do hospital, (...) Jane tenta revidar com um gesto divertidamente falso, como o de uma criança brincando de pistola.

Violência e destruição

é por isso que é bom que nós, filhos da puta, sempre tentemos fazer as merdas inúteis de maneira decidida e clara! tentemos sempre fazer as merdas com toda a clareza possível! é importante que decidamos fazer um monte de merda de maneira clara e enfática, e assim erremos muito, espetacularmente e sem vergonha! erremos como os filhos da puta que somos, arregacemos os nossos erros, façamos erros grandes e estúpidos! erros que fodam as nossas vidas! eu proponho isso, que sejam construídas pontes inteiras com o cálculo errado, proponho que se façam erros gigantescos, que se gaste muito tempo e dinheiro em grandes empreitadas que depois não dão certo, que se construa uma estrada transnacional e se erre a rota, e a estrada vá dar em qualquer buraco mais ou menos perto de onde ela saiu, depois de ter feito muitas curvas pelo mato, e que ninguém ganhe nada com isso! erros inúteis, sem superfaturamento ou outras vantagens! proponho que façamos erros sempre, que não gerem nenhuma vantagem para ninguém, para nos lembrarmos da nossa incapacidade! eu prefiro isso.
DAL FARRA (op. cit., pp. 92-3)

A terceira e última cena da peça começa com o diálogo metalinguístico entre Jane e Loraine que já citamos (ver acima p. 142), no qual a primeira tenta fazer um depoimento pessoal – novamente assumindo a pretensão melodramática à autenticidade subjetiva – e é interrompida pela outra, que vocifera contra o kitsch presente tanto no depoimento pessoal quanto em filmes e peças de teatro que pretendem denunciar o sofrimento de grupos e sujeitos socialmente excluídos ou marginalizados, contra o cinismo que procura se posicionar criticamente frente a essas injustiças para um público que já se sabe que compartilha da mesma posição, apenas “para nos sentirmos do lado certo”, sem que essas “opiniões” tenham qualquer efeito real. Quando Loraine revela a inautenticidade daquilo que Jane via como autêntico, esta se desespera, sem entender o sentido do que se passa: “QUE LUGAR É ESSE? O QUE ESTAMOS FAZENDO NESSA MERDA?”, grita Jane, referindo-se à *própria peça e ao próprio teatro*.

Quando Jane dirige sua desesperada pergunta para Suzi, que estava de fora da conversa, esta responde que também não sabe, calma e mostrando desinteresse pela questão; revela que durante a conversa das outras duas estava pensando em outra coisa, “estou tendo ideias”, diz. É o gancho para o terceiro e último de seus longos discursos imagéticos (no qual retoma o final do primeiro deles, onde começava a diferenciar as formigas, movidas pelo ódio, dos ratos, quando fora interrompida):

Às vezes as ratas comem os seus filhotes¹²³. (...) A rata, sem perceber, come a sua ninhada inteira de filhotes às vezes, mata a sua fome, e com isso ela não dá continuidade à sua espécie direito, com isso ela faz um desserviço aos ratos. Mas faz parte da sua natureza que as ratas mães às vezes errem nesse ponto. Os ratos são animais que erram. É por falta de ódio. Os ratos não têm muito ódio. Só desespero. São indivíduos em desespero, tentando sobreviver a qualquer custo.

Poder-se-ia esperar aqui uma contraposição em relação às formigas, espécie cheia de ódio e na qual não existiriam indivíduos; mas a comparação feita é mais inusitada:

Eles não têm ódio; não são como os carros. Daqui eu vejo os carros que passam. Eles brilham. Os carros brilham, mas o que importa não são os carros, nem o brilho da sua lataria. O que importa é a maneira como eles passam. A maneira como deslizam. É porque sempre há por trás dos carros o ódio, que move seus motores, o combustível fóssil. *É que o petróleo nasce do ódio*. Do decantamento do ódio de bilhões de anos, dos restos dos cataclismas, dos gritos e das mortes silenciosas é que nasce o petróleo. Do ódio submerso, que dorme, debaixo dos nossos pés, apodrecendo e virando câncer, cancro, tumor, combustível, força. Embaixo de tudo há uma camada submersa dessa matéria podre e viva. Por baixo da pele dos moleques que correm, dentre as rugas dos velhos, atrás dos olhos dos animais, por debaixo da pele de cada um de nós. E quanto mais profundo, quanto mais camadas o cobrem, mais inflamável é o petróleo, mais potente o combustível, mais explosivo, mais denso e preto, e muito mais maligno, se for câncer, tumor. E mesmo debaixo dos campos de batalha, abaixo dos solos das matanças, das guerras, fica depositado um tanto de petróleo que se produz aos poucos, uma quantidade enterrada de ódio fossilizado, um tumor esperando para se espalhar. Também debaixo das avenidas e das praças das grandes cidades, e debaixo dos prédios, e das linhas de metrô, e por baixo de tudo o que é civilizado esconde-se um processo lento e contínuo, de apodrecimento e de fermentação, de culpa, de remorso, de dor... (grifo nosso)

Pela primeira vez aparece na peça a palavra que lhe serve de título, relacionada diretamente com o ódio de que já se falara antes, o petróleo entendido como violenta força subterrânea, como potência destrutiva. Como se a própria obra fosse afinal uma grande aposta na potência do ódio (diversas vezes citado nos estranhos monólogos de Suzi), que pode ser usada para transformação ou manutenção, como afirmou Clayton Mariano¹²⁴. Aliás, o único texto presente no programa da peça, ao lado da ficha técnica, era “O caráter destrutivo”, de Walter Benjamin. Embora possa parecer próxima do Horror, a *destruição* aqui é uma violência sem coerção, sem dominação (distante, portanto, do sublime lyotardiano). Pelo contrário,

123. Podemos imaginar que tanto essa reflexão quanto a anterior (sobre a cadela que engravida sem saber) se referem também à própria situação da personagem, que espera um filho de Marcos Henrique.

124. Em conversa com a Cia Les Commediens Tropicales no “Laboratório permanente de plágio” (ver capítulo 6), Clayton citou o texto “Sobre a crítica da violência”, de Walter Benjamin, em que o autor busca estabelecer uma distinção entre uma violência divina, transformadora e uma mítica, mantenedora da ordem: “Todo poder* enquanto meio é ou instituinte ou mantenedor de direito. Não reivindicando nenhum desses dois atributos, renuncia a qualquer validade” (Benjamin, 1986, p. 167). “O poder* mítico é poder* sangrento sobre a vida, sendo esse poder o seu fim próprio, ao passo que o poder* divino é um poder puro sobre a vida toda, sendo a vida o seu fim” (ibid., p. 173). A versão brasileira alterna entre as duas traduções possíveis de *Gewalt*, “poder” e “violência”, donde o asterisco sempre vir após os termos.

O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte do que qualquer ódio. (...) O caráter destrutivo não se fixa numa imagem ideal. Tem poucas necessidades, e a menos importante delas seria: saber o que ocupará o lugar da coisa destruída. Primeiramente, pelo menos por um instante, o espaço vazio, o lugar onde se encontrava a coisa, onde vivia a vítima. Certamente vai aparecer alguém que precise dele, sem ocupá-lo. (Benjamin, 1986, p. 187).

Condizente com isso, o dramaturgo afirma, na declaração já citada, que “a esquerda tem medo do desconhecido, da destruição que toda Utopia envolve, pois para surgir o novo, é preciso abrir espaço no velho, é preciso destruir o que está aí”. Em uma entrevista, Frank Castorf (referência importante dos autores de *Petróleo*, como já vimos acima, à p. 128), ao ser perguntado sobre sua célebre tendência a “instaurar provocação ou desconstrução”, afirma que “‘O prazer de destruir *também é prazer construtor*’ [aqui Castorf cita Mikhail Bakunin]. Se algo que existe fica destruído, nessas ruínas *algo novo aparece*. Claro que tudo isso dentro de um processo dialético” (Castorf, 2010, p. 37, grifos nossos).

Ademais, o diretor explicou que o ódio era um sentimento genuíno dos criadores perante o mundo na época da criação da peça, de modo que eles acreditavam que a forma explosiva e o grito de nada adiantariam se não se visse verdadeira agressividade por parte das atrizes. Por isso, Clayton insistia na necessidade de dar mais volume às falas, de modo que víssemos as atrizes se esforçando, levando suas vozes ao limite físico, quase algo desagradável de ver; além disso, deveria haver nas interpretações um tom de obrigatoriedade (“temos que fazer a trama”, cumprir com a dramaturgia reificada), produzindo uma tensão ao se opor à vontade de destruir tudo. Aqui não há otimismo quanto à possibilidade de “vencer” a forma reificada do melodrama: segundo o diretor, a proposta dos artistas era usar todos os recursos possíveis para *destruir a história*¹²⁵, deixar de falar as frases inteiras, atropelar seu ritmo, interferir com violino e melancia; e ainda assim todos os espectadores seguiam compreendendo a narrativa, pois a fórmula é arquiconhecida. *Por mais que se ataque o melodrama, no final ele sempre sobrevive*. Se a peça tem um moribundo¹²⁶, é importante conseguir matá-lo, mas todas tentam e não conseguem, ele é uma coisa no meio do caminho de todas.

125. *Petróleo* pertence a uma série de obras, de *Helena... a Abnegação*, em que são investigados o tema e a forma cênica da destruição buscando de se opor à impotência monótona pós-moderna; da destruição gestual concreta do cenário à destruição conceitual e dramática do melodrama bem como dos clichês do pensamento teatral e político brasileiros. Durante esse percurso, foi publicado o primeiro romance de Alexandre dal Farra, *Manual da destruição* (2013), de onde tiramos as epígrafes deste capítulo.

126. “O Real que tangenciamos aqui, nessa dupla negação, pode ser ligado ao juízo infinito kantiano, a afirmação de um não-predicado: ‘ele é não-morto [*undead*, morto-vivo]’ não significa simplesmente que

De fato, Loraine aproveitou o longo monólogo de Suzi para escapar de cena em direção ao quarto de Marcos, levando uma grande e pesada chave inglesa com a qual ataca o marido para matá-lo. Volta à cena ensanguentada e contente, dizendo que resolveu a situação e que agora as três podem ir embora: se havia sido a própria Loraine que criara a situação com Jane e buscara desenvolvê-la, esse desenvolvimento se deu contra suas expectativas (Jane se apaixona por Marcos, Suzi engravida, as duas se apaixonam: nunca se escapa do melodrama, só se mergulha cada vez mais fundo), de modo que agora é Jane que quer levar até o fim o conflito estabelecido, enquanto Loraine procura acabar de vez com a peça, voltando atrás em seu desejo de provocar uma relação que possa transformar as três personagens. Para tanto, tenta atacar Suzi com a mesma chave inglesa, no intuito de provocar um aborto. Jane aproveita a cena de perseguição que se segue para ressuscitar Marcos com os aparelhos do hospital. A cena, representada pela atriz Marina Henrique dentro da estreita moldura de uma porta além da qual estaria o moribundo, é o mais perfeito exemplo de uma *comicidade absolutamente tola* que poderíamos caracterizar como pertencente a um *faz-de-conta infantil*, comicidade que encontramos diversas vezes em *Petróleo*: sincronizando seus gestos com os sons do desfibrilador, duas vezes a atriz grita “cuidado, afastem-se!” e se joga para trás, simulando a descarga do aparelho, até que tornemos a ouvir os gemidos gravados que nos avisam que o moribundo voltou à vida, para desespero de Loraine, que diz que sua oponente “não entendeu nada”.

Mas uma vez, porém, Jane mostrará que Loraine é a verdadeira ingênua (juízo demonstrado por uma esdrúxula pronúncia brasileira do nome da outra, como fora feito com o seu no início da peça), contando-lhe que quando tentara matar Marcos este havia lhe agradecido; “Aí eu falei tudo para ele, Loraine! Eu mostrei o testamento, expliquei tudo! E foi então que Marcos Henrique me contou, foi aí que eu entendi que. Que não era. Simplesmente não era possível. Marcos Henrique não pode! Não pode morrer!”. Irrada, Loraine responde: “SUA VAGABUNDA FILHA DE UMA PUTA!!! ENTÃO VOCÊ SABIA!!! COMO VOCÊ É BAIXA, JANE!...”. Não fica claro a que se referem as duas: seria a algum novo desenvolvimento do escândalo de corrupção, sobre o qual nada sabemos? Ou ao testamento de Marcos? Podemos ainda sugerir outro caminho de interpretação,

ele esteja vivo, mas que ele é vivo como não morto, como um morto vivo. ‘Ele é não-morto’ significa que ele é não-não-morto” (Žižek, 2012, pp. 787-8). Note-se a interessante nota de rodapé: “Esse real da dupla negação é não obstante não o mesmo que o sublime kantiano, onde o Real é tocado por meio do fracasso da representação fenomenal: *o real-morto-vivo não é sublime, mas obsceno*” (ibid., p. 788, grifo nosso).

seguindo a linha metalinguística que começamos acima: Marcos é mantido vivo *para que as personagens continuem ali, isso é, para que a peça continue*. Apenas na prisão do hospital-teatro a obra pode ter lugar, só no melodrama as três existem.

Curiosamente, é nesse momento que acontece na ficção a única intromissão do espaço exterior: repentinamente, começa um tiroteio vindo de fora do hospital, supostamente por parte de inimigos de Marcos – os quais não são mais inimigos de Marcos, uma vez que querem matá-lo mas ele agora quer morrer, como reflete Suzi estupefata, finalmente realizando seu desejo de não saber “o que está acontecendo”, antes de ser atingida por um tiro fatal (representado com mais um bem-sucedido efeito cômico: a atriz Ligia Oliveira bebe, fingindo distração, um gole de uma garrafa de groselha, o qual cospe dramaticamente ao ser acertada, transformando-o em sangue cênico). Loraine se alegra com a possibilidade da morte de todos, enquanto Jane tenta revidar com um gesto divertidamente falso, como o de *uma criança brincando de pistola* (fig. 22). Mas nem mesmo a catástrofe se instaura como acontecimento redentor. Sem motivo aparente, o tiroteio se interrompe: “pelo jeito estavam só atirando por aí, para passar o tempo!...”, constata Loraine; e chama: “Ei!!! Venham aqui!!! Nós queremos que vocês invadam isso aqui, nos matem, nos estuprem por favor!!! Façam alguma coisa desse tipo!!! Nós queremos tomar no cu de vez! Queremos foder com toda essa merda!”

Mais uma vez revela-se a crença por trás do cinismo pós-moderno que reconhece o desgaste das representações, mostrando-se que ele ainda depende de uma esperança fundamental em um excesso catastrófico do real sobre o estabelecido. Como se o discurso cínico fosse empregado não por reconhecer a impossibilidade do autêntico, mas *por medo dele*, distancia-se dele *pela necessidade de afastá-lo*. O que Loraine descobre é a futilidade de sua postura cínica, que escondia uma crença no Outro: um outro que, no fim das contas, era justamente Jane, de cuja “autenticidade” Loraine escarnecia apenas para melhor manter como ponto de referência derradeiro. Assim como superar o sublime depende de radicalizar sua negatividade em detrimento de toda subsistência de uma positividade do espírito, ultrapassar o pós-moderno será levá-lo às últimas consequências, assumi-lo como verdade, pronunciá-lo na primeira pessoa do singular¹²⁷. Só resta a Loraine assumir a inexistência de uma verdade exterior,

127. “No começo o paciente é perturbado por alguma mensagem obscura, indecifrável mas insistente (o sintoma) que o bombardeia de fora, e então, na conclusão do tratamento, o paciente é capaz de assumir essa mensagem como sua própria, a pronunciá-la na primeira pessoa do singular” (Žižek, 2000, p. 21).

reconhecer que possibilidade de transformação não vem de nenhum “fora”, nenhuma catástrofe, mas da própria contingência do dado.

O nascimento de um bebê tirado do corpo morto de Suzi constitui o limite máximo, insuportável do melodrama, após o qual tudo precisa ter fim. Novamente isso é representado de maneira magistralmente tola por Marina Henrique: chorando aos berros a morte da amada (“EU PRECISO DE VOCÊ, SUZI!!! O QUE SERÁ DE MIM NESTE FIM DE ANO?”; fig. 23), Jane coloca-a num carrinho de carga e leva-a para fora de cena, de onde grita com seu tom de voz mais canastrão, como se brincasse de ser médica:

Calma! O que é isso? Eu estou sentindo alguma coisa! Meu Deus! Uma parte dela ainda está viva! Loraine! Loraine! A criança, a criança sobreviveu!!! Me ajuda aqui! ...nós precisamos levá-la para a UTI, me ajuda aqui, pode ser que a criança sobreviva, é bem provável!... Ela está se mexendo, é inacreditável! A vontade de viver desses fetos é impressionante... Eu mesma já fiz até partos de bebês de dois meses de idade, que sobreviveram, e hoje em dia isso é muito mais possível... Mas tem que ser rápido...

Jane volta para cena vestindo um avental, pega uma pesada chave inglesa para ser seu instrumento cirúrgico e volta para a coxia, de onde se ouvem quatro estampidos: “Uma incisão... e outra...”. Ouvimos a imitação do choro de um bebê. “Nasceu! Nasceu!!! É menina! Está muito magrinha e pequena ainda, mas está muito viva! Que vontade de viver!...”. E a gota d’água no copo neokitsch: “Vai se chamar Vitória!!!”¹²⁸. Quando mais este acontecimento melodramático com pretensões de verdade autêntica ameaça se imiscuir na trama, só resta a Loraine matar Jane, Marcos e a criança. Ao som brega de “Domingo à tarde” de Nelson Ned, ela caminha pelo cenário, arruma-o lentamente (e sem muito cuidado), e finalmente se senta numa cadeira, onde fica parada até que a luz (um foco excepcionalmente *não verde*) baixa, e a peça termina.

128. Vale a pena citar aqui a reflexão de inspiração lacaniana de Lee Edelman em defesa da negatividade da pulsão de morte *contra a criança e o nascimento* como principais bandeiras da manutenção do mesmo: “a fantasia subjacente à imagem da Criança invariavelmente molda a lógica na qual o próprio político deve ser pensado. Essa lógica nos compele, na medida em que contássemos como politicamente responsáveis, a submeter à moldura do debate político – e de fato do campo político – como definido pelos termos que descrevemos como ‘futurismo reprodutivo’: termos que impõem um limite ideológico ao discurso político enquanto tal” (2004, p. 2). “Os altos e baixos da fortuna política podem medir o pulso da ordem social, mas o *queer* figura, fora e além de seus sintomas políticos, o lugar da *pulsão de morte* da ordem social (...) como resistência à viabilidade do social ao mesmo tempo que insiste na inextricabilidade de tal resistência em relação a toda estrutura social” (ibid., p. 3, grifo nosso). A conclusão é radical: “não tencionamos uma nova política, uma sociedade melhor, um amanhã resplandecente, já que todas essas fantasias reproduzem o passado, por meio de um deslocamento, na forma do futuro” (ibid., p. 31). Podemos pensar que a imagem fetichizada da criança como esperança serve para tentar anular a possibilidade de uma *criança destrutiva*, tal como veremos a seguir.

fig. 23.

Alexandre dal Farra e Clayton Mariano. *Petróleo*, 2011

Still frame do vídeo de registro, cedido pelo diretor

“EU PRECISO DE VOCÊ, SUZI!!! O QUE SERÁ DE MIM NESTE FIM DE ANO?”

O que se pode dizer

me expressei de maneira asquerosa e ridícula e depois ensinei um pouco àqueles desgraçados a se expressarem também de maneira previsível e escrota, e a mostrar os seus sentimentos que no fundo também eram de amor e tristeza como os meus. os filhos da puta também tinham o seu ponto de vista sobre o amor, assim como eu também tinha um, e o chico buarque de holanda também, e os mendigos, e o caralho.

DAL FARRA (op. cit., p. 31)

Três vezes nessa última cena Jane nos revelou o caráter infantil do jogo cômico com o melodrama em *Petróleo*. De fato, apesar de toda a agressividade (seja da linguagem ou das ações) a peça inteira é como um passatempo de crianças, uma brincadeira com os materiais escolhidos: a representação voluntariamente falsa é um jogo de imitação do melodrama, como crianças imitam roteiros vistos na televisão; os palavrões repetidos demais (o vocabulário de ofensas não é vasto, repete-se na peça toda apenas quatro ou cinco expressões) e banalizados têm efeito mais cômico que violento; mesmo a destruição do cenário em certas cenas pode ser vista como um divertimento das atrizes que podem *repetir* essa ação todas as noites sem consequências – o cenário estará novamente inteiro no começo da próxima sessão – e não como extravasamento “real”, produzido “no momento”. Cabe, porém, refletir sobre o sentido dessa comparação¹²⁹. Pois também o melodrama reificado e os que o perpetuam (seus criadores/imitadores, seu público) poderiam ser descritos como infantilizados, incapazes de superar um gosto imaturo petrificado, kitsch. Não é essa a criança que faz *Petróleo*; aqui é preciso diferenciar decididamente infantilismo e infância: a pretensa *separação* entre adulto e criança gera uma imagem reificada da criança, correspondente a “uma cultura política (...) dedicada à ventriloquia da ‘juventude’”, uma “infantilização geral das necessidades e dos propósitos humanos (...) que se mostrou fundamental para o capitalismo de consumo” (Clark, 2013, p. 33)¹³⁰. Mas aqui temos antes *o adulto que brinca*:

Não se trata de uma regressão maciça à vida infantil quando o adulto se vê tomado por um tal ímpeto de brincar. Não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem

129. Essa reflexão, contudo, só poderá ser completada no próximo capítulo, quando o caráter infantil voltar a aparecer em *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, da Cia São Jorge.

130. Clark ataca também uma esquerda “adolescente”, semelhante ao teatro político kitsch recusado em *Petróleo*: “chega de apodícticas exposições de entranhas, chega de denúncias exultantes” (ibid., p. 34).

perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada (Benjamin, 2002, p. 85).

O brinquedo é miniaturização de tudo o que é velho, reificado, que assim se mostra justamente em sua obsolescência e petrificação, perdendo qualquer seriedade dominadora: “um brinquedo é aquilo que pertenceu – uma vez, agora não mais – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica” (Agamben, 2005, p. 86); o brincar de *Petróleo* não é fuga da realidade, mas trabalho sobre ela, profanação¹³¹ e *destruição*. Como crianças (não idealizadas), as atrizes revelam ao brincar sua “faceta cruel, grotesca e irascível”, mostram-se “insolentes e alheias ao mundo” (Benjamin, op. cit., p. 86)¹³².

Livre da preocupação com o mundo (isso é, com a configuração *estabelecida* do sensível), o jogo cênico pode “se interessar piamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais” (Baudelaire, 2002, p. 856), acreditar piamente no melodrama que sabe ser falso – ao contrário do cinismo que não assume o que sabe ser verdadeiro –, levar totalmente a sério o ridículo. Se “o homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos (...), a sensibilidade ocupa quase todo o ser” (ibid.): contra o sublime dominador, a peça se depara com um sujeito brincante cuja potência emancipatória está na sua fragilidade, isto é, numa janela ampla demais para o mundo, abertura que constitui o sujeito a partir de seu outro, que constitui a razão a partir da sensibilidade e não da dominação, como era o caso na mimese e na pulsão de morte (*de destruição*) que investigamos na primeira parte deste trabalho. A ingenuidade¹³³ do jogo revela-se menos ingênua que o cinismo, pois é capaz de abrir-se para o desconhecido, de ver a possibilidade do novo sem submeter-se impotente à dívida com seu testemunho ou à espera de seu advento.

Cabe porém notar a limitação da suposta liberdade encontrada no jogo cômico:

131. Ver outro livro de Agamben, *Profanações*: “As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias” (2007b, p. 60).

132. É interessante para um teatro político renovado que “em torno da figura da criança (...) Benjamin invoca esse conceito de um futuro que se baseia em princípios revolucionários, onde os *limites e restrições de qualquer forma de ortodoxia política são sempre excedidos pela ação e imaginação* da criança: ação e imaginação que poriam à prova todas as regras e suposições pré-estabelecidas sobre as quais as sociedades se constroem” (Quick, 2006, p. 150, grifo nosso).

133. “Essa ingenuidade do não ingênuo (...) testemunha novamente a genial astúcia, principalmente diante da censura perversa e estúpida de ser artificial e exagerado, que tem sido repetida incansavelmente contra o pensamento dialético. Na ingenuidade que se aproxima tanto de seu objeto, como se o tratasse por ‘tu’, o adulto Hegel (...) preservou um pedaço de sua infância, a coragem para ser fraco e insufla o gênio para triunfar ao final de contas sobre o mais árduo” (Adorno, 2013, p. 122).

a comédia libera o jogo estético mostrando em seu atuar *como* está formado esse jogo estético. Porém (e este é o limite insuperável da comédia romântica) isso só ocorre *no* jogo estético. Ademais, inclusive na própria representação da comédia o público representado por ela não se transforma: os vaidosos, fanfarrões e provincianos que constituem o público (...) seguem sendo-o; certamente na comédia tudo mudou, mas nada mudou mediante a comédia (Menke, 2008, p. 167).

Novamente Menke atenta para a impossibilidade fatal de o teatro transformar de fato algo no mundo, de efetuar uma passagem para a práxis. “A seriedade, (...) a direção do sujeito para um fim, é uma determinação fundamental da vida que a paródia estético-lúdica pode suspender temporalmente (e de fato tem de fazê-lo para que possamos levar uma vida realmente livre)”, mas que não pode ser anulada por esse jogo; tentar transpor a atitude paródica para a realidade já seria transformá-la em algo sério (ibid., p. 171). Como vimos, Jane se recusa a matar Marcos para que o cômico melodrama possa continuar, mas justamente aí a peça se revela prisão: Loraine percebe que a trama criada por ela só pode perpetuar o kitsch, e tenta terminá-la. Mas mesmo quando mata as outras duas, não consegue sair do hospital: termina ali, sentada, impotente, incapaz de se livrar de sua própria natureza ficcional mas sem poder seguir com a ficção.

A comédia reverte-se em tragédia, e revela-se outra matriz de *Petróleo*. Pois se *Na selva das cidades* acabava com Garga (correspondente a Jane) abandonando Shlink (Loraine) e a luta – também ali vista como *jogo*, uma partida de boxe, metáfora proposta explicitamente por Brecht *para toda a peça*¹³⁴ – e indo para o mundo (para *a cidade*), temos aqui um *jogo sem fim* próximo não à dramaturgia brechtiana, mas a Beckett. Em *Fim de partida*, Clov tenta partir, deixar o dominador Hamm, mas não pode:

O motivo pelo qual a partida entre Hamm e Clov não tem final é que nenhum dos dois pode ganhar. Sua partida ‘já desde sempre perdida’, como diz Hamm, tem para eles um duplo sentido: porque não podem ganhar e por isso têm que continuar jogando eternamente. A lógica agonal do não-poder-ganhar e a lógica temporal do não-poder-acabar são duas faces do mesmo. (ibid., p. 226)

Consequentemente, vive-se um presente eterno, ao mesmo tempo anterior e posterior ao desastre, eternos retornos sem possibilidade de mudança, uma atmosfera sufocante de fim da história. E também em *Petróleo* poderíamos falar, como Adorno em sua “Tentativa de entender *Fim de partida*” (1982b, p. 120), de um sentido negativo que

134. “A peça [*Na selva das cidades*] investe profundamente na possibilidade da pura diversão, do jogo e sua impossibilidade na sociedade capitalista, e assim o drama mapeia o processo de um fracasso, um fracasso que Brecht alega ser a reflexão de seu próprio fracasso em alcançar seu objetivo com a escrita da peça: ‘Minha peça deveria lidar com esse puro gozo da luta. Já trabalhando no primeiro esboço eu percebi quão singularmente difícil era dar lugar a uma luta significativa. (...) Gradualmente ela se tornou uma peça sobre a dificuldade de dar lugar a essa luta’” (Carney, 2005, p. 75).

parece reverter a forma do drama em seu oposto, de modo a tratar as categorias dramáticas com humor, mas sem ridicularizá-las, numa “paródia [que] implica o uso de formas na época de sua impossibilidade” e assim “demonstra essa impossibilidade e com isso muda a forma” (ibid., p. 136); tanto na peça de Beckett do fim da década de 50, quanto na peça paulistana do século XXI (com o pós-dramático já instaurado e teorizado), “as três unidades aristotélicas são retidas, mas o drama em si perece”; “os componentes dramáticos reaparecem após sua morte”, “exposição, complicação, enredo, peripécia e catástrofe retornam como elementos decompostos em um exame post-mortem da dramaturgia”; “a liberdade do drama é apenas o reflexo impotente, patético de resoluções fúteis” (ibid.). Mas, se aproximamos *Petróleo* ao teatro beckettiano, não parece possível estender à peça também certas críticas feitas ao autor irlandês? Para Heiner Müller, “os textos de Beckett vêm da experiência de um mundo sem história. Para seus personagens não houve história e nunca haverá” (apud Kalb, 2001, p. 165, grifo nosso)¹³⁵. De fato, em sua proximidade de certos preceitos pós-modernos, *Petróleo* parece incidir nesse mesmo negativismo sem saída, que acaba revertendo a crítica a um presente paralisado numa desistência paralisante da crítica. Para tentar superar esse diagnóstico de congelamento, sem ignorar ou tentar apagar o problemático tom catastrófico da obra, é preciso se debruçar sobre o ato final de Loraine, contribuição original de *Petróleo*.

Para começar, se Brecht colocava Garga como protagonista e vencedor da luta¹³⁶, e em Beckett era Clov a chave para compreender o eterno deferimento do fim da partida, aqui o protagonismo de Jane só pode ser ilusório: é Loraine que está em questão. Se “Clov não abandona o refúgio (...) por não dispor das condições de exercício da liberdade disponíveis ao herói do drama burguês”, isso é, por ser afinal “subjetividade alienada” (Gatti, 2014, p. 586), e se em Brecht o intento de Shlink de livrar Garga de sua casca (de sua alienação) é bem-sucedido *para além de suas expectativas*, em *Petróleo* o que está em jogo é o próprio intento de desalienar, de conscientizar, ação sempre realizada pelo rico sobre o pobre, pelo intelectual sobre o ignorante, pelo dominador

135. O próprio Brecht tinha um plano jamais levado a cabo de adaptar *Esperando Godot* como alegoria socialista, em resposta ao imobilismo anistórico do original (Kalb, op. cit., p. 164); embora Müller criticasse esse projeto, absorvia em sua própria obra trechos e imagens da obra de Beckett, sempre de modo crítico, procurando infundir-lhes uma dinâmica histórica: ainda que isso aprofundasse o horror que já neles encontrava, seria o único modo de começar uma superação da inércia das suas figuras (ibid., p. 166).

136. Na verdade, ele *interrompe* a luta: “o importante não é ser o vencedor, Shlink, mas o sobrevivente. Não posso vencer você, Shlink, eu só posso te pisar até te enterrar no chão” (Brecht, op. cit, p. 69).

sobre o dominado. Os autores não estão preocupados tanto com *como transformar sua plateia* (impossível para o teatro, como apontou Menke, mas ainda almejado por boa parte do teatro político) *mas com sua própria posição diante dessa impossibilidade*. Loraine mata Jane, abdica desse projeto ingênuo e arrogante (em uma palavra, cínico)¹³⁷.

Mas mesmo assim ela fica no teatro (que é hospital e prisão). Pois também Loraine, e como ela os autores da peça, não dispõem “das condições de exercício da liberdade disponíveis ao herói do drama burguês”, no cinismo também a consciência esclarecida continua alienada, e mesmo atravessando o próprio cinismo Loraine *não tem saída* e o teatro não tem alternativa senão seguir sendo teatro, inútil representação. É aqui que devemos voltar ao tema da relação entre o teatro paulistano contemporâneo e o espaço urbano, pois *Petróleo* só pode ser entendido como *movimento oposto e complementar* à saída dos artistas para a rua: se antes defendemos voltar a atenção para uma peça aparentemente dramática, tradicional, realizada no palco italiano, tendo em vista que nossa investigação anterior mostrara que não se podia atribuir superioridade ontológica ao teatro de intervenção urbana em detrimento do teatro representacional, é possível ver em *Petróleo* como a ida à rua, não sendo de modo algum arbitrária em relação ao momento histórico, *modifica a própria ontologia do teatro*¹³⁸. De fato, toda a peça, dentro do edifício teatral, se dá em relação (ficcional e metalinguística) ao seu exterior nunca visto, tornado impossível; esse fora, que em Beckett era terra arrasada, mostra-se aqui espaço *pulsante* da cidade, imagem do urbano incrustada no cerne da estrutura formal e ficcional da obra: cidade da qual só se sabe que está em plena ebulição, com ônibus incendiados, hospitais metralhados, tiroteios¹³⁹. Parece impossível assistir à peça sem pensar em acontecimentos recentes da política nacional, em nosso “presente perpétuo de emoções e explosões” (Jameson,

137. Num supremo ato *ético* em que renuncia justamente àquilo a que “dedicou todas as suas forças, a que ela ligou toda a sua vida, e que já estava marcado pelo signo do sacrifício. (...) não podemos permanecer indiferentes a isso, nem considerá-lo como o extremo, o excessivo, o paradoxo, de uma espécie de loucura religiosa, já que, muito pelo contrário (...) é ali, justamente, onde nos situamos, nós, homens de nosso tempo, na própria medida em que essa loucura religiosa nos falta” (Lacan, 1992, p. 294).

138. Devemos à prof^a Vera Pallamin essa observação fundamental, feita em nosso exame de qualificação.

139. Ao mesmo tempo, o fechamento do teatro se mostra o único espaço possível para o jogo infantil, que na cidade não tem lugar. O psicanalista Alexander Mitscherlich (1969, p. 101) enfatiza a gravidade dessa falta: “Exagerando, mas sem deixarmos de ser exatos, podemos afirmar que uma cidade que não proporciona a suas crianças amplos lugares de jogo (...), não se deve estranhar que seus habitantes adultos não participem mais tarde na vida política da comunidade; que essa participação não entre sequer em seu campo visual e que só possam experimentar o problema ‘cidade’ nas obras urbanas, nas tubulações de gás, na retirada do lixo e nos meios de transporte”, ou ainda no caos descrito a seguir.

2006, p. 247), na “persistência dessas ondas incendiárias” que segundo Paulo Arantes demonstram “o paradoxo da utopia real em chamas”, ou ainda numa chave mais poética “a afinidade ancestral entranhada na imaginação do fogo entre destruição purificadora e libertação”: “uma ‘tocha gigante’, como a *Folha de S. Paulo* se refere à piromania que teria tomado conta ultimamente das ruas da capital, sempre comove, quanto mais não seja, pelo próprio poder hipnótico do fogo” (Arantes, 2014, pp. 437-8). Entre ataques do PCC em 2006 e protestos taxados de vandalismo em 2013, “*presentismo e estado permanence de alerta são coextensivos*” (ibid., p. 169, grifo nosso).

Essa congruência tem expressão plena na escolha da *sala de espera de um hospital* como cenário: por um lado, o próprio esperar é essencial na recente experiência do tempo, caracterizada pela “onipresença do presente” (presentismo): “a espera também mudou, deixou basicamente de ser um horizonte” para tornar-se “uma disciplina”, não havendo “sofrimento social disciplinador (...) melhor (ou pior) do que a espera sem horizonte” (ibid., pp. 165-6)¹⁴⁰. Por outro lado, o hospital propõe um quadro de urgência e horror (iminência da morte do “despedaçado” Marcos, que mancha de sangue todas as personagens) que explicita a ideia de “estado de emergência”, isso é, a persistência abusiva mas normalizada de uma situação pretensamente excepcional:

Ao se impor como categoria histórico-filosófica suprema, a urgência focalizou as sociedades – digamos pós-históricas, tomando ao pé da letra seus ideólogos – pelo prisma não tão inverossímil assim de *um grande hospital convertido num único e gigantesco serviço de urgência submerso por um afluxo excepcional de feridos graves – não por acaso, mais uma vez, um hospital de campanha em plena batalha*. Através do emprego recorrente de uma analogia médica para assinalar a visão do mundo como um descomunal teatro de patologias emergenciais, um termo todavia específico das situações de crise, esse novo discurso da exceção (...) confessa, admite e reclama que ela, exceção, é agora a regra (ibid., pp. 260-1, grifo nosso).

Não basta, porém, denunciar esse estado: a tarefa é “instaurar o real estado de exceção”, segundo Benjamin (apud Löwy, op. cit., p. 83). Apenas na *negação destrutiva* dessa realidade exterior, ao se fechar no jogo cênico sem saída – jogo entre tragédia e comédia, entre Brecht e Beckett, usando um para corrigir o outro, sem se decidir por nenhum e assim ganhando voz própria – *Petróleo* descobre a possibilidade de *dizer algo* sobre essa realidade. Não há linguagem que diga imediatamente o real nem mutismo que lhe sirva de testemunha; é possível apenas torcer a linguagem reificada para

140. “No imediato pós-guerra, o olho clínico de um Samuel Beckett permitiu-lhe fechar o diagnóstico, ao ver que essa seria a cifra do novo curso do mundo” (ibid., p. 166).

descobrir que *nessa torção* algo se diz¹⁴¹. Vejamos mais um trecho do comentário do dramaturgo citado acima: “O imprevisível, quando brota, é o petróleo, que pode ser tanto fonte de energia, quando de destruição (...). O espetáculo quer abrir espaços, fendas, para que o imprevisível do petróleo que subjaz à estrutura social possa emergir”. Essa Matéria informe subterrânea é ao mesmo tempo fonte de admiração e horror por sua energia acumulada, seu potencial explosivo. Mas não se trata de uma potência originária, transcendente, e sim de material *histórico*, ou ainda da própria história como força destruidora (para Agamben [2005, p. 86], a destrutividade do brincar é “o Histórico em estado puro”): assim como o petróleo advém da decomposição de matéria viva, o potencial de dizer algo sucede do desgaste do material formal. Se a forma é conteúdo sedimentado (Adorno), parecemos ver aqui essa forma submetida a tal pressão (peso de camadas sucessivas de forma depositadas ao longo da história da arte) que se torna informe, exercendo por sua vez pressão sobre as camadas petrificadas sobrejacentes; matéria apodrecida que retorna à superfície como a memória dos mortos (com quem Heiner Müller nos incitava a dialogar em Barafonda), cadáveres cujas exigências e sonhos precocemente enterrados tornam-se explosivos e ameaçam romper a terra que os cobriu para alimentar os motores de outro futuro.

141. Outro texto caro aos artistas é a anedota de Žižek (2003a, p. 17): “um operário alemão consegue um emprego na Sibéria; sabendo que toda correspondência será lida pelos censores, ele combina com os amigos: (...) se uma carta estiver escrita em tinta azul, o que ela diz é verdade; se estiver escrita em tinta vermelha, tudo é mentira. Um mês depois, os amigos recebem uma carta escrita em tinta azul: ‘Tudo aqui é maravilhoso (...) o único senão é que não se consegue encontrar tinta vermelha’”. Há no projeto de *Petróleo* uma reflexão do grupo sobre a anedota: “Talvez no nosso caso a armadilha seja ainda um pouco mais complexa: o mais comum é a sensação de se ter encontrado a tal ‘tinta vermelha’, a linguagem capaz de revelar a mentira, e o que ocorre (...) – a tinta vermelha acaba por mostrar-se a mais azul de todas (...). Mas será que o problema não seria a tentativa de criar essa linguagem positivamente capaz de expor diretamente, positivamente a mentira (a tal tinta vermelha)? Será que ela existe? Pensando por esse caminho, uma possibilidade seria assumir a tal inexistência da tinta vermelha e escrever com as tintas que temos, porém, como coloca Žižek, inserindo a referência ao código dentro da própria mensagem”.

4. QUEM NÃO SABE MAIS QUEM É, O QUE É E ONDE ESTÁ PRECISA SE MEXER, DA CIA SÃO JORGE DE VARIEDADES

fig. 24.

Cia São Jorge de Variedades. *Quem não sabe mais...*, 2009

Still frame do vídeo de registro, disponível na internet

Algumas vezes aparece pelo caminho, em sua bicicleta com luzes piscantes, a figura histórica de Patrícia Gifford. Contrarregras erguem em postes sobre as ruas enormes faixas com dizeres como “A CONTINUIDADE ROTINEIRA GERA A DESTRUIÇÃO”.

No último capítulo nos deparamos com a elaboração de um modo cênico de *dizer* que se afirma no espaço tenso de uma dupla negação: tanto da totalidade representacional fechada, que não oferece saída à eterna repetição do já dito, quanto de um *fora* dessa totalidade e desse fechamento, fosse num gesto performativo inscrito na realidade ou num Real irrepresentável como ruptura absoluta, dívida que se deve eternamente testemunhar. “Reescrever a modernidade é a tarefa histórica deste começo do século XXI: não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar” (Bourriaud, 2009b, p. 109). *Dizer algo* significará, então, pôr entre parênteses o *já dito*, os juízos prévios e as opiniões reconhecidas – ainda que pareçam justas – e mover as duras camadas rochosas das formas reificadas para permitir que brote um material fluido e de alto poder combustível, ainda que desconheçamos as formas que ele poderá assumir. De certa forma encontrávamos como teor de verdade de *Petróleo* a redescoberta da própria possibilidade de dizer algo, o que certamente já é muito, principalmente diante de um cinismo pós-moderno que ridiculariza qualquer tentativa de mudar os parâmetros do dizível, condenando todo discurso à eterna repetição, cada vez mais vazia. Se descobrimos que uma obra teatral pode pretender dizer algo, sem com isso abdicar de sua autonomia formal (pelo contrário, a partir dela), e sem recair no didatismo, um outro espetáculo, uma das mais importantes e corajosas peças do recente teatro paulistano¹⁴², indicará um caminho para seguir com a reflexão iniciada: a partir da investigação de *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, da

142. Trata-se, segundo uma atriz do grupo (que não participou desse espetáculo), de peça na qual “a companhia se permitiu uma ousadia muito maior [do que em suas outras criações] em relação aos padrões conhecidos do universo do teatro”, dialogando com “outras formas de manifestação artística, como a performance e a intervenção urbana” (Oliveira, op. cit., p. 47).

Cia São Jorge de Variedades, tentaremos pensar o que significa hoje falar *diretamente* em cena de um dos temas mais caros e centrais ao teatro político: o engajamento e as lutas revolucionárias. Isso num tempo que abandonou a confiança na possibilidade de construção de uma alternativa ao capitalismo, depois das experiências do “socialismo real”, e abandonou principalmente a aceitação de meios violentos (inclusive o “caráter destrutivo” benjaminiano retomado em *Petróleo?*) para realização desse fim.

Isso significará necessariamente também enfrentar de modo ainda mais franco o problema que já aparecia no texto de Alexandre Dal Farra: a dramaturgia brechtiana e o projeto de um teatro épico-dialético, cuja continuidade era procurada e elaborada pela São Jorge desde sua formação (junto com os demais grupos do primeiro ciclo de politização do teatro paulistano e brasileiro, como vimos em nossa introdução). Para muitos artistas e estudiosos atuais, a obra e o pensamento de Brecht teriam caído em descrédito ao longo da segunda metade do século XX (e sem retorno após a queda do Muro de Berlim), sendo vistas como excessivamente racionalistas ou mesmo autoritárias, e superadas pelas mais recentes vogas estéticas de fabricação europeia¹⁴³. É preciso, contudo, perceber que em suas experiências mais importantes o teatro contemporâneo não obedece nem a uma visão ortodoxa do projeto crítico brechtiano, e nem meramente a um esteticismo mantenedor dos ditos “interesses burgueses”. Se tal teatro é corretamente descrito e analisado por Hans-Thies Lehmann, há que se atentar para a dialética que o teórico desenha para adjetivar de *pós-brechtianas* práticas por ele avaliadas (como aludimos acima, ver nota 109): o teatro pós-dramático “está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas”, sobretudo sua investigação formal “sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’” (Lehmann, 2011a, p. 51). Mas as respostas que o dramaturgo formulou para suas questões parecem não mais servir, pelo menos não exatamente tal qual se encontram: o teatro hoje “deixa para trás o estilo político¹⁴⁴, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional (...), posicionando-se em

143 “Costuma-se hoje em dia reclamar de ‘cansaço brechtiano’ e perguntar como continuar sendo brechtiano, enquanto outros perguntam se é possível continuar sendo marxista, ou mesmo socialista, após 1989. Mas provavelmente essa fadiga tem mais a ver com a última série de Brechts, a do estereótipo desenvolvido durante os anos 1960 e 1970. Desconfio que encontraremos muita coisa nos outros (...) para nos manter não apenas ocupados, mas sobretudo interessados” (Jameson, 2013, p. 38).

144. Não é claro o que o teórico entende por “estilo político” (para além de uma referência tautológica ao estilo do teatro brechtiano): são diversas as obras pós-dramáticas, inclusive entre as mencionadas e descritas no próprio livro de Lehmann, que assumem explicitamente seu caráter político, embora sem ter o desenvolvimento dramático de uma fábula e de seus personagens como trabalho principal.

um período *posterior* à validade autoritária do projeto teatral de Brecht” (ibid.). O teatro contemporâneo recebe seus impulsos do teatro brechtiano e “*em igual medida* da contestação desse teatro” (ibid., grifo nosso).

Ora, por trás dessa dialética está um duplo ajuste de contas, *com a linhagem hegemônica do engajamento cênico e com os fantasmas da luta política*, que constitui o mote para a reflexão da peça em questão aqui, criada três anos antes do enorme *Barafonda* por alguns dos integrantes do grupo – apenas três atores em cena (contra os quase trinta do espetáculo seguinte), aliados à diretora Georgette Fadel, à assistente de direção Paula Klein e ao diretor de arte Rogério Tarifa. Mas suas dimensões modestas diante do projeto seguinte não devem nos enganar quanto ao alcance de suas discussões e muito menos quanto a sua relevância no debate contemporâneo. E não é nenhum acaso que a inspiração para essa obra tenha sido o autor que também serviu como principal guia¹⁴⁵ para a teorização paradigmática de Lehmann: o poeta, dramaturgo e diretor alemão Heiner Müller. As obras e no universo cênico-poético de Müller foram o mote para a criação de *Quem não sabe...*, ainda que os artistas não tenham encenado à risca nenhuma de suas obras: “ao abrir mão de montar um texto integral de Müller e utilizar apenas fragmentos esparsos, o coletivo que engendrou o espetáculo foi fiel à faceta mais anarquista deste poeta dramático” (Ramos, 2009). Afinal, como disse Lehmann, “as discontinuidades de Müller preenchem uma função (...): através da incoerência, produzir uma linguagem que questione a discursividade do conceito” (2009, p. 121).

O fato de Müller ser visto como *mais importante herdeiro e ao mesmo tempo mais agudo crítico* de Brecht¹⁴⁶ talvez tenha origem em sua situação ambígua como escritor na Alemanha comunista, ora visto como uma (incomum) espécie de dissidente (expulso da Associação de Escritores), ora quase como dramaturgo oficial (portador de privilégios de viagem ao ocidente). Pois, ao se contrapor a um regime autoritário em que “o marxismo surge como filosofia de Estado e saber dominante, não mais como teoria crítica subversiva” (Genia Schulz apud Peixoto, 1987, p. xv), mas sem nunca se

145. Além de Heiner Müller, e com a mesma importância, Lehmann tem como referência essencial do novo teatro o encenador americano Robert Wilson. Os dois artistas nutriam uma admiração mútua, tendo colaborado em diversas produções. Curiosamente, segundo Müller, Wilson havia realizado o sonho brechtiano: a separação total dos elementos do teatro (Müller, 1997, p. 240). “Nesse palco (...) a dramaturgia épica de Brecht tem uma pista de dança” (Müller apud Lehmann, 2011a, p. 51).

146. Veja-se a muito célebre fórmula de Müller que diz que “usar Brecht sem criticá-lo é traição” (Müller in Koudela, 2003, p. 55).

abandonar ao encantamento pelas supostas liberdades oferecidas pelo ocidente capitalista, Müller reabre um espaço de crítica radical que parecia perdido: “Eu me situo no espaço vazio da utopia comunista”, dirá ele um ano antes da queda do Muro de Berlim (Müller, 1991a, p. 103). Nesse sentido, podemos ver sua busca como a de *uma forma estética que rompa com aquilo que é comum tanto ao capitalismo como ao socialismo real*. É graças a essa posição fortemente dialética que sua poética pode ser tomada como paradigma de grande parte da discussão contemporânea sobre os entrecruzamentos de teatro e política, tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto nos países do Terceiro Mundo. Vejamos por exemplo como Fernando Peixoto, importante diretor e teórico brasileiro ligado ao teatro político de inspiração brechtiana, avalia a dramaturgia de Müller:

em seus textos a firmeza ideológica é revestida de dúvidas e perplexidades, mas não perde uma configuração racional, inclusive volta-se diretamente para a busca de uma reflexão consciente. Mas, certamente, passa por um transbordante processo de derrisão. E incorpora e recria elementos da crueldade ou da irracionalidade artaudiana, resultando uma dramaturgia inovadora, constituída de provocativos fragmentos poéticos grávidos de uma carga avassaladora de sugestões para imagens cênicas ambíguas e propositadamente incertas, passíveis de um jogo infinito de intrigantes símbolos e de uma permanência inquietante de irrecusável realismo. (...) Uma destruição de tempo e espaço que rompe com o discurso linear, mas não perde o fio de múltipla condução a uma compreensão reveladora de passado-presente-futuro, mergulha de forma implacável no campo da ética e do comportamento do indivíduo inserido no contraditório processo social transformador (Peixoto, 1987, p. xv)¹⁴⁷.

Contra “a ilusão da esquerda das últimas décadas, dos intelectuais europeus e em particular dos homens de letras que acreditavam que podia e devia haver uma comunidade de interesses entre a arte e a política”, Müller afirma que “em última instância a arte não é controlável. Ou então ela pode se subtrair incessantemente ao controle”; frente a uma racionalidade que busca tudo submeter a sua dominação, tal arte seria “quase automaticamente subversiva” (in Kluge e Müller, 1997, p. 17). Ao “colocar a questão do lugar do teatro no espaço temporal entre o sujeito e sua

147. Não estaria Fernando Peixoto, em 1987, buscando em Müller justamente uma nova forma de teatro político para o seu contexto pós-ditadura, “quando a abertura política deu espaço à retomada das posições anteriores – mas estas já não convenciam” (Schwarz, 1999, p. 125)? “Devido à ditadura, o debate político ficara na geladeira enquanto o mundo e o país mudavam. Ora, (...) os procedimentos artísticos têm pressupostos que não são artísticos eles próprios: a derrocada do comunismo, que havia começado, bem como as novas feições do capitalismo, afetavam a técnica teatral de Brecht na sua credibilidade. Entrávamos no mundo de agora” (ibid.). “Assim, a clarividência e a dianteira histórica presumidas no procedimento brechtiano ficavam sem apoio no andamento real das coisas, transformando em ilusão a superioridade crítica. O distanciamento fazia fosforescer a face caduca do mundo capitalista, mas não habilitava por si só a visualizar o esperado sistema de vida melhor - cuja feição voltava a ser desconhecida” (ibid., p. 126). Ver nossa introdução para uma discussão desse fundamental texto de Schwarz.

representação (...) contra o canibalismo da empatia, contra o terror do conceito, contra a morte da experiência” (id., 1991a, p. 31), ele realiza uma possibilidade de teatro crítico que, por não ter como alvo único a consciência do espectador, mostra-se extremamente pertinente ainda nos nossos tempos de cinismo pós-ideológico.

fig. 25.

Cia São Jorge de Variedades. *Quem não sabe mais quem é...*, 2009

Foto de Cacá Bernardes

*O que se segue são longos cinco minutos sem muitos acontecimentos ou falas;
os atores sentam no sofá, dividem um mesmo cigarro e comem bananas.*

De fora pra dentro

Trata-se certamente de um sonho, mas deveríamos ocasionalmente poder utilizar o teatro como simples plano de fundo. A construção existe, mas deveríamos poder sair dela. Ela é então unicamente um plano de fundo, uma incitação a fazer qualquer coisa no exterior. É precisamente num caso assim que chegamos a desmontar os seres humanos e também os corpos humanos.

HEINER MÜLLER (in Kluge e Müller, 2000, pp. 103-4).

“A REVOLUÇÃO COMEÇA COMO UM PASSEIO”.

Essas palavras estão no cartaz que a atriz Mariana Senne prega num muro no início de *Quem não sabe mais quem é...*; com pouco mais de quinze minutos, essa primeira parte da peça é estruturada como uma volta no quarteirão próximo ao local de apresentação¹⁴⁸, simulando uma ação revolucionária realizada por um insólito grupo. Mariana Senne conduz o público, com um discurso afoito e ininterrupto constituído de ordens e recomendações práticas para a subversão (como a necessidade de se esconder da polícia ou dos guardas do metrô), estimulando as sensações (explicitamente forjadas) de risco ou de seriedade no intento político (fazendo comentários como “quem está a fim de espetáculo não é aqui não, é só ligar a tv”¹⁴⁹), ou vociferando frases de efeito poéticas como “eu sou vida eu não sou morte” (título de peça de Qorpo Santo, autor já encenado pela companhia em 1999). Vestida com capa de chuva transparente e peruca loira oxigenada, carrega uma mala onde estão seus instrumentos de agitação: cartazes com frases de efeito tiradas das obras de Müller, como a acima citada, ou ainda “SOU O MEU PRISIONEIRO” e “TELEVISÃO A NOJEIRA NOSSA DE CADA DIA”.

148. Podemos assistir à peça em mais de um local: na Casa de São Jorge (sede da companhia) na temporada de estreia no primeiro semestre 2009, e no semestre seguinte na Casa Livre (situada na mesma vizinhança da Barra Funda); no Galpão do Folias (Santa Cecília) em setembro de 2011, na mostra “O Mundo É o Que se Vê de Onde Está”; novamente no Teatro Adamastor, em Guarulhos, em novembro de 2014, quando a peça foi retomada em projeto de circulação pelo estado de São Paulo. Finalmente, a gravação de uma apresentação realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em abril de 2011 está disponível integralmente na internet, no endereço <http://vimeo.com/29083491>.

149. “Queremos subverter aquele padrão de que teatro é apresentado de sexta a domingo, apenas como entretenimento. (...) Houve um tempo em que o teatro era perigoso, mas hoje estamos aprisionados nessa lógica” (Georgette Fadel apud Menezes, 2009) – a diretora se refere ao fato de as apresentações na primeira temporada da peça terem sido realizadas em horários nada habituais: de quarta a sexta-feira ao meio-dia e sábado às 15h. A crítica ao espetáculo aparece ainda em dois momentos de transição e troca de cenário, quando fecha-se uma cortina diante da quitinete e um pequeno televisor é ligado no alto do cenário, transmitindo ao vivo a sempre banal programação diária (“zapeando” por vários canais).

Algumas vezes aparece pelo caminho, em sua bicicleta com luzes piscantes, a figura histórica de Patrícia Gifford, gritando em tons agudíssimos e exortando os sediciosos com brados e panfletos (como o que pede por “alegria na destruição da ordem”, divisa que pode nos remeter diretamente às reflexões feitas sobre *Petróleo*), vestindo uma bota listrada, um curioso capacete espacial, calças e colete vermelhos, este último coberto de adesivos com o título da peça. No percurso encontramos ainda Marcelo Reis, que se transforma de executivo engravatado a índio sem camisa, de cocar e short azul, e murmura um trecho da peça *A missão*, de Müller, do qual ouvimos frases soltas como “o poder é solitário” e “o tempo já não trabalha a meu favor”¹⁵⁰. Contrarregras erguem em postes sobre as ruas (correndo o risco de atrapalhar o trânsito, correndo o risco de os carros não se deixarem ser atrapalhados) enormes faixas com dizeres como “AQUELE QUE NÃO SE MEXE NÃO SENTE AS GRADES QUE O APRISIONAM” e “A CONTINUIDADE ROTINEIRA GERA A DESTRUIÇÃO” (fig. 24). Diante do portão fechado do Teatro São Pedro¹⁵¹, Mariana declara a desistência da representação teatral valendo-se de um trecho de *Hamlet Máquina*:

Eu não sou mais Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não me dizem mais nada. Meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se realiza mais. Diante de mim monta-se a cena, por pessoas às quais o meu drama não interessa, para pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também não interessa mais. Eu não entro mais. O meu lugar, caso o meu drama se tivesse realizado, seria na época da revolta.¹⁵²

Nas palavras do crítico Luiz Fernando Ramos (op. cit.), ali “declara-se o que será repetido várias vezes depois”: o abandono da representação, no qual permanece, porém, uma ambiguidade, “pois eles [atrizes e ator] vestem figurinos e jogam com os espectadores um faz de conta de que se vive uma ação revolucionária”; ambiguidade da qual resulta que, “quando se retorna ao espaço da companhia, qualquer encanto que aquelas ações pudessem ter sugerido já se tornou contrafação”. Em quinze (rápidos mas intensos) minutos, já estão postos em jogo os nada modestos temas a serem

150. Trata-se da longa e conhecida narração do “homem do elevador”, alheia à fábula representada nessa peça, um monólogo em primeira pessoa no qual um suposto empregado de escritório tenta chegar a um compromisso – “Tenho hora marcada com o chefe (em pensamento, chamo-o de Número Um)”, “suponho que deve ser uma missão que me será confiada” (Müller, 1987, p. 47) – enfrentando as neuroses do mundo do trabalho (como a busca desesperada pela pontualidade) aumentadas por “fantásticas especulações” (ibid., p. 48) e aos poucos transformadas num horrível e estranho pesadelo – “Eu saio do elevador na parada seguinte e me encontro sem missão, a gravata agora inútil ainda ridiculamente amarrada debaixo do queixo, numa rua de uma aldeia do Peru” (ibid., p. 49).

151. Tanto nas apresentações na sede da companhia quanto na Casa Livre, apesar dos trajetos percorridos serem diferentes. Na apresentação no Galpão do Folias, a cena aconteceu diante da igreja de Santa Cecília.

152. Adaptação do texto de Müller (1987, p. 29); citamo-la como se ouve no vídeo (ver nota 148).

investigados pelo trabalho: “da obra sombria de Heiner Müller, o grupo levantou a estrutura de uma peça que se aventura a contestar, com algum humor, o suposto malogro da revolução socialista e, de quebra, ainda quer traçar um retrato de sua geração” (Menezes, 2009). Geração que talvez possa ser descrita (com as devidas adaptações cronológicas) pelas palavras do próprio dramaturgo:

não há resposta para as expectativas da geração, que está lá jogando fliperama, a respeito de sua vida. Por toda a duração de sua vida, não podemos prometer-lhes nada de melhor e de mais diferenciado, em termos de prazer, que o fliperama. Cada ser pensante daqui sabe bem que ao longo de sua vida não se produzirá revolução aqui. Se ‘decidir’ por ela teria somente um valor moral. (1991a, p. 19)

Tudo isso antes que os espectadores entrem no espaço de representação para o que se poderia chamar o cerne da peça. Falamos de “cerne” sem que nos permitamos esquecer as implicações políticas de divisões centro-periferia e a necessidade de desconstruir tais dicotomias, ainda mais dentro da discussão colocada pela obra de Müller. Ou seja, se o trecho de *Quem não sabe...* que acontece no espaço interior é mais longo e parece conter mais elementos que nos permitem *auferir sentido* à obra, as cenas marginais de intervenção no espaço urbano dão o tom de uma obra tensa, constituem os momentos mais ousados da experimentação formal da Cia São Jorge; não à toa, será esse o elemento a que se dará continuidade no espetáculo seguinte da companhia.

De todo modo, como já vimos, não há diferença ontológica entre uma arte que proponha intervenção no espaço urbano e uma obra que se desenvolva no interior dos espaços tradicionais, neste caso o palco e o edifício teatral¹⁵³. Ambos têm o mesmo direito à busca do Real, pois ambos sofrem a mesma frustração de sua impossibilidade, eternamente condenados ao campo da representação, mas igualmente capazes de tensionar esse campo, ampliá-lo e subvertê-lo a partir de dentro. Mas, como já vimos no capítulo anterior, a ida à rua não deixa de imprimir sua marca decisiva sobre essa representação, de modo que a frustração citada parece ser ponto de partida em *Quem não sabe...*: como a trama melodramática e as personagens de *Petróleo* (e como já apontou Ramos acima), os atos revolucionários são demasiadamente *representados*, a falsidade da composição teatral das personagens é desde sempre escancarada, a ingenuidade da ação e do discurso revolucionário está explícita e é alvo de escárnio em

153. Na verdade, *Quem não sabe...* foi na maior parte das vezes apresentado em sedes de companhias de teatro, a começar pela da própria São Jorge, portanto espaços que (ainda que fechados e construídos com a função específica de abrigar esses trabalhos) diferem de um teatro tradicional pelas suas dimensões reduzidas e sua estrutura mais precária, que tem como complemento um certo ar de conforto e familiaridade, dada a apropriação que os grupos podem exercer sobre o espaço.

cada momento do percurso (a diretora Georgette Fadel havia proposto que os atores criassem verdadeiras estratégias revolucionárias, mas o que surgiu foi algo de ridículo, de tosco). O próprio espaço da rua como palco de uma intervenção radical e inesperada parece já estar institucionalizado, normalizado. Veremos, então, como em *Petróleo*, uma tentativa de destruição desse discurso? Será esse início uma paródia com vistas a denunciar o ridículo de toda pretensão de engajamento?

Passemos novamente a palavra aos críticos. Para Ramos (op. cit.), tudo o que se segue a essa radical primeira cena (continuação que “não é um drama, ou uma história que se queira narrar”) dá sequência à “espécie de faxina geral que o espetáculo propõe nos procedimentos supostamente engajados e nas aspirações pretensamente elevadas que ainda se possam cultivar”¹⁵⁴. E segundo Kil Abreu (in Desgranges e Lepique, 2012, p. 231) a peça escolhe “assumir, parcial ou totalmente, o aspecto de dificuldade no tratamento dos materiais disponíveis, de maneira que a própria forma denuncie uma crise que vai se instalar com maior ou menor espaço no centro do representado”, dando voz a “uma leitura razoavelmente melancólica do real”¹⁵⁵. Em ambos os comentários, encontramos a “sensação de que caíram por terra uma linguagem e um conjunto de postulados até então tidos como conducentes à emancipação”, somada à “dúvida, bastante realista, de que os elementos de uma nova linguagem possam de fato ser encontrados” em meio a um contexto (“espetáculo geral”) “de uma política engessada, de uma economia impiedosa e de um entusiasmo generalizado (como sempre) pela mais recente e estúpida novidade tecnológica” (Clark, 2013, p. 23).

Teríamos, então, de concluir que o mesmo procedimento empregado na peça de Dal Farra e Mariano, conforme nossa reflexão do capítulo precedente, o de rearticular modos reificados de linguagem cênica, serve aqui para denunciar não a mesmice do melodrama ou do pós-moderno, mas justamente as pretensões modernas à radicalidade e a mudança? Ou então toda mudança possível, bem como toda

154. Note-se que para Ramos (in Desgranges e Lepique, 2012, p. 239-40) o debate ideológico de “grupos engajados na luta política (...) ainda que incontornável de alguns pontos de vista – por exemplo, daquele que percebe a realidade social eivada de uma inexorável carga ideológica nos agentes econômicos, que mesmo quando ignorada por eles os situaria numa certa condição de classe –, de outros pode ser um elemento deletério a apequenar o debate estético”, com sua tendência “a uma dicotomia maniqueísta”.

155. O crítico contrapõe as escolhas de *Quem não sabe mais...* ao caminho mais tradicionalmente brechtiano de “aderir àquelas soluções esclarecedoras por meio de uma organização racional do discurso e pelo posicionamento firme” (ibid.), visto na *Ópera dos vivos* da Companhia do Latão, “um grupo que, ao decidir por um discurso quase didático, ainda que esteticamente ambicioso e inquieto, nos diz por contraste que é preciso falar alto e com todas as letras diante de uma realidade fugidia” (ibid., p. 230).

possibilidade de dizer algo, deve passar longe dos velhos temas e formas do teatro engajado? A destruição como possibilidade de surgimento de um novo deverá ceder lugar à destruição como único e frustrado gesto que sobra, mero revolver as ruínas da História, repetição nostálgica das figuras e discursos revolucionários do passado? Como já vimos no primeiro capítulo, essa nostalgia certamente não é estranha aos membros da companhia São Jorge, mas aqui não há sequer a tentativa de reconstituir uma comunhão perdida, mas somente uma carnavalização sem carnaval, uma presença de fantasmas que sequer parecem exercer pressão sobre o presente, fantasmas de que simplesmente se zomba, talvez por ser essa a única forma sob a qual é aceitável vê-los retornar à cena.

fig. 26.

Cia São Jorge de Variedades. *Quem não sabe mais quem é...*, 2009
Still frame do vídeo de registro, disponível na internet

Uma imitação de Rosa Luxemburgo, para a qual a atriz entra em cena com um vestido branco e um chapéu que remetem às roupas da revolucionária alemã (...); nas mãos os atores trazem rosas.

O caos e o vazio

KLUGE – No fundo até aqui sempre pensamos que traços de razão difundidos em fragmentos sobre o mundo trariam um dia um esclarecimento. E hoje, poderíamos dizer que são os traços de caos que, talvez, trariam um esclarecimento?

MÜLLER – Sim, creio que sim.

(in Kluge e Müller, 1997, pp. 32-3)

Estamos agora num espaço pequeno, um “cafofo” como dizem os atores ao entrar, algo entre um “aparelho” revolucionário e uma quitinete desorganizada¹⁵⁶. O espaço está atolado dos objetos mais diversos: um sofá, uma geladeira, um vaso sanitário sobre um fogão, um ventilador, um chuveiro, uma torneira, um secador de cabelo, um manequim sem um braço e a outra mão, malas, vasos de flores, estantes com objetos de cozinha, paredes compostas de rolos de papel higiênico, roupas e livros velhos, instrumentos musicais (incluindo uma guitarra, uma bateria completa e um teclado), painéis com imagens de prédios e cidades. Na geladeira há imagens de ícones da arte e da política: Che Guevara, Rosa Luxemburgo, Grande Otelo, Kazuo Ohno, Artaud, Itamar Assumpção, Chico Buarque, David Lynch, Tadeusz Kantor, Elis Regina, Ariano Suassuna, Janis Joplin, Mafalda (a personagem dos quadrinhos do argentino Quino), e é claro Brecht e o próprio Heiner Müller: “sinto que nossos ídolos ainda são os mesmos”, afirma a diretora (apud Néspoli, 2009). Assim como os figurinos, o cenário abarrotado compõe uma visualidade exagerada, refletindo talvez certa tendência *neobarroca*¹⁵⁷ de Müller em oposição ao classicismo de que acusava Brecht (Case, 1983, p. 96), de um caos em oposição ao positivismo: “o evento único e a personagem única tornam-se mais complexos; a ação política perde a compreensibilidade” (ibid., p. 99). Ou ainda:

Não introduzir uma coisa depois da outra, o que ainda era a lei para Brecht. Agora é preciso trazer o máximo possível de fatores ao mesmo tempo de modo que as pessoas sejam forçadas a fazer escolhas. Quer dizer, talvez elas não possam mais escolher, mas elas têm que decidir o que podem assimilar primeiro (Müller apud Case, ibid.).

156. “O espaço está caracterizado como se fosse o porão de uma casa ou um ‘apartamento Gaiola’ [nota da autora: “definição da própria companhia”], pois as paredes do cenário são feitas de telas de arame e madeira fazendo referência a uma espécie de prisão, um viveiro” (Oliveira, op. cit., p. 46).

157. “Desde os anos 1950, (...) o barroco foi revisitado como neo-barroco, tornando-se uma forma política significativa no processo. Particularmente na literatura, as preocupações obsessivas do barroco do século XVII com o ilusionismo e a natureza questionável da realidade foram adaptadas a um novo contexto cultural, tornando-se uma estratégia formal que poderia ser usada para contestar a ‘verdade’ das ideologias dominantes” (Ndalianis, 2004, p. 12).

Ao mesmo tempo, o abarrotamento do cenário parece ocultar um vazio. Acomodado o público – em sofás posicionados como plateia, pelo menos nas primeiras temporadas da peça – entram no espaço os atores, indicando o começo da peça “em si” (se vemos a cena da rua como um prólogo). Mas o que se segue são longos cinco minutos sem muitos acontecimentos ou falas, como se nada houvesse para se fazer ou dizer (apesar da rica dramaturgia de que partiu o trabalho, e da verborragia da cena externa da qual viemos) com exceção de algumas interjeições, risadas, palavras soltas ou resmungos sem muito sentido. Liga-se um rádio, notícias narradas criam um pano de fundo sonoro, impedindo o domínio do silêncio; fuma-se, faz-se um brinde, bebe-se. Os atores sentam no sofá ao fundo do cenário, dividem um mesmo cigarro e comem bananas (fig. 25). Aos poucos inicia-se uma curiosa coreografia em que os três se inspecionam uns aos outros, alternadamente, calma e ritmicamente, vistoriando de modo ostensivo palmas das mãos, solas dos pés, orelhas, rostos (Mariana Senne passa os dedos no rosto de Patrícia Gifford e esfrega-os, como se tentasse encontrar ali alguma sujeira ou substância indevida). Os três brincam de tentar derrubar as canecas em que beberam cachaça jogando as cascas das bananas que terminaram de comer. Gifford sai. Marcelo Reis e Senne, ficando a sós no aparelho-quitinete, executam uma estranha sequência de gestos de cunho sexual, examinando e apalpando-se os peitos e os sexos, até quase chegar a um beijo, impedido por um grito de susto dos próprios dois atores.

Em conversa com a Cia Les Commediens Tropicales (no “Laboratório permanente de plágio”, ver capítulo 6), a diretora Georgette Fadel explicou que esse vazio advinha de aspectos do próprio processo de criação, durante o qual frequentemente os criadores permaneciam sem fazer nada, sem instrução ou proposta alguma. Durante os ensaios os atores faziam o que quisessem (o que corresponde ao modo como foi construído o cenário abarrotado, todos podiam colocar ali o que quisessem), frequentemente dormiam, bebiam, fumavam, habitando um tédio do qual às vezes poderia surgir algum material que depois seria integrado à encenação. A vontade do grupo era, de algum modo, criar uma antipeça, um grande fracasso, um trabalho que não atendesse à expectativa do público (e ao certo sucesso já alcançado pela São Jorge no cenário teatral paulistano); a ideia era que os espectadores odiassem cada minuto¹⁵⁸.

158. E contudo *Quem não sabe mais...* foi um grande sucesso de público e crítica (inclusive de uma militante do teatro brechtiano tradicional – e opositora ferrenha da fragmentação pós-dramática – como Iná Camargo Costa, segundo relato de Paulo Bio Toledo [2009], que por sua vez demonstra opinião bastante menos favorável) realizou várias temporadas, ganhou o Prêmio Shell, viajou para o exterior e apresenta-se ainda depois de cinco anos.

O ambiente criado parece oposto ao da primeira cena, como se não houvesse o menor risco de esses três revolucionários de fato realizarem alguma ação relevante, de alguma coisa de fato acontecer: o tédio (como em Beckett e em *Petróleo*, mas aqui explicitamente ligado ao tema da possibilidade da revolução) parece corresponder exatamente à ausência de uma perspectiva de mudança, de um horizonte de expectativas, como vimos nas análises de Paulo Arantes. Ora, para Heiner Müller, esse impasse histórico (de certo modo o que diferencia o contexto em que cria sua obra daquele enfrentado por Brecht) estaria ligado à atrofia da capacidade de conceber possibilidades e alternativas, ao fato de que “todas as sociedades industrializadas, inclusive a RDA, almejam reprimir e instrumentalizar a imaginação, sufocá-la mesmo” (1991a, p. 37), de modo a “subtrair às pessoas a faculdade de fazer experiências” (ibid., p. 138)¹⁵⁹; diante desse quadro, Müller define seu teatro como um *laboratório de imaginação social* (ibid., p. 36), emprestando o termo do filósofo Wolfgang Heise.

É fundamental notar, porém, a curiosa dialética que se estabelece entre o tédio e o vazio, de um lado, e do outro a proliferação incessante de materiais¹⁶⁰. Pois o acúmulo de referências, imagens e formas retornará ao longo de toda a peça, e de tal modo que parece emergir *justamente do vazio*, sendo-lhe ao mesmo tempo resposta (pois é tentativa de preencher e fazer passar o tempo) e continuação (pois nada do que surge tem sentido ou utilidade claros além do puro jogo). Nesse sentido, a cena seguinte à que descrevemos é construída a partir de uma longa sucessão de personagens que correspondem a clichês de agentes rebeldes ou (pelo contrário) a tipos que não se esperaria ver ali. Os apenas três atores se alternam rapidamente na composição de todas as figuras, pontuando as trocas com algumas notas tocadas no teclado: um líder político de sobretudo e charuto que empurra livros sobre os outros dois; um trabalhador rural de coluna encurvada e facão; um médico de jaleco e estetoscópio; uma freira (que

159. Para Adorno, de modo semelhante, o tédio é “a expressão de deformações que a constituição global da sociedade produz nas pessoas. A mais importante, sem dúvida, é a detração da fantasia e seu atrofiamento. (...) Quem quiser adaptar-se, deve renunciar cada vez mais à fantasia” (1995a, p. 76). O filósofo também propõe em outra parte, novamente em consonância com Müller, que “a tarefa da arte hoje consiste em introduzir caos na ordem” (2008b, p. 219).

160. “A autonomização modernista inclui em si duas tendências contraditórias (ainda que dialeticamente idênticas) da obra: rumo ao minimalismo, por um lado, e à megaestrutura por outro. Pois se a lógica da produção consiste na análise – no sentido literal do termo grego *ana-luein*, quebrar –, ela é una, quer o ideal supremo consista naquele menor denominador comum de um tipo de silêncio que, em Beckett, é associado à pureza estética, quer consista numa infinita expansão do trabalho, como em Musil, não necessitando de fechamento em especial, ainda que este não possa ser julgado ‘incompleto’. As duas tendências estão presentes em Brecht, juntamente com uma grande dose de genuína incompletude” (Jameson, 2013, p. 72).

desenterra um telefone do meio de uma parede de roupas e passa a alguém uma mensagem lida de uma página arrancada de um livro – “aquele que deseja e não age engendra a peste” –, página que depois engole); um travesti de cabelo roxo, salto alto e robe-de-chambre; um mendigo com saco plástico na cabeça e cobertor esfarrapado; uma hippie. Cada personagem realiza uma pequena cena onde se estabelece um clima de suspeita e conspiração, com livros, fotografias, fitas VHS e garrafas de bebida sendo sucessivamente escondidos e descobertos por todo o cenário, até por fim os três vestirem seus figurinos definitivos, que não revelam identidades exatas, e formarem uma banda (Senne na bateria, Gifford no baixo e Reis como vocalista).

O efeito dessa sequência – ao qual não pouco contribui a destreza dos atores nas rápidas alternâncias de cena (bem como as saídas realizadas por uma “escada imaginária” ao fundo, brincadeira conhecida cuja tolice não cessa de divertir) – é eminentemente cômico: como na primeira parte da peça, na rua, também aqui personagens e ações revolucionárias são parodiados, pintados de forma caricata, mostrando como o discurso pretensamente perturbador da ordem, ele mesmo, se reificou com o decorrer da história do século XX. Não que se desista totalmente da tentativa de insistir numa posição radical: o discurso de Marcelo ao microfone questiona justamente essa total reificação (não por acaso metaforizada como *um teatro*):

Por toda parte o homem se tornou um teatro hiperconstruído. Escutamos que a angústia é um constructo do homem e que a palavra é um constructo do homem, e basta trocar de metáforas e construiremos um novo constructo-homem; logo ouvimos dizer que a morte é um constructo do homem, pois já foi equacionada em termos biotecnológicos.

A última sílaba é gritada; a banda começa a acompanhar com um rock intenso, quase encobrindo, o restante da fala de Reis: “Pegue, quebre, chore, reze, finja, fuja, faça – faça o que quiser fazer, é só você querer. Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer”. Mas logo a cena se interrompe; os instrumentos calam, o eco da última palavra (efeito do microfone) cessa, instala-se novamente o silêncio (os atores fecham a cortina translúcida diante do cenário, liga-se a televisão durante a mudança de roupas; novo vazio que dura quase dois minutos). Como se essas tentativas de radicalidade pudessem ser apenas esboços, sempre abandonados, sempre impossíveis de serem levados até o fim. Figuras, atitudes e discursos antes radicais, repetidos depois da tragédia dos socialismos reais, no vazio aberto pelo seu fracasso, só podem compor a cena de uma farsa: “estamos agora no estágio da farsa após a tragédia; não está mais em curso nenhuma tragédia. E nem haverá mais outras” (Müller, 1991a, p. 176).

fig. 27.

Cia São Jorge de Variedades. *Quem não sabe mais quem é...* 2009
Still frame do vídeo de registro, disponível na internet

Mariana abriu seu vestido e, segurando suas pontas, estendeu os braços de modo que o corpo nu se tranquiliza entre duas asas brancas.

A comédia da tragédia da revolução

Os movimentos revolucionários só aprendem de suas derrotas. Cada derrota constitui uma experiência. É a razão pela qual a atitude social-democrata é tão nefasta, pois ela tenta a todo preço evitar colisões. Esse medo do trágico conjura a catástrofe. Certamente, a história do socialismo neste século é a tragédia deste século.

HEINER MÜLLER (1991a, p. 166)

Vejamos como descreve a peça o jornalista (e ator) Juan Velasquez (2009, grifo nosso):

Se quiser ler a peça com leveza você pode olhá-la da forma mais cômica possível: pense que um trio extremamente engraçado – os três conseguem ser cômicos mesmo nesta montagem – passou pela Segunda Guerra, por Hiroshima, pelo Timor Leste, pelo Tibet oprimido, pelo marxismo e pela revolução tecnológica. Pela queda das bolsas. Por todo este trajeto pensou sempre estar construindo algo. Mas agora, meio século depois, *este trio antes apenas cômico tem algo [a] te dizer*, tem um balanço a fazer. E convida o espectador a tomar seus dois minutos de ódio e revolta, a que todos têm direito pela lei dos povos livres uma vez na semana e, quando o sol estiver a pino, respirar o porvir.

É outro aqui o entendimento sobre o cômico de *Quem não sabe mais...*: não derrisão denunciando o discurso revolucionário, mas riso que – sem nunca deixar de considerar a crítica ferrenha a esse discurso, mas sem se limitar a ela – provoca sua suspensão dialética, sua elevação a um novo patamar, a uma nova possibilidade de fazer sentido. Pois, é o que a peça parece nos mostrar, *são apenas personagens de comédia que, armados da consciência do próprio ridículo, ainda podem cometer a ousadia de manter uma posição política radical*. Talvez o sentido da comédia, então, seja mostrar que as duas opções contrárias, o ridículo de ter algo a dizer e a relevância insistente daquilo que o próprio ridículo diz, são no fundo dialeticamente idênticas. Ambas expressam o mesmo antagonismo: a velha oposição entre sentido superior e derrisão cética/cínica, entre racional e irracional, ou ainda entre engajamento e alienação; estereótipos que por muito tempo estiveram em voga no teatro brasileiro para classificar grupos e obras, e que muitos ainda tentam ressuscitar de maneira abusivamente direta. Desconstruir tais dicotomias parece ser a tarefa autoimposta pela companhia neste trabalho, e a melhor arma disponível é o cômico; pois, como explica a filósofa eslovena Alenka Zupančič (2008, pp. 55-6), “tendo em mente a topologia da fita de Moebius, podemos dizer que, fundamentalmente, o procedimento cômico é um procedimento criado para nos fazer ver a passagem impossível de um lado ao outro, o elo impossível entre os

dois”¹⁶¹. Se a atitude engajada e a alienada não constituem unidades separáveis, mas antes duas faces da mesma situação, é preciso entender que *há um alheamento presente na própria politização, bem como um sentido político maior na recusa do engajamento*. Não é difícil localizar na história das artes, das ideias e das lutas exemplos em que o alinhamento a priori a certas posições e partidos conduziu os agentes à cegueira e ao abuso, enquanto a insistência em demandas consideradas menores e particulares gerou um verdadeiro dissenso político.

Um belo caso dessa dialética é a cena que segue à transição onde paramos nossa análise: o discurso que a atriz Patrícia Gifford profere no papel de líder revolucionária, depois da “formação de uma rede de comunicação” (isto é, depois de os atores passarem uma lista de mala-direta da companhia pela plateia). O pronunciamento enunciado de modo deliberadamente histriônico justapõe clichês revolucionários (inclusive uma imitação de Rosa Luxemburgo, para a qual a atriz entra em cena com um vestido branco e um chapéu que remetem às roupas da revolucionária alemã, falando para uma “amiguinha gambá”; nas mãos os atores trazem rosas; fig. 26) e exortações *sinceramente* emocionadas (todo o longo discurso, aliás, é realizado pela atriz com uma franqueza e um envolvimento tocantes); comentários auto-irônicos e tratamento agressivo dos outros atores e dos espectadores (a diretora conta que queria que esse momento fosse um confronto *desagradável* com o público). “Porque a pergunta agora é a seguinte: neste tempo em que estamos em franco declínio, nos suicidando sem perceber, haverá um núcleo de homens fortes capazes de impor algo superior?” Somam-se citações apropriadas de Heiner Müller (Fadel explicava à LCT que a dramaturgia foi composta pelas escolhas de cada ator dos trechos que mais gostasse dos seus textos, sem necessidade de justificar a seleção), alusões nostálgicas à busca da utopia, malabarismos conceituais dialéticos, tautologias, metáforas que beiram o nonsense, culminando – depois de a atriz subir em uma mesa no meio do público e realizar uma dança em que parece imitar uma galinha – numa apoteótica batucada, que Patrícia acompanha com um apito. Em sua empolgação, a atriz quebra uma garrafa e a empunha como uma arma, e nessa posição pronuncia o final de seu discurso:

Que as serpentes devorem tua merda, os crocodilos teu cu, as piranhas teus testículos.
A miséria de vocês é que não sabem morrer. Por isso matam tudo ao redor de vocês.

161. “O sentido da identificação por Lacan do Real com o impossível não é que o Real seja alguma Coisa que não pode de modo algum acontecer – todo o sentido do conceito lacaniano de Real é que o impossível acontece” (ibid., p. 51).

Pelas vossas regras mortas, onde o êxtase não tem lugar, pela vossa revolução sem sexo... Cada pulsação da revolução fará renascer carne em seus ossos, sangue em suas veias, vida em sua morte. A revolução dos mortos será a guerra das paisagens, e as nossas armas serão as montanhas, os mares, os desertos do mundo. Eu serei montanha. Você será a África. Você, a Ásia. As duas Américas sou eu, sou eu, sou eu.

Mas a cena ainda continua depois desse apogeu, como se insistisse para além do próprio esgotamento; vem a terminar não com um ponto final apropriado para uma suposta importância do projeto revolucionário, mas dissolvido no álcool de um brinde, transformado em palavras embriagadas absorvidas no som mais alto de uma canção de Amy Winehouse (“Some Unholy War”¹⁶²) e na coreografia que os atores realizam com ela, a qual revela motivos corporais e sexuais a princípio estranhos à exortação política. Discurso engajado reverte-se em orgia, grandes intenções a respeito do destino do mundo cabem numa festa de apartamento. Segundo Lehmann, em Müller

despedaça-se (...) a realização do prazer e a remodelação revolucionária da sociedade. Se de fato o impulso da morte for alguma coisa como a fonte mais profunda do impulso¹⁶³, isto significa que ele representa uma fonte de forças da qual nenhuma ação revolucionária pode desistir. Mas foi justamente a teoria revolucionária comunista que colocou disciplina e subordinação incondicional para a autorrealização do indivíduo. É por isso que a obra de Heiner Müller é uma das tentativas mais significativas de formular a relação da sexualidade e da política, diante do fundo do comunismo, diante do fundo do marxismo e bem além deles (2009, p. 115).

Talvez se diria que as figuras construídas de heróis revolucionários voltam a ser o que eles realmente são (o que se tornou costume dizer que sempre foram os intelectuais marxistas): seres humanos reais, de classe média, com suas preocupações mesquinhas, seus desejos individuais, seus conflitos pequeno-burgueses. Tal desmascaramento não seria o procedimento clássico da comédia? Mas Zupančič nos oferece um quadro ainda mais complexo (dialético), recorrendo à filosofia hegeliana:

Muitos autores veem na comédia precisamente a ênfase nesse outro lado, humano, da representação, que é uma lembrança do resíduo físico que a máscara nunca pode sublimar ou absorver completamente (...). Hegel vai mais além (...): o personagem cômico não é o restante físico da representação simbólica da essência; é essa própria essência como física (Zupančič, op. cit., p. 26).

162. A própria letra da canção parece expressar a ambiguidade apontada pela peça, a promiscuidade existente entre a luta revolucionária universal e a dimensão particular dos afetos (esta última presente na materialidade do embalo da música, explicitada pela coreografia da São Jorge): *If my man was fighting/ Some unholy war/ I would be behind him (...) We put it in writing/ But who you writing for/ Just us on kitchen floor/ Justice done,/ Reciting my stomach standing still/ Like you're reading my will/ He still stands in spite of what his scars say/ And I'll battle 'til this bitter finale/ Just me, my dignity and this guitar case.* Letra e música podem ser vistas em <https://www.youtube.com/watch?v=4KSs1brsIT0>.

163. “Toda pulsão é virtualmente pulsão de morte” (Lacan, 1966, p. 848).

E a filósofa não teme resumir tanta dialética em um slogan: “A comédia é o universal trabalhando” (ibid., p. 27). Ou seja, o que a cena paródica da exortação revolucionária de Patrícia revela não é que por trás da idealização abstrata do sujeito político como representante do universal haja no fim das contas a realidade física e particular que mostra a falsidade desse universal, mas que *o universal, para realmente sê-lo, precisa se dar na concretude do particular*. O herói revolucionário não se constitui pelo apagamento de sua subjetividade (“pequeno-burguesa”), mas paradoxalmente pela sua afirmação, o sujeito político é tão mais político quanto mais carnal for, a mensagem política é tão mais importante quanto mais risível parecer. Assim, o discurso da líder encarnada por Patrícia não é apenas criticado, de modo simplista, pois é preciso

assumir e tolerar a comédia no que diz respeito a empreendimentos revolucionários, isto é, (...) não sucumbir a atitudes astuciosas que ridicularizam (...) as posturas envolvidas nas iniciativas coletivas, no seguir e repetir ‘cego’ e automático dessa ou daquela ‘tendência partidária’ ou gesticulação (ibid., p. 121).

Em conversa com Heiner Müller, o filósofo Wolfgang Heise afirma que na obra do dramaturgo “a História, a política e a vida privada deixam de permanecer separadas uma da outra” (Heise e Müller, 1996, p. 116), de modo a “desenvolver o teatro como lugar da elaboração da experiência histórica, isto é, que é experiência de si mesmo” (ibid., p. 110). Se isso significava, para o autor alemão, tratar “a si mesmo expressamente como objeto de representação” (ibid.) – como em *Hamlet máquina*, quando uma rubrica indica “rasga-se a fotografia do autor” (1987, p. 31) –, os artistas da São Jorge farão o mesmo: seguindo certa tendência do pós-dramático, aqui o sujeito-ator representa a si mesmo (Marcelo, Mariana e Patrícia chamam-se de Marcelo, Mariana e Patrícia ao longo de toda a peça), mas sem com isso renunciar à ficção em nome de um suposto real autobiográfico: o papel é o ponto em que a contradição em sua própria subjetividade recebe expressão, porque construída formalmente, esteticamente¹⁶⁴. Dessa forma, o humor é também a ferramenta para que atores investiguem a si mesmos e a sua relação com a companhia que, coletivamente, faz um acerto de contas com a própria história, reflete sobre a própria formação, advinda que é do movimento

164. “O que acontece na comédia é que o sujeito muda de lugar. O sujeito não é mais aquele que representa algo (como ator, com ajuda da máscara) e para quem (como espectador) algo é representado. Lembremos a tese de Hegel de que na comédia ‘o próprio eu do ator coincide com o que ele encarna (com seu papel), assim como o espectador está completamente em casa com o drama encenado diante dele, e se vê representando-o.’ Essa coincidência entre o eu (o ator) e seu papel significa que a cisão entre os dois agora se move para habitar o próprio papel (isso é, a essência), e é precisamente essa cisão interior que constitui o lugar do sujeito no papel” (Zupančič, op. cit., p. 35).

paulistano de teatro de grupo dos anos 90, profundamente ligado a uma retomada do engajamento no teatro e do projeto épico brechtiano; a própria diretora relata que a simpatia do grupo por Heiner Müller veio principalmente da consciência de ser ele “considerado o herdeiro e interlocutor de Brecht, por quem somos apaixonados” (Cia São Jorge, 2012b). Como avalia Fadel:

Eles são quase uma paródia da própria companhia, que se reúne para brincar, falar o que pensa, cantar, sem saber muito por quê. O certo é que é preciso se mexer, ainda que com ações deslocadas, patéticas. É essa a provocação que o Müller faz: destruir nossa ordem interna, sair de nós mesmos (apud Neves, 2009).

O pensamento profundamente crítico e político sobre o destino da revolução socialista, mediado pelo pequeno coletivo (a companhia de teatro), passa a operar dentro de um âmbito individual, relacional e afetivo (o qual, nessa altura da argumentação, nem pensaremos em julgar como apolítico ou alienado). Antagonismos sociais mostram-se componentes constitutivos da mais íntima subjetividade (e portanto também de toda tentativa de intersubjetividade). Continua a diretora: “Precisamos deixar de lidar com as pessoas como provedoras, conhecê-las de fato. E não é um discurso ‘paz e amor’, mas sim de declarar guerra a nós mesmos, pois o outro revela nossas sombras” (“... *E teu momento/ De verdade NO ESPELHO A IMAGEM DO INIMIGO*”, Müller, 1993, p. 195). “Estou falando de PFL, PT e PMDB dentro de mim¹⁶⁵. Se fossem só forças externas, poderia tomar uma posição e dizer tchau” (Fadel apud Neves, op. cit.).

Assim, o mergulho no particular, no subjetivo como trabalho cômico do universal reverte-se em guerra declarada a si mesmo, contra qualquer condescendência, qualquer limitação às posições e “opiniões” (no vocabulário de *Petróleo*) individuais¹⁶⁶. Ora, essa destruição de si mesmo pode ser entendida como a versão mülleriana para o distanciamento de Brecht (contra sua leitura “iluminista”): “Quem permanece em si não aprende”, diz Müller, citando seu antecessor: “cada qual deveria se afastar de si mesmo, senão o espanto necessário para o conhecimento será suprimido”; Heise interpreta essa leitura como sendo, “num único ato e pelo ato, a ausência de distância e o

165. “Você devia pensar sobre os fascistas de merda de dentro de você”, diz Suzi em *Petróleo* (ver p. 141).

166. Podemos seguir a argumentação de Zupančič, (2011, pp. 22-3) sobre o ato livre para afirmar que a consideração (em Müller e na Cia São Jorge) da esfera dos desejos subjetivos não implica em “nos encorajar a agir de acordo com nossas ‘convicções mais profundas’, como faz a ideologia contemporânea que advoga que cuidemos de nossas ‘inclinações autênticas’ e redescubramos nossos ‘eus verdadeiros’”, mas pelo contrário exige que se reconheça “que nossas inclinações e nossas mais profundas convicções são radicalmente patológicas: que elas pertencem ao domínio da heteronomia. O aspecto definidor de um ato livre, pelo contrário, é precisamente que ele é totalmente estranho às inclinações do sujeito”.

estabelecimento de distância, a relação entre a destruição e a produtividade” (Heise e Müller, op. cit., p. 105). Não há didatismo, mas exposição, risco; como vimos em *Petróleo*, não se trata de dizer algo para que a plateia aprenda, mas encontrar e criticar a própria posição do sujeito que diz. Enquanto Mariana e Patrícia continuam a beber ao fundo, Marcelo vem à frente com a manequim, “Shirlei”, e lhe dedica um discurso que começa como o de Senne na primeira cena:

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não me dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se realiza mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais meu drama não interessa. Para pessoas às quais ele nada importa. A mim também ele já não interessa. Porque este é um tempo em que a vida verdadeira está ausente e não há nada mais a fazer, a não ser isso, a não ser lembrar que somos um fiapo visitado pelo mistério e que a vida é uma sublevação hesitante, onde o mundo, em vão, se ilumina. Shirlei, cúmplice dos meus pensamentos repletos de sangue. Em algum lugar são rompidos ventres para que eu possa morar na minha merda. Em algum lugar ventres são abertos para que eu possa estar sozinho com o meu sangue. Meus pensamentos são chagas em meu cérebro. O meu cérebro é uma cicatriz. Quero ser uma máquina. Braços para agarrar pernas para andar nenhuma dor nenhum pensamento. Os galos foram abatidos. Não há mais amanhecer. SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE.

Os atores enfrentam o medo dos próprios pensamentos arriscados; “o medo da morte”, como dizia Patrícia em seu longo discurso de líder, “o medo das catástrofes” que “é o medo de correr riscos, e é esse medo que gera as catástrofes”. Busca-se a “superação do medo pela confrontação com o medo”, pois “não se liberta do medo que é recalcado” (Heise e Müller, op. cit., p. 105). Se esse distanciamento combativo de si mesmo não é apenas cômico, e se Marcelo mostra a verdadeira dor de seus pensamentos-chagas, de seu cérebro-cicatriz, por outro lado a escolha da manequim como cúmplice, e ainda a escolha de seu nome, não deixam de produzir o riso. Segue-se ao monólogo uma divertida cena de transição, em que os três atores transformam todo o cenário – invertendo os painéis que revelam outras imagens, retirando um piso que revela outro por baixo, liberando a cena de alguns objetos que obstruíam o caminho – enquanto dançam ao som tosco de músicas pré-gravadas no teclado eletrônico. A comicidade insiste, retorna, não como o alívio ou fuga, mas como enfrentamento alegre, transformação da insegurança em brincadeira destrutiva: “o cômico seria concebido como medo vencido, a forma cômica como a forma do medo vencido, *ou melhor, vencível*” (ibid., p. 106, grifo nosso). Novamente a cortina se fecha para uma mudança.

fig. 28.

Cia São Jorge de Variedades. *Quem não sabe mais quem é...*, 2009

Foto de Cacá Bernardes

*...pondo em relevo a relação dos três indivíduos no grupo,
desembocando numa conciliação: “nós é três”.*

Pessimismo, fracasso, desespero

A cultura só existe graças aos vencidos e à derrota. É isso que produz a cultura. Os vencedores jamais produziram cultura.

HEINER MÜLLER (in Kluge e Müller, 1997, p. 30)

Se a líder representada por Patrícia Gifford foi modelo para a reflexão sobre a dialética cômica no sujeito da política, será Mariana Senne que revelará mais contundentemente as contradições de uma política do sujeito. A cortina volta a se abrir com a atriz sentada, prostrada, com um vestido de noiva esfarrapado, tocando bateria e cantando, sua voz que indicando cansaço e bebedeira, com acompanhamento de Patrícia ao cavaquinho, uma canção que consiste em incessantes repetições da mesma frase: “Meu aconchego é cativoiro” (a frase por si só expressa o antagonismo no interior do “revolucionário de classe média”). Irritados diante da reiteração infinita do mesmo verso, os outros dois atores retiram as partes da bateria de perto de Mariana, que se vê incapaz de continuar com a música. Bebendo de uma garrafa, ela pega seu celular e, numa surpresa cômica, faz com que ele toque a mesma canção¹⁶⁷. Carregando o aparelho, ela revira as estantes, nervosa, procurando algo, e de repente se acalma ao encontrar um cigarro, que segura entre os dedos do pé e pede para Marcelo acender. Enquanto fuma, conta um episódio que teria presenciado, alternando-se nos papéis dos envolvidos: na locadora de vídeo de seu bairro¹⁶⁸, um cliente (“bonitão, cheiroso, charmoso, gordo – gordo não, *bem alimentado, bem nutrido*”, representado por ela com uma voz grave e atitude prepotente) teria entrado em conflito com uma atendente (representada com uma voz aguda e hesitante, para não dizer submissa) por causa de um produto que ele procura por ter sido recomendado pela revista *Veja* (informação que sublinha ainda mais sua origem social). Vale notar que pela primeira vez temos o antagonismo de classes como

167. A *gag* lembra uma reflexão de Zupančič que, contra a visão bergsoniana de que a comicidade na repetição revelaria algo mecânico e contrário à vida no comportamento humano, afirma que “o cômico pode ser uma ótima introdução à noção psicanalítica de pulsão: o crucial em ambos é que repetição é vida – ou, talvez mais precisamente, que a vida é o intervalo inerente aberto pela própria repetição, o intervalo existente no próprio coração da repetição” (2008, p. 126).

168. Outra pequena piada é reveladora da dialética que estamos tentando desenvolver: a atriz diz morar em Santa Cecília, “mas na verdade é Higienópolis”, corrige em seguida. O efeito cômico pode se dar por duas leituras inversas: ou a atriz mora em Santa Cecília, mas por um desejo de status prefere dizer que mora no bairro mais rico, ou mora de fato neste mas, para não revelar sua condição “burguesa” diante dos colegas de esquerda, havia inicialmente mentido dizendo que morava no outro. Novamente devemos tirar a conclusão de que as duas versões são, na realidade, somente (inconsistentemente) Uma.

tema explícito em *Quem não sabe mais...* (mas, poderíamos dizer também, em todas as peças que investigamos até aqui neste trabalho, ainda que o conflito entre Loraine e Jane já nos tenha trazido a discussão de modo menos direto); lembrando ainda que a atriz teria assistido a cena também na posição de cliente da locadora, o que estabelece certa identidade social entre ela e o opressor (novamente à semelhança de *Petróleo*, onde a identificação dos artistas já não podia mais estar do lado de Jane).

Como Mariana vira o corpo para representar cada uma das figuras estereotípicas, a alternância cada vez mais rápida das falas se transforma aos poucos em uma movimentação convulsiva, que finalmente explode numa enunciação poética e agressiva, para a qual os outros dois atores criam uma ambientação plástica tirando de dentro da geladeira um enorme plástico preto (composto de sacos de lixo costurados) que ocupa quase todo o cenário, como uma tempestade ou um mar revolto:

A periferia vai explodir – e quem estiver de sapato não sobra, não – não pode sobrar – a casa caiu pra você, seu filho da puta – quando a morte encontrar o seu dormitório, ela vai passar com facas de açougueiro – é pras metrópoles do mundo que eu falo – abaixo a felicidade da submissão – quem não tem futuro quer o presente – a periferia vai explodir – sou [*aqui começa o poema de Müller, e o movimento se torna lento*] o anjo do desespero, com minhas mãos distribuo a embriaguez, o atordoamento, o esquecimento prazer e dor dos corpos, sob a sombra de minhas asas vive o horror, minha esperança é o último alento, minha esperança é a primeira batalha, eu sou a faca com a qual o morto abre o caixão, sou aquele que será, meu voo é a revolta, meu céu o abismo de amanhã.

A raiva com que a cena é representada não esconde a impotência que jaz em sua origem: a explosão violenta se deu apenas no teatro, pode-se presumir que sem essa interrupção poética a anedota teria de ter um fim realista, com a provável derrota da funcionária e com o fracasso em intervir por parte da atriz que observa. E no entanto o discurso não fala de alguma esperança abstrata diante desse quadro negro, mas da potência destrutiva nascida *do próprio desespero*, encarnado em mais um anjo benjaminiano. Não por acaso, Müller estava interessado em superar a simples oposição entre otimismo e pessimismo, e encontrar um “ponto zero”, “a partir da convicção mais precisa, pessimista”, o difícil ponto “no qual uma necessidade extrema, desesperada, não se reverta em virtude do destino” (Heise e Müller, op. cit., p. 106)¹⁶⁹. Pois (Müller

169. Žižek (2014, p. 215) fala de um “pessimismo auto-negado (...) quando, em um estranho *eppur si muove*, a vida continua, fraca demais para acompanhar mesmo sua auto-renúncia. Então não é a habitual negação da negação ‘hegeliana’ que nos traria ao otimismo (mesmo um mais profundo e não ingênuo), mas um passo ainda mais baixo: primeiro, o otimismo é negado, o sujeito assume a compreensão de que a vida é merda, etc., mas então a própria *forma* da posição pessimista baseada em princípios é negada, de modo que o sujeito permanece preso no que é ‘no pessimismo mais do que o pessimismo’”.

cita aqui Benjamin) é no desespero que se deve “tomar pé, pé e não esperança. O consolo nada tem a ver com esperança. E Brecht lhe dá o consolo: o homem pode viver no desespero se ele sabe como chegou até lá. Então, ele pode viver nele, porque sua vida em desespero passa a ser importante” (ibid., p. 107). Também Mariana se vê numa situação sem esperança, diante da eterna repetição do (péssimo) teatro de fantoches da luta de classes; mas “nessas condições, afundar significa ir sempre ao fundo das coisas” (ibid.). Ao poema do “Anjo do desespero” segue-se, na voz de Patrícia, acompanhada por Marcelo ao clarinete, o “Anjo sem sorte”¹⁷⁰. Ao fim do segundo poema, Mariana abriu seu vestido e, segurando suas pontas, estendeu os braços de modo que o corpo nu se tranquiliza entre duas asas brancas (fig. 27). Heise conclui a discussão: “não é uma renúncia a si, mas uma busca de si numa situação de impotência extrema, quando o que se mantinha e afirmava como certo torna-se duvidoso” (ibid.).

O silêncio que se instaura é interrompido por uma campainha, gerando conflito no coletivo (lembremos que, quando isso ocorreu anteriormente, havia sempre um dos atores fora de cena; agora a intervenção parece vir de um desconhecido quarto elemento): Marcelo e Mariana querem atender, Patrícia os impede. A líder intervém com um autoritarismo que se expressa de maneira comicamente infantil, num jogo de “estátua”, e é recebido com a rebeldia igualmente pueril de um “cala a boca já morreu, quem manda aqui sou eu”. A dominação é exercida prendendo punhos e tornozelos dos outros dois e amordaçando-os, mas tudo = com uma impotente fita crepe. Novamente um discurso exortativo alterna chavões – “qual é a eficácia da ação que vocês estavam prestes a realizar?” – e momentos emotivos, agora pondo em relevo a relação dos três indivíduos no grupo, desembocando numa conciliação: “nós é três”, e “para o chuveiro” (fig. 28). De fato, para Georgette Fadel, *Quem não sabe...* mostra “crianças brincando de jogos adultos (...) como se o ‘aparelho’ fosse um playground que aprisiona” (apud Neves, op. cit.). Essa observação nos permite retomar nossa reflexão sobre o jogo infantil em *Petróleo*, aqui com uma tensão ainda maior: a ingenuidade divertida da criança transforma-se na comicidade agri-doce do adulto que nunca acabou de crescer, sujeito em quem de alguma forma as promessas não realizadas impedem que a maturidade seja totalmente aceita, pelo menos uma visão única e normativa do que essa maturidade seja. “Não é uma crítica simples, porque, como artistas, também queremos brincar. Mas há enrosocos na psique de que a criança em nós talvez não dê conta” (ibid.).

170. Já citamos esse segundo poema no nosso segundo capítulo (ver p. 116).

A sequência se dá com Mariana sentada numa tina embaixo do chuveiro (precariamente pendurado ao teto do cenário, mas funcional) com seu vestido (fig. 29). Seu texto parece ser um depoimento pessoal (como o que ridicularizava Loraine em *Petróleo*, ver p. 142) sobre uma infância em que se brincava “de mocinha”, fingia-se fumar, beber e namorar, trabalhar, ser bem sucedido, ser sério. “*Eu demorei trinta e quatro anos pra compreender os gestos, pra saber qual era o sopro que me soprava*”. A atriz repete a frase que apareceu diversas vezes na peça, “é preciso se mexer para sentir as grades que nos aprisionam”, que agora ganha sentido duplo, inseparavelmente político e pessoal; duplicidade também descoberta nos versos (escritos por Müller sobre Brecht) que Mariana recita: “Quando a claridade diz: eu sou a escuridão, disse a verdade. Quando a escuridão diz: eu sou a claridade, não mente”. Também Mariana revela aqui seu medo, citando Pascal: “o silêncio eterno dos espaços infinitos me apavora”, como se a enormidade do vazio do mundo, ao mesmo tempo que possibilita a ação livre, transformasse todo ato na tentativa frágil de uma criança pequena. O tom melancólico espelha a declaração da diretora sobre o momento vivido pela companhia:

Nós, da Cia. São Jorge, estamos neste movimento de tentar provocar um outro tipo de compreensão. Até para nós mesmos. Temos de dar um salto. Não se trata mais de demolir o mundo como na década de 60, há que se ter bom humor para retratar talvez até quanto estamos perdidos, mas gostaria, sim, que fosse também uma arte sangrenta. Eu não me sinto satisfeita com o bom gosto de nosso teatro de grupo, não estou supercontente com isso (Fadel apud Néspoli, op. cit.).

O resultado dessa outra compreensão, dessa insatisfação, dessa busca pelo sangue da cena, por um humor sem rumo, é que se “projeta um enorme buraco negro cênico, vácuo que vai lenta e minuciosamente sugando toda a representação e esvaziando o espetáculo de qualquer potência ou densidade, até seu derradeiro esgotamento”; esse movimento de lenta exaustão dos materiais ao longo da peça corre o risco de afastar “espectadores convencionais, mas não deixa de ser brilhante e renovador” (Ramos, op. cit.). O buraco negro de que fala o crítico é, afinal, a última consequência da recusa da representação anunciada pela Atriz-(não-)Hamlet no início da peça, na rua, negação que como sabemos não pode contar com a saída para um *fora* da representação.

Mas é preciso entender a crítica para além da aparência de niilismo que a imagem do buraco negro parece desenhar, isso é, acompanhar o que aqui há de renovador de fato, como indicado pelo crítico. Pois, se de fato “muita gente aceitou e continua aceitando o derrotismo implícito nessa negação” da representação pelo Hamlet de Müller, “há também os que reconhecem nas entrelinhas, nas rubricas, nas

formulações teóricas e na prática cênica do dramaturgo da extinta República Democrática Alemã a proposta de um teatro misterioso, desafiador”, um teatro que ao mesmo tempo tanto “pode apoiar-se no texto quanto escapar dele ou ironizá-lo como instrumento por excelência do fracasso da racionalidade” (Lima, 2009). “O espetáculo dirigido por Georgette Fadel é, antes de tudo, alegre celebração da potência da desrazão” (ibid.). Mas aqui desrazão não pode ser loucura vista romanticamente como outro absoluto irredutível à razão, mas sim aquilo que, por soar absurdo dentro das presentes circunstâncias, pode impulsionar um evento que abra as possibilidades de transformação das próprias circunstâncias que determinam a partilha (para empregar o termo de Rancière) entre racional e irracional (clareza e escuridão, no poema de Müller falado por Mariana). A irracionalidade cômica (a derrisão da desrazão) é procedimento maior do trabalho contraditório do universal, pois

a comédia sabe muito bem, e põe em prática, o seguinte ponto crucial: realmente encontramos o nonsense apenas quando e onde um sentido nos surpreende. O que a comédia repete (...) de mil maneiras engenhosas é a operação mesma na qual o sentido é produzido de modo genuinamente errático. As coisas fazem sentido de um modo muito errático. Ou, para dizer ainda mais diretamente: o próprio sentido é um erro, um produto do erro; o sentido tem a estrutura de um erro (Zupančič, 2008, pp. 180-1).

Apenas pelos *equivocos colecionados* do engajamento, da alienação, do projeto revolucionário, da razão iluminista, do “irracionalismo subjetivista”, *Quem não sabe mais...* pode dar sentido à história (da humanidade e do homem individual). Equívocos que não pertencem somente a um passado de lutas de que se tem saudade, mas a um presente de contínuas tentativas frustradas e erros de julgamento que não deixam de ser continuada esperança na possibilidade do novo. Pois parece que hoje apenas o fracasso, o erro de cálculo, o acidente podem abrir espaço para algo novo, algo não contabilizado, não previsto, ao “contrariar as próprias ideias de progresso e vitória que simultaneamente dominam as narrativas históricas”, minando “a aparente estabilidade da aspiração da ideologia capitalista hegemônica de alcançar, suceder ou vencer, e a acumulação da riqueza material como prova e efeito arranjado por esses alvos” (Bailes, 2011, p. 2). Encenando o fracasso, a São Jorge põe em questão os próprios critérios que relegaram certos modos de pensar e agir à lata de lixo da história, “desafia a dominância cultural da racionalidade instrumental e as ficções de continuidade que aprisionam o modo pelo qual imaginamos e manufaturamos o mundo” (ibid.).

“Somos parte de uma geração que cresceu ouvindo falar do fracasso do socialismo”, mas se “temos a nostalgia desse movimento interrompido” é porque “não

houve fracasso e sim aniquilação” (Georgette Fadel apud Néspoli, op. cit.)¹⁷¹; ainda que tal aniquilação tenha vindo por vezes daqueles que deveriam estar construindo. Por isso todo pensamento estético e político empenhado com o destino do mundo deve “tornar impossível a realidade tal qual está” (Müller, 1991a, p. 166), isto é, tornar insustentável o consenso sobre como as coisas são ou se deram¹⁷². Os atores-revolucionários da São Jorge são crianças que não sabem se adequar perfeitamente às exigências normativas da maturidade, a critérios dados da vida bem sucedida ou da personalidade saudável. Mas justo por isso mostram-se capazes de experimentar outros critérios, de fazer outras exigências, e mostram o sentido histórico do derrotismo que se passa por maturidade¹⁷³. O que faz o potencial crítico do discurso do fracasso é sua referência a “práticas e alinhamentos nos quais o cinismo, a promiscuidade e a ausência de saída intelectual frequentemente atribuídos ao pós-modernismo foram recuperados e aproveitados de modos proveitosos” (Bailes, op. cit., p. 11). Fazer e falhar são indissociáveis, “seguimos em frente porque o fracasso é um motor na tentativa de continuar, mesmo quando a interrupção ou a desorientação ou a inoperatividade são aspectos constituintes da continuação” (ibid., p. 12). *Não sabemos quantas vezes uma ideia terá de fracassar antes de ser vitoriosa, e enquanto não for somente o fracasso poderá ser nossa bandeira. A repetição de nossas fracassadas ações estéticas, políticas e afetivas*

não é uma ‘repetição vazia’ como revolução a serviço da perpetuação do dado, mas uma tentativa teimosa de fazer algo contra todas as chances, que, por causa de seu caráter repetitivo, deixa o campo do heroico e adentra um território mais próximo do cômico – não porque fracassa de novo e de novo, mas por que de novo e de novo insiste (Zupančič, op. cit., pp. 153-4).

E Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer se permite um último malogro. Se a peça fracassa já no título, grande demais, desengonçado, impossível de ser citado por completo numa conversa, fracassará também em terminar. Os atores munem-se de instrumentos musicais e transformam em canto o texto que

171. A ideia da interrupção da luta revolucionária pelo abafamento, pela repressão, parece ser a origem do interesse pela figura de Rosa Luxemburgo, presente em texto, imagem (uma fotografia na geladeira) e representação (por Patrícia Gifford, ver acima). Esse tema já está presente em Brecht, como no poema “Epitáfio 1919” (Brecht, 2000, p. 107). A nostalgia da São Jorge já foi abordada em nosso segundo capítulo.

172. “Ignorando o Real do que aconteceu, a comédia sucede em apresentar a rachadura no centro de nossas realidades mais familiares” (Zupančič, op. cit., p. 58).

173. Vejamos a reflexão do jovem Benjamin a partir de versos do *Dom Carlos* de Schiller: “*Diga-lhe/Que pelos sonhos da sua juventude/Ele deve ter consideração, quando for homem*. Nada é mais odioso ao filisteu do que os ‘sonhos da sua juventude’. (...) Pois o que lhe surgia nesses sonhos era a voz do espírito, que também o convocou um dia, como a todos os homens. A juventude lhe é a lembrança eternamente incômoda dessa convocação. Por isso ele a combate. O filisteu lhe fala daquela experiência cinzenta e prepotente, aconselha o jovem a zombar de si mesmo” (Benjamin, 2002, p. 24).

Müller criou para a figura que elegeu como possível agente revolucionário, a mulher como outro do homem-Hamlet demasiadamente ocidental, demasiadamente racional:

Eu sou Ofélia, a mulher na força, a mulher com as veias cortadas, a mulher com excesso de dose, sobre os lábios neve. Ontem deixei de me matar. Estou só, com meu sangue, minhas coxas, meu ventre. Rebento os instrumentos do meu cativo – a cadeira, a mesa, a cama –, destruo o campo de batalha que foi o meu lar, escancaro as portas pra que o vento possa entrar, e o grito do mundo. Toco fogo na minha prisão, atiro minhas roupas no fogo e vou para a rua. Vestida em meu sangue eu vou pra rua.

E para a rua eles vão, cantando. Mas não há propriamente um fim. Chegando à esquina, os atores param num boteco (pois de fato há sempre um boteco na esquina, não importa onde se vai apresentar) e pedem algumas cervejas, que são compartilhadas com o público. Conversa-se normalmente. Acabou a representação que desde o início não queria ter lugar. Ficaremos aqui até que alguns espectadores, desconfortáveis, percebam que nada mais vai acontecer e resolvam aplaudir. Ou ir embora.

Como entender esse retorno à rua, tão diferente do começo do espetáculo? Qual a diferença da ação revolucionária da primeira cena para o canto, guerreiro mas melancólico, da última? Ora, é essa diferença que pode revelar a transformação ocorrida ao longo da peça, a operação estética e política de *Quem não sabe mais...*; podemos compreendê-la como passagem da farsa da tragédia da revolução para uma comédia do sujeito revolucionário. Nessa passagem, descobrimos que “as coisas que realmente nos dizem respeito, que dizem respeito ao cerne mesmo de nosso ser, podem ser assistidas e realizadas apenas como comédia” (Zupančič, op. cit., p. 182). Mas “se o fatalmente sério só pode ser abordado na comédia, não é porque outras abordagens seriam muito assustadoras e nos destruiriam completamente, mas porque perderiam o ponto crucial” (ibid.). O ponto crucial, e o mais surpreendente, é *o da realidade da vitória*; ou melhor: *o fracasso do fracasso*¹⁷⁴. Ao contrário do que se poderia esperar, sair do teatro para a rua ao final não é chamado à ação, exortação cheia de esperança; e nem pode ser, depois do fechamento da representação que experimentamos de (*ver[]ter*) a *Petróleo*: também aqui a rua só pode estruturar todo o espetáculo na oposição entre dentro e fora ao ser absorvida pela encenação, isso é, perdendo seu caráter de fora (supostamente) autêntico, de mundo da vida, para ser representação desse fora e desse mundo. A última cena da peça será aceitação desse fechamento num canto de

174. Para Žižek (2014, p. 213), “a comédia mais radical aponta para uma dimensão além da tragédia, uma dimensão terrível demais para aparecer como trágica – uma estranha negação da própria negação trágica, o fracasso de seu fracasso”.

comemoração do triunfo *da representação como representação do triunfo*, imagem inapagável, ao mesmo tempo contrária a todo derrotismo e a toda infértil esperança¹⁷⁵. Como conclui Ramos em sua crítica (op. cit.):

A despeito dos aspectos cômicos que se configuram, é um doloroso extirpar de ilusões e realizado na própria carne do grupo, ou daquelas individualidades que ali se despem de qualquer autoengano. É um movimento coerente com a perspectiva de Müller, ele também um crítico ácido de qualquer sublimação otimista. A desmontagem de expectativas estéticas que esse pseudoespetáculo opera tem a potência de revitalizar a cena paulistana, exatamente pelas constrictões que se autoimpôs e por não ter evitado, mesmo em seus entusiasmos, malograr.

175. A peça parece, assim, superar mesmo a visão trágica de Menke, recusando-se a aceitar que o fechamento da representação signifique simplesmente derrota do intuito vanguardista: “Brecht escrevia em *A decisão*: ‘Estávamos sentados atrás da porta deslocada, deliberando os destinos do mundo.’ Eis o critério, a ambição à qual não se pode jamais renunciar, mesmo quando a casa cai” (Müller, 1991a, p. 166).

fig. 29.

Cia São Jorge de Variedades. *Quem não sabe mais quem é...*, 2009
Still frame do vídeo de registro, disponível na internet

*“Quando a claridade diz: eu sou a escuridão, disse a verdade.
Quando a escuridão diz: eu sou a claridade, não mente”.*

O que se pode dizer

O problema é esse desencorajamento diante do que chamamos realismo, noção totalmente falsa da realidade, uma realidade que é também na base dessa noção de realismo. Só se pode ver a realidade cindindo-a em várias partes, vários segmentos. Se cada espectador é levado a reagenciar as partes de uma nova maneira, ela se torna sua própria realidade e ela está em ligação também com a realidade de seus próprios sonhos. Eis o que seria o teatro.
HEINER MÜLLER (in Kluge e Müller, 2000, pp. 67-8).

“Quanto mais o teatro político for esteticamente radical, mais político ele será. Esta pode ser uma leitura do espetáculo”, diz o crítico Luiz Fernando Ramos (op. cit.). Apenas uma obra que leve ao máximo a problematização da forma pode produzir verdadeiras experiências capazes de nos lançar para fora das formas habituais de vida e pensamento, para além de um âmbito por demais presente da política e da História; para o campo do incalculável, do virtual, do aberto:

Vejo aqui uma possibilidade: usar o teatro em pequenos grupos (para as massas, ele já não existe há muito tempo¹⁷⁶), a fim de produzir espaços de imaginação, lugares de liberdade para a imaginação – contra aquele imperialismo de invasão e assassinato da imaginação pelos clichês e os padrões pré-fabricados das mídias. Penso que essa é uma tarefa política de primeira importância, mesmo se os conteúdos não têm absolutamente nada a ver com dados políticos (Müller, 1991a, p. 22).

Ao mesmo tempo “esteticamente radical” ainda parece adjetivação muito vaga para uma arte pós-vanguardista. E ainda que concordemos com a ideia de que uma obra não precisa ter conteúdo político para alcançar a potência da imaginação política advogada por Müller, é certo que em suas obras, bem como na peça feita pela São Jorge a partir delas, o político é sim explicitamente tematizado, busca-se de fato *dizer algo* a respeito das possibilidades atuais de uma luta política emancipatória. Vimos que, para tanto, *Quem não sabe mais...* encontrava duas estratégias principais, que diziam respeito à necessidade de superar discursos didáticos, redundantes e até autoritários de um teatro político que se acreditava ultrapassado: a construção de uma *poética do fracasso*, que explicitava a consciência da derrota histórica da esquerda, mas questionava os critérios hegemônicos de sucesso para evitar todo derrotismo, e o recurso ao *cômico*, como superação da séria e intransigente certeza-de-si dos militantes de outrora.

176. Que “o teatro não mais constitui um meio de comunicação de massa” (Lehmann, 2011a, p. 17) é um dos pressupostos fundamentais à teoria do pós-dramático.

Contudo, Sara Jane Bailes (op. cit., p. 62) faz questão de distinguir uma poética *do* fracasso de uma poética *que* fracassa. E Rancière diferencia dois tipos de “pisar de olhos”, isso é, da comicidade que se vale de aparentes lapsos para estabelecer seu discurso: o “maldoso”, do ironista, “que pratica a dupla verdade” e o “dialético”, do humorista, “que pratica a verdade como duplicação” (Rancière, 2007a, p. 114, grifo nosso). Ambas as oposições operam uma mesma inversão dialética de valores: não se trata da derrota ou do escárnio de toda proposição que se quer verdadeira, mas da verdade que se dá somente no desvio e na duplicação¹⁷⁷. Será isso o que pode ser dito. Para tanto, há que se especificar bases estéticas da verdade cênica, as quais possam dar conta desse fracasso, dessa duplicação, sem fracassar ou cair no cinismo.

O primeiro alicerce que poderíamos mencionar se faz ver de início no campo da interpretação. Tanto em *Quem não sabe...* quanto em *Petróleo* há uma *visceralidade* da parte dos atores, uma intensidade nas falas e ações, mesmo – e principalmente – quando deliberadamente falsas, ao sublinhar o caráter reificado do melodrama (ou) do teatro engajado. Como disse o diretor Clayton Mariano aos plagiadores de sua peça (ver sexto capítulo), “mesmo o *fake* é de verdade, é ‘punk rock’”, e é assim que se consegue escapar da mera paródia, é isso que permite encenar o cinismo e as bobagens terríveis advindas da “baixa cultura”. Em *Petróleo*, está-se sempre no limite do descontrole, estado que exige um grande domínio técnico das atrizes: *o domínio do perder-se*. Também em (*ver[]ter*) pode-se falar nessa entrega profunda dos atores, a exemplo da cena em que se pula corda ao som de uma canção da Xuxa: o ridículo da letra da música parece inverter-se em verdade quando ela está sendo entoada aos berros pelos performers exaustos: de algum modo (que só pode existir pelo ridículo) acredita-se que “nós somos invencíveis, pode crer”. Parece fundamental que, por mais que se possa usar de estratégias de estranhamento brechtiano, elas jamais se deixem cair em uma *atitude prévia, reificada, de uma consciência esclarecida*, como tantas vezes acontece no teatro épico paulistano (certo sorriso denunciando condescendência, certo tom de voz afetando humildade para esconder o caráter professoral, certa postura ereta estabelecendo domínio sobre a cena). Pois o que parece estar em jogo, afinal, é uma *implicação do artista na obra*. Heise diz para Müller (op. cit., p. 115): “Diferentemente

177. De modo que a verdade não é adequação da obra à realidade (realismo), mas algo que *se dá* através da obra. Não há conteúdo verdadeiro, mas sim *teor de verdade*. A oposição já está na *Teoria estética* de Adorno, onde o *Wahrheitsgehalt* não corresponde a uma verdade proposicional (ver Richter, 2006). Já nos *Cursos de estética* de Hegel se marcava a diferença entre *Inhalt*, o conteúdo tematizado, e *Gehalt*, o teor, a densidade de mundo mediada na obra (ver nota do tradutor em Hegel, 2001, pp. 12-3).

de Brecht, você é, numa parte de suas peças, você mesmo seu objeto. Você se coloca em cena diante do público. Você se expõe mais diretamente, você se protege menos”. Expor-se aqui é criticar-se, questionar-se, inquirir-se: recusando a posição do esclarecido, o artista pode recusar também a distância cínica que não aceita tomadas apaixonadas de posição. Implicando-se na obra, o artista desaparece como instância exterior que lhe impunha um significado estável a ser comunicado: “você falou uma vez da desapareição do autor. Ele desaparece tornando-se ele mesmo material e objeto para o espectador” (ibid.).

Em outras palavras, ao se incluir na obra a instância de sua enunciação, perde ela toda consistência pretendida: “o *eu* é o elemento da linguagem que inabilita a série de significantes, torna-a ‘in-completa’ (*pas-toute*), pois é um elemento que designa sem significar, um elemento que se refere (...) ao próprio ato de dizer” (Zupančič, 2011, p. 30). Essa inconsistência da totalidade apresentada pela obra aparece num segundo alicerce para o *dizer* cênico, a *multiplicação* dos materiais, heterogêneos entre si. Isso não se dá apenas na peça tal como aparece ao público (certo caráter barroco que apontamos em *Quem não sabe...* mas que também existia nas quatro horas de *Barafonda*; a sobreposição de camadas dramatúrgicas em *Petróleo*, a estruturação de (*ver[]ter*) em quadros independentes), mas no próprio modo de produção da obra: vemos, nos processos de criação das peças aqui examinadas, uma radicalização do caráter *colaborativo* que já se tornou habitual no teatro paulistano. *Petróleo*, por exemplo, rompe a lógica predominante do “grupo” e se constrói a partir das diferenças das três atrizes, cada uma vinda de uma companhia: como dizem os próprios artistas no release do espetáculo, cria-se assim “algo de novo, que não pertence a nenhum dos grupos de que provém, confirmando certa nova tendência no teatro paulistano, de gerar peças a partir da confluência de pessoas de diversos coletivos de trabalho”. Também a Cia Les Commediens Tropicales compôs (*ver[]ter*) a partir de um encontro com diversos artistas de fora do grupo, como Georgette Fadel, Tica Lemos, Andreia Yonashiro e o Coletivo Bruto, que participaram da criação da peça como “provocadores cênicos”, sendo que cada um fazia uma proposta para a companhia, sem saber dos outros, o que gerou as cenas independentes da obra finalizada¹⁷⁸. A Cia São Jorge, ao montar *Barafonda*, optou por não definir um nome para assinar a direção da peça, e o mesmo

178 No capítulo 6 veremos como a Cia Les Commediens Tropicales posteriormente radicalizaria ainda muito mais essa experiência de disseminação e questionamento da autoria.

para a dramaturgia; o procedimento de criação tinha muito pouco de crítica e corte, cada ator compunha sua trajetória durante a peça sem interferência dos demais, resultando em cenas que *desdizem* umas as outras: cenas que muito ingenuamente buscam “dizer algo”, no sentido de uma verdade proposicional (como a cena em que os atores, acompanhados por uma música sentimental, representam mendigos que precisam se alimentar de algo que simula ser um amontoado de fezes do chão da rua¹⁷⁹), são relativizadas por cenas imagéticas e enigmáticas que surgem como contraponto ou mesmo interrupção do discurso (principalmente intromissões da personagem de Marcelo Reis, o destino ou Tangolomango – caracterizado com estranhas roupas, óculos escuros, peruca loira e chapéu – trazendo sempre um pequeno autofalante em que toca músicas de Raul Seixas). Fala-se demais, não há nenhuma unidade no que se comunica, como se também aqui houvesse a marca de um fracasso:

O quanto a colaboração é intrínseca aos resultados estéticos da obra se tornarão aparentes, espero, particularmente os modos como ela sustenta os valores inclusivos e igualitários que o projeto político do fracasso frequentemente parece manifestar. Há uma afinidade, em outras palavras, entre experimentação, processos de criação com múltipla autoria e a emergência de uma poética do fracasso na qual o esforço, tentativa e erro da possibilidade prática da obra torna-se um fator constitutivo na obra. As peças e cenas aqui examinadas são imagéticas, fragmentárias e principalmente “não-orgânicas” no sentido que o teórico Peter Bürger aplica ao termo em sua discussão sobre a relação entre a vanguarda e a instituição da arte (Bailes, op. cit., p. 13).

Trata-se, de fato, e desde muito tempo atrás, de apostar na obra não-orgânica, ou seja, aprofundar ao máximo as contradições internas à obra sem que ela se desfaça. Para tanto, compõe-se a obra a partir de origens diversas, sem submeter esses materiais a uma hierarquia, a algum tratamento que lhes imponha uma unidade. Mas ao invés da montagem distanciada configura-se algo que podemos descrever, a partir de uma ideia de crítica como *atravessamento* (que apontamos em *Petróleo*), como uma *passagem por dentro de um material ao outro*, de modo que as fronteiras entre eles percam qualquer clareza, pois cada elemento da obra final não é apenas confrontado mas *contaminado* pelos outros. Contudo, isso não significa que se trataria aqui de tentar cimentar, encobrir as fraturas realmente existentes nos materiais, mas sim de não pretender vê-las *de fora*, de um ponto de vista supostamente neutro; pelo contrário,

179. Num dos mais brilhantes golpes de sentido por nós presenciados nas ocasiões em que assistimos a *Barafonda*, essa problemática pretensão de se falar seriamente de algo foi subvertida não por outra cena mas por crianças do bairro, que invadiram a cena realizando *com alegria* a mesma ação, revelando (brechtianamente) tratar-se de chocolate, destruindo o melodrama (dramaturgia da vítima) intentado.

como vimos, as inconsistências são abertas justamente pela impossibilidade de o sujeito jamais se colocar em uma posição exterior ao material:

Os poros que ligam as partes ao todo não deveriam ser fechados, o fragmentário os mantém abertos, o instante reúne as épocas, a verdadeira obra de arte total somente pode nascer da unidade sempre contraditória do palco e do público, o espectador também é um fragmento que entra no jogo de fragmentos. O teatro como palco experimental, onde a imaginação coletiva ensaia a dança das relações sociais petrificadas (Heise e Müller, op. cit., p. 114)

E no entanto, como vimos, essa instância subjetiva tinha *diretamente a ver* com uma possibilidade do universal, de *dizer* algo (do) universal. Não porque o sujeito seja “agente do universal” (ou seria “um ‘elemento’ desnecessário, dispensável”), mas porque “o sujeito é nada mais que esse momento de universalização” (Zupančič, 2011, p. 61). Não se trata, em suma, de um sujeito “que traz toda sua bagagem subjetiva para uma dada situação (moral) e permite que ela afete as coisas (...), mas um sujeito que, estritamente falando, nasce dessa situação, emerge apenas dela” (ibid.). Como vimos acima (ver p. 189), o sujeito que importa a *Quem não sabe mais...* nasce de uma guerra contra si mesmo, um distanciamento de si. Seu empenho não é da ordem do desejo, com o qual o indivíduo procura se satisfazer, mas da *pulsão*, que leva o sujeito para além de si mesmo, ainda que seja até sua destruição. É a pulsão que nos transporta para o terreno da *ética*; a questão que passa a ser fundamental na peça da São Jorge é: “eu agirei em conformidade com aquilo que me jogou ‘fora dos eixos’ [*out of joint*]¹⁸⁰, estarei pronto para reformular o que até aqui tem sido a fundação de minha existência?” (ibid., p. 235). Como se os atores se chamassem pelos nomes verdadeiros não para enriquecer a cena com suas personalidades e biografias reais, mas para destruí-las em cena e com a cena, como se só o engajamento na cena os fizesse verdadeiramente eles mesmos.

Mas, se de fato “engajamento” parece ser a palavra-chave aqui, ela ganha um sentido bastante distinto do seu uso habitual, de uma referência a uma arte engajada; o engajamento do ator em cena é mais uma escolha subjetiva, um ato ético do que uma estratégia ou arma política. Reencontramos aqui o caráter “moral” da opção pela revolução, apontado por Müller com aparente pessimismo (ver p. 177 acima). De fato o questionamento de *Quem não sabe mais...* não pode ser visto como politicamente *útil* no sentido de um encadeamento imediato e *calculável* de causas e efeitos que levarão

180. *Out of joint* estava o tempo, segundo Hamlet: “Nosso tempo está desnorteado. Maldita a sina/ Que me fez nascer um dia pra consertá-lo!” (Shakespeare, 1999, p. 36); a frase ecoa no já citado monólogo do “homem do elevador”, em *A missão* de Müller (1987, p. 48). A expressão aparece ainda no título de um texto de Žižek (2003b) sobre o dramaturgo alemão.

à revolução que já desponta no horizonte das possibilidades. Estaríamos no campo de um “engajamento pelo engajamento”, como se a luta pela emancipação fosse uma “finalidade sem fim” (noção que aparece não por acaso na reflexão *estética* kantiana)¹⁸¹. Assim, para o prof. Antonio Candido (em entrevista que, outra não-coincidência, tem o título “O socialismo é uma doutrina triunfante”): “O socialismo é uma finalidade sem fim. Você tem que agir todos os dias como se fosse possível chegar no paraíso, mas você não chegará. Mas se não fizer essa luta, você cai no inferno” (Candido, 2011). Entre o inferno e o paraíso, o cafofo da São Jorge, onde seus atores encenam todos os dias sua ação, onde descobrem que apenas o que não tem função (como a arte para Adorno) pode ter sentido maior (e, quiçá, sem que se saiba exatamente como, a longo prazo “funcionar”); a eficácia do inútil não se dá no campo atual, mas ao atingir uma virtualidade; “ação moral”, aqui, é aquela que escapa da cadeia instrumental do cálculo das causas e efeitos, e *antecipa* um mundo não danificado¹⁸², mundo que por instantes o QG-cenário também sabe ser. Sob acusações de insistir em projetos fracassados, sabe-se que é preciso fracassar muitas vezes antes de obter algum sucesso que valha mesmo a pena, *e que talvez não corresponda ao objetivo previamente projetado*.

Pois se a primeira cena de *Quem não sabe mais...* põe como meta uma agitação política real, um incitar a revolução, esse alvo certamente fracassa, e tudo o que de mais interessante é produzido na peça são “efeitos colaterais” dessa atividade inútil:

Como um tropo ou modo de atividade, o fracasso é inclusivo, permissivo mesmo. Ele pode levar a efeitos inesperados. Uma de suas propriedades mais radicais é que ele opera por um princípio de diferença ao invés de mesmidade. Uma ocorrência fracassada assinala o resultado imprevisível de eventos onde uma instância triunfante poderia, em comparação, ser considerada exclusiva, proibitiva e militada por valores hegemônicos. (...) Enquanto um desenlace pretendido imagina apenas um resultado, os modos pelos quais pode não alcançar esse desenlace são indeterminados. (...) Nesse sentido, estratégias de fracasso no campo da performance podem ser entendidas como geradoras, prolíficas mesmo; o fracasso produz, e o faz de uma maneira ‘malandra’ [*roguish*] (Bailes, 2011, pp. 2-3).

181. “A própria atividade também é um dos traços do conhecimento e da arte na medida em que eles refluem em direção ao útil: ela é o ‘meio’ inerente ao lento processo em que *o útil se converte em um fim em si* – não um fim formalista e vazio, um fim-pretexo, ou um fim qualquer que invocamos para sermos capazes de nos manter ocupados, mas antes uma união substantiva e hegeliana de meios e propósitos de tal modo que *a atividade valha a pena em si*; que imanência e transcendência se tornem indistinguíveis (ou transcendam sua oposição, se se preferir)” (Jameson, op. cit., p. 17, grifos nossos).

182. Há aqui “não uma moralização da política mas uma politização da moralidade” (Douzinas, 2013, p. 63). Poder-se ia dizer ainda que “no cerne de uma política radical tem de haver (...) [um] momento ético meta-político que oferece a força ou propulsão motivacional para a ação política. Se a ética sem a política é vazia, então a política sem a ética é cega. (...) A ética é uma meta-política anárquica, é o questionamento contínuo a partir de baixo de toda tentativa de impor ordem a partir de cima” (Critchley, 2007, pp. 12-3).

Temos então outra visão sobre a ideia, central em Brecht, de *produtividade*. “No documento *Fatzer*, Brecht escreve: ‘A finalidade para a qual um trabalho é feito não é idêntica à finalidade pela qual é utilizado. O conhecimento pode ser utilizado em lugar diferente daquele em que foi encontrado’” (Heise e Müller, op. cit., p. 103). Ora, isso não significa apenas que se pode conscientemente assumir o que foi produzido por um trabalho alheio a nossos fins políticos (como Brecht sempre quis e soube fazer em relação aos avanços científicos, técnicos e mesmo estéticos de sua época), mas mais fundamentalmente que há que se saber e assumir que *também nosso trabalho terá sentido e utilidade para além de nosso intento*, e que é isso que lhe dá valor.

Assim, pode-se dizer que o foco da ação dos três atores-revolucionários está num processo de produção e não no que é produzido. Porém, aqui isso não implica, como vimos em relação ao teatro político paulistano e à Lei de Fomento ao Teatro (ver nossa Introdução), focar atividades de pesquisa e contrapartida em detrimento da obra de arte, mas uma ênfase – dentro da obra – no *dizer* em detrimento do *dito*. “Há então dizer e dizer”, de um lado há o “*dizer* em ato – portanto em perpétuos movimentos de tentativas [*essais*, ensaios], de abordagens, de tatear [*tâtonnements*, tentativas e erros] ou de experimentações”, de outro “o *dito* dos pensamentos já fechados, dos partidos já tomados [*partis déjà pris*], dos discursos já feitos, já prontos” (Didi-Huberman, 2014, p. 66). Claro que o já dito pode ter sua verdade, mas ela pouco contribui para a *experiência* estética. Mais uma vez, Müller busca em Brecht a formulação do problema: “Nossas experiências se transformam muito rapidamente em julgamento. Desses julgamentos, guardamos a lembrança, acreditando que sejam experiências. Naturalmente, os julgamentos não são tão confiáveis como as experiências. É necessário uma técnica determinada para manter fresca a memória das experiências de modo que possamos extrair delas continuamente novos julgamentos” (apud Heise e Müller, op. cit., p. 104).

Sem saber se podemos encontrar essa técnica, apontemos em *Petróleo* e *Quem não sabe mais...* alguns modos (enredados entre si) pelos quais o dizer é encenado mais que (e contra) o dito, a experiência para além do julgamento. Primeiro, podemos citar o recurso ao *nonsense*¹⁸³ e à comicidade tola, à bobagem, à besteira, que diversas vezes tentamos descrever, e que Rancière defende como um “falar sem transmitir mensagem, sem nada interpretar, sem escolher”, isso é, “palavra habitada por um mutismo radical”

183. Para o filósofo Mladen Dolar (colega de Žižek e Zupančič na Escola de Liubliana), “o nonsense faz mais sentido que o sentido normal; ele está longe de estar ausente; antes, há muito dele” (2006, p. 149).

(como a *fala muda* que vimos em (*ver[]ter*) a partir do mesmo filósofo) “que tenta reagenciar a relação do perceptível a seu sentido”; “bobagem literária ou artística” necessária para “desconstruir a bobagem consensual”, (Rancière, 2012a, pp. 175). Em segundo lugar, a procura do *caráter destrutivo*, que vimos em *Petróleo* mas que certamente também está na peça da São Jorge, na atitude agressiva dos atores, nas palavras violentas e ácidas de Müller. Georges Didi-Huberman define-o como “um estilo de pensamento crítico que não brada nenhuma tese, que brinca antes de desconstruir, desagregar alegremente as teses existentes”; pois “se o ‘caráter destrutivo’ possui uma palavra de ordem, é aquela, paradoxal, que consiste em ‘abrir espaço’; se ele constrói qualquer coisa no fim das contas, é em primeiro lugar ao desbastar, a o deslocar, ao dispor e rearranjar [*redisposer*] tudo”; assim, a destruição seria, para Benjamin, “a *energia dialética* sob o ângulo da brincadeira e da infância” (Didi-Huberman, 2009, pp. 120-1)¹⁸⁴. Finalmente, esse final de argumento nos devolve à *infância* como topos fundamental, como já vínhamos argumentando desde o capítulo anterior, infância que integra justamente o nonsense e a destruição como modos de um dizer que desfaz os já ditos.

Isso porque a infância é fundamentalmente *experiência*, ou ainda o *ponto da constante passagem da experiência para a linguagem*. Se propusemos que o grande problema enfrentado por essas peças é o de redescobrir um modo cênico de dizer, o recurso a certa infância, não fetichizada e por isso permeada de angústia e maturidade, é também um retorno ao aprender a falar no que ele tinha de mais urgente, isso é, quando tudo era indizível, não por ter alguma força sublime e dominadora, mas porque tudo era experiência, inclusive a experiência de aprender a linguagem. Pois nesse aprendizado, ainda que o domínio fosse fim explícito (e não é o domínio excessivo da

184. Para Didi-Huberman, “não é acaso se, no mesmo ano em que interpreta o teatro épico brechtiano (...), Walter Benjamin escreve um breve ensaio sobre ‘O caráter destrutivo’” (ibid., p. 120). Além disso, o pensador francês vê no texto do filósofo “um elogio da montagem” que conflui perfeitamente com nosso argumento: “Pois a montagem possui de fato esse ‘caráter destrutivo’ pelo qual um modelo prévio de narrativa – de temporalidade em geral – se vê deslocado para que dele se extraia a conflitualidade imanente (...). Por outro lado, a montagem procede de fato desbastando, ou seja criando vazios, suspensões, intervalos que funcionarão como tantas vias abertas, caminhos para um novo modo de pensar a história dos homens e a disposição das coisas. Lá onde o partido [*parti*] impõe a condição preeminente de uma parte [*partie*] em detrimento das outras, a posição supõe uma copresença eficaz e conflitual, uma dialética das multiplicidades entre elas. Eis porque diz Benjamin, pode-se tomar posição e dar a pensar de modo inaudito sem ter, previamente, ‘nenhuma ideia na cabeça’. É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a transformação ela mesma que põe em obra um pensamento novo. Esse pensamento corta, desloca, surpreende, mas ele não toma nenhum partido definitivo na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que, nascido de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinação, ele mesmo modificável, sempre em movimento e a caminho, ‘sempre no cruzamento dos caminhos’” (ibid., pp. 121-2).

linguagem o ponto de toda crítica ao que se tornou o teatro político?), o que se *produzia* era antes jogo com as palavras, torcê-las para dar a elas a possibilidade de nos dizer. Não espanta, assim, que o teatro retorne a essas situações infantis que, como aventuras ou quimeras, “estão no limite do narrável, mas [que] são também tudo o que vale ser narrado e, ao mesmo tempo, o que não pode ser senão narrado, isso é, transmitido por uma voz que torna sua própria voz solidária da experiência desses homens que foram até o fim de sua quimera” (Rancière, 2014, p. 51). Pois, se hoje “a pacífica existência cotidiana em uma cidade é (...) perfeitamente suficiente” para a destruição da experiência (Agamben, 2005, p. 21), o teatro que pensa essa cidade precisa acessar outra destruição que é ela mesma experiência, destruição daquilo que no sujeito e no teatro é pacífico e cotidiano como a cidade, e daquilo que é por demais cimentado, *já-dito*. Por isso o jogo cênico volta a ser jogo infantil: porque “a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade” (ibid., p. 62); verdade como operação, produção e não como doutrina e produto; como movimento que, em tempos pós-históricos, destrói o entulho que pesa sobre as asas da história e a reanima com novo vento tempestuoso¹⁸⁵. Tendo essa verdade como referência, todo *dizer* passa a ser (o que parece ainda espelhar a fórmula de Menke do pós-dramático como anti- e metadramático, mas também nos remete a nossa reflexão sobre o caráter *mimético* a partir de Adorno) num só gesto *desdizer* e *redizer*, destruir e refletir, atacar e se abrir, atividade e passividade:

“Como tratar dizer?” (*how try say?*), se pergunta Beckett [em *Rumo ao pior*]. E ele responde pela indicação de um gesto duplo ou dialético, um gesto constantemente reconduzido ao modo como nossas próprias pálpebras não cessam de ir e vir, de bater diante de nossos olhos: “Olhos fechados” (*clenched eyes*), para não crer que tudo estaria ao nosso alcance como o material integral de uma *demonstrativo ad oculos*. “Olhos arregalados” (*staring eyes*), para se abrir e se oferecer à irresumível experiência do mundo. “Olhos fechados arregalados” (*clenched staring eyes*), para pensar enfim, e mesmo para dizer, *tratar dizer* tudo isso junto. Se a linguagem nos é dada, o dizer nos é constantemente retirado, e é por uma luta de todos os instantes, um *tratar [essai]* sempre a recomençar, que nós nos debatemos com esse inominável de nossas experiências, de nossa falha constitucional diante da opacidade do mundo e de suas imagens (Didi-Huberman, 2014, p. 53).

185. “Experienciar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, e algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra. Por isso a história não pode ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, *epoché*. Aquilo que tem na infância a sua pátria originária, rumo à infância e através da infância, deve manter-se em viagem” (ibid., p. 65).

T E R C E I R A P A R T E

*Inquieto, caminha com dois pés sinônimos entre si
como duas palavras não conseguem.*

*E há um poço. E há aquele modo velho de ensinar:
não se aproxime do poço. E há depois um outro
modo: tenho uma corda com o tamanho exato:
atirem-se ao poço, permaneçam lá alguns dias, e
quando quiserem, subam pela corda que vos ofereço.*

*Eis duas pedagogias: a do medroso e a daquele que
conhece a importância da curiosidade e da fita
métrica.*

GONÇALO TAVARES
(2009, p. 80)

5. O FAROL, DO COLETIVO OPOVOEMPÉ

fig. 30.

Coletivo OPOVOEMPÉ. *O farol*, 2012

Still frame do trailer de divulgação, disponível na internet

“Um espectador-atuador-sutil alterna entre movimento e espera, guiado, mas criador de seu próprio olhar através de janelas, recortes, fragmentos, até finalmente um horizonte./ Um condutor-performer, facilitador da experiência, quase invisível”.

Se houve necessidade de, nos capítulos anteriores, encontrar um modo cênico de *dizer algo* que não correspondesse a certo tipo de discurso identificado com o do teatro político tradicional, era por ser este tido como por demais didático, a ponto de se transformar em demagogia ou autoritarismo. Nessa acusação está implícito um questionamento sobre os lugares ocupados pelos sujeitos que participam do fenômeno teatral, isso é, sobre as relações entre artistas e espectadores. No que se costuma entender por teatro político haveria, segundo seus detratores, um vetor unidirecional, de modo que aqueles que assistem a uma peça deveriam *receber* algo, *apreender* o discurso elaborado pelos criadores da obra em questão. Estes teriam algo a ensinar, aqueles algo a aprender; aqueles seriam ativos, estes passivos. Contudo, essa esquematização da relação teatral já mostra uma deformação em relação à concepção política da atividade do espectador segundo a perspectiva brechtiana: a forma épica e o efeito de distanciamento (ou estranhamento) têm como princípio fundamental uma *ativação* da plateia, de sua disposição crítica em relação ao que é apresentado sobre o palco, de sua capacidade de pensamento e questionamento, em oposição à suposta recepção passiva do teatro dramático burguês (seja em sua versão explicitamente moralista ou em peças que pretendem nada ter a ensinar e com isso transportam ainda mais eficazmente sua ideologia, a começar pela ideologia do nada ter a ensinar). Para Heiner Müller (in Heise e Müller, op. cit., p. 105),

Um problema das últimas peças de Brecht é que elas deixam pouca escolha para o espectador, contra a própria teoria de Brecht. A teoria está frequentemente à frente da prática e também o conceito de teatro épico visava no fundo a deixar ao espectador mais campo livre, mais liberdade em face daquilo que lhe é mostrado, para que ele pudesse julgar a ação e as personagens de modo distinto de como são julgados em cena.

Podemos ver nesse impasse entre visões de atividade e passividade na posição do espectador uma das questões centrais para o desenvolvimento de novas formas de

teatro há mais de um século, questão que ademais não se encontra apenas no teatro brechtiano, mas também em inúmeras formas de cena “participativa”, incansáveis propostas de “interatividade” (que nem sempre têm por norte uma ideia de recepção crítica, reflexiva, mas sim um mergulho corporal e emotivo numa cena ritual ou festiva, por vezes até buscando a velha catarse tão vituperada por Brecht e seus seguidores)¹⁸⁶. De fato, como argumenta o filósofo francês Alain Badiou,

essas questões animam a vida teatral há muito tempo e estiveram no cerne dos debates do século XX sobre o teatro: polemizou-se sobre a substituição da identificação pelo distanciamento, criticou-se a passividade do espectador, ele foi convocado sobre o palco, interpelado, forçado a dançar, em suma, foi-lhe imposto todo tipo de provações para mostrar que ele não era passivo (2013, p. 39).

Para Badiou, essa vontade de “abolir a barreira” entre a “gente de teatro” e os espectadores” é afinal “compreensível, suas razões são respeitáveis: é bem verdade que o teatro não tem como vocação pender para o lado do espectador, ou seja, da imagem”, isso é, é realmente importante “que o espectador não fique unilateralmente fascinado pela transcendência da imagem”; mas o resultado desses experimentos exaustivos foi uma curiosa inversão pela qual “as demonstrações desse tipo, destinadas a tirar o espectador de sua passividade, são em geral o cúmulo da passividade, pois o espectador deve obedecer à injunção severa de não ser passivo” (ibid.). Para Rancière (2008, p. 36), de modo semelhante, em certo teatro¹⁸⁷ “trata-se sempre de mostrar ao espectador o que ele não sabe ver e de lhe envergonhar por aquilo que ele não quer ver”; esse teatro seria autoritário ao tentar *controlar os seus efeitos sobre o sujeito e sobre a sociedade* (de modo esquemático: a representação de situações de opressão deveria gerar uma conscientização política que acarretaria determinada postura ou ação, que por sua vez levaria a uma mudança revolucionária). Também para Lehmann (2011b, p. 271) não seria aceitável

comprometer-se com um agir pedagógico ou artístico que encare a arte e a educação como um simples instrumento para a assim chamada tomada de consciência política ou para a condução a comportamentos socialmente desejáveis. Justamente esses não podem ser ensinados de modo algum, e principalmente não através de peças de teatro.

186. Poderíamos citar as constantes mudanças na configuração do espaço cênico e especialmente do espaço da plateia nas peças de Grotowski ou nas do Théâtre du Soleil (particularmente 1789, onde inexistia uma área delimitada para o público, que se via livre para mover-se por um grande galpão).

187. No ensaio “O espectador emancipado”, que aqui citamos, Rancière menciona Brecht, mas também Artaud (ambos centrais para o teatro do século XX) como representantes desse tipo de arte que busca controlar seus efeitos (2008, p. 12). Adiante veremos como a avaliação de Brecht por Rancière é mais complexa do que pode parecer a partir da leitura desse ensaio apenas.

Não admira que o teatrólogo tome esse impasse como problema central para um teatro pós-dramático, uma vez que este, como vimos, “está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’”, mas que ao mesmo tempo se posiciona “em um período *posterior* à validade autoritária do projeto teatral de Brecht” à medida em que “deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional” (Lehmann, 2011a, p. 51, grifo do autor). De fato, parece central ao teatro descrito por Lehmann a investigação a fundo de uma *mais* nova *Zuschaukunst*, problema examinado pelo teórico em seu artigo “Motivos para se desejar uma arte da não-compreensão”. Ali o teatrólogo propõe a ideia de um *NV-Effekt*¹⁸⁸, um efeito de “*Nicht-Verstehen*”, “técnica consciente da não-compreensão” (2008, p. 142).

De certo modo, reflete Lehmann¹⁸⁹, o *NV-Effekt* começa já antes de ter início a obra em si: “agora, nas obras de performance e teatro, o aspecto importante é que você está muito, muito incerto, muito frequentemente, quando vai ao teatro, quanto ao que te espera, e o que você deve esperar”. O espectador acostumado com as experimentações contemporâneas das artes cênicas já sabe que tudo pode acontecer na peça que for assistir: “você espera uma performance teatral, e o que encontra é uma atmosfera de festa, uma situação animada de celebração onde você está de certo modo incluído”; ou então “você lê que a performance não é em um teatro, é no quarto de um hotel, e você pode ser recebido por um ator nu com um pequeno número de outros hóspedes nesse quarto de hotel”; “você pode ter alguém somente narrando algo sobre o palco”; ou ainda “você pode ter uma coreografia completamente formalista, você pode ter o que chamamos teatro de imagens, você pode ter uma trama e pode não ter uma trama”. Todas essas possibilidades criam variações sobre a posição do espectador no fenômeno teatral, trazendo assim à tona a questão que já nos colocamos: qual é o papel de quem assiste na constituição da experiência estética?

188. Lehmann joga com o *V-Effekt* brechtiano para enfatizar que *já ali* não se tratava simplesmente de “compreender algo da melhor forma possível” (ibid., p. 144). “O não-ensinar é, para dar um exemplo, o núcleo do conhecido Modelo de Ação da Peça Didática que Brecht projetou (...). O efeito de aprendizagem, se encarado objetivamente, também era do tipo que colocava em primeiro plano o não-conhecimento e a necessidade de discutir todas as opiniões e ações” (id., 2011b, p. 282).

189. Na conferência “A posição do espectador no teatro hoje”, pronunciada em 2009 no CONA - Institute for contemporary arts processing, em Liubliana. Áudio disponível em: <http://itunes.apple.com/us/podcast/hans-thies-lehmann-the-position/id375589067>.

Um exemplo extremo de como essa problematização está presente no recente teatro paulistano é a peça *O farol*, parte da trilogia *A Máquina do Tempo (ou Longo Agora)* criada em 2012 pelo coletivo OPOVOEMPÉ em torno de uma reflexão sobre a experiência do tempo na contemporaneidade (o subtítulo dessa primeira parte da trilogia é “Uma contemplação da velocidade”¹⁹⁰). Trata-se do trabalho mais recente de um grupo que, desde que foi constituído em 2005,

tem desenvolvido espetáculos e intervenções, cujo foco tem sido o ato teatral nas fronteiras entre a vida e a arte. A partir das dinâmicas da cidade, o grupo desenvolveu estratégias de relação com o cidadão em situações cotidianas. Visamos, sobretudo, propiciar relações mais vivas entre as pessoas e a apropriação do espaço da cidade, por quem vive, transita e trabalha nela (OPOVOEMPÉ, s/d).

“OPOVOEMPÉ. As pessoas em pé nos pontos de ônibus. As pessoas em pé nas filas. As pessoas em pé, caminhando, em existência ativa, coletiva, anônima” (id., 2012, p. 6). O coletivo realiza desde 2005 sua “Guerrilha Magnética”, série de intervenções na rua e em espaços públicos. “O grupo já encheu as ruas com trouxas coloridas, flanelas alaranjadas, desenhou percursos com giz no chão, ou simplesmente transitou entre invisibilidade e evento, entre gesto banal e dança do cotidiano” (ibid.). A partir de 2007 o grupo empreende, ainda em espaços alternativos e públicos, criações cênicas de maior fôlego (as peças *9:50 Qualquer Sofá* e *AquiDentro AquiFora*), buscando uma elaboração para além do *happening*, da intervenção artística imediata. “Nosso OPOVOEMPÉ está sediado no imenso conglomerado urbano que é a cidade de São Paulo. Para brincar de ser-cidade. Para brincar de cor, de olho no olho do olho do outro” (ibid.). *O farol*, último fruto dessa empreitada, “acontece em um percurso pela cidade que tem início na recepção do hotel Sheraton, onde os espectadores fazem ‘check-in’ (...). De lá, rumam ao Shopping D&D, e depois à estação de trem mais próxima, onde embarcam rumo à periferia” (Mellão, 2012b). Ressalte-se que não se trata da itinerância de uma plateia numerosa, como às vezes se vê no teatro *site-specific* – inclusive em (*ver[]ter*), na cena inicial de *Quem não sabe...* e em *Barafonda*, que como vimos chegou a ter mais de duzentas pessoas acompanhando algumas apresentações –, mas de apenas um ou dois espectadores por vez. Mas mais do que acontecer *no* percurso descrito, a peça é fundamentalmente esse percurso: nele o espectador não verá cenas ou imagens compostas pelos atores, mas apenas o próprio caminho pela cidade. Uma trilha sonora

190. As outras duas partes se chamavam *O espelho – uma contemplação da vida e da finitude* e *A festa – compartilhar o agora*. Assistimos à segunda ainda durante a temporada de estreia, em 2012, e à primeira em 2014 quando foi reapresentada no Sesc Ipiranga. Cada parte propunha um tipo distinto de material, de posição do espectador e de atitude dos atores, como veremos adiante (ver OPOVOEMPÉ, 2012).

(com ruídos, músicas e vozes) num aparelho de MP3 que lhe é entregue serve como forma praticamente única de dramaturgia.

O caráter extremo da proposta não deve, porém, esconder uma tradição já estabelecida e com alguns anos de desenvolvimento, da qual *O farol* emerge. De fato podemos citar como precursores da obra em questão os trabalhos da artista canadense Janet Cardiff, principalmente os *Walks* (1991-2006), bem como os *audio-tours* realizados desde de 2000 pelo suíço Stephan Kaegi (independentemente ou à frente dos coletivos alemães Hygiene Heute e Rimini Protokoll)¹⁹¹. Esses trabalhos, segundo Josette Féral,

fazem da interação ativa com o espectador o cerne de sua prática. Estabelecem estratégias perceptivas que fazem do público o parceiro indispensável da obra. Sem ele, sem sua presença, não haveria obra. Ele se torna mesmo o único ator de um roteiro que lhe é dado. O efeito principal dessas novas manifestações é uma redistribuição do papel do espectador colocado no centro do processo cênico, na mesma medida em que é sobre ele que se apoia a partir de agora todo o espetáculo. (...) ele não está mais realmente diante da obra, ele está *dentro* da obra (2011, p. 140).

Vemos aqui a mesma preocupação – que denominamos anteriormente como *ética*, segundo a conceituação de Rancière de regimes da arte (ver p. 79, nota 56) – dos “teatros do real” (ou do “teatro performativo”, como prefere a teórica canadense) com a *eficácia imediata e inquestionável* do trabalho artístico, em oposição à suposta fixidez da representação e à autonomia da obra de arte: “a obra é percebida, experimentada, ‘apalpada’ antes de se tornar objeto de ‘representação’ no sentido primeiro do termo. Ela incita o espectador não a título de obra de arte mas pelo *efeito* que ela produz sobre ele” (ibid.). O espectador, “navegando no ‘espetáculo’ em função de sua própria subjetividade” (ibid., p. 141) seria levado assim a uma “adesão não crítica”, uma “credulidade de criança” (ibid., p. 141), de modo que “ninguém permanece indiferente, mesmo os mais céticos” (ibid., p. 144). Assim, para Féral, nos trabalhos mencionados, “é a experiência do espectador – suas reações, seus afetos – que se encontra no cerne do processo e não a própria obra”, ou seja, “a subjetividade do espectador substitui a objetividade da obra” (ibid., p. 160). Ora, aparentemente, “a relação proposta ao espectador é determinante da experiência” também em *O farol*, de acordo com o próprio coletivo que o criou, coletivo que “tem buscado formas de co-criação por parte

191. A menção não é gratuita: a diretora do OPOVOEMPÉ, Cristiane Zuan Esteves, trabalhou com Kaegi em diversas ocasiões: desde 2007 foi assistente de direção em *Chácara Paraíso* e *SOKO São Paulo*, dirigidos por Kaegi e pela argentina Lola Arias, além de ter sido responsável pela adaptação do projeto *Remote* do diretor suíço para a cidade de São Paulo (em 2013, portanto depois da estreia de *O farol*).

do espectador, criar possibilidades de que ele seja o articulador dos significados e também o elemento compositor da cena, sob o ponto de vista da espacialidade, da situação e da função” (OPOVOEMPÉ, 2012, p. 31). Depois de termos insistido em recusar a lógica ética de certa teoria do teatro contemporâneo, ainda teremos meios para investigar a proposta de *O farol*, que de fato parece levar ao limite a forma teatral e o próprio conceito de obra? Parece caber aqui a reflexão de Lehmann (2009, p. 393):

Se a transformação esboçada no teatro for pensada em direção a um espaço de possibilidades (e o desenvolvimento novo do teatro dá motivo para isso), deve-se constatar que a fórmula de Brecht do “teatro sem espectadores (passivos)” não está muito longe. Se a gente quiser refletir a transformação no conceito da encenação, após o teatro sem espectadores a gente bate na fórmula implícita nele, mas ainda não bem pensada do “teatro sem atores”. Trata-se realmente da abertura de um possível teatro sem atores, que só consegue produzir um espetáculo de forma marginal ou apenas como catalisador. No seu lugar apresenta-se uma cena, um ambiente, uma situação, uma apresentação, na qual são objetos de cena as percepções, gestos, enfoques e ações de futuros/potenciais espectadores (serão eles ainda espectadores?).

fig. 31.

Coletivo OPOVOEMPÉ. *O farol*, 2012

Still frame do trailer de divulgação, disponível na internet

os guias lhe apresentam perguntas na tela de um celular, com o intuito de fazer o viajante refletir sobre como lida com o tempo e a velocidade em seu cotidiano.

O espectador entronado

avanzo,
mis pasos
se disuelven
en un espacio que se desvanece
en pensamientos que no pienso.
OCTAVIO PAZ (1997, p. 439)

Num dos trechos de Lehmann acima citados (ver p. 213), o teórico parece sugerir uma reflexão sobre *as políticas da chegada ao teatro*. Poder-se-ia destrinchar as diferenças entre uma situação em que, numa noite de sábado, se entra de fato num espaço teatral (por mais alternativo que ele possa ser) e se procura a bilheteria para adquirir um ingresso, caso ainda haja lugares, e se espera o começo da peça, como ainda é o caso em *Petróleo* e *Quem não sabe...*, e outra em que se está atravessando uma praça, talvez para voltar para casa num fim de tarde, e sem esperar se é defrontado com uma peça começando ou em andamento, como pode acontecer em (*ver[]ter*) e *Barafonda*. Será ainda totalmente outra a experiência da chegada para assistir *O farol*¹⁹². De início, o espectador já teve de marcar um horário previamente pelo telefone ou e-mail do grupo, e foi informado de que deve vir sozinho ou com uma dupla. O horário agendado também já é curioso, na manhã ou início da tarde de um dia de semana (mas nisso a peça se assemelha a *Quem não sabe mais...*). O local marcado é inusitado e provavelmente distante dos percursos habituais da maioria dos espectadores: é preciso pegar o trem até a estação Berrini e andar até o World Trade Center (o que significa caminhar pelas calçadas da Marginal Pinheiros, algo em si provavelmente incomum). Entrar no hall do Hotel Sheraton (depois de tentar convencer uma recepcionista de outro prédio do mesmo complexo de que *sim, aconteceria por ali uma peça de teatro*, talvez ainda sendo necessário convencer também a si mesmo) e aguardar seu horário num imenso sofá de veludo vermelho, em meio à decoração luxuosa, ao lado de uma loja de joias e de um restaurante fino (talvez sequer vestido adequadamente para tal lugar).

192. A peça só teve uma temporada, entre junho e julho de 2012, devido às dificuldades da produção. Foram doze dias, com treze sessões cada – como eram individuais ou em dupla, a peça pôde ter *no máximo* 312 espectadores no total. Para nossa análise seguimos, por isso, anotações feitas após vê-la uma única vez.

O relato dessa experiência não é meramente anedótico, mas central para a compreensão dessa peça que traz como preocupação central o modo como o espectador se relaciona com a obra. De fato, nas próximas horas ele estará empenhado em atentar justamente para essas pequenas experiências e sensações, em registrar para si mesmo aquilo que *ele* vê, aquilo que *lhe* ocorre, e o que isso *lhe* instiga. Em oposição a um teatro político que se impõe sobre o público (em prol de um controle de seu posicionamento ideológico ou existencial frente à obra, pensamento libertário que se inverte na mesma dominação da qual se ansiava libertar), OPOVOEMPÉ parece entender uma verdadeira politização do fenômeno estético como emancipação do sujeito que passa pela experiência artística, de modo que só resta aos artistas recusar todo poder que poderiam exercer sobre seu espectador: não apenas não criar cenas que imponham certa reflexão ou posição, mas simplesmente *não criar cenas*. A partir de agora tem-se “um espectador-atuador-sutil [que] alterna entre movimento e espera, *guiado, mas criador de seu próprio olhar* através de janelas, recortes, fragmentos, até finalmente um horizonte”; para tanto quem se *lhe* apresenta não é propriamente um ator, mas “um condutor-performer, facilitador da experiência, quase invisível” (OPOVOEMPÉ, 2012, p. 31, grifo nosso; fig. 30). Os atores não atuam, apenas acompanham o receptor tornado “autor de seu devaneio” (Ramos, 2012c), *guiam-no, servem-lhe* (há aqui um leve vestígio de ficção: os atores agem e se caracterizam como funcionários de uma empresa de turismo que teria sido contratada pelo espectador).

O farol parece assim se contrapor – de modo necessariamente político – a certo “ódio ao sujeito” localizado por Adorno como causa de uma “alergia à expressão” na arte moderna, ódio e alergia que ignorariam que “a emancipação da sociedade (...) tem por objetivo a real construção do sujeito, que até então as relações impediram, e a expressão não é apenas *hybris* do sujeito, mas lamento do seu próprio fiasco como cifra da sua possibilidade” (1982a, p. 137). A representação se constrói inteiramente na mente do espectador, e de fora não se pode saber ao certo como essa construção se dá, qual arquitetura nasce do percurso proposto. O objetivo do coletivo parece ser livrar-se – como Proust para Adorno (1997, p. 180) – “do fetichismo inevitável do artista que produz, ele próprio, as coisas”, aceitar que “as obras de arte são, desde o início, além de algo especificamente estético, algo de diferente, um pedaço da vida daquele que as

observa e um elemento de sua própria consciência”. O valor da obra de arte parece estar em sua capacidade de gerar memórias (voluntárias e involuntárias) em seu receptor. Se “em Proust há passagens sobre arte que se assemelham ao desenfreado subjetivismo daquela visão vulgar que faz das obras de arte uma bateria de testes projetivos” (idem, p. 182), por sua vez a peça do coletivo OPOVOEMPÉ começa, ainda no hall do hotel, com um questionário, por escrito, que se pede que o espectador preencha enquanto espera que chegue seu primeiro guia. Ele deve responder a perguntas como “Quantas horas por dia você trabalha?”; “Quantas horas por dia você fica em deslocamento?”; “Quantas horas por dia você utiliza algum dispositivo eletrônico? (celular, computador, internet, telefone, jogos eletrônicos, televisão)”; “Quantas horas por dia você dorme?”; “Que atividades você realiza simultaneamente: comer e usar o celular?, dirigir e usar o celular?, caminhar e usar o celular?, conversar e usar o celular?, usar o toalete e usar o celular?”; “Falta tempo pra quê?”. Logo se perceberá que os atores *não lerão esse questionário*, que ele tem como sentido unicamente propiciar a autorreflexão do espectador; fica claro que é ele, com suas vivências e memórias, que serve como mote da peça. Essa reflexão sobre os próprios hábitos voltará ao longo do percurso, quando os guias lhe apresentam perguntas na tela de um celular (essa é a intervenção mais impositiva sobre o olhar do público-de-um-homem-só, como se a proposição direta estivesse vedada aos atores, embora eles possam cumprimentar o público ou lhes fazer breves indicações), com o intuito de fazer o viajante estabelecer pontes entre o que observa e suas respostas pessoais, refletir sobre como lida com o tempo e a velocidade em seu cotidiano (fig. 31).

Ora, essa ênfase na vivência do espectador significa então que os artistas do OPOVOEMPÉ precisam abdicar do governo das consequências de seu trabalho: “só existe um princípio para a representação teatral: aceitar os riscos”, isso é, “viver sem a certeza de saber se a representação e a autorrepresentação, conduzirão, no final, para o bem ou para o mal” (Lehmann, 2011b, p. 271). Para Rancière, é justamente isso que marca a verdadeira arte crítica: saber que não se pode “evitar o corte estético que separa os efeitos das intenções” e que “seu efeito político passa pela distância estética”, isso é, “não pode ser garantido, (...) comporta sempre uma parte de indecível” (ibid.,

p. 91). Em uma publicação sobre sua trilogia, o coletivo incluiu o relato de um espectador sobre a experiência de ter assistido a *O farol*:

E o que tem tudo isto a nos mostrar? A mostrar, não sei, pois depende do olhar de cada um. Mas a instigar, tudo. É certo que pensamos diariamente na tecnologia crescente posta a nossa disposição, e a usamos. Mas somos suscitados ali, no curso do passeio, a pensar no quanto ela cresce exponencialmente, cercando e mudando nossas vidas. Um simples exemplo, já que estou digitando em meu computador: como eu escrevia quando era criança, um pedaço de vida atrás, como escrevo agora, como escreverei um outro pedaço de vida adiante? Como estas mudanças nos afetam? (OPOVOEMPÉ, 2012, p. 34).

O espectador segue seu relato descrevendo lembranças próprias, as quais teriam sido suscitadas pelo contato com a peça. O caráter político da experiência estética, a emancipação do espectador teria lugar quando ele se encontra na posição de responsável pelo entendimento da obra: “ele observa, seleciona, compara, interpreta¹⁹³. Ele *liga o que vê a várias outras coisas que ele viu em outros cenários*, em outros tipos de lugares. Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema diante dele”, isso é, “ele participa da performance ao refazê-la à sua maneira” (ibid., grifo nosso).

Apesar da aparência agradavelmente libertadora desse modo de fazer e assistir teatro, proposto por *O farol* bem como por Lehmann e Rancière, impõe-se a pergunta: se “a incerteza, a indecidibilidade do que você vê é (...) o aspecto essencial, ou um aspecto essencial, do trabalho em performance” (Lehmann, ver nota 189), será uma *limitação desse trabalho a um plano puramente individual* a consequência necessária e problemática dessa incerteza? Em outras palavras,

A questão é se ainda há um público. Se entendermos por isso um grande grupo de pessoas com experiências mais ou menos semelhantes, em educação, tradição, hábitos – devemos dizer que não. Então talvez tenhamos que enfrentar o fato de que estamos agora fazendo teatro para espectadores, para espectadores divididos em comunidades de gosto, em comunidades de interesses, e às vezes como espectadores individuais solipsistas que se relacionam com o teatro, mas sem criar algum tipo de mundo comum entre teatro e plateia como costumava ser no século XIX e mesmo durante grande parte do século XX no teatro (ibid.).

193. Para Lehmann (2008, p. 147), a interpretação da obra no sentido hermenêutico por outra, uma interpretação “no sentido de Nietzsche – como interpretação ‘forte’, cheia de riscos, que cria algo novo. Especialmente a interpretação contemporânea chamada ‘infel’ se mostra apropriada (...), não a interpretação supostamente fiel às obras. Pelo contrário, o mal-entendido produtivo se revela não como uma modalidade da tradição, mas como a sua essência. (...) Nietzsche quer afirmar o direito à interpretação ‘estupradora’, transfiguradora, até traidora ao seu objeto, que, no entanto, afirma algo novo e não se submete ao ditado da compreensão”.

fig. 32.

Coletivo OPOVOEMPÉ. *O farol*, 2012

Still frame do trailer de divulgação, disponível na internet

A paisagem que se vê, o Rio Pinheiros e suas duas marginais, à extrema esquerda, a Ponte Estaiada, mais novo cartão postal da cidade.

O espectador semionauta

Translumbamiento:

no pienso, veo

- no lo que veo,

los reflejos, los pensamientos veo.

OCTAVIO PAZ (op. cit., pp. 437-8)

A primeira etapa do itinerário percorrido pelo espectador na peça do coletivo OPOVOEMPÉ tem lugar no interior do complexo do World Trade Center de São Paulo, composto pela WTC Tower, torre de escritórios com 25 andares, pelo Sheraton São Paulo WTC Hotel, pelo WTC Convention Center, pelo Business Club, pelo Centro de Decoração e Design, pelo Shopping D&D, além de espaços integrados e complementares. Sendo a peça, como diz o subtítulo, “uma contemplação da velocidade”, o tom geral será de correria, pressa que o espectador sentirá – pois, como vimos, trata-se a princípio de propiciar uma vivência protagonizada por ele – no próprio corpo, instigado ele mesmo a uma marcha rápida, como se visitante e guia estivessem atrasados para algum compromisso. Experimenta-se uma caricatura do ritmo vivenciado pelas outras pessoas que estão ali, transitando nos intervalos de seu trabalho ou em função dele, mas com um importante diferencial: o percurso da obra de arte segue uma finalidade sem fim, não chega a lugar algum, anda em círculos por não ter objetivo fora de si. Com isso, o espectador pode se dedicar à contemplação desinteressada desse estranho ambiente. Essa contemplação parece confluir com uma *autonomia do espectador*, advinda das escolhas que discutimos nas páginas anteriores, de modo que este passa a pensar por si mesmo, dar a si mesmo sua lei e esclarecer-se a si mesmo¹⁹⁴.

Saindo do hall inicial por um estreito corredor que passa ao lado do restaurante do hotel onde vários clientes participam de elegantes refeições, não sabemos se de negócios ou se apenas almoços cotidianos. Chega-se numa varanda, que se abre para um mundo inimaginável para quem vê e vem de fora: agências de bancos, caixas

194. Há na ideia de emancipação nutrida pela peça, bem como por Rancière, ecos da exortação kantiana: “Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. *Sapere aude!* Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento” (Kant, s.d.).

eletrônicos, uma praça de alimentação com diversas lojas de *fast-food*, lojas de móveis e artigos para a casa, vitrines com mil relógios, quiosques de cafés, inúmeros e constantes e grandes cartazes de propaganda; vistos dali, os grandes fluxos de pessoas que ocupam corredores e galerias, realizando diversas funções, podem lembrar um formigueiro em pleno funcionamento. A regra é a poluição visual, a saturação de signos luminosos e coloridos, o império dos logos e do *design*; parecemos ser aqui exemplos, ou melhor dizendo encarnações literais, dos “semionautas” que segundo Nicolas Bourriaud caracterizam certa produção artística e cultural contemporânea (o teórico francês menciona o DJ e o internauta como paradigmas desse viajante e de uma “figura do saber” que ele supõe) à medida em que “produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos”, pelas formas sociais e culturais, tecendo “um enredo que o artista projeta sobre a cultura” e “que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim” (2009b, pp. 14-5). Nesse sentido, vislumbra-se a possibilidade de “gerar comportamentos” frente aos signos que surgem no percurso, inundando o campo de visão do espectador de modo impositivo, aparentemente sem que este possa fazer nada contra sua dominação: “a arte contradiz a cultura ‘passiva’ ao opor mercadorias e consumidores e *ao ativar* as formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana, sob as quais os objetos culturais se apresentam à nossa apreciação” (ibid., p. 17, grifo do autor). Voltamos assim ao imperativo da atividade imposto sobre o público considerado passivo, com sua necessária inversão em outra passividade?

Ao mesmo tempo, as perguntas propostas pelo OPOVOEMPÉ não deixam de revelar um tom canhestro, como se fosse uma tentativa fácil demais de ligação direta com a subjetividade do espectador, e até certo sentimentalismo cafona na busca de uma identificação afetiva, como um lirismo que se frustra justamente porque há a *intenção consciente* do lirismo: “Quanto tempo você se permite conversar com as pessoas que você encontra na rua?”; “Quanto tempo você se permite ouvir o que eles têm a dizer?”. Em *A festa* e *O espelho*, as outras duas peças da trilogia *A Máquina do Tempo* (ver nota 190), esse caráter é ainda mais explícito: a ênfase nos conteúdos pessoais com os quais cada espectador preenche as lacunas da primeira (que começa com os atores calculando a quantidade de dias que *cada* membro da plateia já viveu) ou compõe a troca proposta pela segunda (que se realiza numa grande mesa preparada para um café, com bolos, bolachas e bebidas, durante o qual se conversará sobre memórias e sensações ligadas à passagem do tempo) parece indicar que a única realidade sobre a qual o sujeito tem de

se conscientizar é a sua própria, de modo que a peça de teatro é apenas um ponto de referência, um trampolim para um mergulho em si mesmo, o qual é deixado para trás no momento mesmo do salto, que é a única coisa que importa. Ao mesmo tempo, em *A festa*, as perguntas vêm acompanhadas da estipulação de um tempo, sempre curto, para o espectador refletir – algo como “responda em cinco segundos” –, como se houvesse o intuito de mostrar-lhe sua própria dificuldade em responder, o que não seria no fim das contas mais uma versão da alienação que deve ser revelada por outrem?

De fato, há aqui um risco, denunciado por Adorno em Proust (1997, p. 185): será que a peça não “superestima, como só os amadores sabem fazer, o ato da liberdade na arte”, caindo na armadilha de pensar “as obras de arte quase à maneira de um psiquiatra, (...) como reflexo da vida espiritual daquele que teve a sorte ou a infelicidade de produzi-las ou de fruí-las” (quando na verdade elas “somente parecem ‘livres’ se consideradas a partir de um ponto de vista externo”)? Será que isso não “impede de perceber que a obra de arte, seja para o seu autor, seja para o público, já no instante de sua concepção se impõe como algo objetivo, algo de exigente, com lógica e coerência próprias” (ibid.)? Será que, “desligada da sua pretensão imanente à objetividade” (como nas posições de Féral citadas acima), a arte não “seria apenas um sistema mais ou menos organizado de estímulos condicionando reflexos, que a arte atribuiria por si mesma, de um modo autístico e dogmático, àquele sistema em vez de os atribuir aos estímulos sobre os quais ela atua” (id., 1982a, p. 295)? Qual seria, nesse caso, “a diferença entre a obra de arte e as simples qualidades sensuais”? Como não reduzir a obra a “um fragmento de empiria, em termos americanos: a *battery of tests*, e o meio adequado para falar de arte, [a]o *program analyzer*, ou os inquéritos sobre as reações médias de grupos às obras de arte ou aos gêneros” (ibid.)?¹⁹⁵

O caso já mencionado de *A festa* talvez seja exemplar. Na busca do *efeito* intenso e certo, seus criadores realizam não uma obra de arte capaz de se contrapor objetivamente à lógica reificante da sociedade capitalista, mas um fetiche pensado

195. A ênfase na experiência subjetiva do receptor é para Adorno marca da *Entkunstung* (“desartização”), desintegração que ameaça no presente o próprio direito de existência da arte, cada vez mais incapaz de diferenciar-se de uma produção subserviente ao mercado. A autonomia individual prometida pela obra é cooptada pela indústria cultural, “que organiza efetivamente os seus produtos como sistemas de estímulos, os quais a teoria subjetiva da projeção faz passar por arte”, e é transformada em ilusão e em mercadoria: “o momento subjetivo da reação é calculado pela indústria cultural, segundo o valor estatístico médio elevado a lei geral” (1982a, p. 296). “A paixão do palpável, (...) de diminuir a distância [da obra] em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência” (ibid., p. 28).

como mercadoria com seu pseudolirismo que não ultrapassa o cotidiano das frases de redes sociais da internet, contribuindo para a atomização dos indivíduos numa contemporaneidade cada vez mais esvaziada de experiências verdadeiramente sociais. Não uma obra autônoma, mas uma moda autista. Arte *delivery*, produzida ao gosto do freguês que completa a massa fina da obra com ingredientes que só confirmam sua posição e suas preferências (a nova evolução do que Brecht chamava de “arte digestiva” ou “culinária”):

A estandardização significa o robustecimento do domínio duradouro sobre as massas de ouvintes e seus reflexos condicionados. Espera-se delas que não peçam senão aquilo a que foram acostumadas, e que se encolerizem se algo não corresponde às exigências cujo cumprimento é, para elas, algo assim como os direitos do homem do cliente (Adorno, 1969, p. 53).

Devemos estender a mesma censura a *O farol*? No final do trecho acima descrito, ainda dentro do complexo WTC, em meio à pressa imposta pelo andar de sua atriz-guia (a primeira instrução recebida pelo espectador lhe instava a não ficar para trás, a *não perder-se em um ritmo individual*: “a partir de agora, observe se a velocidade do outro é a mesma que a sua”) passa-se ao lado de um quiosque de café, onde um copinho de isopor cheio da bebida que ali espera pontualmente é apanhado pela condutora e entregue ao espectador (que ainda pode escolher se quer açúcar ou adoçante, oportunamente trazidos pela atriz). Como entender o efeito cômico produzido por essa ação tão simples? Talvez na identificação irônica que ela propõe entre a aparência de subserviência máxima da peça e de seus criadores ao espectador, transformado em *cliente* a quem se tem que agradar na prestação de um serviço¹⁹⁶, e a perda total do controle que este poderia ter sobre o percurso da obra, isso é, sobre seu próprio caminho: as coisas lhe acontecem sem que ele saiba como, o percurso se impõe de modo tão irresistível que o pequeno gesto de lhe oferecerem um café parece demais, a gota d’água que lhe revela a ilusão de ter acreditado estar no comando; “submetemo-nos docilmente a grotescos itinerários que passam junto a perfumes, asilados políticos, obras em curso, roupa interior, ostras, pornografia, telemóveis” (Koolhaas, 2010, p. 86). Ou seja: *O farol* escapa de merecer a mesma crítica que fizemos à outra peça do OPOVOEMPÉ ao contrapor o momento subjetivo com uma firme objetividade na composição do percurso proposto. Se uma mesma companhia, num mesmo processo

196. É curiosa a associação do espectador a um *consumidor*, representada na peça, mas também defendida por Bourriaud – o semionauta realiza a “dissolução das fronteiras entre consumo e produção” (op. cit., p. 16) – e atacada por Adorno – para quem a arte, “só quem se submete aos seus critérios objetivos a compreende; quem com eles não se preocupa é o consumidor” (1982a, p. 297).

de pesquisa e criação e a partir das mesmas reflexões e dos mesmos materiais, pode produzir duas peças sobre as quais fazemos avaliações tão distintas¹⁹⁷, é porque o processo histórico de *Entkunstung* produz não apenas obras rendidas à lógica das mercadorias culturais, mas obras de arte autênticas, isto é, cuja autenticidade depende justamente da sua capacidade de refletir esse mesmo processo de desartização e transformá-lo em construção formal de forte potência expressiva, ou ainda: *em teor de verdade*¹⁹⁸. Por meio do estímulo à atenção total em relação à paisagem ao seu redor, isto é, ao ritmo da cidade, aos fluxos de pessoas e transportes, aos comércios e construções, ao rio e à vegetação, e do acompanhamento pela trilha em MP3 que, longe de sublinhar o lado subjetivo da experiência, “faz com que o espectador fique mais atento ao que acontece ao redor”¹⁹⁹ – segundo a diretora do espetáculo, Cristiane Zuan Esteves (apud Mellão, 2012b) –, torna-se possível a “auto-abnegação do contemplador, que se extingue virtualmente na obra”, como proposto por Adorno (1982a, p. 296).

Ainda que não haja o que normalmente se considera como construção formal objetiva em uma obra teatral, isto é, cenas que o corpo e a voz dos atores desenvolvem no espaço e no tempo, impõe-se a objetividade da *direção*, agora não entendida como organização e regência dos intérpretes, mas como condução firme exercida sobre o espectador. Lançado na cidade de São Paulo sem os elementos composicionais em que costuma se apoiar a experiência estética, o sujeito torna-se mais que receptor: *seu olhar metamorfoseia-se em câmera de um documentário produzido naquele momento vivo*. Não há a lassidão de quem observa frouxamente a cidade e rememora a seu bel prazer acontecimentos de sua vida; trata-se antes de “um espectador *coagido* a esperar, lembrar, contar os dias de sua vida” (OPOVOEMPÉ, 2012, p. 32, grifo nosso). E no entanto essa coação não está ligado a um didatismo de conteúdos ou a uma postura edificante (ainda que *O farol* se aproxime dela na insistência nas perguntas pessoais que

197. Nossa avaliação de *O espelho* de certo modo posiciona a obra entre as outras duas: decerto falta aqui também uma objetividade formal que se imponha diante das memórias e relatos da plateia; porém, o caráter coletivo da rememoração em torno da mesa desindividualiza (ao menos um pouco) a experiência, e a atitude dos atores-anfitriões, menos impositiva, evita o (pseudo)lirismo intencional demais.

198. Em tempos de *Entkunstung* avançada a categoria de obra de arte só pode se manter por uma delicada dialética de problematização e consequente ampliação como a que vimos aqui. Há que se entender tal dialética como uma continuação do processo pós-vanguardista descrito por Peter Bürger (2008): a negação da noção de obra pelas vanguardas não vingou, mas os procedimentos criados nessa empreitada produziram um alargamento fundamental dessa categoria.

199. Mladen Dolar (2006, pp. 75-6) aponta como “ouvir implica em obedecer; há um elo etimológico forte entre os dois em muitas línguas (...). A etimologia dá a dica de uma ligação inerente: ouvir é “sempre já” obediência incipiente; no momento em que se ouve já se começou a obedecer, de um modo embriônico sempre se ouve a sua voz do mestre, não importa o quanto se faça oposição depois”.

levam *A festa* ao malogro, momentos problemáticos minoritários dentro de uma obra construída quase totalmente a partir do simples e *objetivo* olhar e ouvir). Não são os efeitos que estão sendo guiados, mas as imagens, a construção da experiência sensível e não suas consequências. Diferentes espectadores podem ser diferentes câmeras que capturam as mesmas imagens com lentes diversas, fato presente em toda experiência estética, aqui levado a um paroxismo. São manejados *não pelos artistas, mas por sua criação objetiva, pela obra* (pois a unidade construída e repetida rigorosamente permite se falar em obra), especialmente pelos momentos em que os espaços escolhidos pelo coletivo para seu percurso apresentam um impacto tal que é impossível ficar indiferente.

Devemos, portanto, recuperar o percurso da peça para podermos avaliar como ela se constrói num limite tenso entre a objetividade imperativa e a liberdade subjetiva. Dialética que constitui, precisamente, o maior mérito da criação do OPOVOEMPÉ.

fig. 33.

Coletivo OPOVOEMPÉ. *O farol*, 2012

Still frame do trailer de divulgação, disponível na internet

Mais um espaço vazio, dessa vez o imenso salão de formato oval sem janelas do “Centro de Convenções Golden Hall”.

O espectador perdido

subyector y obyector abyector y absuelto
OCTAVIO PAZ (op. cit., p. 432)

rueda el río seminal de los mundos
el ojo que lo mira es otro río
(ibid.)

Aquilo que a objetividade proposta por *O farol* dá a ver se impõe com mais clareza quando do interior escuro do complexo (fechado para o exterior, de modo que sequer se pode saber se lá fora é dia ou noite) se passa para um lobby vazio (e iluminado pelo sol que passa por amplas janelas) onde se pega um elevador “com o seu potencial para estabelecer ligações mecânicas em vez de arquitetônicas” (Koolhaas, 2010, p. 17). A ligação que será feita é entre a atmosfera densa de informação e estímulos sensoriais descrita anteriormente e o novo espaço a que o elevador transporta o viajante: um grande andar vazio, em que apenas colunas obstruem a vista; um faxineiro ao longe limpa o chão de mármore; o sol entra por uma enorme vitrine para a cidade. Primeira abertura presente na peça para fora do grande complexo empresarial do WTC, essa janela – visitada em três etapas, devido a sua extensão – terá a surpreendente função de revelar o sentido da escolha da Berrini como locação do início da peça.

A paisagem que se estende diante do espectador, o Rio Pinheiros e suas duas marginais, pode ser decomposta em três pontos principais: à extrema esquerda, a Ponte Estaiada (oficialmente Ponte Octávio Frias de Oliveira²⁰⁰), inaugurada em 2008, mais novo cartão postal da cidade (fig. 32). Foi criada como “‘chamariz’ para o mercado imobiliário, mais do que solução para o problema viário” – pois de fato não haveria necessidade de tamanha estrutura para a transposição do rio tão estreito –, isso é, opera criando com seu caráter espetacular uma marca de distinção que procura indicar que essa região da cidade possui uma centralidade para o empresariado (Fix, 2009, p. 41). No centro (isto é, bem de frente para o portentoso WTC), um conjunto habitacional do projeto Cingapura, reminiscência das favelas e moradias precárias que foram removidas pela prefeitura para dar lugar à nova configuração do bairro, em cuja riqueza não cabia aquela antiga e crua imagem, tendo seus moradores recebido um “‘cheque-despejo’

200. Dever-se-á atentar à referência no nome aos patriarcas da grande mídia, assim como acontece na vizinha Av. Jornalista Roberto Marinho.

suficiente, no máximo, para mudar para outra favela, na maior parte dos casos, bem distante do polo empresarial” (ibid., p. 45). À direita extrema “o empreendimento imobiliário Parque Cidade Jardim [que] mescla funções residenciais, de consumo e negócios, em um terreno murado de 72 mil metros” (ibid., p. 42), nos quais se erguem edifícios de apartamentos, três torres de escritórios e o novíssimo Shopping Cidade Jardim, centro comercial de luxo, com sua distintiva inserção urbanística no estilo “fortaleza”: “cercado por uma muralha” e de difícil acesso sem uso de automóvel (Attuch, 2008). Do outro lado do rio, a paisagem espelha o lugar onde o espectador se encontra, o World Trade Center paulistano, participante da mesma lógica que rege o desenvolvimento de toda a cercania²⁰¹, lógica a peça nos instiga a abordar.

Sede de empresas ligadas ao setor terciário avançado, o chamado “vetor Sudoeste” é uma área de expansão econômica a que estudiosos de planejamento urbano atribuem um “desastre social” – a expulsão da população de baixa renda pela chegada das grandes empresas, como dito acima (ver Fix, 2001). Segundo o arquiteto-urbanista, economista e professor da FAU-USP João Whitaker (Ferreira, 2003, p. 36), veem-se ali os “chamados ‘edifícios inteligentes’, simbólicos da nova era ‘global’”. Mas, se a construção do “pólo terciário moderno conectado a um mercado globalizado” da Berrini segue “o mesmo conceito dos grandes complexos empresariais encontrados nas principais capitais do mundo (outra alusão à ‘globalidade’)” (ibid., p. 115), trata-se aqui não de uma verdadeira “cidade-global”, mas da concretização de um *discurso ideológico* com intuito claro: a “influência nas diretrizes dos investimentos públicos da cidade, em favor de seus interesses” (ibid., p. 246), ou seja, a *especulação imobiliária* já enfrentada em *Barafonda*²⁰². O próprio andar desocupado em que nos encontramos revela uma relação essencial à compreensão da especulação imobiliária impulsionada pelo “mito da cidade global”: ““Na Berrini (pólo que mais cresceu nos últimos dez anos) e na Faria Lima,

201. David Harvey sublinha como essa lógica não é apenas paulistana, mas movimento global: “De fato, à medida que a concorrência interurbana se torna maior, quase certamente acionará um ‘poder coercitivo externo’ sobre certas cidades, aproximando-as mais da disciplina e da lógica do desenvolvimento capitalista. Talvez até force a reprodução repetitiva e serial de certos padrões de desenvolvimento (como a reprodução em série de *world trade centers* ou de novos centros culturais e de entretenimento, de construções à beira do mar ou do rio, de *shopping centers* pós-modernos etc.)” (Harvey, 2005, p. 179)

202. “Seria interessante saber, então, qual o volume exato de dinheiro público investido nas principais obras feitas na região da ‘centralidade terciária’ da marginal Pinheiros. Trata-se dos túneis sob o Rio Pinheiros e sob o Parque do Ibirapuera, da melhoria da avenida Juscelino Kubitschek, da canalização do córrego da Água Espraiada e construção da avenida do mesmo nome, e das melhorias na linha de trem que passa ao longo do eixo da Av. Berrini. Somando estes gastos aos já computados da Operação Urbana Faria Lima, poderemos ter uma idéia do volume total de investimentos que a ‘frente imobiliária’ da ‘centralidade terciária’ da marginal Pinheiros representou” (ibid., p. 290).

25% das unidades estão vagas’, calcula Miguel Giacummo, gerente comercial da consultoria Binswanger Brasil” (Valente, 2005). O sociólogo Francisco de Oliveira (2007) explica sem meias palavras: a Berrini é “avenida-símbolo da especulação imobiliária subsidiada pelos fundos públicos em São Paulo e viabilizada pelas obras públicas malufistas *et pour cause* sustentada na miséria obscena das favelas que a cercam e lhe servem de retaguarda de mão-de-obra superexplorada”. A pergunta – “como uma economia periférica poderá sustentar o luxo dos imóveis (...) desocupados?” (os quais vislumbramos no andar totalmente vazio do WTC em que estamos) – se impõe tanto quanto a resposta – “O fundo público sustenta: os fundos das estatais que, por esquecimento – será? – do legislador são de propriedade privada, embora constituídos e formados por dinheiro público” – e a interpretação conclusiva: “Pois no capitalismo periférico eles [os fundos públicos] servem para isso mesmo: para viabilizar empreendimentos que o lucro particular não sustenta” (ibid.). Nos espaços desses empreendimentos, abundam as palavras-propaganda: “Competitividade, flexibilidade, cidade-empreendimento são termos quase folclóricos para disfarçar o processo de transformação da cidade em mercadoria” (ibid.).

No seu aparelho de mp3, o espectador ouve que *se considerarmos do ponto de vista da aceleração tecnológica do ano 2000, o século XX teve apenas 16 anos, e o século XXI terá 25 mil anos; como não é possível imaginar isso, todas as projeções param em 2030*. Que mudanças essa aceleração trará para essa paisagem de desigualdades avistada de tão privilegiado mirante? A “velocidade” contemplada por *O farol* (de acordo com seu subtítulo) não pode ser vista como jogo formal gratuito dos atores-guias apressados, independente do contexto urbano em que a peça se passa:

Nos tempos que correm (sem trocadilho), a espera tornou-se uma punição porque *imobiliza*. E pelas mesmas razões – a saber, aceleração social máxima, conforme o aumento exponencial da velocidade de rotação do capital intensifica a exploração do trabalho (...) – a mobilidade, na boa observação de Zygmunt Bauman (...), ‘tornou-se o fator de estratificação mais poderoso e mais cobiçado, a matéria de que são feitas e refeitas diariamente as novas hierarquias sociais, políticas, econômicas e culturais (Arantes, 2014, p. 152)

Chegar a essa região para assistir (imerso e participando na pressa empreendedora da Berrini) à peça do OPOVOEMPÉ será adentrar a estética acelerada e espetacular do capitalismo tardio, devido à qual a imagem do urbano hoje não é apenas opressora, como pôde ser outrora a selva das cidades, mas também *sedutora*: “a imagem de prosperidade (...) disfarça as dificuldades subjacentes” (Harvey, 2005, p. 186).

Do andar desocupado onde paramos para ver a cidade, a peça passará para mais um espaço vazio, dessa vez um imenso salão de formato oval sem janelas (fig. 33). Aqui, não há memória pessoal que se sobreponha à tremenda impressão sensível, sublinhada pela trilha sonora que adquire um tom quase sagrado. No ponto central da enorme nave, o minúsculo espectador é deixado por seu ator-guia e o assiste ir embora lentamente. O longo tempo de espera produz um contraste entre sua posição central na obra visitada e sua insignificância apavorada diante do silêncio eterno de espaços que chegam a parecer infinitos; uma mistura de autonomia prazerosa e aniquilação terrível a que já se tentou chamar *sublime*. Mas vimos, nos capítulos anteriores, que não se pode simplesmente confiar nesse termo ou no que ele indica (uma visão estética da transcendência em relação ao estado das coisas, marcada pela imediatez irresistível que busca romper a representação); ainda mais num vazio tão particular como este em que o espectador se encontra (pois são bastante limitadas as ocupações possíveis desse vácuo chamado “Centro de Convenções Golden Hall”). Há que relacionar esse sublime a um novo paradigma urbanístico, cúmplice do perverso desenvolvimento dessa região paulistana e *onipresente em todo o cenário que descrevemos até agora*. “Grandeza” (*Bigness*) é como o nomeia Rem Koolhaas, arquiteto e teórico da cidade pós-moderna:

a distância entre o centro e o invólucro aumenta até ao ponto em que a fachada já não revela o que acontece no interior. A exigência humanista de ‘honestidade’ está condenada: as arquiteturas do interior e do exterior tornam-se projetos separados, uma confrontando-se com a instabilidade das necessidades programáticas e iconográficas, a outra - agente de desinformação - oferecendo à cidade a aparente estabilidade de um objeto. Onde a arquitetura revela, a grandeza *assombra*; a Grandeza transforma a cidade, que era uma soma de certezas e passa a ser uma *acumulação de mistérios*. O que vemos já não é o que nos mostraram. (Koolhaas, op. cit., p. 17, grifo nosso).

A aniquilação experienciada não é, portanto, sinal de uma transcendência à qual o sujeito possa se abandonar, mas de um poder diante do qual ele se perde, pois se perde toda dimensão humana do urbano; o irrepresentável não é uma potência emancipadora capaz de nos libertar dos sistemas reificados de signos, mas o esforço ideológico de se mostrar a dinâmica de crescimento e transformações da cidade como inapreensível, e portanto incontrolável. Uma porta no Centro de Convenções, uma saída de emergência nos leva pela primeira vez ao lado de fora do complexo, ao ar livre. Mas se podem ver ali apenas mais prédios espelhados, que rasgam e refletem um céu cuja claridade os olhos acostumados à iluminação artificial demoram um pouco para aguentar. Afinal, “a Grandeza já não precisa da cidade: ela compete com a cidade; ela representa a cidade; ela antecipa-se à cidade; ou melhor ainda, ela é a cidade” (ibid., p. 26).

fig. 34.

Coletivo OPOVOEMPÉ. *O farol*, 2012

Still frame do trailer de divulgação, disponível na internet

Sentado na estação da CPTM, segurando uma placa onde se lê “em espera”, o espectador se torna espetáculo para os que passam nos trens.

O espectador errante

*La irrealidad de lo mirado
da realidad a la mirada*

OCTAVIO PAZ (op. cit., p. 441)

Se “o desenvolvimento da cidade parece fazê-la desaparecer” (Augé, 2010, p. 92), se “temos o sentimento de ter perdido a cidade, mesmo que aí não exista nada mais senão ela” (ibid.), não admira que *O farol* abandone o modo habitual do teatro de rua (e até da “intervenção urbana”) – a tentativa de instituir poeticamente o pátio de encontro (político) perdido e lamentado – e mergulhe fundo na experiência de uma vida *pós-urbana*; também não é à toa que busque essa experiência longe do tradicional centro paulistano²⁰³, palco daquelas outras peças. A forma “desartizada” de *O farol* corresponde a um teatro de intervenção urbana que, frente à urbe pós-moderna, não mais consegue ser nem teatro (sem cena ou atores), nem intervenção (não propõe uma interrupção no espaço público, mas a experiência discreta de um espectador solitário), e nem urbano (na cidade de depois da cidade). “O exterior da cidade já não é um teatro coletivo onde ‘isso’ acontece; não sobra nenhum ‘isso’ coletivo”, pois a rua agora é apenas “resíduo, um dispositivo organizativo, um mero segmento do plano metropolitano contínuo onde os vestígios do passado se confrontam com os equipamentos do novo num desconfortável impasse” (Koolhaas, op. cit., pp. 25-6). Essa cidade “está rachando em diversas partes separadas” (Harvey, 2012, p. 29). Ou seja, “as chamadas cidades ‘globais’ do capitalismo avançado [“particularmente no mundo em desenvolvimento”] são divididas socialmente entre as elites financeiras e as grandes porções de trabalhadores de baixa renda, que por sua vez se fundem aos marginalizados e desempregados” (ibid.), e essa divisão se mostra no espaço mesmo: “testemunhamos uma maior fragmentação do espaço social urbano em zonas, comunidades”, e consequentemente “o transporte rápido e integrado torna absurdo certo conceito de cidade enquanto unidade física hermeticamente murada ou mesmo domínio administrativo coerentemente organizado” (id., 2005, p. 171). Investigar esse urbano e sua imagem exige uma estrutura cênica aberta e móvel, que mire o direito e o avesso, que alcance distâncias. Então seguimos; não pela saída de emergência que serviu de

203. Walter Prigge aponta a atual “periferização do centro”: “Antigamente era o centro urbano o espaço da ordem burguesa e da segurança familiar, enquanto a periferia era o lugar do isolamento e da selva; hoje a situação se inverteu também desse ponto de vista” (in Pallamin, 2002, p. 57).

mirante, mas voltando pelo salão e pelo andar vazios e descendo pelo elevador. O mp3 anuncia que se chegou ao térreo e à ocasião de deixar o prédio para procurar a cidade.

Mas o teatro de rua de *O farol* pouco verá da rua, pois também a posição do pedestre é bloqueada se “a rua morreu” e “a pedonalização [pedestrianização] – pensada para preservar – canaliza simplesmente o fluxo dos condenados a destruir com os seus pés o objeto da sua presumida veneração” (Koolhaas, op. cit., p. 43). São percorridos meros quinhentos metros que separam o WTC da mais próxima estação da CPTM; um ator da companhia esperava o espectador diante da saída do prédio com um carro para levá-lo. Durante o curto minuto que dura o trajeto, tocará no rádio (que substitui momentaneamente o MP3) uma gravação das vozes de trabalhadores entrevistados pelo grupo, informando sobre o tempo que gastam indo para seus locais de trabalho. “O tempo gasto nos transportes, como bem observou Le Corbusier, é um sobretrabalho que reduz a jornada de vida chamada livre” escreveu o situacionista Guy Debord (in Jacques, 2003, p. 112). Será esse tempo, nem ocioso nem útil, que o espectador observará na segunda etapa da “contemplação da velocidade” proposta pela obra, etapa composta pela viagem de trem da Estação Berrini até a Estação Presidente Altino. Esse tempo residual corresponde a um espaço residual, conceitualizado por Koolhaas como “espaço-lixo”. “Qualquer coisa alongada – limusinas, membros de um corpo, aviões [e por que não vagões de um trem, bem como seus trilhos e mesmo suas estações?] – transforma-se em espaço-lixo, já que abusa da sua concepção original” (op. cit., p. 91). Tal concepção, podemos dizer especular, seria a de ser sempre um *vetor*, jamais um *pátio* (cujo formato tende ao circular) onde se possa *estar* e *encontrar*. Se “os verbos que começam com ‘re’ produzem espaço-lixo” (ibid.), dos muitos verbos citados por Koolhaas destaca-se o “retornar” (além de, diga-se de passagem, “rentabilizar”), descrição perfeita da ação dos passageiros que conosco compartilham agora esse trem: não ir, mas voltar, retomar diariamente um itinerário sem perspectiva de mudança, Eterno Retorno do mesmo vagão de trem, repetição sem diferença que se impõe por toda uma vida, até que por fim “o espaço-lixo será nossa tumba” (ibid.).

“O espaço-lixo é político: depende da eliminação centralizada da capacidade crítica em nome do conforto e do prazer”, isso é, seu segredo “é ser promíscuo e ao mesmo tempo repressivo” (ibid.). Essa mistura de promiscuidade e repressão pode ser observada pelo viajante de *O farol* duplamente: dentro do trem, os corpos obrigados a se encostar (quando não a se amontoar), os cheiros e sons que se misturam, o calor

humano e mecânico. Fora, na estranha condição a que chegou o que se poderia chamar “natureza”. Pois o percurso da *Linha 9 – Esmeralda da CPTM* tem lugar à margem de um rio, por menos presente que em uma cidade como São Paulo esteja a lembrança de que um rio é, supõe-se, um elemento natural, bem como a vegetação que cresce às suas margens. Se “a Cidade Genérica mantém-se unida não por um domínio público excessivamente exigente – progressivamente degradado (...) – mas pelo *residual*”, nela “o vegetal transforma-se em Resíduo *Edênico*”, na medida em que é “ao mesmo tempo refúgio do ilegal e do incontrolável e submetida a uma interminável manipulação, (...) triunfo simultâneo do cosmético e do primordial. (...) Supremamente inorgânica, o orgânico é o mito mais poderoso da Cidade Genérica” (ibid., pp 42-3). Tal caráter Edênico e cosmético se explica pela lista das estações pela qual se passa entre Berrini e Presidente Altino: Vila Olímpia, Cidade Jardim, Hebraica-Rebouças, Pinheiros (acesso à linha 4 – Amarela do Metrô, portanto à Av. Faria Lima e à Av. Paulista), Cidade Universitária, Villa Lobos-Jaguarié, Ceasa. O mais das vezes, são locais de alto padrão; dito de modo mais áspero: corre-se o risco de gente rica precisar pegar esse trem. Não é à toa que a linha Esmeralda é das que mais recebeu novos trens e investimentos nos últimos tempos (apesar de ter média de usuários menor do que várias outras linhas), além de em 2007 ter passado a ser administrada conjuntamente com o metrô.

Como os demais passageiros de nosso trem, viajamos. Mas por quê? Não estamos indo a lugar algum, não sabemos aonde estamos indo; em nossa jornada não há nem o objetivo prático de chegar a algum lugar, nem o objetivo teórico de compreender criticamente essa realidade que descrevemos. Realidade que, aliás, não está propriamente escondida, mantida em segredo pelos donos do poder temerosos da potência revolucionária da verdade. Contexto diário da vida do paulistano, a matéria de que é composta a obra artística aqui discutida é um livro aberto que não precisa ser interpretado para formar a consciência do espectador. Não vemos cenas que denunciam as relações sociais implícitas no espaço, essas relações que tentamos descrever acima, nem somos informados sobre elas por meio da trilha sonora de nosso MP3. Esta apenas sugere certos aspectos dos quais certamente já temos consciência (“*No topo da sociedade, você não espera*”, em contraste com o tempo grande que o trem demorara para chegar à estação onde embarcamos), além de preencher a viagem com diversos tipos de música. Então como opera *O farol*? O que estamos fazendo? Se Debord afirma que “precisamos passar do trânsito como suplemento do trabalho ao trânsito como

prazer” (op. cit.), será isso que faz o coletivo OPOVOEMPÉ: nos propiciar prazer estético no deslocamento do espectador de sua experiência cotidiana do estar-em-trânsito? Transformar um tempo-lixo em tempo vivo? Mas o que isso significa?

De pé num vagão da CPTM, temos ao nosso redor uma quantidade enorme de materiais, de elementos que compõem a cena não encenada de *O farol*: o ator-guia, as provocações do MP3, os passageiros do trem, o espaço do vagão, o rio Pinheiros, a vegetação e os grafites que decoram sua margem, os grandes e modernos prédios de escritórios, as informações que se possa ter sobre a região, as que se intuem e percebem sem precisar de conhecimento prévio. Mas *não sabemos o que fazer com tudo isso*, fracassamos em criar uma hierarquia que organize uma compreensão do visível e *nosso lugar nela*: “criamos algo como uma parceria no fracasso, (...) fracasso do espectador em apreender mesmo o que vê naquele instante” (Lehmann, ver nota 189). Sem rumo, *colocamo-nos em movimento entre esses elementos para colocá-los em movimento*, para desfazer “a figuração básica da compreensão, (...) a estruturação do discurso segundo centro e moldura, primeiro e segundo plano, aspecto principal e colateral” que permite o estabelecimento de fins (id., 2008, p. 146). Passamos *da poética do erro para a poética da errância*, na tensão entre as duas acepções do verbo errar, poética “do perder-se, do errar o alvo, do calcular incorretamente”, mas também “do não saber para onde ir em seguida, mas ainda assim ir” (Lepecki, 2010, p. 194). É apenas na errância, no deixar-se levar com a atenção flutuante, que se pode descobrir algo para dizer que não seja mera reafirmação de hábitos que nos foram impostos. Deste modo, as associações livres operadas pela mente diante da obra (segundo Proust e Rancière) não são mergulho em si, mas única possibilidade de perder-se, de mergulhar na alteridade sem impor-lhe uma concepção prévia, apreender a objetividade de um trajeto igual a todos os trajetos percorridos todos os dias, para além da invisibilidade cotidiana.

Chega-se, finalmente, à Estação Presidente Altino, em Osasco, próximo de onde o Rio Pinheiros deságua no Tietê. Chegou-se também ao final da viagem e da peça. Os viajantes saem da estação e passam por uma passarela ao lado de um bairro residencial que em tudo contrasta com o lugar de onde partiram. São poucos prédios, apenas alguns ao longe. A vista, uma planície de casas baixas, residências simples. Se “A Cidade Genérica está a passar da horizontalidade para a verticalidade”, se “o arranha-céus parece ser a tipologia final e definitiva” (Koolhaas, op.cit., p. 43), o que vemos aqui diretamente é o fracasso da compreensão da cidade pós-moderna, o oco da concepção

da cidade global. Entende-se que a Grandeza “engoliu tudo o resto”, que agora ela “pode existir em qualquer lugar: num arrozal ou no centro da cidade, já não há nenhuma diferença” (ibid.). Mas aqui o tempo é outro. Por trás da cidade, a cidade. Sua inospitabilidade “se expressa no centro como na periferia; ali onde o horizonte das cidades se desloca cada vez mais, e a paisagem distante já não permite distinguir em que lugar a vista e o futuro do cidadão parecem estar cerrados e obstruídos” (Mitscherlich, 1969, pp. 11-2). No meio da passarela, a atriz-guia sugere que olhemos por cima da mureta. Como num mirante. Vemo-nos sobre um grandioso *pátio de manutenção* da CPTM, um oceano magnífico de trilhos e trens fora de uso, paisagem como não se poderia imaginar existir (fig. 35). Um retorno de algo da ordem do sublime vivenciado antes, mas agora sem a carga opressiva da marca WTC e da especulação imobiliária; não a Grandeza que domina, mas a amplidão que se abre. As verdadeiras entranhas da cidade, usina que a faz funcionar. O mp3 repete: *você respira, você respira, você respira*. Repetição necessária e objetiva do movimento mais íntimo do sujeito. *Pois ali ponto não há que não te mire*. O teatro acaba.

fig. 35.

Coletivo OPOVOEMPÉ. *O farol*, 2012
Still frame do trailer de divulgação, disponível na internet

*Vemo-nos sobre um grandioso pátio de manutenção da CPTM,
um oceano magnífico de trilhos e trens fora de uso.*

Quem pode falar

<i>me miro en lo que miro</i>	<i>es mi creación esto que veo</i>
<i>como entrar por mis ojos</i>	<i>la percepción es concepción</i>
<i>em un ojo más límpido</i>	<i>agua de pensamientos</i>
<i>me mira lo que miro</i>	<i>soy la creación de lo que veo</i>

OCTAVIO PAZ (op. cit., p. 432)

Sobre Heiner Müller, diz Lehmann (2009, pp. 305-6): “nos seus textos, tempo e paisagem são trocados entre si”; não o serão também na “contemplação da velocidade” de *O farol*? Para o dramaturgo, o tempo da história é um *não tempo*, “marca a retirada dos significados, que do seu lado também são o deslocamento da chegada do futuro”; tempo vivido junto com os mortos, “tempo do inconsciente, da fantasia, do surreal” que “aparece novamente no espaço das paisagens” (ibid.). Já na peça *Paisagem com Argonautas*, Müller observa: “Assim como em toda paisagem, o eu nesta parte do texto é coletivo” (apud ibid.); não importa portanto que haja apenas um ator, escritor ou espectador diante da paisagem: necessariamente “o coletivo e a paisagem colocam fora de serviço o tempo a ser vivido individualmente” (ibid.). Em *Bildbeschreibung*, peça constituída por uma única sentença formando um longo bloco de aproximadamente oito páginas, uma paisagem é descrita por um “sujeito dividido (...), mas não no sentido em que é usado muitas vezes para formas de monólogo de textos dramáticos” (isso é, como diálogo interior, conflito interno), e sim no “de uma outra divisão, que leva a uma problemática mais radical de identidade: *ver e ser visto*” (ibid., p. 363, grifo nosso). Como o espectador de *O farol* (obra que se fundamenta, como vimos, na dialética entre olhar e paisagem, sujeito e objeto), o sujeito da peça mülleriana transforma-se numa “máquina de ver” e ao mesmo tempo em “objeto ‘cego’ do olhar”: “ele não tem um local, mas ‘é’ no processo do tempo entre posições igualmente instáveis, entre sujeito e objeto” (ibid.). A conclusão de Lehmann: “ver e ser visto é o paradigma do teatro” (ibid.). Müller já chamava essa sua obra de “autodrama”, na medida em que o próprio observador é colocado em questão, em que se trata de uma “peça que a gente representa e atua consigo mesmo. O autor é seu próprio intérprete e diretor” (Müller apud Lehmann, ibid., p. 364). O “descrevente” projeta “a si próprio em todas as partes da imagem, perdendo ou renunciando a sua identidade e unidade separadas da imagem, despedaçando-se no corpo confuso das vozes” (Lehmann, ibid.).

Sentado na plataforma da estação da CPTM, segurando a placa onde se lê “em espera” (fig. 34), o espectador de *O farol* se torna espetáculo para quem passa nos trens, se destaca justamente por não concluir funcionalmente sua espera, entrando no trem que chega. Nisso obedece a um dos atores-guias que por todo o percurso observam esse espectador, regulam seus movimentos, suas percepções. Regulam também o MP3 que, ao falar diretamente com quem o escuta, coloca-o como objeto (obediente, como vimos acima, na nota 199) de suas observações, de sua Voz, e não como sujeito que, sozinho e independente, comenta para si a paisagem que contempla. Ao observar, selecionar, comparar, ligar o que vê ao visto alhures (como queriam Rancière e Proust), o espectador se projeta diante de si, sobre a paisagem da cidade, e se torna objeto do próprio olhar, ou mais ainda: do olhar da obra e de seu cenário, a cidade. Como no “Torso arcaico de Apolo” de Rilke (1993), não é o sujeito autônomo que contempla a obra; pelo contrário, é por ela contemplado, torna-se *objeto* de seu enigmático olhar, que insistente lhe diz: *precisas mudar de vida*²⁰⁴. Esse chamado, essa Voz com que a obra apela ao espectador, retoma a dimensão ética que encontramos no fenômeno estético *contra qualquer submissão deste àquela*: “há um puro chamado, que não é sonoro, não comanda nada, mera convocação e provocação (...) para sair do fechamento da própria autopresença. E a noção de responsabilidade – ética, moral – é precisamente uma resposta a esse chamado (...). A própria noção de responsabilidade tem a voz no seu cerne; é a resposta a uma voz” (Dolar, 2006, p. 95), mas essa voz “finalmente não diz nada” – como o dizer sem nada dito de Didi-Huberman (ver acima à p. 208) –, “com isso falando tanto mais alto, uma convocação a que não se pode escapar, um silêncio que não pode ser silenciado” (ibid., p. 98).

Se a redistribuição do direito à palavra (de Quem pode dizer algo) é fundamental para um teatro que se pretenda político sem ser didático e autoritário (para uma “partilha do sensível”), isso não significará “essa coisa de todos poderem contar as suas histórias, terem os seus pontos de vista sobre as coisas, tal, etc.” como ridiculariza Loraine em *Petróleo* (ver p. 142)²⁰⁵. Em *O farol*, essa re-partilha, essa **teatrocracia** – o

204. Sobre os versos de Rilke, ver Adorno (1982a, p. 132) e Rancière (2008, p. 67). Didi-Huberman (2010), a partir da noção lacaniana de olhar (que inverte a relação sujeito-objeto) mostra que mesmo uma arte que pretende ser só aquilo que é (como a minimalista) *olha* para o espectador, pondo-o em questão.

205. Um modo direto de abordar no teatro o direito do espectador à fala pode ser o Teatro do Oprimido de Boal, em que o artista (em geral de classe média) cala para permitir que outro, buscado em lugares esquecidos pelo teatro experimental (dependente que este é de certa estrutura institucional), tome a palavra e fale a própria exploração. Muitos experimentos nesse sentido vêm ocorrendo na periferia de São Paulo. Mas acreditamos que o interesse dessa abordagem é mais sociológico do que estético.

poder do *théatron*, do “lugar de onde se vê”, espaço físico da plateia e ao mesmo tempo aquilo que se realiza diante dela – se concretiza por uma mediação da forma: fazer falar o espectador não significa tomá-lo como a “parte dos sem parte” do fenômeno teatral, mas fazer falar *no* espectador uma parcela que não tem parcela na sua experiência habitual, o ainda (ou já) não compreendido, as visões da cidade que se impõem com violência e instigam a necessidade de *dizer* que não corresponde a nenhum *dito* já dado²⁰⁶. Se “uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e de tradutores” (Rancière, 2008, p. 29), esse contar e traduzir não é direito de algum espectador tornado condutor, mas dever que a viagem impõe sobre o viajante, necessidade que o coloca em questão na medida em que significa sempre *contar-se e traduzir-se para a obra* à qual assiste, descobrir e questionar seu lugar na cidade fendida.

Esse assistir emancipado proposto por *O farol* consiste, por um lado, em uma *tarefa* do tradutor, como prescrevia Benjamin (2013, p. 102): não a “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”, a redução da forma da obra às informações levantadas sobre o atual desenvolvimento da cidade, para se fazer compreender por um receptor que não as conhecesse e deve vir a conhecer para que a tradução tenha sucesso (“em hipótese alguma, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento”, *ibid.*, p. 101), mas o trabalho sobre “aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta”, isso é, ao sair de sua posição habitual de enunciação. A verdadeira tradução “é transparente, não encobre o original, não o tira da luz” (*ibid.*, p. 115); o espectador-tradutor precisa “encontrar na língua para a qual se traduz” – isso é, para a sua experiência – “a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado”, o *precisas mudar de vida* (*ibid.*, p. 112). Assim, ele “rompe as barreiras apodrecidas da sua própria língua” (*ibid.*, p. 117), amplia suas fronteiras ao “deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira”, isso é, pela obra (*ibid.*, p. 118)²⁰⁷. Por outro lado, se o espectador emancipado de Rancière é um contador, há nele algo daquele narrador de outrora que “retira da *experiência* o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” e “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, segundo Benjamin (1994, p. 201, grifo nosso), sendo que em *O farol* não se separa a experiência

206. Significa mesmo fazê-lo calar em um primeiro momento, pois “se ‘falar é não ver’ [Blanchot], inversamente olhar é primeiramente não ter o tempo de falar” (Didi-Huberman, 2014, p. 48)

207. Benjamin cita o escritor e filósofo Rudolf Pannwitz, que defende que o tradutor não deve “germanizar o sânscrito, o grego, o inglês” mas “sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão”, pois “o erro fundamental de quem traduz é conservar o estado fortuito da sua própria língua” (apud *ibid.*, pp. 117-8).

própria e a relatada pelos outros (os artistas do OPOVOEMPÉ), e sendo o ouvinte aqui o próprio espectador-contador. Em oposição ao domínio da informação, no qual temos “notícias de todo o mundo” mas “somos pobres em histórias surpreendentes”, pois “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”, em sua atividade o narrador-espectador “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (ibid., p. 203)²⁰⁸.

O farol explicita a cumplicidade entre não-compreensão, errância e experiência (estética): no perder-se, no caminho sem meta, “a compreensão se torna parcial, se contradiz e se interrompe, ela falha e retorna, vibra – e dessa maneira, torna-se experiência” (Lehmann, 2008, p. 145). “Experimentar [*erfahren*] ou compreender [*verstehen*]: a tensão se expressa nas próprias palavras” (ibid., pp. 145-6). Jogando com os termos *Erfahrung* (experiência) e *Verstehen* (compreender), cujas raízes *fahren* e *stehen* significam respectivamente “ir, movimentar-se” e “estar de pé e imóvel”, Lehmann indica que uma arte da não-compreensão é uma poética vagabunda, que vagueia, viaja. “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (Benjamin, 1994, p. 198). Não é à toa que a forma da peça investigada seja a da viagem – como já o fora a de *Barafonda*, para dentro do bairro e para um passado histórico-mítico, como de certa forma também a de (*ver[]ter*), em direção a uma interioridade pulsional –, explicitada pelos figurinos e adereços dos (não-)atores, que começam remetendo a viagens de negócios, mas crescentemente adquirem um tom mais informal e até mesmo aventureiro (como se ir até Presidente Altino não fosse viagem menor do que adentrar alguma selva). Pois “resta que a jornada (entre tempos, lugares, classes sociais etc.) é uma experiência crucial geradora de significação”; e se em *Petróleo* e *Quem não sabe mais...* ela faz falta é porque as duas peças testemunham justamente como “foi essa forma histórica que se desmanchou com a grande mutação presentista de nossa época” (Arantes, 2014, p. 197).

208. Para Menke, essa amplitude, “a infinitude ou interminabilidade do texto, diante da qual toda interpretação de significado se desfaz em pedaços, não pode ser o objeto de um observador que soma os diversos esforços de entendimento de uma metaperspectiva” (isso é, recenseamento de interpretações diversas de diversos leitores de uma obra polissêmica); “ao invés disso, essa infinitude deve constituir a lógica interna de todo ato experiencial individual (estético) em si” (ibid., p. 66), a pluralização dos esforços de entendimento vem da “auto-subversão ou auto-negação dos resultados que acontece internamente a cada ato de entendimento”, a indecidibilidade para Menke não é apenas experiência do artista que não pode controlar os efeitos da obra sobre o público, mas do próprio espectador ao tentar entender.

Nos perguntamos acima o que fazemos em *O farol* e o que faz a peça, se não se trata de informar acerca da condição contemporânea da cidade e das relações sociais que ela implica. Viajamos na cidade, temos uma experiência estética; mas com isso não se corre o risco de estetizar a realidade que nos é contraposta? Na errância, *insuflamos vida* aos elementos petrificados por entre os quais passamos, fazemos dançar formas reificadas, mas isso não significa embelezar e enaltecer acriticamente construções e relações vistos na cidade; pelo contrário, só assim (e não na crítica tradicional que *entende* as coisas do mundo e por isso não sabe *imaginar* que elas mudem) podemos vê-las como passageiras, como *destinadas à morte*. Com efeito, no percurso sem função de *O farol*, no *ir* que se recusa a jamais *chegar* (pois o fim no pátio de manutenção não pode ser ponto de chegada, destino, mas apenas interrupção, suspensão), “estetizar as coisas do presente significa descobrir seu caráter disfuncional, absurdo, inoperável – tudo que as faz inutilizáveis, ineficientes, obsoletas. Estetizar o presente significa transformá-lo no passado morto” (Groys, 2014, p. 6). Contra a edulcoração (vista em *O espelho* e *A festa*, e que por pouco não põe a perder também *O farol*) que contrapõe à perversidade sistêmica na construção da cidade contemporânea o (pseudo)lirismo dos encontros e das sensações, estetizar aqui é “tornar as coisas não melhores mas piores – e não relativamente piores mas radicalmente piores: fazer coisas disfuncionais das coisas funcionais, trair expectativas, revelar a presença invisível da morte onde tendemos a ver apenas vida” (ibid., p. 12). “Você respira”, a frase repetida no MP3 e com a qual a obra termina, não é celebração da vida mas lembrança da morte; “precisas mudar de vida” não é “precisas melhorar de vida”, “precisas fazer isso ou aquilo para alcançar determinado fim” mas “tua vida já está morta”. Assim, contra toda acusação do “esteticismo burguês”²⁰⁹, há que se defender a transformação de todo o mundo num teatro (afinal o mesmo fechamento da representação a que nos condenamos desde o primeiro capítulo, ou ainda o brinquedo como miniaturização no jogo infantil de *Petróleo* e *Quem não sabe mais...*), a estetização total, que

não bloqueia a ação política, mas a realça. Estetização total significa que vemos o status quo atual como já morto, já abolido. E significa ademais que toda ação que é dirigida para a estabilização do status quo se mostrará finalmente como ineficaz – e toda ação que é dirigida para a destruição do status quo finalmente terá sucesso (ibid., p. 13).

209. “Certa tradição intelectual enraizada nos escritos de Walter Benjamin e Guy Debord afirma que a estetização e espetacularização da política (...) são coisas ruins pois divergem atenção dos objetivos práticos do protesto político e para sua forma estética. E isso significa que a arte não pode ser usada como meio de protesto político genuíno – pois o uso da arte para a ação política necessariamente estetiza essa ação, transforma-a em um espetáculo e, assim, neutraliza o efeito prático dessa ação” (ibid., pp. 1-2).

6. O “LABORATÓRIO PERMANENTE DE PLÁGIO” DA CIA LES COMMEIDIENS TROPICALES

fig. 36.

Les Commediens Tropicales. Laboratório Permanente
de Plágio: *Quem não sabe mais...*, 2014
foto: Mariana Chama

Encontramos, nos últimos capítulos, formas de teatro que exploravam possibilidades de *ver* e *dizer* politicamente – isso é, demarcando os antagonismos e contradições fundamentais do tempo presente, principalmente tal como aparecem na (e constituem a) relação entre teatro e cidade (ou seja, entre o espaço do fechamento da representação e o espaço aberto de uma suposta “realidade”, sempre já representada) – sem se basear na comunicação de posições prévias, isso é, na transmissão de algum conhecimento político dos artistas-mestres para os espectadores-discípulos. Para tanto, como vimos, não era acertado ou suficiente enfatizar alguma forma de liberdade no ato da recepção de trabalhos cujo caráter uno de obra se dissolveria numa polissemia insuperável; antes, esse espectador era instado a sair de si na experiência objetiva da obra autônoma. Ora, se essa autonomia não se fundamenta no domínio do autor sobre sua criação, o qual só poderia recair no didatismo autoritário de que se acusa o teatro político tradicional, faz-se necessário um duplo movimento dos envolvidos no fenômeno estético: o espectador, ao acompanhar a objetividade da construção da obra, torna-se por sua vez contador e tradutor, ou seja, cúmplice da posição do produtor²¹⁰; já o artista, se não pode dominar a obra como um já conhecido, está diante dela como alguém para quem ela ainda é um enigma, portanto que ainda tem de se submeter a sua experiência²¹¹, isso é, tem de se colocar na posição de espectador por sua vez, ver a obra de novo a cada vez, abdicar de sua concepção prévia, de sua intencionalidade, para permitir se surpreender com interpretações e aspectos imprevistos, mas objetivos. Aqui

210. Para o pesquisador alemão e professor da UDESC Stephan Baumgärtel (2008, p. 11), “perante a estrutura não-dramática dessa estética, a questão se o espectador, durante a apresentação, realmente se dá do seu papel de construtor de significados é secundário. O que importa é a posição atribuída pela montagem ao espectador para entender a estratégia estética da encenação”.

211. Já na criação isso se dá, se vale (como defendemos) a formulação de Schönberg de que a arte não vem de uma liberdade imaginativa do seu criador, de um “poder”, mas sim de um “dever”.

o *espectador emancipado* de Jacques Rancière parece se encontrar com a *representação emancipada* do crítico teatral francês Bernard Dort; o primeiro só é constituído na entrega absoluta à lógica inflexível da segunda:

pela emancipação progressiva de seus diferentes componentes, [a representação] se abre sobre uma ativação do espectador e renova assim com o que é talvez a própria vocação do teatro: não figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas ser uma crítica em ato da significação. O jogo reencontra aí todo seu poder. Tanto quanto construção, a teatralidade é interrogação do sentido (Dort, 1988, p. 184)

Responde-se assim à importante interrogação do crítico, sobre se “não poderíamos cessar de pensar o exercício do teatro em termos de poder: o poder do encenador, ou o do autor, ou o do público (quando não, já foi fantasiado, do “não-público”)... ou o dos atores? E reencontrar a ideia de um teatro como mediação e como polifonia aberta” (ibid., pp. 155-6).

De fato não é nada novo o questionamento da posição do autor e de sua função de garantidor do sentido da obra, de seu proprietário. A própria predileção do teatro paulistano das últimas duas décadas pelos processos colaborativos, sua exaustiva teorização e seu estabelecimento definitivo como primeiro procedimento político e ético indispensável para uma cena experimental viva e relevante, vem da necessidade de libertar a criação teatral da autoridade secular do par autor-texto, que ainda sobrevive e prevalece no hegemônico teatro dramático. Ao mesmo tempo, essa solidificação e sistematização do processo colaborativo no teatro paulistano corre o risco de transformá-lo em conjunto estanque de regras, em fetiche conceitual que esconde relações de produção ainda ou novamente reificadas: não é difícil perceber, por exemplo, que em vários das principais companhias que constituíram e constituem o fértil momento atual do “teatro de grupo” a figura do diretor continua recebendo atenção e autoridade especial, especialmente para esclarecer publicamente as escolhas formais e temáticas das obras criadas coletivamente, sendo visto como responsável pelo sucesso ou fracasso das peças (isso sem falar nas possíveis diferenças de voz, poder e remuneração que se estabelecem de modo determinante durante a criação). Algumas companhias, diga-se ainda, mal podem ser de fato assim nomeados, pois não são constituídas por um conjunto fixo de artistas, mas por poucos criadores (ou até mesmo um só) que a cada projeto juntam em torno de si um novo grupo para trabalhar.

Nesse contexto, e antes de encerrarmos nosso estudo, parece-nos de particular interesse a investigação de um dos mais recentes trabalhos da companhia Les

Commediens Tropicales (criadora do espetáculo de intervenção urbana (*ver[]ter*), que estudamos no primeiro capítulo), o qual explicita e radicaliza a reflexão sobre as relações de produção e autoria no teatro paulistano, trazendo-a *para a própria obra criada*. Entre os anos de 2013 e 2014, o grupo dedicou-se a um curioso empreendimento, ao qual deu o nome de “Laboratório permanente de plágio”. Tratava-se de escolher três peças de teatro realizadas na cidade nos últimos anos por diferentes coletivos para serem imitadas pelos integrantes da companhia e apresentadas, num total de oito meses de ensaios (tempo bastante curto, considerando o montante do trabalho e o tempo normalmente necessário para processos de criação cênica). As obras eleitas – com ciência e consentimento de seus autores originais, que como veremos deveriam ainda emprestar cenários e figurinos e, o que era mais essencial para a concepção do projeto, participar de ensaios para auxiliar os plagiadores a realizá-las o melhor possível²¹² – foram *Corra como um coelho* (da Cia dos Outros, estreada em 2008), além de duas das peças analisadas por nós, *Petróleo* e *Quem não sabe mais quem é, o que está e onde está precisa se mexer* (ver capítulos 3 e 4 acima).

Uma investigação desse Laboratório de plágio exige um procedimento próprio, uma vez que não bastaria empreendermos uma análise formal das peças apresentadas, como fizemos nos capítulos anteriores, a qual pouco acrescentaria ao que já pudemos dizer ao tratar das obras originais. Faz-se necessário, ao invés disso, considerar as peculiaridades de um trabalho em que *a obra de arte aparece não como encenação mas como projeto*, de modo que “as relações sociais condicionando as práticas artísticas de vários tipos são crescentemente desnudadas como uma parte inerente dessas próprias práticas”, isso é, “a estrutura existencial e social do projeto em si torna-se a portadora da reflexão artística” (Osborne, 2013, p. 172) – modo de criação que se tornou recorrente na arte contemporânea, a ponto de Boris Groys (2010, p. 78) afirmar que “nas duas últimas décadas o projeto artístico (...) sem dúvida foi para o centro das atenções do mundo da arte”, mas que ainda é incomum no âmbito do teatro, pois mesmo a ênfase no processo que marcava o terceiro ciclo de politização do teatro nacional, como discutimos em nossa introdução, era pensada em *detrimento* da obra de arte (denominada, significativamente, “produto”), e não como aqui como *constituindo* a própria obra. Por conseguinte, para seguir a dinâmica própria de um “Laboratório” –

212. O que não impediu os Commediens de manterem a palavra “plágio” no nome de seu Laboratório, sublinhando a contravenção, a apropriação necessariamente indevida da propriedade intelectual alheia, e o interesse pelo questionamento das relações tradicionais de autoria e circulação de obras.

as sucessivas experimentações, o avanço por tentativa e erro, o testar de hipóteses feitas em terreno muitas vezes inseguro, as descobertas talvez inesperadas – deveremos partir de um acompanhamento passo a passo desse peculiar processo de criação cênica, o qual foi possibilitado pela presença do pesquisador nos ensaios da companhia durante esses intensos meses, bem como em muitas das apresentações dos três resultados²¹³.

213. Os ensaios começaram em maio de 2013. O plágio de *Corra como um coelho* fez temporada entre os dias 2 e 24 de agosto do mesmo ano (no espaço de ensaios da companhia no Cine Dom José, ao lado da Galeria Olido, no centro de São Paulo), o de *Petróleo* de 8 a 29 de novembro, e o de *Quem não sabe mais...* entre 7 de fevereiro e 1 de março de 2014 (essas duas na Oficina Cultural Oswald de Andrade); todas as apresentações foram gratuitas. O Laboratório fez parte de um projeto selecionado pela Lei de Fomento, o qual consistia ainda na temporada do espetáculo anterior da companhia, *Concílio da destruição* e na produção de um espetáculo novo, estreado em janeiro de 2015, intitulado *Guerra sem batalha, ou agora e por um tempo muito longo não haverá mais vencedores neste mundo apenas vencidos*, livremente inspirado na biografia de Heiner Müller bem como em sua peça *Mauser*. Discutiremos brevemente esse novo trabalho em nossas Considerações Finais, adiante.

fig. 37.
Les Commediens Tropicales. Laboratório Permanente
de Plágio: *Petróleo* (elenco feminino), 2013
foto: JPZ Fotografia

O autor curador

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes.
JORGE LUIS BORGES (1984, p. 446)

No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante hombre de lettres...
(ibid., p. 439)

Embora a escolha das três peças a serem plagiadas tenha se dado algum tempo antes da realização do projeto, quando de sua redação para o edital do Fomento, já nessa primeira etapa, na seleção por um grupo de “obras cênicas que nos instigam tanto em sua concepção quanto em seu discurso” (como a comissão avaliadora pôde ler na proposta da Les Commediens Tropicales) para constituírem seu mais novo e ousado trabalho, há aspectos que vale discutir. Se havia nas peças discutidas até aqui, como proposto desde nossa introdução, uma transposição para dentro das obras de diversos aspectos que no período anterior do teatro paulistano (seu terceiro ciclo de politização) eram tidos como essenciais mas exteriores às peças e suas formas— a coletivização do trabalho de criação, a relação com o espaço urbano, a reflexão teórico-crítica sobre a sociedade contemporânea e sua possibilidade de representação pelo teatro (ver pp. 14 a 16) – no “Laboratório permanente de plágio” seria incorporado outro elemento não simplesmente importante naquele período, mas de fato fundante do “teatro de grupo” como movimento: o impulso de alguns artistas e coletivos de buscar outros que compartilhassem suas posições, questionamentos e interesses políticos e estéticos (embora sem deixar de levar em consideração e abraçar também diferenças e variações nos modos como essas preferências se manifestavam em cada companhia), com quem se pudesse trocar e debater, unir forças – inclusive nas lutas por políticas públicas cuja importância buscamos traçar no começo de nosso estudo – e se retroalimentar. Essa união e esse companheirismo, como já vimos (acima à p. 25), perderam força progressivamente, num crescente esgotamento do projeto de teatro político aos moldes

épicos brechtianos, resultando numa atomização dos grupos e artistas, por vezes até numa recusa de diálogo como única e desesperada forma encontrada de aferrar-se às posições conquistadas. Não será esse contexto de isolamento um dos pontos de partida do projeto dos Commediens, que parecem procurar nele algum modo de realizar um debate e um compartilhamento de ideias que praticamente desapareceu no teatro paulistano? A pergunta que rege o Laboratório parece assim ser: permitiria o trabalho artístico retomar uma troca que fora dele não conseguia mais acontecer?

Esse pressuposto colocava os artistas do grupo, nessa primeira etapa, numa posição que não era mais a de atores ou criadores, ao menos não no sentido habitualmente assumido por essas funções. Tratava-se, antes, de *um trabalho de curadoria e de crítica*, não apenas no sentido de avaliar as três obras escolhidas como bem sucedidas – e virtualmente outras como mal sucedidas –, mas de traçar um plano de coerência entre esses espetáculos, talvez aparentemente díspares, encontrando assim um número de artistas e coletivos com afinidades estéticas anteriormente não apontadas, e finalmente somando às três obras das três companhias um quarto elemento a ser considerado como partícipe estético desse grupo coerente: a própria Les Commediens Tropicales (além de necessariamente excluir outros trabalhos e companhias desse plano de coerência traçado)²¹⁴. De fato, com esse trabalho, a companhia parecia seguir certa tendência das artes visuais dos últimos anos, a saber, o apagamento da separação entre “fazer arte e exhibir arte”, pelo qual “torna-se crescentemente difícil hoje diferenciar entre as duas principais figuras do mundo da arte contemporânea – o artista e o curador” (Groys, 2009, p. 57). Ao mesmo tempo, o trabalho de curadoria e crítica exigido pelo Laboratório não transformava os artistas em curadores ou críticos. Pois, efetivamente, eles não estavam mera ou exatamente selecionando obras (como para uma exposição ou um festival) e nem havia ali a preocupação de apresentar ao público alguma argumentação que justificasse as escolhas realizadas (nem mesmo no projeto enviado à comissão avaliadora do Fomento havia alguma justificativa desse tipo, para além da vaga menção a uma sensação de

214. Cabe notar, aliás, que quando dessa seleção o presente estudo crítico estava em andamento, e já tínhamos algum tempo antes feito nossa própria escolha das peças que considerávamos representativas desse momento do teatro paulistano (buscando inspiração na posição de Antonio Candido [2000, p. 37], para quem “o eixo do trabalho interpretativo é descobrir a *coerência* das produções literárias, seja a interna, das obras, seja a externa, de uma fase, corrente ou grupo”). Notavelmente, essa escolha em parte coincidiu com aquela realizada pela Les Commediens Tropicales para o seu Laboratório – motivo primeiro, aliás, para a inclusão deste em nossa pesquisa.

afinidade estética e no discurso). Se de fato “a inclusão de qualquer obra de arte em uma exibição publicamente acessível deve ser – pelo menos potencialmente – explicada e justificada publicamente” (ibid., p. 59), pois se dá em nome do público democrático (ibid., p. 60), a seleção dos Commediens se assemelha antes ao modo como Boris Groys descreve o trabalho não do curador, mas do artista criador de instalações: “pode parecer uma exposição padrão, com curadoria, mas seu espaço é desenhado de acordo com a vontade soberana de um artista individual [ou um grupo, aqui] que não tem de justificar publicamente sua seleção dos objetos incluídos ou organização do espaço como um todo” (ibid.). Podemos acrescentar que na verdade não se trata apenas de não ter a obrigação da explicação ou justificativa da seleção, mas da existência de outros critérios para as escolhas realizadas, ou ainda de *outro modo de escolher*, que satisfaz a outro modo de racionalidade em relação ao crítico-curatorial.

Em suma, a escolha feita aqui pôde ignorar qualquer consideração sobre o mérito ou o renome dos autores originais, bem como sobre a representatividade das obras no contexto de que emergem (ou mesmo sobre a possibilidade de se enxergar semelhanças entre as obras plagiadas e os trabalhos da própria Les Commediens Tropicales). Ao mesmo tempo, ela de modo algum deixa de *suscitar* esse tipo de consideração por parte dos espectadores ou dos críticos (de fato), e o faz de maneira bastante provocadora, ao assumir *parcialmente*, dentro da obra-projeto, a função deles. Assim, o Laboratório convida o público a examinar as semelhanças e diferenças entre os diferentes projetos estéticos apresentados (quem sabe chegando a algumas conclusões semelhantes às que traçamos em nossas próprias avaliações). Ora, poderíamos então buscar afinidades entre nossas análises e uma leitura (aqui necessariamente muito breve e superficial) da terceira peça plagiada, *Corra como um coelho*: apesar da ausência dos temas explicitamente políticos que marcam as duas outras obras, vemos também aqui uma criação que parte da reprodução exaustiva de materiais reificados (reproduzindo certo tom “pós-moderno” que analisamos e questionamos nos dois outros trabalhos), os quais são reelaborados e postos em movimento a partir de uma intensa comicidade marcada profundamente pelo jogo infantil (afastando-se assim do perigo de cair no cinismo), procurando deslocar os materiais para possibilitar novos olhares sobre eles (esses materiais também remetiam a certo repertório teatral e dramático, mas no caso de *Corra como um coelho* ele dizia menos respeito a um teatro político tradicional e esgotado do que a formas de espetáculo e diversão cuja

obsolescência e absorção pela cultura de massa não lograva eliminar totalmente certa centelha de vida que se buscava reacender). Mas talvez também tenha a possibilidade de *rever e retrabalhar* algumas dessas diferenças: ao apresentar num mesmo projeto uma peça que foi marcada pelo grande êxito de público e crítica (*Quem não sabe mais...*) e outra recebida com frieza e plateias vazias quando de suas duas temporadas originais (*Petróleo*), os Commediens permitem que se compare sucesso e fracasso, quer seja para procurar razões para eles nas peças, quer seja de modo a realizar uma *troca*, isso é, ver certa marca do fracasso na peça da renomada Cia São Jorge de Variedades (como seus próprios autores desejavam, ver acima à p. 181) e certo êxito na outra criação (talvez o de ter alcançado o fracasso desejado pelos criadores da outra peça; certamente o de ter mergulhado destemidamente nas questões que lhe deram origem).

Mas esse trabalho de seleção tem ainda outro mérito: ao criar uma imagem de certa produção teatral paulistana, cria-se simultaneamente certa produtiva imagem *da cidade* de São Paulo: obra “*city-specific*”, o “Laboratório permanente de plágio” intervém num urbano virtual (mas nem por isso menos real), na metrópole constituída pela potência dos seus coletivos artísticos e especialmente de suas companhias de teatro. “É interessante portanto abordar a questão do acesso à Cidade de uma nova forma: a aglomeração metropolitana possui uma fachada? *Em que momento a cidade nos faz face?*”, pergunta-se Paul Virilio (1993, p. 9, grifo do autor) em citação incluída no projeto submetido à banca do Fomento. Se “a representação da cidade contemporânea, portanto, não é mais determinada pelo cerimonial da abertura das portas” (ibid., p. 10), a relação do teatro com a cidade não se dará apenas ultrapassando as portas dos edifícios teatrais em direção ao espaço de um suposto fora, de uma suposta realidade (ingenuidade que tanto *Petróleo* quanto *Quem não sabe mais...* já nos revelaram), mas opondo à desmaterialização hegemônica do urbano – “a abertura de um ‘espaço tempo tecnológico’” (ibid.) – uma outra virtualidade, que recusa tanto a nostalgia pela cidade do “ritual das procissões, dos desfiles, a sucessão de ruas e das avenidas” (ibid.) quanto a desmaterialização como desrealização tecnocrática de um projeto humano de cidade²¹⁵. É essa ideia ampliada do urbano que permite que, mesmo entre as paredes do teatro ou da sala de ensaio, haja cidade. Mesmo dentro há o fora, o urbano como “o espaço da *rebelião do pensamento*” (Mitscherlich, 1969, pp. 75-6), propulsor às vezes

215. Em palestra em março de 2014, na FFLCH-USP, o professor Guilherme Wisnik enfatizou o “otimismo dos modos de usar” (em oposição ao vazio nos “modos de fazer”) como marca da cidade contemporânea.

oculto das inovações estéticas. Recuperar esse fora virtual é reconstruir a coerência e unicidade de uma produção aparentemente sujeita à tirania da diversidade imposta pelo mercado, recuperar o movimento dialético pelo qual as manifestações locais *podem se virar em direção a um impulso único e total de transformação*, ainda que o conjunto, como o de certas manifestações recentes no campo da política propriamente dita (às quais voltaremos em breve), pareça “difícil de medir porque é ‘um movimento de movimentos’ e não uma organização unívoca”, ou “um oceano de movimentos oposicionistas mais difusos sem coerência política geral” (Harvey, 2012, p. 119).

Por fim, as especificidades desse projeto podem suscitar ainda uma pergunta: será que as avaliações que estiveram por trás das escolhas dos Commediens e da própria concepção do Laboratório, bem como essas apontadas por nós, não poderiam sofrer alguma modificação ao longo do processo de ensaios, a partir da experiência de realizar em cena as obras em oposição à de apenas assistir a elas, e produzindo assim uma interessante posição crítica ao mesmo tempo exterior e interior ao objeto artístico?

fig. 38.

Les Commediens Tropicales. Laboratório
Permanente de Plágio: *Corra como um coelho*, 2013
foto: Tetembua Dandara

O autor imitador

Pierre Menard estudió ese procedimiento (...) pero lo descartó por fácil. ¡Mas bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante.

JORGE LUIS BORGES (op. cit., p. 447)

Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.

(ibid., p. 438)

Ao assistir pela primeira vez a um ensaio da versão plagiada de *Corra como um coelho*, no começo de julho de 2013, a atriz do elenco original Carolina Bianchi comentou que uma das coisas mais interessantes que via na cópia feita pelos Commediens eram momentos em que se percebia que as propostas de cena não tinham sido concebidas por eles, que eles ainda não se sentiam plenamente confortáveis realizando-as; eram rápidos vislumbres de fragilidade que humanizavam o processo de reproduzir peças alheias, pequenos instantes em que os atores pareciam olhar para quem assistia ao ensaio e mostrar que estavam fracassando. Esse comentário parece colocar de modo bastante preciso a proposta em certa medida contraditória do “Laboratório permanente de plágio”: por um lado, tratava-se de imitar perfeitamente as obras originais – “encaixar-se na peça e não adaptá-la a nós”, explicou o ator Carlos Canhameiro, da LCT, durante um ensaio –, por outro, não se fez uma escolha baseada em quais peças os atores da companhia poderiam melhor realizar de acordo com suas características, interessava antes “também fazer algo que eu jamais faria” (ainda segundo Canhameiro).

A tensão entre esses dois princípios, encaixar-se na peça que tem suas próprias exigências, sem criar uma adaptação mais confortável para os novos atores, e ao mesmo tempo permitir que corpos e mentes diferentes a transformem é um dos pontos fundamentais que faz do projeto uma obra nova. De fato, por mais exata que se pretenda que seja a cópia, não se realiza aqui uma perfeita reprodutibilidade técnica (a qual parece mesmo impossível no caso do teatro²¹⁶), mas sim um trabalho artesanal de

216. Não é sem sentido a avaliação do senso comum de que o vídeo de uma peça, por mais bem gravado, não corresponde plenamente ao fenômeno cênico (ainda menos do que uma boa fotografia de uma

recriação que interroga e modifica o modelo ao transportá-lo para outro meio, no caso os corpos de outros atores. Ora, esse trabalho nos remete menos à acepção tradicional da imitação do que à mimese adorniana, que neste estudo têm nos ajudado a compreender diversos aspectos dos trabalhos analisados: apesar da instrução inicial ser a mimese como cópia das aparências (e diversas vezes os atores se valeram inclusive das gravações dos espetáculos plagiados, examinadas repetida e minuciosamente para alcançar a reprodução mesmo dos menores detalhes nas expressões faciais ou nas entonações vocais), a impossibilidade de cumprir com esse propósito põe em movimento uma dialética pela qual se transformam tanto a peça quanto os atores, abertos e entregues à alteridade, gerando uma camada *pedagógica* no Laboratório (a qual não se dissocia, e até mesmo *constitui*, sua camada propriamente artística): aprender novas formas de fazer teatro pela experiência vivida, mergulhando nelas, habitando suas estruturas (os próprios atores-plagiadores observaram que fazendo as peças conseguiram enxergá-las melhor, tanto estruturalmente quanto em detalhe).

Esse aspecto pode nos ajudar a entender por que era fundamental a participação dos autores das peças originais nos ensaios de seus plágios (embora nem sempre esse trabalho de direção fosse realizado pelo diretor da peça copiada: no caso de *Corra como um coelho*, seriam os três atores a orientar os seus imitadores). “Não queríamos simplesmente olhar uma peça e fazer uma mera cópia. O objetivo era realmente entender o processo de criação de cada uma delas. Por isso, é importante ter alguém ligado à direção ou à construção do texto da primeira montagem”, explicou Canhameiro em entrevista sobre o Laboratório²¹⁷. De fato, diversas vezes essas direções realizadas pelos autores originais ofereceram informações preciosas sobre os princípios trabalhados nas encenações e especialmente nas atuações, ou indicações que haviam ajudado os atores originais a alcançarem os resultados almejados. Por vezes, esses princípios poderiam até contradizer a imitação tal e qual: para o plágio de *Petróleo*, por exemplo, o diretor Clayton Mariano indicou que quando da criação havia uma busca por um certo ridículo *de cada atriz*, certo modo de cada uma encontrar a diversão em sua atuação, e que talvez imitá-lo não fosse a melhor solução. De todo modo, essa troca com os autores dos trabalhos permitiu acessar uma dimensão da atuação para além dos

pintura, por exemplo, corresponde ao próprio quadro). Tentativas de criar modos de reproduzir fielmente encenações, como as notações detalhadíssimas de Brecht e Meyerhold, nunca alcançaram real sucesso. 217. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/11/cia-les-com-mediens-tropicales-propoe-um-laboratorio-de-plagios.html>

procedimentos utilizados: depois de “entender o processo técnico, decorar o texto e mergulhar na cena”, era preciso ainda “se sentir motivado criativamente para isso”, acessar os impulsos que davam verdadeiro sentido ao estar em cena.

Também surgiram diversas questões diante da impossibilidade de uma cópia fiel. Foi o caso novamente de *Petróleo*: se a peça modelo, como vimos, tinha três atrizes em cena, para reproduzi-la os seis atores da Les Commediens Tropicales se dividiram em dois elencos, sendo um inteiramente feminino e outro inteiramente masculino. No caso do segundo, impunha-se a dúvida: era melhor tentar imitar os modos femininos das personagens (podendo resultar numa comicidade grosseira e indesejável) ou masculinizá-las (acrescentando assim um signo ausente da encenação original)? Como pensar os figurinos para esse elenco (de algum modo mantendo a elegância dos femininos, e sem transformar as personagens em homens e nem em travestis)? Como fazer com que o resultado do Laboratório não seja “uma cópia mal feita ou uma paródia, mas um reflexo do original”, como indica Canhameiro? Ao mesmo tempo, ao longo do processo, a concomitância dos ensaios dos dois elencos produzia uma contaminação entre eles, de modo que as atrizes tendiam a realizar a peça também levando em conta o modo como os atores homens a adaptavam, não podendo ser a sua, portanto, uma versão de fato mais “autêntica” do que a masculina.

Tal aspecto pedagógico do plágio, esse aprendizado pela experiência de outras formas de fazer e pensar teatro, todas bastante diferentes do modo praticado pelos Commediens (apesar da identificação de que partiu a seleção das peças), exigiu ainda que a própria atuação passasse a merecer mais atenção por parte da companhia, habituada (como eles próprios diagnosticaram, em conversa com Clayton Mariano durante o Laboratório) a dar mais atenção à construção da encenação do que ao trabalho dos atores em sua realização. Nos melhores momentos, a surpreendente abertura de alguns dos artistas para a experiência de alteridade proposta, deixando que as poéticas das peças imitadas transformassem-nos, construiu neles um novo modo de estar em cena, ausente em outras peças do grupo, alcançando por vezes atuações viscerais (como as de Michele Navarro tanto em *Petróleo*, no papel de Jane, quanto em *Quem não sabe mais...*, realizando parte das cenas de Patrícia Gifford), o que contribuiu decisivamente para o sucesso das versões plagiadas, isso é, para que atingissem contundência comparável à alcançada pelos atores das versões originais. Esse trabalho ativo de construção por parte dos atores que também é abertura à construção de um

Outro ator não deixa de ser um comprometimento ético em relação à obra apresentada, como podemos refletir a partir da colocação do filósofo americano Simon Critchley (2007, p. 14) de que “a experiência ética é uma atividade pela qual novos objetos emergem para um sujeito envolvido no processo de sua criação. (...) Mesmo quando essa atividade é a receptividade à reivindicação do outro sobre mim – é uma receptividade ativa”.

Além disso, esse sair do próprio *physique du rôle* (incluindo nesse velho conceito também novas acepções, isso é, não apenas o tipo físico exigido por uma personagem, mas também o tipo de cena a que um ator supostamente se adequa, mesmo considerando um teatro pós-dramático) – não deixa de ser também um profundo questionamento de antigas e reificadas concepções profundamente enraizadas na prática teatral. Contra uma divisão das capacidades específicas de diferentes artistas, afirma-se que é possível “fazer o que eu jamais faria”, desconstruir-se, realizar aquilo que Christoph Menke (2011, pp. 13-4) chamou “a emancipação política mais importante, a emancipação que dá origem à política”, a saber, “a emancipação em relação às diferenças que constituem nossas capacidades e a nós como seres capazes (ou incapazes, menos capazes e diversamente capazes)”. Se as capacidades de cada ator e cada grupo são de fato diferentes, há uma igualdade no “*potencial* para treinamento prático”, para superar “nossa existência social (...) definida por nossas capacidades factuais, e portanto por nossas desigualdades factuais” (ibid., grifo do autor). Por isso não basta a proposição do plágio, embora essa primeira imaginação seja fundamental²¹⁸, é preciso o Laboratório, a experimentação prática dessa igualdade, desse potencial que “não tem objetivo ou norma”, cuja “atividade é *jogo*, a produção de algo que está sempre já e continuamente além” (ibid., p. 14), devendo por isso ganhar expressão aqui como *projeto* e não como espetáculo. Diante dessa obra-processo, o espectador testemunha o desenrolar da potência pela qual “fazemos algo que não podemos fazer” (ibid., p. 16). Porque (e também é isso que o Plágio nos revela) a ideia tradicional de *physique du rôle* está menos ligada a uma capacidade de fazer algo do que a uma incapacidade de fazer todo o resto; de modo que ainda poderíamos encontrar subentendido nele a incapacidade do espectador de fazer qualquer coisa senão assistir

218. “A força da imaginação é a pré-condição para a razão. Porque, e apenas porque, todos os seres humanos são dotados de imaginação, (...) iguais em serem capazes de se tornarem diferentes do que são agora – de ver, imaginar, experienciar diferentemente – eles não são determinados por fatos naturais, e podem adquirir capacidades sociais, (...) nas quais diferem e se tornam desunidos” (ibid., p. 15).

(o que, como vimos no capítulo anterior, não é nenhuma incapacidade). O projeto da LCT explicita os “atos de jogo, de imaginação” – e portanto atos “estéticos” – nos quais se desenrola a igualdade das potências; “transgredindo esteticamente nossa existência social experienciamos que somos iguais” (ibid.). Ou seja, “a igualdade política é um efeito estético. Fazemo-nos esteticamente iguais; esteticamente, fazemo-nos iguais” (ibid.).

fig. 39.

Les Commediens Tropicales. Laboratório Permanente
de Plágio: *Petróleo* (elenco masculino), 2013
foto: JPZ Fotografia

O autor transcriador

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)

JORGE LUIS BORGES (op. cit., p. 449)

Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa.

(ibid., p. 439)

Vimos como a tentativa de realizar um projeto de certo modo fadado ao fracasso criava tensões, contradições e questionamentos que impunham uma dupla transformação: por um lado, dos atores-plagiadores, que se viam obrigados a habitar e desenvolver modos de estar em cena às vezes bastante diferentes dos seus mas que lhes interessavam, e das próprias peças, por outro, que sofriam intervenções maiores ou menores, e que devem ser agora examinadas. Justamente a partir desse ponto, é também necessário refletir sobre a complexa autoria das obras apresentadas ao final de cada etapa dos ensaios: se é verdade que o próprio nome “Laboratório permanente de plágio” indica que os resultados apresentados seriam cópias de seus originais, que mereceriam assim a autoridade de modelos, é possível também verificar nos resultados cênicos apresentados elementos de autorias dos membros da Les Commediens Tropicales, intervenções e transformações, intencionais ou não, que levam ao limite o questionamento sobre a unidade possível de uma obra de arte teatral.

De fato, mesmo nas peças mais tradicionais, é impossível escapar totalmente de certa variação entre as apresentações, e ainda mais no caso de um trabalho ficar muito tempo em cartaz. Cenas são acrescentadas, retiradas ou modificadas a partir da reação da plateia ou de reflexões dos autores; referências ao tempo presente tornam-se datadas, são retiradas ou atualizadas. Ou, mesmo que mantidas, passam a se ligar a outros acontecimentos: os “bolivianos” a que se refere Loraine em *Petróleo* (ver acima à p. 142) foram citados na dramaturgia tendo em mente uma peça do Teatro de Narradores, mas dois anos mais tarde pareciam só poder ser relacionados ao *Bom Retiro 958 metros* do Teatro da Vertigem (a percepção dessa mudança provocou o comentário do diretor Clayton Mariano de que “sempre vai ter uma peça dos bolivianos”, esse tipo

de dramaturgia da vítima é indispensável para certo teatro político paulistano). Por um ou outro motivo, atores podem ter de ser substituídos, o que não pode deixar de afetar o modo como se dão as atuações e se constroem as relações, isso quando não resulta em mudanças objetivas em determinadas escolhas formais (ações que um ator consegue realizar e outro não, aproveitamento de características idiossincráticas dos artistas). Nesse sentido, o Laboratório pode consistir em algo mais do que apenas apresentações das peças modelo em que todo o seu elenco foi substituído?²¹⁹ E, no entanto, uma substituição assim total parece absurda, pelo menos no contexto de um “teatro de grupo”: se em produções comerciais parece normal que a peça continue sendo apresentada mesmo sem nenhum de seus criadores originais, no caso de um trabalho construído por um coletivo, a partir das preocupações e vontades que lhes pareciam urgentes em determinado momento, dificilmente essa continuidade teria sentido e vivacidade para além da presença desses autores primeiros.

De fato o caso de uma peça ter apresentações realizadas não por seus criadores ou por parte deles, mas por uma companhia outra, cujos membros se identificaram com a peça como espectadores, não parece se encaixar de modo adequado em nenhum precedente que se possa levantar. Talvez por isso no próprio projeto em que se propunha o Laboratório para seleção na Lei de Fomento, tenha-se substituído a palavra “recriar” por “*transcriar*”, para aludir ao processo de plagiar e se apropriar das peças escolhidas. O conceito remete, é claro, ao modo como Haroldo de Campos pensava a *tradução* – o que por si já nos interessa, tendo partido de uma reflexão sobre o espectador como tradutor (ver acima p. 240) – de textos literários (principalmente poéticos) estrangeiros, opondo-se tanto a uma literalidade ou fidelidade supostamente possíveis e mesmo mandatórias (que manteriam assim o conteúdo do poema e sua forma mais superficial, sua métrica e suas rimas), como a uma mera “tradução livre”, à adaptação ou paráfrase, ou à simples invenção de um poema totalmente novo “livremente inspirado” no que seria seu modelo (ver Nóbrega, 2006). A transcrição parece ser tanto mais livre quanto mais fiel, e vice-versa, numa “hiperfidelidade” (ibid., p. 250), “uma espécie de tradução inflexível e adoradora, generadora e generosa, quer dizer que a si mesma extravasa, (...) *para não renunciar a nada* (não renunciar a nada é

219. Outra consequência curiosa e inesperada do “Laboratório permanente de plágio” foi o convite feito à atriz Paula Mirhan, da Les Commediens Tropicales, para substituir Mariana Senne (que na época fazia residência em uma companhia de teatro na Alemanha) em algumas apresentações de *Quem não sabe mais...* realizadas pela própria Cia São Jorge de Variedades, devido ao fato de ela já ter aprendido boa parte do papel, além de se assemelhar ao tipo físico e de atuação de Senne.

o gênio do inconsciente e o inconsciente do gênio, a fonte libidinal única de todo pensamento poético)”, como disse sobre Campos e suas traduções Jacques Derrida (apud *ibid.*, p. 254, grifo nosso). Em suma, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (Campos, 1992, p. 34), de modo que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto [a ser traduzido], mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (*ibid.*, p. 35). Ora, se a possibilidade como fruto da impossibilidade, a transformação como *obra do fracasso*, tem nos guiado no estudo do projeto da LCT (bem como, em algum nível, de *todas* as obras por nós analisadas), será possível pensar o “Laboratório permanente de plágio” segundo essa ideia haroldiana de transcrição?

Com efeito, os impedimentos e impossibilidades parecem ser o ponto que mais interessou aos plagiadores na apropriação das peças alheias. Por que criar um elenco masculino para *Petróleo*? Pelo aspecto pedagógico do projeto, é claro, mas também por causa da percepção de que *já há nas personagens como apresentadas na peça original uma certa masculinidade latente*, como se o olhar masculino do diretor e do dramaturgo necessariamente se interpusesse entre as atrizes e suas personagens, impedindo-as de se identificar imediatamente em sua feminilidade. Os três atores da Les Commediens Tropicales, acertando a medida entre seu próprio gênero assumido em cena e o travestimento exigido pela ficção (inclusive na escolha de figurinos entre o feminino e o “unissex”, privilegiando calças, mas adotando o salto alto), explicitam esse olhar masculino sobre as mulheres já presente na peça modelo. Já em *Quem não sabe mais...*, o caráter de autorreflexão da peça sobre a própria companhia e o trabalho coletivo impedia uma solução semelhante, isso é, a divisão dos seis atores em dois elencos, exigindo pelo contrário que estivessem todos os seis habitando o QG que serve de cenário à obra – o que por sua vez significou mudanças intensas na estrutura dramatúrgica: cada uma das figuras representadas se duplicava em uma masculina e outra feminina, e assim tinha função menos fixa (a liderança de Patrícia Gifford, por exemplo, sendo dividida entre Michele Navarro e Rodrigo Bianchini, o que amenizava o caráter autoritário de uma única personagem). Essa mudança advinha não apenas de necessidades práticas, mas manifestava também certa visão da LCT sobre a peça da São Jorge em relação a seu próprio fazer teatral: mais afeitos à fragmentação e à criação de imagens independentes do que às continuidades e construções de personagens

consistentes, os Commediens não puderam deixar de imprimir a marca dessa preferência no plágio realizado: apesar do intuito mencionado de “encaixar-se na peça e não adaptá-la a nós”, a ausência total de ajustes poderia resultar numa obra fraca e desinteressante, que visivelmente não dissesse respeito aos pensamentos e desejos dos seus novos atores – muito embora, como colocou Carolina Bianchi, certa dose de inadequação também pudesse ser de grande interesse para revelar em cena o processo contraditório da imitação proposta. Entre a revelação do plágio como plágio e a manutenção da autonomia das obras plagiadas, prevaleceu na maior parte dos casos a posição de que as peças deveriam existir por conta própria e não apenas na comparação com seus originais: “o teatro tem de acontecer”, diziam os imitadores. Talvez por isso tenha sido descartada a ideia de se exibir um vídeo das peças originais simultaneamente à nova versão (desse modo tornando o Laboratório a única obra da Les Commediens Tropicales que dispensou o uso em cena de imagens técnicas, uso que, contudo, foi fundamental nos ensaios e parece mesmo ditar a *lógica* da proposta do plágio)²²⁰.

Outro caso de transcrição que nos mostra o tipo de problema gerado pelo projeto foi o do depoimento pessoal com que Mariana Senne terminava a parte interna de *Quem não sabe mais...* (antes de os três atores saírem novamente de seu “cafofo” e voltar às ruas cantando as palavras de Heiner Müller sobre Ofélia, ver acima à p. 195). No plágio, a cena foi feita pelo ator Carlos Canhameiro. Ao invés de repetir exatamente as palavras de Senne, Canhameiro (que também é dramaturgo, e frequentemente assina os textos encenados pela sua companhia) escolheu escrever seu próprio depoimento para ser dito em cena, referindo-se a suas memórias e experiências. Assim, referências ao imperativo de trabalhar e ser bem sucedido (“subir na vida”, “arranjar profissão”, “tornar-se logo uma figura, sobretudo uma figura luzente, uma figura interessante”) se traduziam na obrigação de “ser homem”, de não brincar das brincadeiras de meninas, de “casar com mulher virgem, decente” e “arranjar uma profissão de homem” (a qual, podemos supor, não seria a de artista). Por um lado, essa nova criação correspondia a certo intuito do original de buscar pelo depoimento uma experiência vivida da atriz (Canhameiro, aliás, consultou Senne sobre o que ela achava que ele deveria fazer a respeito dessa cena). Ao mesmo tempo, já não se pode imaginar nesse novo

220. Uma das referências para o projeto era o *Hamlet* encenado pelo Wooster Group (estreada em 2006, a peça se apresentou em São Paulo em março de 2013), no qual os atores criavam o chamado “teatro-filme reverso”, isso é, imitavam da maneira mais exata possível (inclusive reproduzindo os ângulos de câmera e a edição do vídeo) uma gravação, sempre exibida ao fundo da cena, da montagem da peça shakespeariana por Richard Burton na Broadway em 1964, dirigida por John Gielgud.

depoimento uma pura “autenticidade”: seu ponto de partida não são memórias do ator surgidas “espontaneamente”, mas o depoimento-modelo criado originalmente pela atriz, de modo que a nova versão tem de se adequar a certo tom e a certo tema da cena. Assim, a estrutura do texto se mantém – a menção às brincadeiras de criança, as expectativas sobre a vida adulta, a lenta compreensão do absurdo dessas perspectivas preconceituosas – bem como o final (as citações de Pascal e de Heiner Müller).

Há que se considerar também, contudo, diferenças involuntárias – e de fato incontornáveis – nas leituras possíveis das peças entre original e plágio, causadas pela mudança no contexto histórico. Por poucos que tenham sido os anos decorridos entre as temporadas das peças realizadas pelos seus autores primeiros e as apresentações de suas versões copiadas (no máximo cinco), uma série de eventos afetou decisivamente a transcrição proposta pelos Commediens. De fato, os ensaios do Laboratório apenas começavam quando teve lugar a onda de protestos contra o aumento da tarifa do transporte público (e posteriormente contra a repressão policial às manifestações) que se espalharam por todo o país e foram chamados de “jornadas de junho” (em referência explícita aos movimentos revolucionários de 1848 na França)²²¹. Diante de tais eventos, recolocar em circulação *Petróleo* e *Quem não sabe mais...* ganhava nova urgência. Era impossível não ouvir no “vou pra rua” escrito para Ofélia por Heiner Müller um eco do “vem pra rua” que se tornou palavra de ordem dos movimentos. Os tiroteios e incêndios aludidos pelas personagens de *Petróleo* como dominando o espaço exterior ao hospital deixavam de se referir aos ataques do PCC em 2006 para ganhar relação direta e mais esperançosa com os novos protestos (como se o “estado de exceção no qual vivemos” e que “é a regra” estivesse finalmente sendo substituído por um “real estado de exceção”, ver Benjamin apud Löwy, 2005, p. 83). Ao mesmo tempo, a impossibilidade de os velhos discursos apreenderem os novos acontecimentos, que de algum modo constituía o ponto de partida da dramaturgia de Alexandre Dal Farra, parecia dizer respeito perfeitamente às tentativas de entender e diminuir a novidade das manifestações – sua falta de organização e liderança aos moldes clássicos –, de modo que Canhameiro pode citar a personagem Suzi ao diagnosticar em um ensaio que “estamos num momento ‘o que está acontecendo?’”. Ao mesmo tempo, contra a leitura

221. Os próprios atores da LCT interromperam o ensaio do dia 13 de junho para se juntar à manifestação que começava não longe de seu espaço de trabalho no centro da cidade, a qual acabou sendo marcada pela desmedida repressão policial que seria o estopim para o maior protesto da série, realizado no dia 17, e que segundo algumas fontes teria juntado até um milhão de pessoas em São Paulo (além de números também muito altos em diversas outras capitais do país).

dos eventos de junho como o tão aguardado evento *sublime* que destruiria todas as relações reificadas, os terroristas de *Petróleo* que surgem tão de repente quanto desaparecem (“pelo jeito eles estavam atirando só para passar o tempo”, concluía Loraine) poderiam antecipar os manifestantes que aparentemente abandonaram as ruas tão subitamente quanto as ocuparam. Finalmente, os criadores e plagiadores puderam ver nos *black blocks* sujeitos que não têm uma individualidade ou uma liderança, vão fazendo desorganizadamente, movidos por algum ódio antes reprimido, se imitando e “se trombando” como as formigas descritas por Suzi (ver acima à p. 144).

Peter Pál Pelbart ressaltava a “nova coreografia” criada pelos manifestantes, a ocupação corporal dos espaços ou o “embaralhamento dos roteiros dos partidos” (Pelbart, 2013), que de algum modo parecem elementos fundamentais também na peça da São Jorge, bem como a reflexão sobre o *direito à cidade* a partir da reconfiguração das possibilidades de representação, principal pauta dos protestos. A própria *imagem da cidade* criada pelos movimentos não se assemelha à proposta por nós neste capítulo, imagem de uma cidade virtual composta pela potência de redes imateriais de criação (e por sua materialização em alguns momentos-chave)²²²? Marcos Nobre mostra a pertinência e mesmo a necessidade dessas relações entre eventos políticos e manifestações estéticas no final de um pequeno livro sobre os eventos de junho:

A aglutinação de forças de transformação costuma vir acompanhada de efervescência e ebulição cultural, com destaque para as manifestações artísticas. Que venham também desdobramentos desse tipo se unir à mobilização das ruas e que possamos sair o quanto antes da pasmaceira conservadora da normalização pemedebista (Nobre, 2013b).

O que o “Laboratório permanente de plágio” parece explicitar é que as manifestações artísticas já tinham vindo, tendo até antecedido os eventos políticos que em relação a elas obtiveram maior visibilidade (*Quem não sabe mais...*, a primeira das peças aqui estudadas a estreitar, em 2009, antecipou mesmo os movimentos acontecidos fora do Brasil em 2011, considerados inspirações para as Jornadas de junho, como a Primavera

222. Já a relação original-cópia traz essa dinâmica de desmaterialização (virtualização) e materialização (atualização), como reflete Groys (2008, p. 62) a partir de Benjamin: “O original tem um lugar particular – e por meio desse lugar particular o original é inscrito na história como esse objeto único. A cópia, ao contrário, é virtual, sem lugar, a-histórica: desde o começo ela aparece como multiplicidade potencial. Reproduzir algo é removê-lo de seu lugar, desterritorializá-lo – a reprodução transpõe a obra de arte para a rede de circulação topologicamente indeterminada”. Ao mesmo tempo, essa desterritorialização “representa um emprego invisível e por isso tanto mais devastador da violência, porque não deixa pra trás nenhum traço material”, exigindo que se abra “a possibilidade não apenas de fazer uma cópia a partir de um original mas também um original a partir de uma cópia”, que se torne possível “reterritorializar a cópia” (ibid., p. 63), como parece fazer a LCT ao fazer do plágio uma obra autônoma.

Árabe, o Occupy, os Indignados espanhóis). Poderíamos, aliás, avaliar nesse sentido não apenas as duas peças plagiadas, mas todas as que investigamos aqui²²³. Mas talvez essa antecipação só pudesse ser efeito *retroativo* do próprio projeto dos Commediens.

223. Vários elementos presentes nos protestos brasileiros e do mundo todo parecem remeter a escolhas estéticas das peças aqui estudadas. Podemos mencionar a “*aspiração* ao objetivo de resistir aos líderes” (Bernard Harcourt in Harcourt, Mitchell e Taussig, 2013, p. 59), fundando assim uma força criativa e crítica verdadeiramente horizontal; “o ultrage transformado automaticamente em humor e jogo” (Mitchell in *ibid.*, p. 39); a descoberta de uma nova linguagem, “a linguagem da placa [presente tanto em (*ver[]ter*) quanto em *Quem não sabe mais...*], a linguagem do chiste rearranjando a história por meio de uma barragem de efeitos-V que torcem o que entendemos por real” (*ibid.*, p. 38); a constatação de que “a política como estética está de volta” (*ibid.*, p. 40). O “microfone humano” (ou “jogral”), estratégia para driblar a proibição de equipamentos de ampliação sonora, possibilita um interessante paralelo com o próprio Laboratório de plágio dos Commediens: “Ouvimos juntos. Repetimos juntos. E nessa repetição primeiro ouvimos, depois falamos, assim degustando as palavras em nossas bocas como cerejas, com tempo para deixar as ideias se assentarem. A porção de ideia da palavra falada tem sua chance de ressonar em diferentes dimensões de pensamento e sensação” (*ibid.*, p. 35); “o microfone humano também força as massas reunidas a pronunciar palavras e argumentos com os quais podem não concordar – o que também tem o efeito de desacelerar o ímpeto político e minar a consolidação de liderança” (Harcourt in *ibid.*, p. 59). Por fim, a própria ideia de um movimento político que vai para a rua com o intuito de *ocupá-la* (e não de fazer uma manifestação) pode nos sugerir um interessante ponto de vista sobre o teatro de intervenção urbana praticado em São Paulo nos últimos anos: diferente do que se entende por teatro de rua (que costuma criar seu palco sobre o chão da cidade sem se infiltrar nela, mantendo distância), peças como (*ver[]ter*) ou *Barafonda* têm por intuito repensar justamente os modos de ocupar os espaços urbanos, explodindo os limites entre onde a cena se dá e onde ela não tem lugar.

fig. 40.

Les Commediens Tropicales. Laboratório Permanente de Plágio: *Quem não sabe mais...*, 2014
foto: Mariana Chama

O autor produtor

Resolvió adelantarse a la vanidad que aguarda todas las fatigas del hombre; acometió una empresa complejísima y de antemano fútil. Dedicó sus escrúpulos y vigílias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas.
JORGE LUIS BORGES (op. cit., p. 450)

Las cosas se duplican en Tlón; propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro.
(ibid., p. 440)

Como dissemos acima, modificações na leitura e mesmo na forma de peças de teatro são comuns quando elas conseguem seguir se apresentando, ficando em cartaz por vários anos. Apresentadas depois de junho de 2013, certamente *Petróleo* e *Quem não sabe mais...* seriam vistos a partir de uma nova perspectiva, mesmo se mantidas em suas versões e elencos originais. Ora, o fato de tais apresentações não terem ocorrido²²⁴ não pode ser visto como mero acaso, mas decorre fundamentalmente da situação atual do teatro paulistano (e brasileiro, sem dúvida), e é parte essencial da reflexão proporcionada pelo “Laboratório permanente de plágio”, que pode assim ser visto como uma investigação artística do teatro sobre seus próprios meios de existência. Tema que, aliás, acompanha os Commediens há bastante tempo – veja-se, por exemplo, a dissertação de mestrado do ator Carlos Canhameiro, que investiga aspectos da produção teatral tomando como caso o primeiro trabalho da companhia, visando “repensar sobre a posição do artista no processo de produção e, com isso, buscar

224. A peça da São Jorge teve de fato apresentações depois de seu plágio, como já colocamos (ver acima nota 219), mas somente em final de 2014 e começo de 2015, circulando por cidades paulistas (sem apresentações na capital), após uma grande pausa da qual parecia que não sairia. Poderíamos avaliar essas novas apresentações como ainda mais uma etapa da modificação das possíveis leituras: não estamos mais no calor da hora, mas numa fase de banalização e questionamento das manifestações – que no entanto não cessaram de ocorrer, como se viu em 2014 antes e durante a Copa do Mundo, e depois de um novo aumento nas tarifas do transporte público – de modo que o ridículo da cena “revolucionária” com que a peça começa talvez fique sublinhado, mas também o tom esperançoso do retorno às ruas ao final. Os protestos da direita desde março de 2015, com pedidos como o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e até mesmo uma intervenção militar, abala novamente a visão sobre o processo político em curso no país, cujo sentido segue totalmente em aberto, imprevisível.

alterações nas estruturas das relações de produção dentro do que se convencionou chamar Teatro de Grupo” (Canhameiro, 2009, p. 6).

De fato, um projeto como o do “Laboratório permanente de plágio” não seria imaginável num contexto em que as obras não sofressem morte prematura por falta de condições de produção e circulação (pois cenários e figurinos não poderiam ser emprestados ao grupo imitador, e se esse tivesse a possibilidade de produzir seus próprios elementos – o que significaria um aumento tão grande no orçamento do projeto que provavelmente o impediria de ser selecionado para qualquer edital – acabaria “competindo” com a peça original pelo escasso público, tendo poucas chances de sucesso); as cópias tinham o efeito de “ressuscitar” trabalhos que, apesar de serem considerados bem sucedidos e relevantes – pelo menos pela Les Commediens Tropicales, *mas também nós tentamos aqui sublinhar sua importância* –, já não podiam ser vistos pelo público.

Por outro lado, esse próprio público parece ser o centro dos problemas do teatro. Não será nenhuma novidade falar aqui que as plateias estão vazias – com exceção das de alguns poucos grupos e autores, normalmente apenas os eleitos pela crítica (principalmente jornalística), e sem falar do campo totalmente estrangeiro do teatro comercial (e, hoje em dia, principalmente musical) – e que sem o interesse do público parece ameaçada mesmo a curta vida das obras que conseguem ser produzidas. Essa reflexão esteve presente ao longo de todo o período de ensaios do Laboratório: não apenas *Petróleo*, mas a maioria das obras criadas pela Les Commediens Tropicales (as quais não foram poucas, tendo a companhia bastante sucesso em editais de produção de espetáculos) tiveram de enfrentar temporadas inteiras com plateias vazias (inclusive e principalmente nos teatros distritais da Secretaria de Cultura – de uma cidade que se vende como grande centro cultural brasileiro –, onde não há quaisquer tentativas no sentido da formação de público). A exceção foi (*ver[]ter*), feito na rua, onde o público já está, onde é buscado pelas obras ao invés de buscá-las; os membros da companhia viam inclusive essa falta de público como motivo para a ida de tantos grupos para o espaço público, a onda de intervenções urbanas surgida nos últimos anos. Ao mesmo tempo, esse desinteresse parece, se não de fato causado, intensificado por certa lógica atual de financiamento público das artes cênicas, a qual parece partir da estranha posição de que espetáculos de teatro devem sim ser produzidos mas, de preferência, *não devem ser*

vistos²²⁵. Se o diálogo entre grupos foi fundamental para as grandes conquistas da classe teatral desde o movimento Arte contra a barbárie, sua diminuição no presente (contra a qual o Laboratório também tenta atuar e refletir, chamando os artistas para o diálogo *em sala de ensaio*) pode ser vista como um dos responsáveis por uma precarização cada vez maior do trabalho artístico. Mesmo o teatro de inspiração brechtiana, o qual outrora liderou as discussões e lutas em São Paulo, não parece mais estar à altura da reflexão de Brecht, que segundo Benjamin (em seu célebre ensaio “O autor como produtor”) teria sido “o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (1994, p. 127)²²⁶.

Já as próprias apresentações dos plágios realizados podem sim, por sua vez, ser pensadas como uma intervenção política no modo de produção e circulação do teatro paulistano, criando um curto-circuito entre produção e circulação, transformando a difusão de obras esquecidas (mais um diálogo com os mortos, como proposto por Heiner Müller em nosso segundo capítulo?) em um novo trabalho, uma nova reflexão cênica. Desse modo, as preocupações com “como uma obra (...) se situa no tocante às relações de produção da época”, ou o que Benjamin chamou de “tendência”, e (o que o filósofo considerava mais fundamental) com “como ela se situa *dentro* dessas relações”, ou seja, “a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época” (ibid., p. 122, grifo do autor), *tornam-se uma só*. Ao mesmo tempo, é evidente

225. Um dos principais instrumentos de financiamento público para as artes disponível para os criadores paulistanos, o Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, é um exemplo claro dessa lógica: dados disponíveis no site do programa (<http://www.cultura.sp.gov.br>) mostram como a maior parte do investimento vai para a produção de trabalhos novos, em detrimento de sua difusão e circulação (vale notar que outro edital, o do Prêmio Miriam Muniz do Ministério da Cultura do Governo Federal, não segue a mesma lógica, dispondo de mais verba para a circulação do que para a produção; essa verba é, contudo, absolutamente insuficiente para atender, como único edital federal para o teatro, as necessidades do país inteiro). Em 2014, foram 63 projetos contemplados pelo ProAC com um total de R\$ 5.140.000 para a criação de obras teatrais (incluindo espetáculos adultos, teatro infantil e obras de novos autores), contra 45 projetos de difusão e circulação (incluindo espetáculos adultos, infantis e para a rua) que receberam um total de R\$ 4.200.000. A consequência lógica dessa disparidade é o que poderia ser chamado a “obsolescência programada” das peças produzidas, abandonadas para darem lugar a novas criações por artistas que dependem dos editais públicos para existir. Além disso, a variedade estética dos projetos de circulação que alcançam ser contemplados é ameaçada por “um curto-circuito devido à força das legitimações institucionais. Como escreve Yves Michaud, *o patrocínio estatal só pode ir, por definição, para a grande cultura. (...). O caminho é evidentemente circular: escolhe-se Lavier porque ele é importante e ele se torna importante porque ele é escolhido. Há aí um caso típico de profecia autorrealizadora*” (Rochlitz, 1994, p. 175, grifo do autor).

226. E como o filósofo bem disse, “a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor” (ibid., pp. 125-6).

que também o próprio “Laboratório permanente de plágio” depende das relações de produção que critica, tendo sido realizável somente graças a um programa como o Fomento ao Teatro (único que não financia propostas apenas nas categorias de produção de espetáculos novos ou circulação de peças prontas, nenhuma das quais corresponde ao projeto dos Commediens). Deveria esse fato – o uso e mesmo a dependência de determinada estrutura de produção para questionar e atacar justamente essa estrutura – necessariamente anular o sentido da reflexão crítica presente na obra-projeto? Como coloca o filósofo e historiador da arte Rainer Rochlitz em seu livro *Subversão e subvenção* (1994, p. 13), é imperativa a necessidade de “se interrogar sobre o papel social e o sentido próprio de uma atividade organizada e subvencionada pelos poderes públicos”, a qual, “por definição, não pode fazer as pazes nem com seus mecenas e nem com o público em geral”²²⁷. A questão, evidentemente, concerne não apenas o “Laboratório permanente de plágio”, mas diz respeito de modo decisivo a todas as peças por nós discutidas e defendidas, pois também ao próprio direito de existência da arte contemporânea. “Depois de ter sido apontada como um insulto organizado durante a primeira metade do século XX”, a arte “é reivindicada para os patrimônios nacionais e acolhida com pompa em lugares de exposição pública”, e

A sociedade contemporânea deve mostrar espírito de abertura, de compreensão e de tolerância a respeito de práticas que contudo, passando pelas experimentações modernas e vanguardistas, aprenderam a pôr o dedo em aspectos os mais vulneráveis e os mais contestáveis da realidade social, a nos mostrar aquilo que, em nossa realidade íntima ou pública, nós evitamos ver de frente (ibid., p. 12).

Ora, como tentamos argumentar em todo nosso trabalho, o erro seria antes o de esperar da arte uma eficácia revolucionária e uma interferência no campo da práxis às quais ela não pode e não deve querer corresponder. Como afirma Peter Bürger (2008, p. 114), “a partir da experiência da falsa superação da autonomia” – por parte das vanguardas (na análise do autor) e de certas obras e teorias do teatro contemporâneo (os “teatros do real” que buscamos aqui criticar) – surge a percepção, ou pelo menos a questão, de que talvez “uma superação do status da autonomia” não seja de fato desejável, e de que “a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, (...) garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis”.

227. “Essa integração da arte subversiva apresenta algumas analogias com a pacificação dos conflitos sociais pelo Estado providência. Qualquer que seja sua insuficiência, as subvenções concedidas à criação, na escala municipal, regional, nacional e internacional, são o equivalente das ‘conquistas sociais’ do pós-guerra e flutuam no mesmo ritmo que elas” (ibid., p. 12).

Se uma obra como o “Laboratório permanente de plágio” faz o que se costuma chamar “crítica institucional”²²⁸, voltando-se contra as relações “responsáveis pela falta de ‘produtividade’ e impotência social da arte”, só pode fazê-lo “restringindo-se a um terreno no qual a crítica é a única forma de praticidade, o único valor de uso social: a arte autônoma”, o que ironicamente “ajuda a instituição a sobreviver a sua própria crítica” (Osborne, op. cit., p. 159). Isso é, “a própria existência dessa crítica dentro da instituição – a aceitação pela instituição da crítica institucional – nega a função prática dessa crítica, embora não seu valor intelectual”, o que pode parecer um fracasso (“a liquidação de sua aspiração a ser imediatamente social ou diretamente prática, um aprofundamento do sentido da impotência social da arte, mesmo dentro de seu campo altamente restrito”), mas “como prática artística crítica, parece uma *mimese construída* da habilidade das instituições culturais em sociedades capitalistas desenvolvidas de sustentar e recuperar sua própria crítica”, isso é, “seu suposto ‘fracasso’ é uma dimensão operativa desse funcionamento crítico” (ibid.). Assim, “a ironia do fracasso irônico da crítica institucional como prática política é que ela assim tem sucesso criticamente como arte. Ela sucede em dar expressão artística à racionalidade irracional da instituição de arte” (ibid.). Ou, como reflete a filósofa alemã Juliane Rebentisch (2012, p. 254), é certo que surgiram nos últimos tempos

novas formas de heteronomia – como o patrocínio cultural por fundos tanto privados quanto públicos. Novas, complexas e ambivalentes relações de dependência emergem, em parte porque os artistas mais progressivos, renunciando ao mercado de arte tradicional, voltaram a trabalhar via comissão – que frequentemente inclui uma solicitação implícita de que adotem uma posição moderadamente “crítica” para com o patrono, seja ele investidor privado, museu, ou o governo federal. Ora, a força da arte *site-specific* sempre esteve não em fingir ser capaz de escapar às relações de produção mas em aguçar a percepção dessas relações e as linhas de falha associadas a elas.

Nesse sentido, a “correção” pelo Laboratório do fracasso de uma peça como *Petróleo*, a qual propusemos acima (ver p. 251) se dá não apenas na possibilidade de lançar sobre a obra um novo olhar, mas de colocar efetivamente diante dela novos olhos – muitos, diga-se de passagem, tendo lotado quase todas as apresentações dos três plágios –, mas ao mesmo tempo esse colocar diante novos olhos vale menos como atividade prática (expandir efetivamente o público, corrigindo os defeitos dos modos de circulação do teatro paulistano) e mais como olhar ainda mais novo sobre a peça e seu contexto de produção.

228. “‘Crítica’ sendo a única função compatível com a desfuncionalidade da arte: a função da própria desfuncionalidade” (ibid.).

fig. 41.

Les Commediens Tropicales. Laboratório Permanente
de Plágio: *Quem não sabe mais...*, 2014

foto: Mariana Chama

Quem pode falar

Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.
JORGE LUIS BORGES (op. cit., p. 450)

Explicaron que una cosa es igualdad y otra identidad y formularon una especie de reductio ad absurdum, o sea el caso hipotético de nueve hombres que en nueve sucesivas noches padecen un vivo dolor. ¿No sería ridículo — interrogaron— pretender que ese dolor, es el mismo?
(ibid., p. 438)

“Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal”, escreve Walter Benjamin (op. cit., p. 123-4). De fato, lido de modo retrospectivo e mais literal do que foi pretendido, seu “O autor como produtor” pode parecer a defesa antecipada dos plágios do “laboratório dramático” (ibid., p. 134) da Les Commediens Tropicales, projeto que “não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção” (p. 131)²²⁹ e com isso “não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, (...) mas questiona a própria distinção entre autor e leitor” (p. 125) colocando em cena atores que foram em primeiro lugar espectadores das peças copiadas – pois o aparelho de produção “é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores” –, e exigindo dos autores originais “um comportamento prescritivo, pedagógico”, qual seja, “em primeiro lugar, (...) orientar outros produtores em sua produção”, sublinhando o “caráter modelar” desta e demonstrando na prática que “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém” (p. 132, grifo do

229. Em seu mais recente livro, Georges Didi-Huberman (2015, pp. 35-6) se pergunta, a partir do texto de Benjamin: “O que é um ‘autor como produtor’, nessa perspectiva, se não é um artista capaz (...) de transformar as condições de produção de seus objetos, de praticar a ‘mudança de função’ (*Umfunktionierung*) preconizada por Brecht a todos os níveis do trabalho de criação, inclusive o nível econômico?” Insistamos que essa mudança de função não significa um rompimento radical com os modos de produção vigente e muito menos a criação *ex nihilo* de outros, mas sua crítica e torção, as quais sempre se dão a partir de dentro.

autor). Afinal, “do ponto de vista político o que conta não é o pensamento individual, mas a arte de pensar na cabeça dos outros, como disse Brecht” (p. 126).

Pensar na cabeça dos outros não é apenas uma nova metáfora para alguma velha relação unilateral, seja infiltrar as próprias ideias na mente alheia, seja abdicar do próprio pensamento em prol de juízos entregues prontos. Trata-se antes de uma difícil abertura para pensar abdicando da própria cabeça, um pensar desindividualizado, uma dialética em que jamais se pode saber ao certo quem pensou o quê. No “Laboratório permanente de plágio”, descobre-se essa arte por meio do falar na boca dos outros, por meio do atuar na peça dos outros. Assim, essa atuação-plágio não é, a princípio, manifestação do *direito* dos artistas da LCT de dispor da obra alheia, e nem é a cumplicidade dos autores originais no projeto sinal de seu direito de controlar a reprodução da obra; ambos os lados cumprem, na realidade, com certo *dever* que têm enquanto artistas – o mesmo que, como vimos, se opõe ao “poder” no processo de criação de uma obra (ver acima à p. 244, nota 211); o mesmo dever de que fala Godard (2010), comentando o tema tão em voga da pirataria e da propriedade intelectual: “O direito de autor, verdadeiramente isso não é possível. Um autor não tem direito algum. Eu não tenho direito algum. Eu só tenho deveres”. É o dever de realizar uma obra seguindo a sua (dela, obra) coerência incondicional, e o dever de apresentá-la ao público a despeito de qualquer propriedade intelectual²³⁰, o dever de insistir nela *apesar de tudo*, apesar das plateias vazias e da dificuldade de produção.

É preciso sublinhar que a discussão dos direitos autorais não é apenas um tema recente, mas problema enfrentado constantemente pelos artistas de teatro: de fato, ainda hoje grande parte da produção consiste em encenações de textos alheios, enfrentando por vezes graves impedimentos (tanto na forma da proibição quanto da exigência de valores impraticáveis), inclusive no caso de autores canônicos. Um dos principais exemplos a afetar o teatro paulistano é o do próprio Brecht, que chegou a ter suas peças proibidas de serem encenadas no Brasil pelos detentores de seus direitos²³¹;

230. A recusa da ideia de propriedade intelectual marca a LCT: além de disponibilizar na internet (<http://vimeo.com/cialct>) gravações de todas as suas peças, incluindo os plágios, a companhia reflete sobre o tema no espetáculo *Concílio da destruição*, anterior ao Laboratório aqui analisado (ver adiante, em nossas Considerações Finais, um rápido comentário dessa peça). Pelos plágios, os autores das obras originais não receberam pelos direitos autorais, apenas cachê pelo trabalho de direção.

231. O caso deu-se em 2005, quando foi barrada a estreia de uma montagem de *A alma boa de Setsuan* dirigida por Ruy Cortez (ver Santos, 2005). Já Heiner Müller mencionava os entraves causados às encenações devido “às ideias conservadoras dos herdeiros de Brecht” (Müller, 1997, p. 183).

isso quando já se afirmou repetidamente “que tudo em Brecht, de uma forma ou de outra, é plágio, quer do passado quer do presente, de outros povos ou dos clássicos”, de modo que “o *Grundgestus* sugere também a singularidade de um certo ‘modo de produção’ brechtiano no qual há sempre um material em estado bruto preexistente que requer uma reelaboração baseada em uma interpretação” (Jameson, 2013, p. 148). Imaginar montar não o texto alheio, mas toda a encenação criada por outrem explicita essa interminável reelaboração, ao mesmo tempo desfazendo a regra reificada de realizá-la sempre tendo um texto como ponto de referência para a cena.

Aqui a reelaboração é levada ao grau mínimo, próximo ao limite da pura curadoria (reapresentação de peças já existentes tais como são); a diferença da nova obra em relação a seus modelos é como a diferença proposta por Borges entre a obra de Cervantes e a de Pierre Menard: se “têm em comum as propriedades que o olho pode identificar”, então “tanto pior para as propriedades que o olho encontra”, diz Danto (2010, pp. 75-6). O exemplo de Borges, assim como o Laboratório da Commediens, “tem a consequência filosófica de nos obrigar a desviar o olhar da aparência das coisas para perguntar em que outros fatos, além das aparências, podem residir as diferenças entre obras distintas” (ibid., p. 76). Na forma projeto (e não seria sua versão do *Quixote* um *projeto* de Menard, inacabado, impossível?), o que está materializado não pode ser idêntico ao todo da obra, que se dá numa dialética entre “combinações articuladas de ideias e modos de atualização” (Osborne, op. cit., p. 68)²³². O “Laboratório *permanente* de plágio” vive, como é próprio do projeto, em “um registro temporal da incompletude necessária, e portanto luta pelo futuro (...): é direcionado para um fim que não alcançou, e não pode alcançar” (ibid., p. 169). Na adjetivação “permanente”, misteriosamente incluída em seu nome, o projeto apresenta “uma imagem ideal de sua completude, da qual deriva seu sentido como a realização parcial de algo ideal” (ibid.), aponta não para uma capacidade especial dos Commediens de plagiarem obras alheias, mas para a “plagiabilidade” destas, para a potência *de qualquer um* de se apropriar do discurso

232. Osborne (ibid.) propõe compreender o projeto na arte contemporânea a partir do Fragmento 22 do *Athenaeum*, de Friedrich Schlegel (1997, p. 50, grifo nosso): “Um projeto é o germe subjetivo de um objeto em devir. Um projeto completo teria de ser ao mesmo tempo inteiramente subjetivo e inteiramente objetivo, um indivíduo indiviso e vivo. Segundo sua origem, inteiramente subjetivo, original, somente possível justamente nesse espírito; segundo seu caráter, inteiramente objetivo, física e moralmente necessário. O sentido para projetos *que poderiam ser chamados de fragmentos do futuro* é diferente do sentido para projetos do passado somente pela direção: progressiva naquele, mas regressiva neste”.

formal das peças (como vimos acima na proposição de Menke de uma “estética da igualdade”), como se ao se querer permanente *o próprio projeto pretenda ser plagiado*.

Mas, se para Osborne “a arte vive apenas em sua incompletude, como projeto” (ibid.), o projeto acaba, ainda que involuntariamente, por revelar seus modelos como carentes dessa mesma vida. É a mesma conclusão a que chega Groys (2009, p. 58) ao pensar a posição do curador: a tarefa de selecionar trabalhos para serem apresentados ao público indica que “uma obra de arte individual não pode afirmar sua presença por si, forçando o observador a olhar para ela. Ela carece da vitalidade, da energia e da saúde para fazê-lo (...), é originalmente doente, incapaz” (como mostram também as plateias vazias do teatro paulistano). O trabalho do curador é, até mesmo etimologicamente, “curar (...) a impotência da imagem, sua inabilidade para mostrar-se por si mesma”²³³; mas “como um *pharmakon* no sentido de Derrida” ele cura ao mesmo tempo que contribui com a doença (ibid.). Assim, e se vimos no capítulo anterior que estetizar é mostrar as coisas do mundo como obsoletas, mortas mesmo, não estará o Laboratório da LCT contribuindo para a morte de seus modelos? De fato, a dimensão crítica que encontramos já na seleção das peças – a percepção ou proposição de alguma coerência em certa produção cênica paulistana dos últimos anos – pode trazer um efeito imprevisto: “a inclusão de qualquer obra de arte em uma exposição publicamente acessível precisa ser – ao menos potencialmente – explicada e justificada”, mas “toda explicação e justificação mina o caráter autônomo, soberano da liberdade artística”, “todo discurso legitimando uma obra de arte pode ser visto como um insulto a essa obra” e finalmente “toda inclusão de uma obra de arte em uma exposição pública como apenas uma entre outras obras de arte expostas no mesmo espaço público pode ser vista como uma difamação dessa obra” (ibid., p. 59). O aspecto crítico pode também nos lembrar da coruja de Minerva que só ao anoitecer alça voo: para realizar um projeto como esses, será preciso estar no fim de um período (assim como sugerimos em nossa introdução o fim do período anterior, o chamado terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro)? Ou é o próprio projeto que cria, retroativamente, esse período do fim?

233. Mas não só etimologicamente: lembremos que uma das funções originais do curador dentro do museu (antes de ser alçado à polêmica posição contemporânea de co-autor) era justamente a de *cuidar* das obras no sentido mais concreto da palavra, por exemplo providenciando o manuseamento e embalagem correto para obras a serem transportadas (trabalho que poderia ser visto aqui, em relação ao Laboratório de plágio, metaforicamente, como um *cuidar para que as obras cheguem bem a novos públicos*). Nesse mesmo sentido, o psicanalista Christian Dunker (2015, p. 52) nos lembra como “a antiga noção de cura não tem outro sentido que não a de reencontro de um lugar”.

Além disso, como apontamos, havia a possibilidade de a posição crítica dos plagiadores se voltar contra as obras plagiadas, a despeito da primeira apreciação e do planejado; talvez por isso Canhameiro, pensando sobre a experiência²³⁴, se pergunte

o que é ver as entranhas do belo homem ou da mulher desejada gostar daquela pessoa e começar a tirar suas camadas sua pele músculos órgãos ver os ossos e querer entrar mais e mais até que o que está na sua frente são nacos vísceras sangue espalhados sujos disformes sem sentido e não ninguém aparece para dizer como montar onde colocar o coração a razão do esqueleto ser daquele jeito qual olho é o direito onde tudo era bonito na ideia aos olhos à primeira visita

O artista fala aqui não apenas de uma certa desmistificação das obras que teria ocorrido, ou seja, sua experiência de não admirá-las mais tanto depois de tê-las visto “por dentro”, mas também do fracasso das trocas propostas com outros artistas: os autores das obras originais – à exceção do diretor de *Petróleo*, Clayton Mariano – estiveram distantes do processo de cópia de suas criações, compareceram a poucos ensaios, alguns não entenderam bem qual era a proposta dos Commediens (o que algumas vezes quase chegou a gerar conflitos). Na sala de ensaio, o compartilhamento imaginado no projeto fracassou, como tem fracassado desde o fim do movimento “Arte Contra a Barbárie”. Mas isso significa o fracasso do Laboratório enquanto obra? Uma resposta positiva não estaria recaindo no erro de julgar um projeto estético com critérios éticos (como na “estética relacional” ou nos “teatros do real”)? Não dissemos tantas vezes que o fracasso é parte indispensável de uma poética política do teatro contemporâneo²³⁵?

“Talvez nunca nunca mesmo uma obra sobreviva ao dismantelamento dos carniceros plagiadores”, diz ainda Canhameiro (ver nota 234). Sucesso e fracasso são de certo modo indecíveis aqui. A curadoria mostra a obra *como doente*, mas com isso *mostra a obra*, “não só quando o sentido falha também quando ele é o avesso do seu quando a escolha é contrária às suas convicções quando os olhos veem e o coração não

234. No texto “O plágio da cópia autorizada da peça roubada”, o qual consta no programa da peça *Guerra sem batalha*, realizada dentro do mesmo projeto proposto ao Fomento.

235. E principalmente na forma projeto: “o mais das vezes nos são recusados os critérios que nos permitiriam afirmar se o objetivo do projeto foi ou não alcançado, se tempo excessivo foi preciso para completar o projeto, ou sequer se o alvo é intrinsecamente inatingível enquanto tal. Nossa atenção é assim transferida da produção de uma obra (incluindo uma obra de arte) para a vida no projeto artístico – uma vida que não é primariamente um processo produtivo, que não é feita para desenvolver um produto, que não é ‘orientada para resultados’. Nesses termos, a arte não é mais entendida como a produção de obras de arte mas como documentação da vida-no-projeto – não importa o saldo” (Groys, 2010, p. 78). Ou ainda: “o arquivo da arte é particularmente adequado para ser (...) o arquivo de projetos utópicos que nunca podem ser realizados plenamente. Esses projetos utópicos que estão fadados ao fracasso na realidade política e econômica atual podem ser mantidos vivos na arte, conforme a documentação desses projetos constantemente muda de mãos e de autores” (2008, p. 100).

sente o plágio pode te dar a quarta dimensão o sexto sentido” (ibid.). Mesmo o que foi visto como morto, como velho e obsoleto, mesmo se as obras plagiadas não parecerem mais tão coerentes para seus plagiadores, elas ainda estão sendo apresentadas, estão se reproduzindo usando os novos atores como hospedeiros. Se a alguns Commediens não agradava o grande discurso de Patrícia Gifford em *Quem não sabe mais...* (ver acima à p. 186), a atriz Michele Navarro o realiza com tanta força e entusiasmo que ele sobrevive e *vive* apesar de tudo, apesar das discordâncias. Boris Groys afirmava que a estetização mata as obras escolhidas, mas diz também (2008, p. 30) que ela cria uma imagem do “fora” (fora do museu, fora do teatro) como infinito, esplêndido, extático. O “Laboratório permanente de plágio”, em sua *potência* de projeto como “visão única do futuro” (“independente de se é realizado ou não”; ibid., p. 100), habita a fronteira tensa, o jogo animado entre essas duas operações, ou seja, a mobilizadora dialética entre vida e morte do teatro contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O TEATRO CONTEMPORÂNEO E SEUS DUPLOS

Não corremos o risco de acreditar que para se “ser contemporâneo” bastaria existir em um determinado tempo, mesmo especificando esse tempo como o presente; isso é, sabemos que se referir à “arte contemporânea” ou ao “teatro contemporâneo” não pode equivaler ingenuamente a falar sobre toda e qualquer obra produzida recentemente: esse adjetivo aparentemente autoevidente é empregado para designar um conjunto de trabalhos e projetos (bem como de criadores e coletivos) que, embora marcado pela multiplicidade e pela heterogeneidade, pela autoproclamada recusa de narrativas e etiquetas totalizantes, nunca deixa de ser agrupamento de *certa* produção, bastante específica e que não se confunde com outras manifestações artísticas que possam lhe ser coetâneas. Mas também dizer, como Giorgio Agamben em seu já célebre texto sobre o tema, que “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (2009, p. 58) talvez já não possa mais constituir acréscimo relevante à discussão. Afinal, quantos artistas ou críticos não podem reivindicar às obras que criam ou avaliam *esse verdadeiro status do dissonante, essa distinção do dissidente*, essa aderência ao tempo que se realiza “através de uma dissociação e um anacronismo” (ibid., p. 59)? Particularmente em se tratando de um teatro com pretensões a um sentido político, como tem sido o caso em todo nosso estudo, quem não se pretende “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (ibid.), não se vê como integrante desse grupo dos “raros” que têm essa “coragem” que marca o ser-contemporâneo (ibid., p. 65), como percebendo seu presente e estando “à altura de transformá-lo” (ibid., p. 72)?

Peter Osborne vê na publicação desse texto (adaptado de conferência proferida por Agamben em 2007) um exemplo da “recente avalanche de escritos tentando tirar

algum sentido teórico mínimo” do conceito de “contemporâneo”, que ao longo deste começo de século XXI teria superado sua “função de senso comum como etiqueta que denotava o que é corrente ou atual [*up to date*]”, podendo assim se apresentar como substituto adequado diante do “descrédito decisivo do pós-modernismo” (2013, p. 17). Se apontamos no próprio adjetivo essa transformação histórica, parece-nos necessário caracterizar o “ser contemporâneo” não como uma atitude ou capacidade genérica (a coragem ou habilidade de habitar conflitualmente um tempo, qualquer tempo), mas como um problema recente: ser contemporâneo é uma preocupação propriamente contemporânea. É uma ansiedade gerada pelo fato de que “tais paradigmas como ‘a neovanguarda’ e ‘pós-modernismo’, que outrora orientaram certa arte e teoria, deram em nada, e, discutivelmente, nenhum modelo de alcance explanatório ou força intelectual se ergueu em seu lugar”, como diagnostica Hal Foster (2009, p. 3); assim, o termo “contemporâneo” designa *certa* (e não *toda*) produção recente, mas ao mesmo tempo é intelectualmente fraco, isso é, não pode de fato demarcar criticamente sua abrangência: “onde, digamos, ‘pós-modernismo’ – por mais disputados e múltiplos que fossem seus termos – era capaz de fornecer uma arena para o debate, a noção do ‘contemporâneo’ funciona como marcador nebuloso do que não pode ser abordado” (Burton in Foster, *ibid.*, p. 24). Contra essa incapacidade crítica travestida de tolerância pluralista²³⁶, a filósofa Juliane Rebentisch afirma que “não vivemos em um estado de vale tudo”, defendendo assim que, “para usar uma formulação bastante modernista, é hora de a crítica de arte reconhecer o ‘estado do material’ (*Materialstand*) atual da arte, i.e., o estado atual da consciência estética” (in Foster, *ibid.*, p. 103).

Não nos entregamos a outro projeto em nossas investigações das páginas precedentes. Mas, se “o objetivo, afinal, é descobrir o que nós ainda não sabemos”, fazia-se necessário não simplesmente endossar novas generalizações sobre esse estado atual do material cênico (e vimos como as candidatas se multiplicam e sucedem nas passarelas das discussões acadêmicas mais atualizadas, cada uma com alguns poucos anos de destaque sob os holofotes: “teatro pós-dramático”, “teatro performativo”, “teatros do real”), mas sim um estudo de obras de arte individuais, peças de teatro que – por sua qualidade e coragem estéticas, por avançarem como poucas outras o debate

236. “Hal Foster diagnosticou o pluralismo como uma forma de ‘tolerância repressiva’ marcuseana que legitimava um vale-tudo superficialmente liberado que de fato funcionava para neutralizar as exigências das duas décadas de arte e crítica precedentes” (McKee in Foster, *ibid.*, p. 66). Para Foster (1996, p. 55), há que se “reter (ou restaurar) uma radicalidade para a arte sem um novo exclusivismo ou dogmatismo”.

do recente teatro paulistano – pudessem “nos forçar a elaborar e melhorar os grandes modelos do presente que as formulações teóricas já nos deram”, permitindo-nos “encontrar não apenas intervenções estruturais mas também ambiguidades, as estranhezas finas e potencialmente reveladoras dos objetos que estudamos” (Joshua Shannon, in Foster, *ibid.*, p. 17). Ora, são justamente essas ambiguidades e estranhezas, essas tensões internas às formas das obras de arte investigadas, que compõem as tentativas possíveis de apresentar criticamente o teatro contemporâneo. Tendo nos dedicado a encontrar esses jogos de força nas obras analisadas, podemos agora propor – ou antes repropor, retomar com o olhar transformado – algumas necessárias totalizações (bem como as exclusões delas decorrentes), sem medo, ainda que se saiba que o estudo do momento presente sofre de uma quase insuperável miopia. Enfrentamo-la desde o início com a disposição para assumir uma crítica *envolvida*, isso é, sem a pretensão de descrever de modo supostamente isento determinada produção, mas que quer (porque não pode pretender outra coisa) transformar o estado atual do pensamento teatral em alguma *pequena* medida possível.

Não por acaso, os quatro grandes modelos que abordaremos para tentar localizar um teatro verdadeiramente contemporâneo – isso é, que não apenas coloque, mas também faça avançar os problemas atuais do material cênico – são marcados pelo prefixo “pós”, indicando porém (como veremos) não apenas uma simples sucessão, uma completa substituição de um período anterior inteiramente abandonado, mas justamente pelo contrário um novo momento que não pode se realizar plenamente senão como novo olhar para o passado, como trabalho interminável sobre as formas e os motes que parecem simultaneamente obsoletos e insuperáveis. Talvez porque não se possa entender o teatro e a arte contemporâneos sem pensar no presente num sentido mais amplo, em nosso momento histórico que não é “o momento da mais alta tensão quando a (re)solução teleológica parece próxima, mas o momento seguinte”, em que o problema “é o de como permanecer ao objetivo original da (re)solução e se recusar a reverter a uma posição conservadora, como discernir a (re)solução no e por meio do próprio fracasso da primeira tentativa de atualizá-la” (Žižek, 2014, p. 29)²³⁷.

237. Trata-se de questão propriamente hegeliana: “Hegel, é claro, se refere à Revolução Francesa, com sua tentativa de realizar a liberdade que terminou no Terror revolucionário, mas todo seu esforço é para mostrar como, por meio desse próprio fracasso, uma nova ordem surgiu na qual os ideais revolucionários se tornaram atualidade. Hoje encontramos-nos num momento (...) homólogo: como atualizar o projeto comunista depois do fracasso de sua primeira tentativa de realização no século XX?” (*ibid.*).

Ou seja, a tarefa urgente do tempo atual é repensar o fracasso do qual é herdeiro, enfrentar as dívidas que lhe foram legadas por seus antepassados, empreender o diálogo com os mortos de que falava Heiner Müller (como vimos no segundo capítulo). Diálogo que não é simples comunicação, mas realização de uma troca impraticável: “o século recém-nascido, com um gesto impossível para quem tem o dorso quebrado quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas e, desse modo, mostra o seu rosto demente”, como reflete Agamben (op. cit., p. 62) a partir do célebre poema de Óssip Mandelstam. Ora, se as vértebras quebradas da era a impedem de voltar-se de frente para o que passou – como os escombros que pesam sobre as asas do “anjo sem sorte” de Müller (ver acima pp. 116-7)²³⁸ –, há que se lembrar que esse *trauma* é justamente a marca que o passado lhe imprimiu: justamente naquilo que lhe impede de virar-se e diretamente ver (o trabalho sobre a história não será uma *conscientização* ou um *esclarecimento*), o tempo pode sentir e lembrar aquilo que lhe é negado²³⁹. Pode assim distinguir aquilo que, vindo do passado, ainda lhe diz respeito, *ainda lhe dói* – e com a dor lhe traz também a promessa da cura, “o sangue que deve suturar a quebra” (Agamben, op. cit., p. 61) – daquilo que era apenas uma figura efêmera, uma formalização que deve agora ser superada para evitar sua reificação, sua transformação de forma a fórmula, de questão posta a posição inquestionável.

238. A imagem se assemelha ainda à “massa descomunal de pedras indigeríveis de saber” que o homem moderno arrasta consigo, segundo Nietzsche (2003, p. 33). Nietzsche, porém, buscava apontar o “excesso de história” de que padecia seu tempo, “a rememoração como ruminação que nunca termina (...), apenas nos exila daquilo que Nietzsche chama de ‘vida’” (Safatle, 2013, p. 324). Tratava-se de denunciar o “esvaziamento da dimensão do acontecimento por uma narrativa capaz de impor, à história, uma continuidade na qual o presente vê sempre o passado como um ‘ainda não’. Presente que sempre submete o passado a uma relação causal que se realiza de maneira progressiva e previsível” (ibid., p. 337).

239. Contra Nietzsche (mas de certo modo levando em conta sua crítica, exposta na nota anterior), é possível afirmar um pensamento histórico que se dá “às costas da consciência”: “a história é o discurso que expõe o movimento de afirmação do que não se esgota nos limites da capacidade representativa da consciência individual. (...) Talvez por isso, boa parte dos acontecimentos históricos tenha sido animada pela procura em superar os limites da figura atualmente realizada do homem. Talvez por isso seja tão difícil abstrair a história do desejo de nos livrarmos de nós mesmos e de realizarmos algo a respeito do qual ainda não temos figura” (Safatle, ibid., pp. 335-6).

fig. 42.

Cia Les Commediens Tropicales

Concílio da destruição, 2012

foto: Felipe Stucchi

1. Pós-dramático

*O medo da complexidade paralisa muitos.
Para eles, tudo o que ocorre é necessário.
Porém, frequentemente só parte do que
ocorre é realmente necessário; o mais
pode-se suprimir ou modificar.*

BERTOLT BRECHT (1969, pp. 41-2)

Não poderíamos deixar de começar essa derradeira reflexão pelo “pós-dramático”, que nomeia não apenas a mais célebre e debatida das teorias do teatro contemporâneo, mas também – como acreditamos ter podido mostrar neste trabalho – a que melhor consegue descrever o momento atual da produção cênica, seus problemas e suas potências, sem recorrer a termos como o “performativo” ou o “teatro do real”, os quais superestimam de modo fetichista as capacidades reais do teatro contemporâneo de interferir sobre o mundo ao seu redor. O teatro tornou-se pós-dramático porque deixou de aceitar ser simples e completamente identificado ao texto dramático, isso é, recusou sua submissão ao fechamento representado pela forma reificada do drama e pela autoridade exterior da obra literária; nesse mesmo movimento, porém, descobriu-se ainda fechado na representação. Resta-lhe, portanto, dedicar-se “à autorreflexão e à autotematização” (tendência que “partilha com as outras artes da (pós-)modernidade”) levantando “o problema de sua possibilidade”, problematizando “seu status de realidade aparente” (Lehmann, 2011a, p.19). Mostramos no capítulo 2 (ver acima p. 87) como, para Christoph Menke, esse teatro teria necessariamente de ser não apenas anti-mas também metadramático. Isso significava que “a intuição da diferença que divide jogo e ação, teatro e práxis, a intuição portanto a partir da qual o teatro pós-dramático começa ou se coloca, não é apenas pressuposto para o teatro pós-dramático” (Menke, in Menke e Rebentisch, 2006, pp. 183-4). Ou seja, se esse teatro pudesse simplesmente tomar como dada essa diferença, essa intuição “sobre o teatro – uma intuição da teoria (ou crítica ou filosofia), que no teatro não tem lugar nem expressão” –, então ele “radicalizaria a autorreflexão teatral até o ponto em que a ‘Autonomia dos significantes’ esteticamente liberada não poderia mais corresponder a nenhuma liberdade prática na ação; tornar-se-ia um teatro esteticista reduzido ao mero jogo” (ibid., p. 184). “Metadramático” significa, pois, que “a experiência da diferença entre práxis e jogo pode contudo ser realizada e apresentada também no próprio teatro” (ibid.).

Parece proceder daí uma possível sensação de que o teatro contemporâneo (como ademais outras linguagens artísticas do nosso tempo) padeceria de um nível por demais elevado de autorreflexão, como se uma preocupação constante com a própria possibilidade do teatro – isso é, a capacidade de se fazer, dizer ou dar a ver algo em cena – impedisse os artistas de jamais chegar a simplesmente atuar de fato²⁴⁰. Uma tal autorreflexão esteve por trás, por exemplo, da criação de *Concílio da destruição*, peça estreada pela Les Commediens Tropicales em 2013, portanto entre (*ver[]ter*) e o “Laboratório permanente de plágio” (fig. 42). O texto de Carlos Canhameiro, ator da companhia, partia da premissa de que o mundo (num futuro não muito distante ou num presente não tão alternativo) estaria abarrotado de imagens e obras de arte, e que por isso se teria tomado a decisão de destruí-las todas, podendo cada país escolher cinco trabalhos de seus artistas para serem preservados. “Era preciso destruir para se ter o direito de criar”, diz uma personagem (numa expressão literal do que parece ser a própria poética da companhia, assim como de toda a produção que analisamos aqui, como apontamos nos capítulos 3 e 4). As cenas mostravam a recepção dessa deliberação em diversos meios, de religiosos preocupados com as obras sacras (só a Bíblia teria sido poupada de constar entre os candidatos à desapareição) aos grandes negociadores do mercado da arte, passando ainda por um escritório de patentes (antecipando a preocupação com a propriedade intelectual abordada no “Laboratório”, ver capítulo 6); certa linha narrativa é dada pela história de uma das obras em disputa, quadro pintado por ativistas políticos mortos por um regime ditatorial. Os diálogos complexos são mergulhados numa encenação abarrotada de camadas de metalinguagem criadas pelas imagens tecnológicas (marca registrada da companhia): fotos e vídeos capturados ao vivo por câmeras de alta definição ou imagens precárias de câmeras de segurança, telas de computador mostrando redes sociais e editores de texto nos quais a dramaturgia é enunciada e deformada, filmagens de mãos desenhando ou de histórias em quadrinhos que narram parte da ficção. Mas há que se destacar duas propostas que radicalizam o

240. Cabe lembrar, para além da argumentação que traçaremos a seguir, que a autorreflexão de que falamos “não é nada novo, mas um projeto que acompanhou a modernidade, vista em toda sua complexidade, desde seu começo”, nome que a Teoria Crítica, seguindo a tradição hegeliana, teria dado ao intento de “aceitar as próprias limitações”, “o que não está a nossa disposição, o que não se conforma ao planejamento e à racionalidade técnica”, como coloca o filósofo Josef Früchtel (2009, p. 230). Já Alexander García Düttmann (2007, p. 28) mostra que a autorreflexão é marca do esclarecimento, que “é sempre também esclarecimento em relação a si mesmo. Ele não se contenta com uma imagem ou conceito de si. (...) reflexão sobre a reflexão, reflexão de segunda ordem ou autorreflexão, autoconsciência ou autoexame que ilumina a reflexão e a especulação ao invés de ser regulada por elas, pertence constitutivamente ao esclarecimento e não pode ser destacado dele”.

questionamento formal ligado ao tema da proliferação exponencial das obras de arte em tempos de reprodutibilidade digital. Uma das últimas cenas da peça (na qual um dos membros do concílio do título descobre que seus pais biológicos eram os criadores do quadro em disputa, mortos pelo militar que se tornaria seu pai adotivo) tornou-se, na encenação da LCT, uma “cena terceirizada”: a cada apresentação, um novo par de atores – que na maioria das vezes não conhece o resto do espetáculo, tendo recebido apenas o texto dessa parte – interpreta o conflito entre filho e pai adotivos, enquanto os Commediens filmam e dirigem a cena. Já num epílogo ausente no texto original, o músico Rui Barossi leiloa para a plateia um CD com a trilha sonora da apresentação, realizada ao vivo e improvisadamente (de modo que a cada dia o CD seria uma obra única); depois de chegar ao lance mais alto e fechar o negócio, o músico anuncia que os outros poderão fazer o *download* gratuito da trilha no site da companhia, gerando risadas (e, por vezes, reclamações de compradores ludibriados).

Ora, essas relevantes e bem sucedidas propostas de reelaboração do material teatral mostram como não pode existir um “simplesmente atuar de fato”, ao menos não sem recair num conservadorismo nostálgico dos tempos áureos do drama burguês ou do teatro épico (ou como se desejássemos de fato a impossível destruição de todas as obras já criadas, para termos a facilidade de poder partir do zero). Vimos ainda como o questionamento da forma reificada do melodrama em *Petróleo* colocava em xeque um modo habitual de se fazer teatro político, condenando as três personagens à clausura perpétua em um palco-hospital mas criando um dos mais interessantes trabalhos da dramaturgia brasileira recente; em *O farol*, a suspeita de autoritarismo por parte dos discursos críticos postos em cena parecia se transformar em paranoia que impedia os atores de sequer se apresentarem enquanto tal, só lhes restando recuar à função de “guias”, mas com isso abrindo também novos caminhos para a forma da peça itinerante.

A obra do OPOVOEMPÉ, ademais, juntamente com outras obras em que a ficção dramática está totalmente ausente, como é também o caso de (*ver[]ter*), mostra como é insustentável a afirmação de Menke de que o teatro pós-dramático, ao permanecer “representação [*Darstellung*] da práxis, da ação” (loc. cit.), não poderia prescindir de modo pleno do drama (afirmação baseada, como mostramos acima à p. 87, nota 61, na estranha inversão do que diz Lehmann: de que todo drama represente ações passa-se sem explicações a que toda representação de ações seja um drama). Nem é possível, aliás, aceitar o modo como se dá a investigação do teatro contemporâneo empreendida

por Menke, isso é, sua *limitação ao estudo de textos dramáticos*, sem nenhuma mínima referência ao fenômeno cênico, modelo de estudo mais que ultrapassado, mas que continua frequente demais no pensamento sobre o teatro (normalmente aquele que vem de outras áreas do conhecimento; voltaremos adiante a esse problema). Contrariamente ao que pensa o filósofo alemão, o teatro é pós-dramático também (e essencialmente) porque nele “o texto será considerado apenas como elemento, camada e ‘material’ da configuração cênica, e não como o regente dessa configuração”, de modo que “está subordinado às mesmas leis e censuras que regem os outros signos do teatro: visuais, auditivos, gestuais, arquitetônicos etc.” (Lehmann, op. cit., p. 19).

Assim, mesmo peças que para o filósofo poderiam parecer exemplos de “esteticismo”, “mero jogo”, por serem “‘puramente’ pós-dramáticas, (...) teatro – plenamente – sem drama” (Menke, loc. cit.), por vezes até desprovidas de qualquer texto, podem conter a “autorreflexão estética [que] é o meio para um autoconhecimento da representação estética que ao mesmo tempo é um conhecimento da práxis que a representação não é e nem pode ser” (id., 2008, p. 187), como vimos na repetição pulsional da violência masoquista pela qual (*ver[]ter*) busca o Real impossível. Essas peças mostram que não se pode postular uma separação *prévia* entre um “bom” pós-dramático autorreflexivo e um “mau” pós-dramático esteticista, sob o risco de se criar uma nova versão da oposição improdutiva entre arte engajada e arte pela arte – dicotomia recusada por filósofos como Adorno e Rancière, e que uma obra como *Quem não sabe mais quem é...* (ver nossa análise no quarto capítulo) soube tão bem desconstruir, mas que ainda serve para a desqualificação do teatro contemporâneo pelos militantes do épico.

fig. 43.

Alexandre Dal Farra e Janaína Leite
Conversas com meu pai, 2014
(foto de divulgação)

2. Pós-vanguardista

Tu se apresentou diante de Me-ti e lhe disse: Quero participar na luta de classes. Ensina-me. Me-ti disse: Senta-te. Tu se sentou e perguntou: Como devo lutar? Me-ti riu e disse: Estás bem sentado? Não sei, respondeu Tu surpreso. De que outro modo posso me sentar? Me-ti explicou-lho. Mas, disse Tu impaciente, eu não vim aprender a me sentar. Eu sei, queres aprender a lutar, disse Me-ti com paciência; mas para isso deves aprender a te sentar, porque neste momento estamos sentados e falaremos sentados.
BRECHT (op. cit., pp. 70)

De fato o problema do *engajamento* como possibilidade de passagem entre arte e práxis é o que marca a passagem para uma cena contemporânea, mas o faz justamente por seu *fracasso*, isso é, pela constatação de que tal caminho não tem como se concretizar, ao menos não da forma idealizada pelos artistas vanguardistas. “É necessário, em outros termos, liberar a arte pós-vanguardista da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heroicas” (Fabbrini, 2013, p. 170), fazer a crítica das “ambições políticas do modernismo”, seu intuito de “mudar a vida; mudar a sociedade, mudar o mundo”, como formulou Andreas Huyssen (apud ibid.). Vimos como certo teatro de vanguarda, representado pelas figuras heroicas de Brecht e Artaud, tinha como intuito não apenas modificar radicalmente as formas de construção da obra de arte teatral – trabalho pelo qual seguem relevantes²⁴¹ – mas também, e com isso, afetar de modo decisivo a *vida* dos espectadores dessas novas obras; para Rancière, esse projeto que à primeira vista pode parecer simplesmente integral a todo trabalho artístico trazia, pelo contrário, uma intenção de *controle* francamente autoritário das consequências da experiência estética, intenção que pode e deve ser abandonada por uma arte pós-vanguardista (como analisamos no quinto capítulo em relação a *O farol*, mas como também pode ser pensado em relação às outras peças por nós analisadas).

Com esse fim das vanguardas, desmoronam também as dicotomias simples demais que pareciam sustentá-las, “tais como as oposições entre vanguardas

241. Note-se que essa relevância não se liga necessariamente a um sucesso do trabalho artístico ou a sua realização em obras bem conseguidas: se Brecht de fato alcançou esse êxito com diversas concretizações da sua proposta de um teatro épico-dialético, o projeto de um “Teatro da Crueldade” nunca foi efetivado por Artaud, de modo que toda sua (inestimável) influência vem dos manifestos que escreveu.

construtivas e vanguardas líricas; figurativismo e abstracionismo; abstração geométrica e abstração informal; ou arte retiniana e arte conceitual” (ibid., p. 178); poderíamos ainda somar à lista de Fabbrini a própria oposição entre arte engajada e arte pela arte, como pretendia Peter Bürger (2008, pp. 178-9): no teatro que procuramos investigar aqui, não se trata de que “as mensagens políticas se transformem em tabu” (muito pelo contrário, como se pôde ver), mas que “a superação da dicotomia entre arte ‘pura’ e arte ‘política’ pode ser pensada ainda de uma outra maneira”, isso é,

Em vez de promover o próprio princípio estrutural vanguardista do não-orgânico à qualidade de mensagem política, seria bom ter em mente que este, até mesmo numa única obra, possibilita a justaposição de motivos políticos e não-políticos. Sobre a base da obra não-orgânica, portanto, um novo tipo de arte engajada se torna possível (ibid.).

Ora, para Fabbrini (op. cit.) também teria envelhecido “a dicotomia entre o ‘novo’ e o ‘velho’”, mas apenas “no sentido das vanguardas artísticas”. Ou seja, se “o abandono dessa polaridade não significa (...) que o imaginário pós-vanguardista possa ser caracterizado tão-somente pelo sentimento de *déjà vu*” (ibid.), talvez seja porque a paixão cega pelo novo passou a ser justamente aquilo que mais já se viu. O resultado dessa repetição exaustiva de pretensas inovações é que “não é possível restituir à imagem o seu poder de *choc*, explorando sua tatilidade, no sentido da modernidade artística, pois no correr do tempo esse efeito de *choc* rotinizou-se, perdendo assim todo efeito emancipatório” (ibid., p. 177).

O que não significa que a produção teatral recente não esteja também repleta de supostas novidades, as quais pretendem impor-se não pelo trabalho estético escrupuloso, mas pelo efeito imediato, e mesmo retomar velhos motes vanguardistas, como o embaralhamento entre arte e vida. Foi o que vimos nas diversas tentativas de criar uma poética a partir de uma ética, nos chamados “teatros do real”, onde “a efetuação artística é substituída pelo efeito” (isso é, “a obra passa a ser fruída, ou melhor, consumida sem mediações”) de modo pouco dessemelhante à “generalização” ou “abuso do estético” pelos quais “a arte renuncia a suas leis internas” e dissolve-se no espetáculo cotidiano (ibid., p. 175). Por isso, um teatro pós-dramático e pós-vanguardista não se limita a se construir em oposição apenas às vanguardas históricas, mas também a essas tentativas reiteradas. É o caso de *Conversas com meu pai*, peça criada por Janaína Leite e Alexandre Dal Farra (fig. 43), repetindo a parceria entre marido e mulher já empreendida em *Petróleo*. A obra, estreada em 2014, resulta de pesquisa – empreendida tanto no âmbito da universidade como na trajetória de trabalhos e

exercícios cênicos realizados pela artista nos últimos seis anos – sobre o que tem sido chamado de teatro documentário, cena autobiográfica ou (como no título da dissertação de mestrado recém finalizada pela atriz-pesquisadora) “autoescrituras performativas”. O ponto de partida, segundo a sinopse do espetáculo, é

uma caixa que guarda uma infinidade de bilhetes recolhidos pela atriz Janaina Leite e que trazem frases escritas por Alair, seu pai, que sofreu uma traqueostomia, perdeu a capacidade da fala e passou a se comunicar unicamente por escrito. A atriz, em parceria com o dramaturgo Alexandre Dal Farra, flagra nesses papéis, rascunhados, o mote para a dramaturgia de uma comunicação silenciosa entre pai e filha.²⁴²

O que se segue, porém, é a frustração e consequente destruição dos fetiches melodramáticos (pois o interesse dramatúrgico explorado em *Petróleo* também retorna aqui) do “teatro documentário”, que têm expressão inclusive na mudança de espaço: passamos de uma sala na qual o público e a atriz sentam em roda, simulando uma cumplicidade análoga à de grupos de autoajuda, para a relação frontal que enfatiza a elaboração estética de um constructo a ser apresentado para uma plateia e permite que, por entre a densa folhagem de um cenário-selva (“Muitas plantas, muitas, uma mesa, um microfone, gaiolas, algumas maquetes, cadernos, um teclado, uma piscina inflável, uma caixa de isopor, cadeiras de praia, um cabeção de festa infantil, uma TV”; ao fundo, “um telão onde durante todo o próximo quadro imagens documentais serão projetadas aleatoriamente - uma casa vazia e parcialmente destruída na beira da estrada, o trilho do trem, um rio (...) o pai e a filha, em silêncio, dividindo uma cerveja, etc, etc”²⁴³), também se esconda coisas dela; não mais transparência simulada, mas opacidade. Contra a predileção pela “autenticidade” e “sinceridade” dos sentimentos despejados “ao vivo”, revela-se o discurso como linguagem conscientemente elaborada e a cada apresentação repetida, opção ademais refletida na própria dramaturgia: “Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real”. Ao longo da peça, a própria investigação (real) da atriz gera a suspeita da irrealidade do investigado, sem que ela possa jamais enunciar aquilo que afinal deu início a toda essa elaboração, o objeto de inquirição, o segredo

242. Da página oficial da peça no Facebook (www.facebook.com/conversascommeupai). Em outras fontes (por exemplo www.sampaonline.com.br/cultura/espetaculo.php?id=60592), a sinopse segue: “Alguns anos mais tarde, é a vez da filha descobrir que sofre de uma doença degenerativa e está ficando surda. Nesse novo contexto, em silêncio, pai e filha, ‘conversam’. Em cerca de sete anos de trabalho, mais de 500 páginas de escritos e 60 horas de vídeos e áudios compõem a memória de uma espécie de performance de longa duração que teve seu término em outubro de 2011, quando Alair veio a falecer”.

243. Agradecemos ao dramaturgo Alexandre Dal Farra por nos disponibilizar o texto completo da peça.

que ela afirma que precisava contar. Janaína se vê presa numa labiríntica autorreflexão que não deixa de lembrar a que encontramos em *Petróleo*:

eu estava realmente me esforçando ali para dar conta da minha vida, era eu que estava em jogo, eu e um monte de acontecimentos traumáticos!... E eu não ia suportar, EU SIMPLEMENTE NÃO IA FICAR INVENTANDO UMA PORRA DE UMA VERSÃO QUE NÃO DESSE CONTA TOTALMENTE DA VIDA, (...) EU NÃO IA ESTILIZAR A MINHA VIDA PARA CHEGAR A UM FORMATO QUE LIDASSE DE TAL OU TAL FORMA COM AS COISAS, NÃO IA FAZER ISSO, TENTAR CHEGAR A UMA MERDA DE UMA PEÇA DE TEATRO SOBRE A MINHA VIDA PRA CAUSAR UMA CERTA EMOÇÃO NO PÚBLICO!!! De alguma forma isso tudo me causava nojo porque eu olhava para a minha vida e eu não podia simplesmente ficar usando aquela vida para alimentar esse ou aquele pseudo-sistema teatral (...).

“Desde a sinopse da peça o problema já fica totalmente claro”, diz a atriz, e conclui: “eu não acredito na sinopse da minha vida”. Vê-se como a fórmula “de uma reintrodução da esfera da ética na da estética” não significa aqui “como as vanguardas históricas, querer remendar essa ruptura [entre ética e estética], (...) reintegrar novamente arte e vida” e sim “tomar conhecimento justamente dessa ruptura e (...) deixá-la aparecer como insustentável”, como coloca Lehmann (in Menke e Rebentisch, op. cit., pp. 173-4).

Assim, precisamente a tentativa de misturar arte e vida obriga a atriz a recuar para o campo da autonomia assumida da arte, é justamente “com o ‘abuso estético’, afinal, que percebemos (...) que a ‘beleza difícil’ – que por um lado se opõe à sociedade na sua autonomia, e por outro lado é ela mesma social – ‘era tão mortal’”, como reflete Fabbrini (op. cit., p. 177) a partir de Jean Galard. Faz-se necessária, portanto, uma beleza não “imperativa”, que não procura o efeito indubitável e sem esforço, “mas alusiva, a que oculta algo, que atrai não pelo que mostra, mas pelo que só indicia que residiria o poder redibitório da imagem: o de devolver ao olho a possibilidade de ver” (ibid., p. 179). Por isso *Conversas com meu pai* afasta-se decidida e agressivamente das imagens “comodamente edulcoradas” típicas do teatro documentário, que apenas reforçam o “imaginário do bom gosto”, para buscar a imagem “escrupulosa”, verdadeiramente “capaz de nos desorganizar” (Galard apud ibid., p. 179). Em seu mergulho corajoso na incerteza sobre as próprias memórias, portanto na inconsistência de sua própria identidade, Janaína Leite encontra “a evidência de uma ‘ocultação’ – a ‘realidade de uma ausência’ (...) incompatível com o projeto de sua exibição” (ibid.); recusa assim a empatia fácil do melodrama em prol de uma identificação *negativa*, pertencimento real a uma história não-específica, a uma dimensão mítica (encontrada nas articulações do tema do incesto na tragédia de Édipo e na narrativa bíblica de Ló), que o texto denomina

“o limite do humano”: experiência de um inumano, um aspecto monstruoso ou animalesco que de algum modo define a experiência de ser-homem.

Conversas com meu pai prova que, “no contexto atual de mercantilização e catalogação de signos”, ainda se veem “obras que na comercialização, condição de sua existência, indiciem sentidos que de algum modo logrem essa mesma lógica” (ibid., p. 181), a lógica comercial e midiática do melodrama, operante por trás do (supostamente radical) teatro documentário. Explicita-se, assim, que “boas intenções não podem ser usadas como medida”, pois “o que parece ser revolucionário é muitas vezes meramente intenção ou engano” (Lehmann, op. cit., p. 172). Desse modo a peça compartilha o sentido político das outras obras analisadas neste trabalho: não passando efetivamente à potência da práxis, mas “*performando* sua impotência diante do poder de um modo profundamente poderoso”, usando como estratégia o humor que “é um poder impotente que usa sua posição de fraqueza para expor aqueles no poder por meio de formas de ridículo autoconsciente” (Critchley, 2007, p. 124)²⁴⁴. Se não apresenta temas explicitamente políticos, como elas ainda fazem, realiza em suas operações formais a crítica à “sociedade da hipervisibilidade”, mostra ser “possível produzir ainda uma ‘imagem’ (ou acontecimento) que detenha algum enigma, que indicie algum segredo, mistério ou recuo” (Fabbrini, op. cit., p. 177). Contrapõe às novidades do mercado teatral, sem voltar à busca vanguardista do novo chocante, um “outro novo” (como disse o crítico Ronaldo Brito) que “consistiria, assim, na singularidade com que os artistas pós-vanguardistas se relacionam com a tradição das vanguardas artísticas” (ibid., p. 179)²⁴⁵.

244. De modo consistente com nossas reflexões (ver especialmente nosso quarto capítulo), Critchley (ibid., p. 79) coloca que “o humor é mais trágico que a tragédia pois perpetuamente previne a possibilidade de autenticidade”.

245. O crítico e professor da USP Luiz Fernando Ramos (2015, p. 43, grifos nossos), dá sua versão dessa nova procura do novo em práticas artísticas contemporâneas e principalmente no teatro pós-dramático: “O traço contemporâneo, que insere essas criações no espírito do tempo e as mantém fiéis à tradição modernista – antimimética e antidramática – sugere que *se busque nelas a margem de invenção possível com que se mantém naquela trincheira*. Em se tratando de um teatro que já não é dramático, ou de um espetáculo que não se quer deixar ver, ou de um objeto em espaço expositivo que se furta à apreensão, *será sempre nessa franja inventiva, onde se repete a recusa à mimesis e ao drama, que se confirmará a inexorabilidade, afinal, de alguma mimesis*”.

fig. 44.

Cia Les Commediens Tropicales
Guerra sem batalha, 2015
foto: Christian Piana

3. Pós-moderno

Poder-se-ia considerar o corpo enfermo como um corpo em processo de cura. Segundo a teoria de Kin-yeh, no corpo se produziu um conflito e o corpo procura alcançar – pela enfermidade, que é o lado mau do conflito – um estado que se adapte às novas exigências que lhe são impostas. Os remédios que fomentam esse lado mau são benéficos, então, porque contribuem a desenvolvê-lo plenamente e o ajudam a triunfar.
BRECHT (op. cit., p. 18)

As reflexões acima deixam claro que ao abandonar “a postulação de uma alteridade radical no sentido da modernidade artística”, a arte não precisa recair na “reafirmação irrestrita do que se condiciona às demandas do capital no sentido do fetichismo”; ou seja, “não se pode sentenciar (...) que a eficácia da arte esteja, desde então, suspensa: que a imagem, forma, nome, tudo, ainda que provisoriamente, seja máquina emperrada, cadáver ou coisa inerte: ciranda aleatória de signos espectrais” (Fabbrini, op. cit., p. 180). Também nós, ao pensar o cinismo e as possibilidades de uma forma cênica oposta a ele, encontrada em *Petróleo* (ver capítulo 3), recusamos os diagnósticos conservadores ligados ao conceito de pós-modernismo. Ademais, como vimos, o adjetivo “contemporâneo” pretende justamente fornecer uma alternativa a um pós-moderno desgastado e pouco em voga: segundo a professora de história da arte Pamela Lee (in Foster, op. cit., p. 27) parecemos já ter relegado o pós-modernismo para a lata de lixo da história da teoria; mas essa proscrição pode ter sido apressada demais, ignorando que ela própria pode ser função e sintoma das condições que muitos escritos sobre o tema procuravam diagnosticar. Isso não significaria “endossar um renascimento do termo”, mas sim “sugerir que ainda teremos de lutar até o fim com o problema do pós-modernismo em nossa abordagem do contemporâneo”; a pergunta seria: “o que é reprimido quando imaginamos que já ‘superamos’ tais discussões” (ibid.)? Ou, na colocação certa do crítico Tom McDonough (in ibid., p. 123): “o paradigma do pós-modernismo pode ter ‘dado em nada’, junto com o *boom* neoliberal de trinta anos que foi sua sombra. Mas ainda vivemos num mundo que opera dentro da lógica do capitalismo tardio”. Assim, parece necessário defender algo do pós-moderno, ou pelo menos do debate travado a respeito dele (o qual, “equivocos à parte, (...) serviu para

desreprimir a produção, exatamente porque pôs em questão a história dominante da arte moderna e a consequente reavaliação do trabalho de vanguarda”, Favaretto, 2004, p. 175). Além disso, há que se considerar certo potencial performativo do conceito, ou seja, sua capacidade de – seja ele ou não adequado para descrever a realidade – influenciar essa própria realidade, isso é, a produção artística contemporânea, que padece, como já dissemos, do incurável (e moderno, ver nota 240 acima) mal da autorreflexão. De qualquer modo, “o termo ‘pós-moderno’, apesar de inadequado, serve para designar qualquer coisa dessas transformações” pelas quais a arte e a cultura têm passado nas últimas décadas: “pelo menos a atmosfera, a inquietação, os traços de entusiasmo, tristeza, dúvida e ironia que marcam os discursos políticos, éticos e artísticos destes tempos pós-utópicos” (ibid., p. 48).

Essa atmosfera guia a criação do mais recente trabalho da Les Commediens Tropicales, realizado em parceria com os músicos do Quarteto À Deriva e estreado em janeiro de 2015: *Guerra sem batalha, ou agora e por um longo tempo não haverá mais vencedores neste mundo apenas vencidos* (fig. 44). Desde o subtítulo, tirado do “Material Fatzer” de Brecht, já está em jogo a substituição da luta pelo luto, a avaliação de um tempo sem perspectivas. O diagnóstico, contudo, é mais radicalmente destrutivo do que o pós-modernismo sabe ser: se não há vencedor algum, sequer é possível a vitória da ciranda de signos do hiperespetáculo; não vivemos no esplendor do capitalismo triunfante, mas num cenário de ruínas. É ele que é representado pelo espaço cênico proposto pelos Commediens: o espectador não entra num teatro e não encontra uma cenografia unitária à sua frente, vê-se antes num amplo espaço no subsolo do Centro Cultural São Paulo, o qual não chega a ser preenchido pelos objetos ali presentes (conquanto eles sejam numerosos e alguns bastante grandes: blocos de cimento, televisões, uma poltrona, uma máquina de lavar roupa, um projetor de *slides*, um piano, um fusca, caixas de papelão empilhadas, uma mesa com jornais, um grande corredor com paredes de plástico transparente), gerando uma constante sensação de vazio. Essa sensação também afeta o olhar do público: no primeiro e no terceiro (e último) atos da peça, ele não é guiado para essa ou aquela cena que toma o foco, mas erra perdido por ações e imagens mais ou menos dispersas, que não chegam a constituir uma cena teatral propriamente dita, e simultâneas, obrigando-o a escolher o que quer assistir e o que

aceita perder. Somente no segundo ato temos *teatro* num sentido mais tradicional: cadeiras são expostas em torno de uma grande área quadrada cujo chão está cheio de cacos de vidro; sobre eles os atores representarão *Mauser*, peça em que Heiner Müller explicitara a “perda de sentido do processo revolucionário” (Gatti, 2008b, p. 212)²⁴⁶.

Findo o texto, os atores voltam a se dispersar, agora fantasiados de super-heróis de quadrinhos americanos, como para comentar a atual inseparabilidade de pretensões heroicas e fantasia risível (e vendável na Indústria Cultural). Faz-se imprescindível perguntar se a repetição da fábula em meio à forma arruinada do primeiro e do terceiro atos poderá ter hoje sentido além do conformismo. Pois a opinião de muitos (sobretudo militantes do teatro político brechtiano, admiradores desconfiados de Müller) é que a crítica de obras como *Mauser* perderia o sentido com o fim dos socialismos reais, momento a partir do qual se faria imperativo um retorno a Brecht. Ora, essa posição ignora a seriedade da questão posta pela derrocada dupla da arte vanguardista e dos regimes socialistas, a qual faz com que qualquer retorno desse tipo seja simplesmente impossível. Ao mesmo tempo, nossa investigação de *Quem não sabe mais...* (ver capítulo 4) nos impede de ver Müller como um pessimista: sabemos que ele faz a crítica do processo revolucionário em nome de uma visão política irreduzível a qualquer cinismo ou conformismo, que ele se situa “no espaço vazio da utopia comunista” (ver p. 173 acima). Ora, esse modo de julgar as promessas das vanguardas e seu inegável fracasso não da perspectiva do vitorioso (ou do sobrevivente, como dizia o Gargá de Brecht [à p. 165, nota 136], pois já fomos advertidos da ausência de vencedores) e sim daquela de uma potência que permanece pulsante na promessa emancipatória, esse modo pode nos servir para descrever de modo mais geral o trabalho da arte contemporânea, cujo sintoma seria “o desejo de atravessar a arte moderna”, travessia que “pode ser entendida como um trabalho semelhante ao da anamnese psicanalítica, ‘como uma perlaboração (*Durcharbeitung*) efetuada pela modernidade sobre seu próprio sentido’”, desenvolve Favaretto (op. cit., p. 100) citando Ronaldo Brito e Lyotard.

246. Peça-resposta a *A decisão* de Brecht: ao revolucionário que deve e aceita perder a vida em nome do comunismo, Müller contrapõe o carrasco “que, ao questionar o sentido de sua missão, de matar pela revolução, fracassa em sua tarefa, convertendo-se num inimigo da revolução que deve ser morto para que esta sobreviva” (ibid., p. 211). O coro que representa a autoridade do Estado comunista “não é capaz [como em Brecht] de legitimar a ação realizada em nome da revolução”, revelando “a ausência de uma instância superior de consciência e juízo, capaz de decidir pelo sentido da ação praticada” (ibid., p. 212).

Assim, “embora frequentemente a criação alegue o novo, não é difícil verificar que a importância que têm na arte contemporânea os rastros dos processos modernos, os vestígios das obras modernas, os restos da inscrição da arte no real, é arqueológica”; trata-se do processo “de rememoração desses rastros e de elaboração dos restos do trabalho moderno – esquecidos, soterrados, rasurados” (id., 2013, p. 71). Ora, se essa perelaboração se faz necessária, é porque há “uma dada perturbação presente”, que se associa “a elementos aparentemente inconsistentes de situações passadas”; diante da certeza da falsidade do triunfalismo corrente, “o trabalho contemporâneo centra-se na reinscrição do que permanece ativo num campo aberto de possibilidades” (ibid.). O contemporâneo, “desidealizando” as rupturas modernas (ibid., p. 73), não as destrói: na verdade as fortalece, podendo localizar aquilo que, nelas, ainda vive depois do fracasso. Peter Bürger, por exemplo, aponta como conquistas *do* fracasso dessas rupturas a ampliação da categoria de obra de arte: um procedimento “no qual se materializava a intenção vanguardista de ligação entre arte e práxis vital, é hoje reconhecido *como obra de arte*”, com o que “perde seu caráter antiartístico, tornando-se obra autônoma” (2008, p. 122). É graças a essa expansão que podemos ver como obras autônomas peças como *O farol* e *(ver[]ter)*, além de um projeto como o “Laboratório permanente de plágio” e a “instalação performática” de *Guerra sem batalha*, trabalhos que pareciam repetir o intento vanguardista, mas que na verdade tomavam “a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa (...) como seu princípio” (ibid., p. 120). Juliane Rebentisch (op. cit., p. 101) vê nesse “entendimento diferente do estético e de sua autonomia” – permitindo “o fenômeno do cruzamento de fronteiras e a virada em direção ao conceito de experiência”²⁴⁷ – a razão para não se concluir que a arte pós-

247. Em *Estética da instalação*, a filósofa repensa a autonomia estética contrariando posições ortodoxas: para ela, “a autonomia (...) da qual movimentos recentes – sucessores diretos das vanguardas clássicas e tardias – buscaram se distanciar, segue sendo apenas a pseudoautonomia da obra de arte orgânica do esteticismo, supostamente independente do contexto, autocontida e autossuficiente”, sendo preciso aceitar que “qualquer experiência de uma obra de arte, como Adorno já percebeu, ‘depende de seu ambiente, sua função, e, literal e figuradamente, seu locus’” (2012, p. 221). Assim, “a reflexividade em relação ao contexto (...) não vai contra a autonomia estética, mas é aspecto essencial de sua definição: é parte de uma operação especificamente estética de reflexão em virtude da qual as obras são constituídas como estéticas, processualmente emancipadas, e apenas assim lançadas como arte” (ibid., pp. 247-8). Rebentisch parte de um texto tardio de Adorno no qual ele admitiria (contra paráfrases superficiais de sua posição) que “a arte precisa de algo heterogêneo para se tornar arte”, sem o que “ao processo que toda obra de arte é falta um alvo, e ele simplesmente roda em falso. O embate entre a obra de arte e o mundo dos objetos se torna produtivo, e a obra autêntica, apenas onde esse embate pode acontecer e se objetificar por meio de sua fricção com a coisa que ele devora” (apud ibid., p. 127).

vanguardista seria então mera continuação do “alto modernismo” e seu “objetivismo” (isso é, sua tendência a aceitar como obras apenas objetos claramente definidos). Nesse sentido, “a noção do pós-moderno significaria um impulso de dentro do projeto modernista para se libertar de convenções modernistas rígidas, não uma quebra com esse projeto; um impulso em direção a sua autotranscendência, não uma desistência dele” (Rebentisch, 2012, p. 139).

Mas a crítica ao objetivismo aponta além: é graças a essa dupla superação que pode haver o pós-dramático, que é *um teatro entendido como autônomo*, independente da obra literária. A incompreensão dessa mudança leva um pensador arguto como Luciano Gatti a recusar a teoria de Lehmann, identificando-a – erroneamente, como podemos afirmar sem hesitação a partir de nossas reflexões ao longo de todo este estudo – com um “teatro do real” que recusaria ou tematizaria insuficientemente a mimese e a representação²⁴⁸, bem como a própria autonomia (2014, p. 579), ao não aceitar “a superioridade do texto perante sua execução” como proposta por um Adorno (ibid., p. 581). Embora aceite que “elementos corporais e materiais da experiência teatral não exigem necessariamente a dissolução completa da representação ou da *mimèsis*, mas, justamente ao provocar outras formas de teatralidade, os inserem em uma nova relação com as práticas teatrais”, Gatti (como Menke, com quem dialoga) só consegue pensar essa materialidade e corporeidade como o “outro” em relação à construção racional que é a obra *literária*, “o não conceitual, o ilusionista, ou ainda, o mimético” que deve ser incorporado por ela (ibid., p. 593). Defendemos antes a posição de Rebentisch, para quem colocar a *experiência* estética no centro da determinação contemporânea da arte permite criticar essa concepção alto-modernista estrita sem postular um fim da modernidade artística, mas entendendo essa crítica como movimento de autossuperação, como modo de se manter fiel a seu projeto (op. cit., p. 102), *insistência* que torna “infindo o suposto fim da modernidade artística” (Fabbrini, 2005, p. 143), com o que certamente Lehmann concordaria (ver acima pp. 132-3).

248. Se os dois temas não são plena ou suficientemente desenvolvidos, nem por isso deixam de estar clara e criticamente mencionados no livro de Lehmann – que, lembremos, não é filósofo, preferindo levantar hipóteses e citar casos a propor uma estética consistente do pós-dramático (projeto que teria muito a ganhar da leitura do livro de Rebentisch citado na nota anterior, o qual propõe uma estética para a arte contemporânea a partir dos conceitos de “teatralidade”, “intermedialidade” e “*site-specific*”, dialogando intensamente com o teatro moderno e contemporâneo).

fig. 45.

Tablado de Arruar
Abnegação II – o começo do fim, 2015
Foto: Annelize Tozetto

4. Pós-brechtiano

*Escuta, pois: sabemos
que és nosso inimigo. Por isso te enviaremos
ao paredão. Mas teremos em conta
teus méritos
e boas qualidades.
Por isso, o paredão será bom e te fuzilaremos
com boas balas e fuzis bons, e te enterraremos
com uma boa pá em terra boa.*
BRECHT (op. cit., p. 43)

*Me-ti disse: Há gente incapaz de rir de coisas sérias.
Não há que levá-lo a mal; mas também tampouco
devemos admitir que nos proíbam rir de coisas sérias.*
(ibid., p. 57)

A partir de nossa avaliação do pós-dramático como pós-vanguardista, bem como da contribuição (limitada, mas incontornável) da discussão sobre o pós-moderno para compreender a produção contemporânea, podemos enfrentar a já citada (ver acima à p. 138, nota 109) afirmação de Lehmann de que o teatro pós-dramático seria pós-brechtiano, podendo ser definido como um novo embate com as questões colocadas por Brecht, sem contudo repetir mesmas as respostas que o dramaturgo alemão já oferecera. Como propusemos desde o início, e com o acréscimo da ideia de uma perlaboração da tradição moderna, nossa interpretação dessa inflexão é de que os procedimentos da cena épica-dialética *se voltam contra essa própria cena* (e se transformam nesse processo). De modo que o teatro não tanto “deixa para trás o estilo político, a tendência à dogmatização e a ênfase do racional” como propõe Lehmann (2011a, p. 51), quanto na verdade volta sua crítica para esses elementos – o que não significa recusa completa e abstrata, mas confronto profundo sem resolução prévia. Assim, se o “paradigma brechtiano” seria “aquele de uma arte que substitui às continuidades e progressões próprias ao modelo narrativo e empático uma força rompida que visa a expor as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e ao modo de formular seus dados, desafios e problemas” (Rancière, 2011, p. 112), se, “classicamente, a forma fragmentária e a confrontação dialética dos contrários visava tornar agudo um olhar e um julgamento próprios a elevar o nível de certeza sustentando uma adesão a uma explicação do mundo, a explicação marxista” (ibid.), nos desenvolvimentos contemporâneos dessa linhagem estética essa forma e essa

confrontação tornam-se “o suporte de uma tensão sem resolução” (ibid.), forma que também Rancière chama de “pós-brechtiana”. Salta aos olhos o fato de o filósofo falar de “uma virada no cerne mesmo desse modelo” (ibid.), ao invés de caracterizar essa transformação como uma mudança de paradigma: que a fórmula pós-brechtiana seja “emblema de uma abordagem (...) voltada doravante menos para a revelação dos mecanismos da dominação que para o exame das aporias da emancipação” (ibid.), significa que nisso talvez haja mais continuidade do que ruptura: examinar as aporias da emancipação é ainda explorar os mecanismos que nos impedem de nos libertar da dominação, que fazem com que a luta pela libertação se inverta em dominação. Enfrentar comicamente o fracasso dessa luta é persistir nela, é insistir em repeti-la para deixar surgir novas possibilidades de variações nessa repetição. O que nos leva a outra avaliação do que possa ser o “pós-brechtiano” no teatro, qual seja a de uma poética do fracasso tal como é formulada por Sara Jane Bailes: cabe insistir nas “possibilidades que uma leitura pós-brechtiana do teatro (...) pode conter para a potência de transformação, leitura pela qual a representação é percebida como um veículo no qual o *não imaginado* pode se fazer manifesto” (2011, p. 88, grifo nosso). Para tanto, é preciso não controlar a representação, permitir que ela diga *mais do que era nossa intenção*:

O conceito de “exibir a exibição” [*showing the show*]²⁴⁹ é desenvolvida em direção ao que parece ser uma distorção pós-brechtiana das ideias desse teórico [Brecht]: esses atores nos mostram demais; eles vão longe demais em sua demonstração consciente de si, sua alienação²⁵⁰ e sua indicação de uma variedade de possibilidades não decididas. Eles desviam em direção à indecisão e à incerteza ao invés de manifestar o empoderamento potencial que poderia ser conseguido pela decisão (ibid., p. 75).

Além do mais, essa poética pós-brechtiana do fracasso nos ajuda na reavaliação da obra do próprio Brecht; ou melhor, ela é *exatamente essa reavaliação, perlaboração do projeto brechtiano*. Trabalho que se faz necessário e extremamente produtivo devido ao fato de que “Brecht não é igual a Brecht, não é uma grandeza constante” (Müller, in Heise e Müller, op. cit., p. 110)²⁵¹. Didi-Huberman (2009, pp. 103-4), por exemplo, enfatiza a indecidibilidade diante da pergunta pelo sentido da dialética brechtiana:

249. Uma das mais célebres fórmulas brechtianas é a de que o ator deve “mostrar que está mostrando”, revelar que se trata de uma representação e não de realidade. Ver, por exemplo, o poema “O mostrar tem que ser mostrado” (Brecht, 2000, p. 241): “(...) Desta maneira/ O seu mostrar conservará a atitude de mostrar/ De pôr a nu o já disposto, de concluir/ De sempre prosseguir”.

250. O *Verfremdungseffekt*, foi por vezes também traduzido como efeito de alienação, principalmente na língua inglesa a partir das traduções de 1964 de John Willett dos escritos de Brecht.

251. São recorrentes e conhecidas as tentativas de opor a (má) teoria de Brecht à (boa) obra, como sugere Lehmann (2009, pp. 238-9), para quem “os textos poéticos e dramáticos devem ser lidos como corretivos dos textos teóricos e não como a sua confirmação”. Já Müller, como vimos (ver acima à p. 211) chega a

Não há duas coisas ao menos – duas coisas fatalmente contraditórias – que Brecht entende propor sob o nome de ‘dialética’? Que quer então *expor* Bertolt Brecht em suas peças de teatro, seus escritos teóricos, suas montagens de imagens? É a regra da história ou o surgimento de suas exceções? É a forma universal do devir (Hegel, Marx) ou a singularidade de suas deformações (Bataille, Raoul Hausmann)? (...) A escritura brechtiana vale por seu parâmetro *crônico* (como sugere Louis Althusser) ou por seu paradigma *anacrônico* (como sugere, creio, Walter Benjamin)? A ‘dramaturgia não-aristotélica’ é antes de tudo ‘dialética’, certo. Mas isso implica a *mensagem* ou a *montagem*? A palavra de ordem ou a palavra espirituosa? O realismo socialista ou uma espécie de ‘surrealização’ de tudo? O distanciamento conceitual ou a associação de ideias? Isso acarreta as fixidezes e as aporias da ‘arte militante’ (como sugere Roland Barthes) ou o anarquismo de relações ‘que se engendram uma a outra ao se metamorfosear e que tocam o sonho’ (como sugere Ernst Bloch)? O mesmo gesto pode documentar um momento da *história* e se dispersar ao mesmo tempo nos anacronismos da *imaginação*? É difícil se decidir nessas questões pela simples razão de que Brecht ele mesmo nunca verdadeiramente escolheu por bem.

Ao mesmo tempo, não se trata exatamente da elaboração de pressupostos inconscientes, como o termo psicanalítico normalmente indicaria, uma vez que, “para os caçadores do impensado, Brecht é uma má presa”, como diz Rancière (2007a, p. 114): “Ele pensa tudo – e seu contrário. Ele não tem lapsos, ele pisca o olho. Não no sentido do maldoso – do ironista – que pratica a dupla verdade. No senso do dialético – do humorista – que pratica a verdade como duplicação”. O que se imporá ao teatro pós-brechtiano não será, portanto, nem uma nova interpretação inaudita e nem uma recusa²⁵², mas uma *decidida defesa* de certo Brecht, é entender o nome de Brecht como um campo de batalha²⁵³. As menções às ideias do dramaturgo espalhadas ao longo de

propor o contrário, que a teoria poderia ter consequências não realizadas nas obras (principalmente as da maturidade). Contra ambas as posições, parece-nos que só uma correção mútua, dialética, pode corresponder à tarefa de perlaboração do projeto brechtiano, compreendendo que “as teses adquiriram nas suas peças uma função completamente diferente daquela que se exprimia pelo conteúdo”, tornando-se “constitutivas, imprimiram no drama um caráter antiilusório e contribuíram para a decomposição da unidade da coerência do sentido” (Adorno, 1982a, p. 276), e que contudo “não há que abstrair do que as obras de arte pretendem dizer; quem aprecia Brecht unicamente por causa dos seus méritos artísticos ofende-o não menos do que aquele que julga a sua importância segundo as suas teses” (ibid., p. 261). É a renovação formal “que faz a sua qualidade, e não o *engagement*, mas essa qualidade está ligada ao *engagement*, que se torna seu elemento mimético” (ibid., p. 276). Essa visão formal sobre o engajamento da obra de arte reforça nossa postulação de uma ética da insistência estética (ver capítulo 4 e adiante).

252. Mesmo quando se tenta de fato negar Brecht, frequentemente essa recusa – se trabalhada de modo estética e politicamente rigoroso – parece retornar de algum (dialético) modo a encontrá-lo, como se ele fosse para o teatro o que Hegel é para a filosofia segundo Foucault (1999, pp. 72-3, nomes substituídos por nós): “escapar realmente de Brecht supõe apreciar exatamente o quanto custa separar-se dele; supõe saber até onde Brecht, insidiosamente, talvez, aproximou-se de nós; supõe saber, naquilo que nos permite pensar contra Brecht, o que ainda é brechtiano; e medir em que nosso recurso contra ele é ainda, talvez, um artilho que ele nos opõe, ao termo do qual nos espera, imóvel e em outro lugar”.

253. Podemos dizer ainda que a tarefa é tornar visível um outro Brecht sob sua imagem reificada, jogando sobre ele o olhar crítico do próprio dramaturgo, o qual foi descrito por Didi-Huberman (op. cit., p. 60) como um ato de revelar no qual “o que há ‘atrás’ de um evento fático não é (...) um ‘fundo’ insondável, uma ‘raiz’, uma ‘fonte’ obscura de onde a história tiraria toda sua aparência. O que há ‘atrás’ é uma ‘rede de relações’, a saber uma superfície virtual que demanda ao observador, simplesmente – mas não há

todo este estudo não deixam de fazer parte do combate: as peças analisadas por nós parecem acompanhar Didi-Huberman, que não hesita em eleger os segundos termos de cada oposição listada na citação acima – uma visão da arte crítica como *implicação* (ou mergulho e atravessamento, como colocamos acima) e não *explicação*, como *dizer* e não *já-dito* –, como não hesitamos em aproximar o teatro político de São Paulo (pelo menos em sua versão autoafirmativa dos últimos anos) aos primeiros termos.

Assim, se uma peça como a *Ópera dos vivos* da Cia do Latão parece seguir o movimento autocrítico do teatro pós-brechtiano ao voltar sua crítica cênica da realidade das relações sociais sob o capitalismo para a esfera da produção artística e cultural que pretende representar essa realidade, essa aparência não corresponde a nenhuma autorreflexão: a peça estabelece de princípio quais são as “boas” e quais as “más” formas de criação, reduzindo-se a uma ilustração de um *já dito* sobre o tema (ver acima à p. 170) e colocando-se desde o princípio do lado dos heróis inquestionáveis da arte militante²⁵⁴. Já as duas partes já estreadas da trilogia *Abnegação*, mais recente trabalho do Tablado de Arruar (tendo, como *Petróleo*, dramaturgia de Alexandre Dal Farra e direção de Clayton Mariano), embora aparentemente se limitar à representação dramática e não autorreferente de relações políticas observadas na recente história do Brasil, têm papel mais relevante nesse trabalho de revisão crítica dos pressupostos do teatro político brechtiano (fig. 45). Ao encenar a história de um partido político obviamente inspirado no Partido dos Trabalhadores, o qual ao subir ao poder e se envolver em escândalos de corrupção e até assassinato (referência pouco velada ao caso Celso Daniel), trai as expectativas a seu respeito, o Tablado se confronta com alguns dos principais dilemas colocados para a esquerda brasileira hoje, em relação aos quais não parece possível ter certezas sólidas e nem tomar posições simples. Ademais, por meio do refinado trabalho de Dal Farra (certamente digno de destaque dentro da encenação, bem como no contexto da dramaturgia brasileira recente), materializado em um intenso mas preciso trabalho de interpretação, criam-se figuras cuja estranheza vai se revelando aos poucos, forçando os limites do realismo estabelecido, não pelos efeitos e

nada de simples nessa tarefa – multiplicar heurísticamente seus pontos de vista. É então um vasto território movente, um labirinto a céu aberto de desvios e de limiares”.

254. Às custas, por vezes, da própria coerência entre discurso e realidade dos artistas, que criticavam relações – como aquela entre diretor e “primeira atriz” – e decisões – a de trabalhar na televisão, por exemplo – reproduzidas pelos próprios integrantes do grupo. O mais novo trabalho da companhia, *Os que ficam*, estreado em São Paulo em julho de 2015, parece seguir o mesmo caminho, contando a história de um grupo de teatro politizado dos anos 70 e as dificuldades que enfrenta em seu trabalho, como censura, violência policial, crise econômica, apelo de trabalho na televisão e exílio do autor (sinopse disponível em [http://www.sescsp.org.br/programacao/67030_OS+QUE+FICAM#/#](http://www.sescsp.org.br/programacao/67030_OS+QUE+FICAM#/)).

procedimentos habituais de distanciamento, mas pela construção de um discurso demasiadamente explícito, demasiadamente consciente, e ao mesmo tempo (ou por isso mesmo) absolutamente violentos, como se essas personagens não tivessem superego que lhes freasse as palavras e as ações. Como se a nossa fosse uma sociedade de psicóticos – lembrando que “na psicose, o inconsciente não é recalcado, apresentando-se a céu aberto” (Safatle, 2006, p. 112) – descrição que retoma de modo bastante interessante a centralidade do conceito de *cinismo* para pensar (como esses artistas têm feito desde *Petróleo*, como vimos) a atual organização política dos afetos: o que outrora pertenceu ao inconsciente agora está às vistas de todos, mas “contrariamente ao que poderíamos acreditar, que ele esteja aí não significa em si mesmo resolução alguma mas, ao contrário, uma inércia toda particular” (Lacan apud Safatle, op. cit., p. 113). Assim, na segunda parte da trilogia, o caso verdadeiro do prefeito de Santo André parece sugerir uma bizarra versão de Hamlet em que o príncipe, buscando desvendar e denunciar as mais criminosas tramas nas quais os atuais donos do poder (sua própria família) estão envolvidos, não encontrasse nenhuma resistência, mas pelo contrário diversos personagens absolutamente conscientes do horror e no entanto apáticos em relação a ele.

De modo que a peça nos mostra “algo como a *impotência do verdadeiro*” que Rancière (op. cit., p. 143) encontra na obra brechtiana, explicitando como a sinceridade total, cruel, não consegue gerar os efeitos esperados por um teatro que se queria científico, não é útil à causa que tal teatro gostaria de servir²⁵⁵. Essa poética (pós-brechtiana) do fracasso encontrada na própria obra de Brecht – um dos fatores que influenciariam a substituição proposta por ele de “teatro épico” por “teatro dialético”, quando voltou para a Alemanha – estaria ligada por sua vez à percepção não inteiramente otimista do dramaturgo sobre o novo regime comunista, trazido não pela revolução mas pela guerra: “Tal é o fundo do saco de truques que se apresenta ao teatro dialético: seu efeito não é mais voltado para uma revolução a fazer, mas também não é trazido por uma revolução feita. A revolução não está mais por ser feita e ela não foi feita” (ibid., pp. 133-4). Mas justamente essa desilusão perante o socialismo real faz com que se oponha “à produção da grande indústria e à política do útil (...) uma visão da produção como moral e da moral como produção” (ibid., p. 142). Ou seja, não se trata

255. “Há precisamente na representação do verdadeiro algo que não funciona. Da *Ópera dos Três Vinténs*, encantando aqueles que queria castigar, à *Mãe Coragem*, comovendo os que queria indignar, passando por *A decisão*, rejeitada pelo partido que exaltava, Brecht não cessou de falhar” (ibid., p. 116-7).

mais de colocar o espectador, “pela ‘tomada de consciência’, em posição de ação militante”, mas antes “suscitar sua participação no grande jogo da troca produtiva” (ibid.); e “não se trata mais da grande epopeia da máquina, da eletricidade, da rapidez, ou seja do taylorismo onde, nos anos 1920, os artistas modernistas puderam identificar seu ideal àquele das políticas marxistas”, mas de “cultura artesanal, arte, jogo, maquiagem e *gestus*”, da “produção do artesão, do camponês, do artista, do jogador, da mulher”, pondo “uma ética das relações entre os indivíduos no lugar que ocupava a ‘base objetiva’ do socialismo, a grande indústria” (ibid., p. 141).

Ora, não encontramos em operação nas peças aqui analisadas, no jogo (capítulos 3 e 4) ou no *gestus* (como imagem dialética, capítulo 1), mas também no feminino (presente e importante, ainda que não tematizado explicitamente, nos capítulos 2, 3 e 4²⁵⁶), justamente essa produção do inútil? Essa “produção como moral” oposta à “política do útil” não nos leva de volta a uma *ética da estética* (oposta a um regime ético das artes) como imperativo pulsional de insistência no inútil, no fracasso, ou seja *na imagem*, ou ainda a uma finalidade sem fim do engajamento, como encontramos em *Que não sabe mais...* (capítulo 4)? Pois “a ‘arte pela arte’²⁵⁷ (...) é um pouco, para além das contradições do saber e da moral, essa ‘finalidade sem fim’ da grande produtividade que define a imagem brechtiana do socialismo” (ibid.). Talvez por isso Brecht comente, sobre Lukács e outros defensores de um realismo socialista classicizante: “São, francamente, inimigos da produção. A produção os incomoda. Você nunca sabe onde está com a produção: produção é o imprevisível. Você nunca sabe o que vai sair” (apud Benjamin, 1980, p. 97). Na mesma direção, Fredric Jameson insiste na opção brechtiana pelo “descarte da peça-padrão enquanto forma e da estética da peça benfeita” (2013, p. 107), tida como “modo de subordinar tudo a uma única ideia”, manifestação da “paixão pelo ato de conduzir o espectador ao longo de uma trilha simples onde ele não

256. Assim, poderíamos notar a relevância do fato da personagem Ió, de *Barafonda*, não ser um garoto herói, mas a menina excluída – não por acaso seu crime coincide com sua primeira menstruação – ou de as personagens de *Petróleo* serem todas mulheres que agem e vivem na sombra do “verdadeiro poderoso” (o político Marcos Henrique, marido de Loraine), como se essa peça fosse a versão *obscena* (que revela os bastidores) da trilogia *Abnegação* (que fracassa em sua pretensão de ser obsceno ela mesma, como veremos adiante).

257. Rancière se refere ao diário de trabalho de Brecht (anotação de 9 de maio de 1942, durante sua estada em Hollywood): “Eisler (...) tinha o postulado de uma música ativadora. 100 vezes por dia, ouve-se aqui no rádio música ativadora: os coros que incitam à compra de Coca-Cola. Exige-se desesperadamente arte pela arte” (apud Rancière, 2007a, p. 120). Como se vê, Brecht não ignorava as relações da arte útil e mobilizadora com a Indústria Cultural, tão incansavelmente exploradas por seus desafetos frankfurtianos.

pode olhar nem para a direita nem para a esquerda, nem para cima nem para baixo” (Brecht apud *ibid.*). Essa insistência não soa como uma *defesa de Brecht contra seus admiradores*, os quais parecem não cansar de atualizar essa mesma paixão? A alegria (“apesar de tudo”, como diria Didi-Huberman, ver acima à p. 124) de superar o fracasso do teatro brechtiano, encontrada nas peças aqui estudadas, não será muito mais brechtiana do que a fixação melancólica dos brechtianos paulistanos numa posição passada?

Se a Grande Produção não significa determinação e controle do produzido por critérios instrumentais, se é antes uma pulsão que cria a despeito dos próprios intuitos, há que se renunciar a “que a imagem seja ‘uma’, ou também que ela seja ‘toda’” (Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 256). Ora, essa não-totalização é justamente a própria potência da imagem *escrupulosa, enigmática* (em oposição à imagem que se exhibe, que *comunica*, como vimos acima): consagrar-se “às multiplicidades, aos hiatos, às diferenças, às conexões, às relações, às bifurcações, às alterações, às constelações, às metamorfoses. Às montagens, para dizer tudo” (*ibid.*). Imagens-montagens como as encontradas em todas as obras com que nos defrontamos neste estudo, em que prevalece a “mistura de *violência* dialética – ‘violar as regras’ para fazer emergir uma verdade lá onde não se a esperava – e de *humor* também”, pois “os dois estão ligados”, sendo o humor, “aos olhos de Brecht, (...) uma virtude não apenas sensual e literária, mas teórica e política” (*ibid.*, p. 99); o próprio Brecht dizia: “nunca encontrei algum homem sem humor que tivesse compreendido a dialética de Hegel” (apud Rancière, *op. cit.*, p. 113). O que ilumina o episódio contado por Benjamin:

Brecht, durante as conversas de ontem: “Eu frequentemente imagino ser interrogado por um tribunal. ‘Conte-nos, Sr. Brecht, você realmente fala sério?’ Eu teria que admitir que não, que não falo completamente sério. Penso demais sobre problemas artísticos, você sabe, sobre o que é bom para o teatro, para falar completamente sério. Mas tendo dito ‘não’ para essa importante questão, eu adicionaria algo ainda mais importante: isso é, que minha atitude é permissível” (Benjamin, 1980, p. 97).

fig. 46.

Teatro da Vertigem

A última palavra é a penúltima 2.0, 2014

foto: Edu Marin

5. O que se pode concluir e o que se deve imaginar

Ro disse: tuas respostas descrevem um círculo, assim não avançaremos. Me-ti replicou: andando em círculos avançamos. Tal e tal coisa provém de nós, tal e tal nos foi transmitida. Compomos frases como se escolhem aliados para a luta. Nem todos são dignos de confiança: nem todos têm os mesmos interesses. Na luta conheceremos seus interesses. Talvez tenhamos que nos voltar contra alguns deles. Tudo isso, passo a passo.
BRECHT (op. cit., p. 42)

Em “O que é o contemporâneo?”, Agamben afirma que “essencial é que *consigamos* ser de alguma maneira contemporâneos” (op. cit., p. 57, grifo nosso), o que corresponde a “*conseguir* perceber as trevas que provêm da época” (ibid., p. 64, grifo nosso), ou ainda que aquele que é verdadeiramente contemporâneo “*é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo*” (ibid., pp. 58-9, grifo nosso). As palavras escolhidas pelo filósofo italiano levam-no à conclusão inevitável: a de que “os contemporâneos são raros”, e “ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem” (ibid., p. 65). Por isso tivemos de alertar para uma possível recepção desse texto a partir de uma pretensão a um “status do dissonante”, uma “distinção do dissidente” (ver acima à p. 278); nas reflexões de Agamben, ainda é difícil diferenciar o contemporâneo do herói de vanguarda, ou pior ainda, do aristocrata do espírito. Por isso defendemos aqui uma ética que não se baseia em alguma habilidade (excluindo portanto os inábeis) e nem mesmo na coragem (acusando assim os “outros” de serem covardes), mas na *insistência apesar de tudo*²⁵⁸. O vício que essa ética denuncia não é o “não estar à altura” de realizar sua tarefa, seja pelo medo ou pelo não saber, mas simplesmente o de não se dedicar a ela, o de nem tentar por não se considerar à altura previamente; em suma, a *preguiça*, segundo a qual “é mais fácil se ausentar, ver pela metade, dizer o que não se vê, dizer o que se acredita ver”, formar “frases de ausências” como “eu não posso”, expressão que

258. Rancière (2012a, p. 163) insiste que essa ética não apenas não se funda na desigualdade, mas que é essencialmente igualitária: “Eu me impus como regra prática todos os dias trabalhar, ir à biblioteca, aprender alguma coisa, escrever etc. É para mim uma máxima igualitária. Para dizer as coisas de modo um pouco caricatural, a máxima desigualitária diz que é um pouco cansativo sair, que o melhor é ficar em casa, ver os jornais, ver tevê, para ver o quanto as pessoas são bestas, dizer pra si: como eu sou inteligente, pois os outros são bestas. A escolha da máxima é essa também: somos inteligentes porque os outros são bestas, ou somos inteligentes porque eles são inteligentes? É uma máxima de tipo kantiano: aposto que a capacidade de pensamento que acredito ter é a capacidade de pensamento de todos, ou que meu pensamento deve se distinguir pelo fato de que todos os outros são cretinos?”

“não é o nome de nenhum fato”, ou seja, “nada se passa no espírito que corresponda a essa asserção”, “a rigor, ela não *quer* dizer nada” (Rancière, 2002, p. 65, grifos do autor). Se a preguiça é o “ato de um espírito que subestima sua própria potência” (ibid., p. 87), então apenas um segredo distingue os “chamados gênios”: “o trabalho incessante para dobrar o corpo aos hábitos necessários, para ordenar à inteligência novas ideias, novas maneiras de exprimi-las; para refazer intencionalmente o que o acaso produziu e transformar circunstâncias infelizes em boas ocasiões de sucesso” (ibid., p. 65).

Ao insistirem justamente ali onde ninguém quer insistir, nos fracassos sucessivos que compõem a História, na opacidade que constitui ao mesmo tempo que encerra a imagem não-comunicativa, na inutilidade da obra de arte autônoma para a práxis política, as peças de teatro que escolhemos para nossa investigação ocupam o lugar de “um verdadeiro Mestre”, isso é, aquele que “não tenta adivinhar o que as pessoas querem”, não pretende ser um líder – como o “fascista ou stalinista que pretende saber (melhor do que as próprias pessoas) o que as pessoas realmente querem (o que é realmente bom para elas), e está então pronto a forçá-lo sobre eles mesmo contra sua vontade” – mas “simplesmente obedece a seu próprio desejo e deixa para os outros decidirem se querem segui-lo” (Žižek, 2014, p. 34). “Em outras palavras, seu poder provém de sua fidelidade ao seu desejo, de se recusar a ceder sobre ele” (ibid.), de insistir sobre ele apesar de tudo, bem como de não *pretender* a posição do mestre; só sendo indiferentes a ela é que alguns artistas e obras conseguiram se alçar a essa posição. Ou ainda, somos nós que, retroativamente, colocamo-los nela, justamente pelo ato de segui-lo, de sermos fiéis a eles, que por sua vez demonstram a fidelidade a seu desejo. Demonstram que é possível ser fiel, que não é preciso temer, “que não somos escravos” (ibid.); mas mais ainda, mostram que é preciso acabar com o juízo do realismo, do que é tido como realista em oposição ao que é tido como impossível, não temem “prometer mais do que se pode cumprir”, pois sabem que isso é “abrir todo um espaço de pesquisa, suscitar energias novas de ação” (Rancière, 2015).

No entanto, colocar essa altíssima exigência, esse imperativo do impossível, essa “enorme tarefa” que a igualdade requer (Rancière, 2002, p. 88), significa que não se deve ter ilusões a respeito dessa promessa feita *apesar de tudo*. Estar em constante tensão em relação a *tudo*, isso é, à totalidade opressiva do que hoje existe, isso significa correr o risco não apenas de não poder cumprir a promessa, mas também de por vezes não conseguir ser fiel a ela. Assim, se *Abnegação* consegue de maneira bastante

interessante e original representar um *cinismo psicótico*, lançando olhar renovado e agudamente crítico sobre a atualidade política nacional, seu conservadorismo formal – isso é, sua limitação a uma linguagem basicamente realista – pode afinal resultar num conservadorismo não intencional do discurso: se dissemos que o estranhamento na peça se dá de modo sutil e gradual, sem recorrer aos procedimentos clássicos de distanciamento, talvez essa sutileza leve paradoxalmente a uma distância muito maior. Isso é, sem recursos antirrealistas que nos forçassem a uma identificação com as personagens (e portanto a uma autocrítica), a peça parece contribuir para um senso comum moralizante, que vê no comportamento criminoso dos políticos não a manifestação de uma estrutura corrompida onipresente, mas um defeito individual que os diferencia de “nós” e causa unilateralmente as mazelas e injustiças do país. No sentido diametralmente oposto, a experimentação até os limites da forma cênica em *Guerra sem batalha* mergulha toda a peça numa atmosfera de aleatoriedade, como se nenhum critério (além da livre associação ao tema da Revolução e seu fracasso) pudesse distinguir o que cabe à obra e o que não cabe, nenhuma coerência interna ousasse se impor contra o reino do “qualquer coisa”. Num processo colaborativo levado ao cúmulo, cada performer (entre atores e músicos) parece fazer em cena o que lhe apraz, o que lhe vem à cabeça, e não o que é exigido pelo rigor da lógica da criação²⁵⁹. Desse modo (e emprestando a crítica de Fabbrini a outra artista) a peça “pode, em virtude da abertura excessiva do campo de significação (ou de informação), descarrilar em ‘confusão ou desordem especular de imagens’ – aproximando-se, malgrado o intento da artista, de uma ciranda aleatória dos clichês”, sem que se possa determinar se, “afinal, trata-se de ‘uma reação à saturação e ao excesso de informações e de imagens’, ou, em sentido inverso, o seu prolongamento ou replicação” (Fabbrini, 2013, p. 50).

Há que citar também a minguante relevância dos procedimentos de intervenção urbana no teatro paulistano, visível no retorno aos palcos e espaços fechados nas obras comentadas nestas considerações finais. Não que não se façam mais peças que ocupem o espaço público e as ruas; muito pelo contrário, esse tipo de trabalho se tornou tão difundido que parece não conseguir mais escapar ao fetichismo e à banalidade. Assim, de cenário privilegiado do confronto entre promessas emancipatórias do passado e a

259. A ponto de a “cena terceirizada” do *Concílio da destruição* (ver acima pp. 285) se transformar aqui em “cena alienígena” (nome dado pelos próprios atores): a cada fim de semana, um número artístico diferente era contratado para figurar no primeiro ato da peça, de uma estátua viva a imitadores de Michael Jackson, passando por grupos amadores de dança *pop* coreana que ensaiam no próprio CCSP.

falta de horizontes do novo tempo do mundo – confronto que deu forma de modo decisivo a toda a produção investigada neste trabalho (tanto às peças feitas no espaço urbano quanto dentro do edifício teatral, como reiteramos) –, a rua passou a carimbo prometendo e propagandeando a suposta qualidade crítica e experimental das obras nela realizadas. Essa transformação talvez se relacione ao efeito paradoxal dos protestos ocorridos em todo o Brasil desde junho de 2013: se eles são justamente expressão e efetivação do confronto mencionado, sua relevância política parece afundar em sua excessiva reprodução midiática (inclusive em propagandas de partidos de direita nas eleições presidenciais de 2014), transformando-as em fetiche comercializável. Fetiche aliás também presente na 31ª Bienal de São Paulo (2014), caracterizada por seu curador como “engajada socialmente”, o que seria “diferente de ser politicamente engajada” pois “na social, a arte é incluída, na política, é separada da economia e cultura” (Charles Esche apud Molina, 2014). Isso é, oposta à obra autônoma, temos “a arte-processo que está talvez querendo substituir a política falida e propor-se como espaço de gestão intercultural” (tentativas que poderíamos ver, na linha de nossa argumentação, como pertencendo a um regime ético da arte); contudo, contra essas não-obras que se expõem, “as obras de arte desta Bienal se impõem” (Teixeira Coelho, in *ibid.*). É o caso de uma das poucas peças de intervenção urbana a conseguirem escapar do fetiche e da banalização nos tempos mais recentes: *A última palavra é a penúltima 2.0*, revisão de obra de 2008 realizada pelo Teatro da Vertigem a pedido da Bienal (fig. 46). Encenada na passagem subterrânea da rua Xavier de Toledo – fechada há mais de quinze anos, ela liga o Viaduto do Chá à praça Ramos de Azevedo, no centro da cidade – a obra é a única da trajetória do grupo a abandonar toda dramaturgia, impondo-se apenas pela força das imagens apresentadas: passagens constantes e efêmeras de transeuntes os mais diversos, nunca chegando a parar por tempo suficiente para compor cenas no sentido mais habitual. Escolha mais do que acertada, que libertou o Vertigem de seu antigo impasse entre potência das imagens *site-specific* e fraqueza de dramaturgias muito explicativas, e que, contudo, não parece destinada a ganhar continuidade nas próximas experimentações do grupo (ver acima p. 33, nota 20).

Mas não podemos evitar comentar casos ainda mais desoladores, em que os próprios artistas que antes ocupavam a posição do mestre, os resistentes que souberam ser “vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (Didi-Huberman, 2011, p. 17), cedem à sedução

do “espetáculo do século”, ao “espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente” (ibid., p. 70). É o caso dos atores tornados célebres pelo trabalho sem concessões no teatro de grupo, e que são recrutados para dar aspecto de inteligência crítica e experimental (inclusive com forma pós-dramática) para produções criadas sob medida para a venda e o sucesso (de público e de crítica). Em *Let’s just kiss and say goodbye*, a diretora Elisa Ohtake reuniu Georgette Fadel (da São Jorge), Luciana Schwinden (Teatro da Vertigem), Danilo Grangeia (ex-Folias d’Arte), Rodrigo Bolzan (ex-Latão) e Luah Guimarães (ex-Razões Inversas, atual Mundana Companhia) – ao lado dos quais atua, como se fizesse parte desse “*dream team* do teatro contemporâneo”²⁶⁰ – para simularem uma “despedida dos palcos”, em que realizassem sem vergonha tudo o que sempre quiseram fazer em cena; o resultado foi um desfile de cinismo, em que nada era levado a sério, todas as cenas realizadas com uma atitude de deboche que deixava bem claro que na verdade os artistas eram muito superiores àquilo tudo. Algo parecido com o que Felipe Hirsch alcançou com seu projeto *Puzzle*²⁶¹: novamente Georgette Fadel, mas dessa vez acompanhada de elenco mais estrelado²⁶², apresentavam em cena textos demonstrativamente críticos (destaque para alguns contos de André Sant’Anna, do livro *O Brasil é Bom*, em que se trata de reproduzir de modo depreciativo discursos estereotípicos de uma classe média brasileira ou de um pastor evangélico manipulador) acompanhados de gestos que afetavam uma radicalidade ou algum protesto indeterminado (sujar de tinta ou rasgar o cenário composto de enormes folhas de papel, onde havia escritos que por sua vez simulavam grafites com dizeres como “Je suis Charlie”²⁶³ e nomes de filósofos como Nietzsche, Derrida e Schopenhauer; culminando no ataque a uma bandeira do Brasil reproduzida em preto e branco); é claro que nenhuma crítica real sobressaía dessa ostentação de inteligência. Mas essa lógica de cooptação também chega a atingir grupos inteiros: poderíamos citar a mais recente peça da Cia São Jorge, *Fausto*, em que efeitos espetaculares de vídeo e iluminação sobre um portentoso cenário escondiam mal a total falta de propósito dos artistas em cena,

260. “Dream team da dança” foi como a crítica Helena Katz – sem nenhuma ironia em seu elogio incondicional à obra – descreveu o elenco de *Tira meu fôlego*, peça anterior de Ohtake, em que aplicava à dança exatamente a mesma fórmula que poucos meses depois repetiria no teatro (ver Katz, 2014).

261. Série de quatro peças, da qual pudemos assistir à última (“D”) em fevereiro de 2015, feita sob encomenda para a Feira Literária de Frankfurt, em que se explorava a literatura brasileira contemporânea.

262. Atores conhecidos vindos de um teatro distante do colaborativo (associado antes a “grandes nomes” como Antunes Filho) ou de trabalhos na televisão e no cinema: Luiz Päetow, Magali Biff, Guilherme Weber, Luna Martinelli e o ator argentino Javier Drolas, que fez sucesso no Brasil com o filme *Medianeras*.

263. Referência ao recentíssimo atentado terrorista que atingiu o jornal satírico francês Charlie Hebdo em 7 de janeiro de 2015, em Paris; a frase tornou-se símbolo da liberdade de expressão contra a violência.

como se eles mesmos não soubessem por que escolheram encenar o clássico de Goethe (projeto para o qual tiveram duplo financiamento, do Fomento municipal e do Prêmio Myriam Muniz da Funarte, resultando em fartura de recursos visível em cena, mas que não corresponde a nenhum questionamento ou contundência do material).

Tudo isso reforça que “não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram (...) [mas] na ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (Didi-Huberman, op. cit., p. 30), ou ainda dos refletores dos grandes teatros onde se reproduz a lógica do espetáculo comercial. Devemos, a partir do panorama pouco otimista traçado nas últimas páginas, decretar o fim de mais uma fase do teatro paulistano, a que se seguiu ao esgotamento do ciclo de politização constatado por Sérgio de Carvalho (ver acima pp. 12-3) e que tem sido nosso objeto de estudo? Teria justamente esse fim possibilitado que nosso olhar alçasse voo e à distância enxergasse como conjunto coerente as peças analisadas? Compreensivelmente, não pretendemos oferecer aqui responder a essas derradeiras questões. Talvez em pouco tempo suas respostas pareçam óbvias; agora, seriam previsões temerárias. Antes de terminarmos, porém, cabe um último esforço: o de definir adequadamente o *sentido* dessas perguntas, afastando-o de qualquer constatação pessimista de mais um fim, ao (cínico) gosto pós-moderno. Em primeiro lugar, podemos afirmar com David Harvey (2012, p. 137) que “não adianta reclamar da tentativa de cooptação” das conquistas alcançadas (seja nas lutas políticas, a que se referiu o geógrafo, seja na produção artística), é preciso antes “tomá-la como um elogio e batalhar para sustentar seu próprio significado imanente distintivo”. Em segundo lugar, saber que “uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha”; postular o total assujeitamento do mundo “é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer” (Didi-Huberman, op. cit., p. 42). É ceder à preguiça, é não querer ver que “declarar a morte das sobrevivências (...) seria tão vão quanto declarar a morte de nossas obsessões, de nossa memória em geral” (ibid., p. 64). Por óbvio que seja que “há (...) motivos para ser pessimista”, faz-se “tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (ibid., p. 49); há que se ser fiel a eles mostrando ao mundo (ainda que o mundo não queira olhar) que sob a luz ofuscante dos holofotes eles ainda existem. Como aqueles cujo brilho tão frágil quanto insistente nos encantou e nos fortaleceu, nos livrou do medo, nos moveu a escrever estas páginas.

Sim, o pano cai e todas as questões permanecem abertas. De qualquer maneira, a conversa continua nos bastidores.

HEINER MÜLLER (in Heise e Müller, 1996, p. 116)

REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor. "Moda sem tempo sobre o 'jazz'". In: Velho, Gilberto (org.). *Sociologia da arte*, vol. IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, pp. 49-62.
- _____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 (a).
- _____. "Trying to understand *Endgame*". In: *New German Critique*, nº 26, Primavera/verão de 1982 (b), pp. 119-150. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/488027>. Acesso em 20 de março de 2014.
- _____. *Palavras e sinais, modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. "Museu Valéry-Proust". In: *Prismas – crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1997, pp. 173-85.
- _____. *Lectures on negative dialectics: fragments of a lecture course 1965/1966*. Cambridge: Polity, 2008 (a).
- _____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (b).
- _____. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- _____ e Horkheimer, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- _____. *Towards a new manifesto*. Londres: Verso, 2011.
- Agamben, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *Bartleby: escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 (a).
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007 (b).
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- Alves Jr., Dirceu. Resenha de *Petróleo*. Sem data. Disponível em: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/petroleo>. Acesso em 10 de agosto de 2013.
- Andrade, Mario de. "Meditação sobre o Tietê". In: Pinto, José Nêumanne (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 97-108.

- Arantes, Otília Beatriz Fiori. *Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo, Annablume, 2012.
- Arantes, Paulo. “Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana”, entrevista a Beth Néspoli. O Estado de São Paulo, 16 de julho de 2007 (a). Caderno 2, D3.
- _____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007 (b).
- _____. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- Araújo, Antônio. “A encenação performativa”. In: *Revista Sala Preta*, nº 8, 2008, pp. 253-8. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em 10 de março de 2014.
- Ardenne, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2009.
- Attuch, Leonardo. “Ilha da Fantasia”. Istoé, 5 de janeiro de 2008. Disponível em: http://www.istoe.com.br/colunas-e-blogs/coluna/80105_ILHA+DA+FANTASIA. Acesso em 11 de dezembro de 2012.
- Augé, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL, São Paulo: UNESP, 2010.
- Badiou, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. *Éloge au théâtre*. Paris: Flammarion, 2013.
- Bailes, Sara Jane. *Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. Londres/Nova York: Routledge, 2011.
- Barsanelli, Maria Luísa. “Cidade-cenário”. Folha de S. Paulo. São Paulo, 15 de junho de 2012. Guia da Folha, pp. 8-11.
- Bataille, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- Baudelaire, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, pp. 851-881.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1999.
- Baumgärtel, Stephan. “A peça histórica no âmbito das formas teatrais pós-dramáticas: uma breve análise da encenação *Wallenstein* do coletivo teatral alemão Rimini-Protokoll”. In: *Fênix: revista de história e estudos culturais*, vol. 5, nº 4, outubro/novembro/dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol17stephan.php>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.

- Beckett, Samuel. *Companhia e outros textos*. São Paulo: Globo, 2012.
- Benjamin, Walter. "Conversations with Brecht". In: Adorno, Theodor; Benjamin, Walter et al. *Aesthetics and politics*. Londres: Verso, 1980.
- _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2011.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2013.
- Bey, Hakim. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- Bhabha, Homi. *O lugar da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé editores, 1984.
- Bornheim, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro, Graal, 1992.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (a).
- _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 (b).
- Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugal, 1964.
- _____. *Me-ti: el libro de las mutaciones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- _____. *Brecht on theatre: the development of na aesthetic*. Nova York: Hill and Wang, 1977.
- _____. "Na selva das cidades". In: *Teatro completo, vol. 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *A compra do latão (1939-1955)*. Lisboa: Vega, 1999.
- _____. *Poemas 1913 – 1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Brown, Wendy. "Resisting Left Melancholy". In: *Boundary 2*, vol. 26, nº 3. Durham: Duke University Press, 1999, pp. 19-27.
- Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- Caballero, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: Edufu, 2011.
- Campos, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, vol. 1 (1750-1836). Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. “O socialismo é uma doutrina triunfante”, entrevista a Joana Tavares. Brasil de Fato, 12/07/2011. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/6819>. Acesso em 9 de julho de 2013.
- Canhameiro, Carlos Eduardo. *Do projeto à cena: CHALAÇA a peça*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Instituto de Artes, Universidade de Campinas, 2009.
- Carney, Sean. *Brecht and critical theory: dialectics and contemporary aesthetics*. Abingdon: Routledge, 2005.
- Carvalho, Sérgio de. “Questões sobre a atualidade de Brecht”. In: *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- _____. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: *Dialética da cena – escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho* (blog), São Paulo, 16 de setembro de 2011 (a). Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1410>. Acesso em 03 de novembro de 2014.
- _____. “A encenação do desejo”. In: *Dialética da cena – escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho* (blog), São Paulo, 9 de agosto de 2011 (b). Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1299>. Acesso em 03 de novembro de 2014.
- _____. “Diante da pergunta...”. In: *Revista Sala Preta*. Vol. 12, nº 1, 1º semestre de 2012. Disponível em: <http://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57567>. Acesso em 2 de agosto de 2012.
- _____. “O teatro de grupo em São Paulo e a mercantilização da cultura”. In: *Dialética da cena – escritos de trabalho de Sérgio de Carvalho* (blog), São Paulo, 03 de novembro de 2013. Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1804>. Acesso em 03 de novembro de 2014.
- _____. e Marciano, Márcio. *Companhia do Latão: 7 peças*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.
- Case, Sue-Ellen. “From Bertolt Brecht to Heiner Müller”. *Performing Arts Journal*, Vol. 7, Nº 1, 1983, pp. 94-102. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3245301>. Acesso em 15 de junho de 2013.

- Castellucci, Romeo. "Acteur: le nom n'est pas exact". In: Castellucci, Romeo e Claudia. *Les Pèlerins de la matière: théorie et praxis du theatre: écrits de la Societas Raffaello Sanzio*. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2001, pp. 32-5.
- Castorf, Frank. "A rejeição, no fundo, é uma reação ativa do espectador", entrevista a Valmir Santos, Alessandra Perrechil e Maurício Hiroshi. In: *Camarim*, Revista da Cooperativa Paulista de Teatro. Ano 13, nº 45, 2º semestre de 2010, pp. 36-41.
- Cia São Jorge de Variedades. "Projeto 'Ao coro retornarás'". Site da Cia São Jorge de Variedades, 2011. Disponível em: http://ciasaojorge.com/post/view/20-PROJETO___quot_AO_CORO_RETORNAR_S_quot_. Acesso em 30 de setembro de 2013.
- _____. "Barafonda" (release). Site da Cia São Jorge de Variedades, 2012 (a). Disponível em: http://ciasaojorge.com/post/view/54-_____BARAFONDA_____. Acesso em 7 de julho de 2012.
- _____. "Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer" (release). Site da Cia São Jorge de Variedades, 2012 (b). Disponível em: http://ciasaojorge.com/post/view/52-QUEM_N_O_SABE MAIS_QUEM___O_QUE___E_ONDE_EST___PRECISA_SE_MEXER. Acesso em 10 de julho de 2013.
- Clark, T. J. *Por uma esquerda sem futuro*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Coelho, Sergio Salvia. "Montagem estreia com medo de ser feliz". Folha de S. Paulo, Caderno Acontece, 28 de junho de 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2806200301.htm>. Acesso em 8 de novembro de 2014.
- _____. "Peças com textos de Chico Buarque têm efeitos opostos". Folha de S. Paulo, Caderno Acontece, 24 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2402200801.htm>. Acesso em 8 de novembro de 2014.
- Corrêa, José Celso Martinez. "Libertemos a cultura das suas prisões". In: *Blog do Zé Celso*, 29 de julho de 2011. Disponível em: <http://blogdozelcelso.wordpress.com/2011/07/29/libertemos-a-cultura-das-suas-prisoas/>. Acesso em 9 de novembro de 2014.
- Costa, Iná Camargo. "Teatro na luta de classes". In: *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012, pp. 9-54.
- _____. e Carvalho, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- Critchley, Simon. *Infinitely demanding: ethics of commitment, politics of resistance*. Londres: Verso, 2007.

- Dal Farra, Alexandre. *Manual da destruição*. São Paulo: Hedra, 2013.
- Danto, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odisseus/Edusp, 2006.
- Danto, Arthur. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- De Duve, Thierry. "Five remarks on aesthetic judgement". In: *Umbr(a): a journal of the unconscious*, vol. 4, nº 1, 1999, pp. 13-32.
- Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Desgranges, Flávio e Lepique, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position: L'Oeil de l'histoire 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. *Peuples exposés, peuples figurants: L'Oeil de l'histoire 4*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013 (a).
- _____. "Rendre sensible". In: Badiou, Alain et al. *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris: La fabrique, 2013 (b).
- _____. *Essayer voir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- _____. *Passés cités par JLG: L'Oeil de l'histoire 5*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.
- Dolar, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- Domingues, Victor. "Favelas e especulação". Observatório de favelas, 19 de setembro de 2012. Disponível em: <http://observatoriodefavelas.org.br/noticias-analises/favelas-e-especulacao/>. Acesso em 4 de outubro de 2013.
- Dort, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1988.
- Douzinis, Costas. *Philosophy and Resistance in the Crisis: Greece and the Future of Europe*. Cambridge: Polity, 2013.

- Dunker, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- Düttman, Alexander García. *Philosophy of Exaggeration*. Londres/Nova York: Continuum, 2007.
- Edelman, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham/Londres: Duke University Press, 2004.
- Ésquilo. "Prometeu acorrentado". In: *Prometeu Acorrentado/Ésquilo, Ajax/Sófocles, Alceste/ Eurípedes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Fabbrini, Ricardo. "A apropriação da tradição moderna". In: Guinsburg, J., e Barbosa, Ana Mae (org.). *O Pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. "Fim das vanguardas". In: *Poliética*, Revista de Ética e Filosofia Política da PUC-SP. São Paulo, v. 1, n. 1, 2013, pp. 167-183.
- Fadel, Georgette. "Relato de uma atriz e diretora de coletivo teatral (des)amarrado e em permanente processo de libertação". In: *Revista Rebento*, IA-UNESP, nº 4, maio de 2013, pp 79-81.
- Favaretto, Celso. "A arte do tempo: o evento". In: *Sexta-feira*, nº 5. São Paulo: Hedra, 2000, pp 110-117.
- _____. *Moderno, Pós-Moderno, Contemporâneo: na educação e na arte*. Tese de livre docência. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2004.
- _____. "Por entre rastros e restos". In: *Cadernos benjaminianos*, número especial, Belo Horizonte, 2013, pp. 70-6.
- Féral, Josette. "Por uma poética da performatividade: o teatro performativo". In: *Revista Sala Preta*, vol. 8, nº 1, 2008, pp. 197-210.
- _____. *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*. Montpellier: L'Entretemps, 2011.
- _____. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Fernandes, Silvia. "Experiências do real no teatro". In: *Revista Sala Preta*, vol. 13, nº 2, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 30 de janeiro de 2014.
- _____. e Audio, Roberto (org.). *Teatro da Vertigem: BR-3*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2006.

- Ferreira, João Sette Whitaker. *São Paulo: o mito da cidade-global*. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2003.
- Fioratti, Gustavo. "Onde o teatro encontra a cidade". Revista Pesquisa Fapesp, Edição 195, maio de 2012. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/05/11/onde-o-teatro-encontra-a-cidade/>. Acesso em 13 de julho de 2012.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre*. Abingdon: Routledge, 2005.
- _____. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Abingdon: Routledge, 2008.
- Fix, Mariana. *Parceiros da exclusão – duas histórias da construção de uma "nova cidade" em São Paulo: Faria Lima e Água Espraiada*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. "Uma ponte para a especulação - ou a arte da renda na montagem de uma 'cidade global'". CADERNO CRH, Salvador, v. 22, n. 55, p. 41-64, Jan./Abr. 2009
- Foster, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- _____. "O retorno do real". Revista Concinnitas, ano 6, volume 1, número 8, julho de 2005, pp. 163-186.
- _____. (org.). "Questionnaire on 'The Contemporary'". In: *October Magazine*, 130, Massachusetts Institute of Technology, outono de 2009, pp. 3-124.
- Foucault, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 1999.
- Früchtel, Josef. *The impertinent self: a heroic history of modernity*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Fuchs, Elinor. "Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida". *Performing Arts Journal*, Vol. 9, nº 2/3, 1985, pp. 163-173.
- Galard, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 2008.
- Gatti, Luciano. "Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto". In: *Cadernos de filosofia alemã*, nº 12, julho-dezembro de 2008 (a), pp. 51-78.
- _____. "Teatro, história e verdade: Heiner Müller e a crítica à peça didática de Bertolt Brecht". In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n.19, janeiro-junho de 2008 (b), pp. 201-224.

- _____. “Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama”. In: *Kriterion*, vol.55, no.130, dezembro de 2014, p.577-596.
- Godard, Jean-Luc. “Le droit d’auteur? Un auteur n’a que des devoirs”, entrevista a Jean-Marc Lallane. 18 de maio de 2010. Disponível em: <http://blogs.lesinrocks.com/cannes2010/2010/05/18/le-droit-dauteur-un-auteur-na-que-des-devoirs-jean-luc-godard/>. Acesso em 2 de fevereiro de 2015.
- Groys, Boris. *Art power*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- _____. “From medium to message”. In: *Open Magazine*, nº 16, 2009, pp. 56-65. Disponível em: <http://www.biennialfoundation.org/2014/10/read-now-online-on-issuu-the-art-biennial-as-a-global-phenomenon>. Acesso em: 12 de janeiro de 2015.
- _____. *Going public*. Nova York: e-flux/Sternberg Press, 2010.
- _____. “On art activism”. In: *e-flux journal*, nº 56, junho de 2014. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>. Acesso em 05 de julho de 2014.
- Guinsburg, Jacó e Fernandes, Sílvia (orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.
- Hallward, Peter. “Staging equality: on Rancière’s theatocracy”. In: *New Left Review* nº 37, janeiro/fevereiro de 2006.
- Harcourt, Bernard E., Mitchell, W. J. T. e Taussig, Michael. *Occupy: three inquiries in disobedience*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Harvey, David. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Cambridge: Blackwell, 1990.
- _____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.world
- _____. *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. Londres: Verso, 2012.
- Hegel, Georg W. F. *Fenomenologia do espírito*, parte I. Petrópolis: Vozes, 1992 (a).
- _____. *Fenomenologia do espírito*, parte II. Petrópolis: Vozes, 1992 (b).
- _____. *Cursos de estética*, volume I. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Cursos de estética*, volume IV. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. *Filosofia da história*. Brasília: Editora UnB, 2008.

Heise, Wolfgang e Müller, Heiner. “Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise”. In: *Magma*, nº 3, 1996, pp. 97-116. Disponível em http://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/m3_0.pdf. Acesso em 06 de janeiro de 2015.

Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres/Nova York, 1988.

_____. *The politics of postmodernism*. Londres/Nova York: Routledge, 2001.

Jacques, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

Jameson, Fredric. *Marxism and form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

_____. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Jürs-Munby, Karen. “‘Did you mean post-traumatic theatre?’: The vicissitudes of traumatic memory in contemporary postdramatic performances”. *Performance Paradigm* 5.2, Outubro de 2009. Disponível em: <http://www.performanceparadigm.net/>. Acesso em 24 de agosto de 2012.

Kalb, Jonathan. *The theater of Heiner Müller*. Nova York: Limelight, 2001.

_____. “Resposta à pergunta: Que é esclarecimento?”. Sem data. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/b47.pdf>. Acesso em 12 de outubro de 2013.

Katz, Helena. “Seis artistas com paixão em potência máxima”. *O Estado de S. Paulo*, 1 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,seis-artistas-com-paixao-em-potencia-maxima-imp-,1125515>. Acesso em 22 de fevereiro de 2015.

Kluge, Alexander e Müller, Heiner. *Esprit, pouvoir et castration : entretiens inédits (1990 – 1994)*. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.

_____. *Profession arpenteur : entretiens, nouvelle série (1993 – 1995)*. Paris: Éditions Théâtrales, 2000.

Köhler, Tilmann. “Matadouros”. In: *Revista de cultura Humboldt*, Goethe-Institut, maio de 2011. Disponível em: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/155/pt7763177.htm>. Acesso em: 15 de dezembro de 2014.

Kon, Artur. “Vida e morte do teatro contemporâneo”. In: *Rapsódia: almanaque de filosofia e arte*, nº 8. São Paulo, Departamento de Filosofia, FFLCH-USP, 2014, pp. 173-201.

Koudela, Ingrid. "Fantasmas de Heiner Müller". In: *Revista USP*, nº 35, setembro/novembro de 1997, São Paulo, pp. 182-185.

_____. (org.). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Koolhaas, Rem. *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *O seminário, livro 8: a transferência, 1960-1*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-4*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Lehmann, Hans-Thies. "Motivos para se desejar uma arte da não-compreensão". In: *Revista Urdimento*, nº 9, Abril de 2008, pp. 141-9.

_____. *Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio Sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (a).

_____. "Das Crianças, do Teatro, do Não-compreender". In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.1, n.2, julho/dezembro de 2011 (b), pp. 268-285. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 12 de janeiro de 2012.

_____. "Teatro pós-dramático e processos de criação e aprendizagem da cena", entrevista a Marcos Bulhões Martins, Wolfgang Pannek e Verônica Veloso. In: *Revista Sala Preta*, vol 13, nº 2, 2013, pp. 236-251. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69094/71540>. Acesso em 5 de fevereiro de 2014.

_____. "Teatro Além do Drama: O Pós e o Pré-Dramático". In: *Revista Arte da Cena*, vol. 1, nº 2. Universidade Federal de Goiás, 2015, pp. 4-18. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce/article/view/34765>. Acesso em: 20 de março de 2015.

Lepecki, André. "We're not ready for the dramaturge': Some notes for dance dramaturgy". In: *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga/ CENDEAC, 2010.

- _____. “Coreopolítica e coreopolícia”. In: *Ilha: revista de antropologia da UFSC*, vol. 13, nº 1, janeiro/junho de 2011, pp. 41-60.
- Les Commediens Tropicales. “(ver [] ter)” (release). Disponível em: <http://festivalriopreto.com.br/2012/programacao/ver.php?espid=57>. Acesso em 30 de agosto de 2012.
- Lima, Mariangela Alves de. “Um enigma fascinante solto pelas ruas”. *O Estado de S. Paulo*, 10 de abril de 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,um-enigma-fascinante-solto-pelas-ruas,353079,0.htm>. Acesso em 3 de julho de 2013.
- Löwy, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- Liotard, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994.
- _____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.
- Malabou, Catherine. “Post-trauma”. In: Cohen, Tom (ed.). *Telemorphosis: theory in the era of climate change*, vol. 1. Ann Arbor: University of Michigan/Open Humanities Press, 2012, pp. 226-238.
- Meek, Allen. *Trauma and media: theories, histories and images*. Nova York: Routledge, 2010.
- Mellão, Gabriela. “Peça leva mito de Prometeu para as ruas”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, quinta-feira, 26 de abril de 2012 (a). Ilustrada, p. E4.
- _____. “Peças usam MP3 para criar percursos por SP”. *Folha de S. Paulo*, 27 de junho de 2012 (b). Disponível em: <http://www.folha.com.br/fsp/ilustrada/51190-montagens-usam-mp3-para-criar-percursos-por-sp.shtml>. Acesso em 15 de novembro de 2012.
- Menezes, Maria Eugênia de. “Georgette Fadel dirige dois novos projetos”. *Folha de S. Paulo*, Guia da Folha, 6 a 12 de março de 2009. Disponível em: http://issuu.com/ciasaojorge/docs/clipping_quem/1?e=0. Acesso em 8 de maio de 2013.
- _____. “Arte cidade: Teatro político ganha novo fôlego ao eleger espaço urbano como tema”. *Estado de S. Paulo*. São Paulo, quarta-feira, 19 de abril de 2012. Caderno 2, p. 4.
- Menke, Christoph. *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madri: A. Machado Libros, 2008.
- _____. “Práxis e Jogo: comentários acerca da dialética de um teatro pós-vanguarda”. In: *Revista Urdimento*, Florianópolis, nº14, pp. 11-9, junho 2010.
- _____. *Aesthetics of equality/Ästhetik der Gleichheit*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

- _____. e Rebentisch, Juliane (orgs.). *Kunst – Fortschritt – Geschichte*. Berlim: Kadmos, 2006.
- Mitscherlich, Alexander. *La inhospitalidad de nuestras ciudades*. Madri: Alianza, 1969.
- _____. *A cidade do futuro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- Molina, Camila. “Tônica engajada da 31ª Bienal de São Paulo é discutida”. O Estado de S. Paulo, 29 de novembro de 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,tonica-engajada-da-31-bienal-de-sao-paulo-e-discutida,1599637>. Acesso em: 12 de dezembro de 2014.
- Müller, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Fautes d’impression – textes et entretiens*. Paris : L’Arche, 1991 (a).
- _____. *Ciment – suivi de La correction*. Paris: Les éditions de minuit, 1991 (b).
- _____. “A estrada de Wolokolamsk”. In: *Medeamaterial e outros textos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- _____. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- Ndalianis, Angela. *Neo-Baroque aesthetics and contemporary entertainment*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- Negri, Antonio e Hardt, Michael. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- Néspoli, Beth. “Cia. São Jorge cria provocação cênica em busca de novo rumo”. O Estado de S. Paulo, 11 de março de 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,cia-sao-jorge-cria-provocacao-cenica-em-busca-de-novo-rumo,336758,0.htm>. Acesso em 30 de agosto de 2012.
- Neves, Lucas. “No olho da rua”. Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, p. E1; 11 de março de 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- Nobre, Marcos. *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 (a).
- _____. *Choque de democracia – razões da revolta* (e-book). São Paulo: Companhia das Letras, 2013 (b).

- Nóbrega, Thelma Médici. "Transcrição e hiperfidelidade". In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, nº 7, 2006, p. 249-255. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49417>. Acesso em: 31 de janeiro de 2015.
- Oliveira, Fernanda Carla Machado de. *Barafonda: uma dramaturgia contaminada pela cidade*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.
- Oliveira, Francisco de. "Antigamente, imóveis...". Vitruvius, dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/06.072/3096>. Acesso em 11 de dezembro de 2012.
- OPOVOEMPÉ. "A Máquina do Tempo (ou Longo Agora)". Texto do processo, agosto de 2012. Disponível em: <http://opovoempe.org/site/2012/08/06/1709/>. Acesso em 18 de agosto de 2012.
- _____. "Sobre o grupo". Sem data. Disponível em: <http://opovoempe.org/site/quem-somos/opovoempe-e/>. Acesso em 17 de novembro de 2012.
- Osborne, Peter. *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. Londres: Verso, 2013.
- Pallamin, Vera M. (org.) *Cidade e cultura – esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- Paz, Octavio. "Blanco". In: *Obra poética I (1937-1970)*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 421-47.
- Peixoto, Fernando. "Quando a crítica se transforma em grito" In: Müller, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- Pelbart, Peter Pál. "Anota aí: eu sou ninguém". Folha de São Paulo, 19 de julho de 2013. Disponível em: <http://folha.uol.com.br/opiniao/2013/07/1313378-peter-pal-pelbart-anota-ai-eu-sou-ninguem.shtml>. Acesso em 20 de julho de 2013.
- Power, Cormac. *Presence in play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*. Amsterdam: Rodopi, 2008.
- Quick, Andrew. "The gift of play: Übung and the secret signal of gesture". In: Kelleher, Joe e Ridout, Nicholas. *Contemporary theatres in Europe: a critical companion*. Abingdon: Routledge, 2006, pp. 149-163.

Ramos, Luiz Fernando. "Grupo usa poesia como base para peça política corrosiva". Folha de São Paulo, 25 de junho de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2506200909.htm>.

_____. "Hierarquias do Real na Mímesis Espetacular Contemporânea". In: *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 61-76, janeiro-junho de 2011. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22044/13693>. Acesso em 5 de janeiro de 2014.

_____. "Dramatização pobre não turva exímia encenação do Vertigem". Folha de S. Paulo. São Paulo, 28 de junho de 2012 (a). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/51340-dramatizacao-pobre-nao-turva-eximia-encenacao-do-vertigem.shtml>. Acesso em 11 de novembro de 2014.

_____. "Peça na Barra Funda reinventa as ruas como espaço artístico". Folha de S. Paulo. São Paulo, 24 de maio de 2012 (b). Ilustrada, p. E4.

_____. "Espetáculos mostram amadurecimento sensível da estética de companhia de SP". Folha de S. Paulo, 19 de julho de 2012 (c). Disponível em: <http://www.folha.com.br/fsp/ilustrada/55236-espetaculos-mostram-amadurecimento-sensivel-da-estetica-de-companhia-de-sp.shtml>. Acesso em 19 de julho de 2012.

_____. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

Rancière, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

_____. "Politics, Identification, and Subjectivization". In: *October*, Vol. 61, Verão de 1992. The MIT Press, pp. 58-64.

_____. *Os nomes da história: um ensaio de poética do saber*. São Paulo: Educ/Pontes, 1994.

_____. "O dissenso". In: Novaes, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996 (a), pp. 367-82.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996 (b).

_____. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Le destin des images*. Paris: La fabrique, 2003.

- _____. *The flesh of words: the politics of writing*. Stanford: Stanford University Press, 2004 (a).
- _____. "The Sublime from Lyotard to Schiller: Two Readings of Kant and Their Political Significance". *Radical Philosophy*, nº 126, Julho/Agosto de 2004 (b). Disponível em: <http://www.radicalphilosophy.com/article/the-sublime-from-lyotard-to-schiller>. Acesso em 24 de abril de 2013.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.
- _____. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007 (a).
- _____. *Le philosophe et ses pauvres*. Paris : Flammarion, 2007 (b).
- _____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- _____. *Moments politiques: interventions 1977-2009*. Paris : La Fabrique, 2009 (a).
- _____. "A few remarks on the method of Jacques Rancière". In: *Parallax*, vol. 15, nº3. Londres/Nova York: Routledge, 2009 (b), p. 114-123.
- _____. *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (a).
- _____. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Londres: Continuum, 2010 (b).
- _____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'arte contemporani de Barcelona, 2010 (c).
- _____. "The aesthetic heterotopias". In: *Philosophy today*, vol. 54 (suplemento). Chicago: DePaul University, 2010 (d), pp. 15-25.
- _____. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique, 2011.
- _____. *La méthode de l'égalité : entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. Montrouge: Bayard, 2012 (a).
- _____. *Figures de l'histoire*. Paris: PUF, 2012 (b).
- _____. "Aesthetics and Politics Revisited", entrevista a Gavin Arnall, Laura Gandolfi, e Enea Zaramella. In: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 2, 2012 (c), pp. 289-297. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/662743>. Acesso em 27 de janeiro de 2012.
- _____. *Le fil perdu: essais sur la fiction moderne*. Paris: La fabrique, 2014.
- _____. "'C'était un enchanteur'", entrevista a Aliocha Wald Lasowski. In: *Le Magazine Littéraire*, 29 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.magazine-litteraire.com/actualite/jacques-ranciere-c-etait-enchanteur-29-01-2015-134949>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2015.

- Rebentisch, Juliane. *Aesthetics of Installation Art*. Berlim: Sternberg Press, 2012.
- Richter, Gerhard. "Aesthetic theory and nonpropositional truth content in Adorno". In: *New German Critique* 97, vol. 33, nº 1, Inverno de 2006, pp. 119-135.
- Rilke, Rainer Maria. "Torso Arcaico de Apolo". In: Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Rochlitz, Rainer. *Subversion et subvention: art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard, 1994.
- Rosenfeld, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Röttger, Kati. "Para além de medusa: retomar a história no palco". In: *Revista Sala Preta*, Vol. 1, nº 11, 2011. Disponível em: <http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/367/373>. Acesso em 19 de agosto de 2012.
- _____. "Die Frage nach dem Medium der Choreographie". In: Angerer, Marie-Luise et al. (org.). *Choreographie – Medien – Gender*. Zurique: Diaphanes, 2013, pp. 57-77.
- Ruby, Christian. *L'interruption: Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique, 2009.
- Safatle, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- _____. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. "Às costas da consciência: sobre uma forma de recuperação da filosofia da história". In: Novaes, Adauto (org.). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
- Saison, Maryvonne, *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998
- Salecl, Renata. "Crime as a mode of subjectivization: Lacan and the law". In: *Law and Critique*, Vol. IV, nº 1, primavera de 1993, pp. 3-20. Disponível em: <http://link.springer.com/article/10.1007%2FBF01128398>. Acesso em 23 de novembro de 2014.
- Sánchez, José. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- Santos, Valmir. "Impasse veta Bertolt Brecht em palcos brasileiros". Folha de S. Paulo, Acedno Ilustrada, 14 de abril de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u50322.shtml>. Acesso em 1 de fevereiro de 2015.
- _____. "Vertigem espelha cidade nas águas do Tietê". Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, 22 de março de 2006. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59003.shtml>. Acesso em 8 de novembro de 2014.

- Schiller, Friedrich. *A noiva de Messina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- Schwarz, Roberto. “Cultura e política: 1964 – 1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 61-92.
- _____. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp 113-148.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- Singer, André. *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Smith, Steven. *Palcos políticos: activist theater in contemporary São Paulo, Brazil*. Tese de doutorado. University of Wisconsin-Madison, 2008.
- Stanislavski, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Sófocles. *A trilogia tebana: Édipo Rei – Édipo em Colono – Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Tablado de Arruar. “Helena pede perdão e é esbofetada” (release). Site do Tablado de Arruar, 2010. Disponível em: http://tabladodearruar.com.br/?page_id=80. Acesso em 4 de novembro de 2013.
- Tavares, Gonçalo. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- Toledo, Paulo Bio. “Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer”. In: Revista Bacante (online), 1 de abril de 2009. Disponível em: <http://www.bacante.com.br/critica/quem-nao-sabe-mais-quem-e-o-que-e-e-onde-esta-precisa-se-mexer/>. Acesso em 12 de abril de 2015.
- Valente, Edson. “Escritório vazio barra novos prédios”. Folha de S. Paulo, Caderno Imóveis, 23 de janeiro de 2005. Disponível em: <http://folha.uol.com.br/fsp/imoveis/ci2301200502.htm>. Acesso em 11 de dezembro de 2012.
- Velasquez, Juan. “Espetáculo pelas ruas e em uma kitinete no centro da cidade”. Gazeta Mercantil, 6 a 8 de fevereiro de 2009. Disponível em: http://issuu.com/ciasaojorge/docs/clipping_quem/1?e=0.
- Virilio, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1993.

Wright, Elizabeth. *Postmodern Brecht: a re-presentation*. Londres/Nova York: Routledge, 1989.

Žižek, Slavoj. *The art of the ridiculous sublime: on David Lynch's Lost Highway*. Washington: University of Washington Press, 2000.

_____. *Bem vindo ao deserto do Real!: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. São Paulo: Boitempo, 2003 (a).

_____. "Heiner Mueller out of joint". In: *Lacanian ink*, 25 de setembro de 2003 (b). Disponível em: <http://www.lacan.com/mueller.htm>. Acesso em 15 de junho de 2015.

_____. *The sublime object of ideology*. Londres: Verso, 2008 (a).

_____. *In defense of lost causes*. Londres: Verso, 2008 (b).

_____. *Less than nothing: Hegel and the shadow of dialectical materialism*. Londres: Verso, 2012.

_____. *Absolute recoil: towards a new foundation of dialectical materialism* (e-book). Londres: Verso, 2014.

Zupančič, Alenka. *The odd one in: on comedy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

_____. *Ethics of the real: Kant and Lacan*. Londres: Verso, 2011.

"Cia Les Commediens Tropicales propõe um laboratório de plágios". Globo Teatro, 8 de novembro de 2013. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/11/cia-les-commediens-tropicales-propoe-um-laboratorio-de-plagios.html>

"Galvez, Raphael (1907-1998)". In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artista_s_biografia&cd_verbete=3103&cd_idioma=28555&cd_item=1. Acesso em 30 de setembro de 2013.