

**POSTAIS PARA O FIM DO MUNDO**

temporalidades latino-americanas na

dramaturgia contemporânea (2011-2021)

André Felipe

Costa Silva

São Paulo

2021

## **POSTAIS PARA O FIM DO MUNDO**

temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

André Felipe Costa Silva

São Paulo

2021

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

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

---

Costa Silva, André Felipe  
Postais para o fim do mundo : temporalidades  
latino-americanas na dramaturgia contemporânea  
(2011-2021) / André Felipe Costa Silva; orientador,  
Felisberto Sabino da Costa . - São Paulo, 2021.  
220 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade  
de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão original

1. Dramaturgia . 2. América Latina. 3. Tempo. 4.  
Arquivo . 5. Latinofuturismo. I. Sabino da Costa ,  
Felisberto. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

**Nome:** André Felipe Costa Silva

**Título:** Postais para o fim do mundo: temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

Instituição: Universidade de São Paulo – USP

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Julia Elena Sagasetta

Instituição: Universidad Nacional de las Artes – UNA (Argentina)

Dr. Marco Aurélio Pinotti Catalão

Instituição: \_\_\_\_\_

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marília Velardi

Instituição: Universidade de São Paulo – USP

Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel

Instituição: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Esta pesquisa foi parcialmente financiada com recursos do Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), durante o período de intercâmbio no Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaft da Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main entre Abril de 2019 e Setembro de 2021, sob supervisão do Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll.

**Revisão de texto:** Lia Urbini

**Diagramação:** Nicholas Kucker Triana

Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi tesis de senderos  
que se bifurcan.

Lembrar de agradecer:

- Prof. Dr. Felisberto S. da Costa, pela confiança.  
Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll, für die offenen Türen an der Goethe-Universität  
Prof. Dr. Stephan Baumgärtel, pelas pontes entre Brasil e Alemanha.  
Prof. Dra. Marília Velardi, por perguntar quem sou eu.  
Prof. Dra. Julia Elena Sagaseta, por ser testigo de mis caminos como investigador.  
Marco Catalão, pelas críticas virtuais.  
Alexandra Marinho, pela recepção calorosa às margens do rio Memo.  
Ana Carolina Leimann, pela amizade cronópia.  
Ana Carolina Ferreira, pelas conversas no campus.  
Ana Luiza Fortes, pela parceria nos ensaios, pesquisas e mundo afora.  
Andrés Gorzyczki, por el falafel de la Karl-Marx-Straße.  
Axs artistas que participaram do podcast Latimofuturismo, pela inspiração.  
Catalina Landivar, por las telepatías.  
Diogo Liberano, pelas provocações carinhosas.  
Elisza Peressoni, pela nossa eterna adolescência.  
Gabriela Navarro, por compartilhar a escritavania na quarentena.  
Heloisa Marina, pela solidão compartilhada diariamente.  
João Turchi, pelas palavras faladas, escritas e gravadas.  
Julia Schade, for the syncopated temporalities.  
Julia Telles de Menezes, por encontrar nosso Stammkneipe.  
Lia Ishida, pelos amigos adornianos.  
Lia Urbini, pela leitura cuidadosa das linhas e entrelinhas.  
Lígia Souza, por abrir caminhos na selva de pedras.  
Liz Natáli Soria, por fazer parar qaa a tampa não passa.  
Luiz Pimentel, pela leitura do meu crocodilo.  
Maira Ishida, pelas memórias e fotos compartilhadas.  
Marco Antônio Oliveira, pelas conversas sem ponto final.  
Maria Carolina Vieira, pelas nossas sintonias.  
Nataly Callai, por viver juntas o declínio do Futurama.

Nicholas Kucker Triana, por dar forma a essa loucura.  
Paola Lopes Zamariola, pelos deslocamentos em Abya Yala.  
Paulinho Brandão, pelas canções de amizade.  
Prof. Dr. Bojana Kunst, for the queer temporalities.  
Prof. Dr. Peter Pál-Pelbart, pelas potências do tempo.  
Rabih Mroué, for sharing his space and time.  
Rita Butman, for the love and support in Thomasstrape.  
Teresa Bernauer, for the translation of the end of the world.  
Thiago Simim, pelos domingos em família em Frankfurt.  
Vinicius Coelho, pela companhia constante no fim do mundo.  
Vinicius de Souza, pelo entusiasmo mineiro.  
Yasmin Afshar, pelas nossas danças no Tempelhofer Feld.  
Minha mãe Betinha, por tudo e cada coisa.  
Meu pai César, por estar sempre ali.  
Minha irmã Nana, pelo carinho fraterno.  
Meu sobrinho Heitor e minha sobrinha em gestação, por tanto futuro.  
Minha avó Dorinha, por seu amor pelas letras escritas à mão.  
Meu avô Júlio (em memória), pelos caminhos ao Sul que me trouxeram até aqui.

## RESUMO

No ano de 2066, André Felipe recebe uma mensagem da biblioteca da Universidade de São Paulo informando que, devido ao grande colapso da Big Data, sua tese de doutorado intitulada “Postais para o fim do mundo: temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)” desapareceu do acervo bibliográfico da universidade. A partir de então, André inicia uma busca por sua tese defendida há quase meio século, mas tudo o que encontra são vestígios analógicos e digitais dela – como um caderno de esboços, um *pendrive* e uma coleção de velhos postais. O material aqui disposto reúne e recria os escombros de uma investigação sobre a representação do tempo e a imaginação do futuro na dramaturgia latino-americana da segunda década do século XXI sob o ponto de vista de um dramaturgo brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia; América Latina; Tempo; Arquivo; Latinofuturismo.

## RESUMEN

En el año 2066, André Felipe recibe un mensaje de la biblioteca de la Universidad de São Paulo informando que, debido al colapso del Big Data, su tesis doctoral titulada “Postales para el fin del mundo: temporalidades latinoamericanas en la dramaturgia contemporánea (2011-2021)” desapareció del acervo bibliográfico de la universidad. A partir de ahí, André inicia una búsqueda de su tesis defendida hace casi medio siglo, pero lo único que encuentra son rastros analógicos y digitales de la misma – como un cuaderno de bocetos, una *pendrive* y una colección de viejas postales. El material aquí dispuesto recoge y recrea los escombros de una investigación sobre la representación del tiempo y la imaginación del futuro en la dramaturgia latinoamericana de la segunda década del siglo XXI bajo el punto de vista de un dramaturgo brasileño.

**PALABRAS CLAVE:** Dramaturgia; América Latina; Tiempo; Archivo; Latinofuturismo.

## ABSTRACT

In the year 2066, André Felipe receives a message from the library of the University of São Paulo informing that, due to the Big Data crash, his doctoral dissertation entitled “Postcards for the end of the world: Latin American temporalities in contemporary dramaturgy (2011-2021)” has disappeared from the university’s archive. From then on, André begins a search for his dissertation defended almost half a century ago, but all he finds are analog and digital traces of it; such as a sketchbook, an USB stick, and a collection of old postcards. The material arranged here gathers and recreates the wreckage of an investigation on the representation of time and the imagination of the future in Latin American dramaturgy of the second decade of the 21st century from the point of view of a Brazilian playwright.

**KEYWORDS:** Dramaturgy; Latin America; Time; Archive; Latinofuturismo.

## POSTAIS PARA O FIM DO MUNDO

temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)

<b>1. Uma correspondência no tempo [parte I]</b> .....	<b>14</b>
<b>2. Em busca da tese perdida</b> .....	<b>36</b>
<b>3. Comunicação a uma Academia</b> .....	<b>40</b>
<i>[Presentes sincopados: o teatro para além do instante e da linearidade temporal]</i>	
<b>4. Caderno de esboços</b> .....	<b>54</b>
<i>[Arquivo, fantasmas e memória no teatro latino-americano]</i>	
<b>5. Artigo recusado</b> .....	<b>89</b>
<i>[Antes que o céu volte a cair: quais futuros o teatro latino-americano pode imaginar hoje?]</i>	
<b>6. Dramaturgia em anexo</b> .....	<b>110</b>
<i>[Ensaio para o fim do mundo]</i>	
6.1 Ensaio#1 Começo do fim .....	
6.2 Ensaio#2 Depois do fim .....	
6.3 Ensaio#3 Fim.....	
<b>7. Uma correspondência no tempo [parte II]</b> .....	<b>137</b>
<b>8. E-mail aos membros da banca [nota final]</b> .....	<b>146</b>
<b>9. Referências</b> .....	<b>148</b>

### Pequeno Atlas do Teatro Latinofuturista

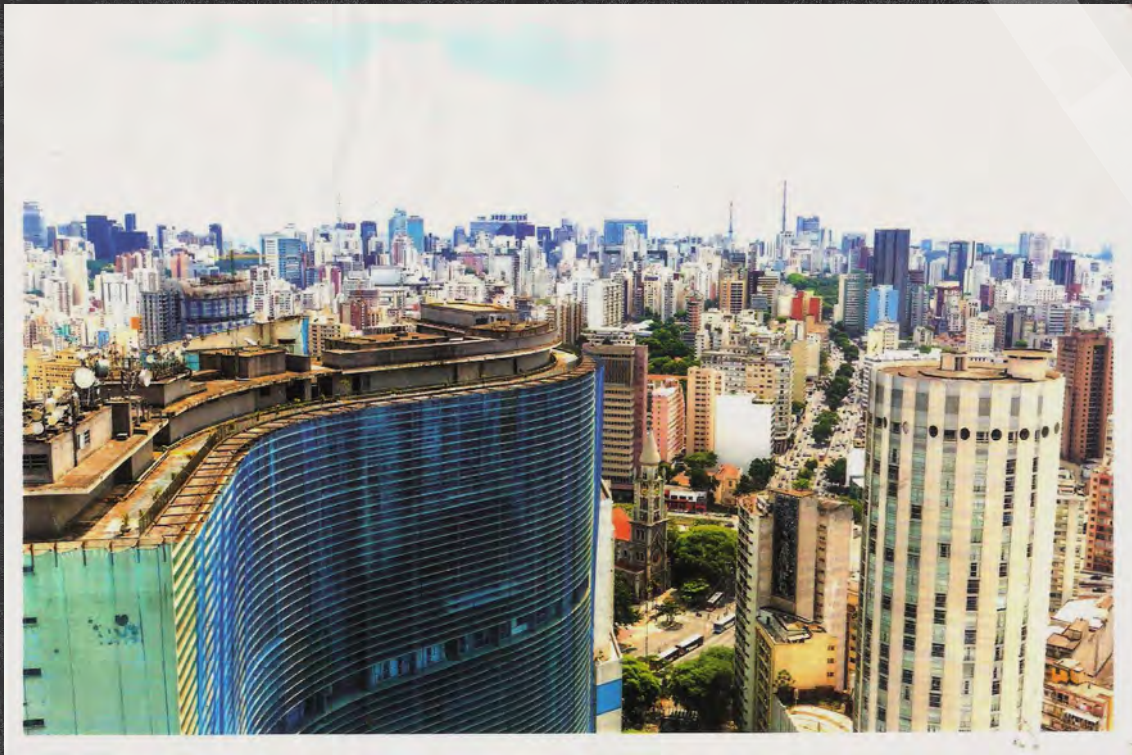
I Manifesto	viii
II Algumas sinopses	ix
III Alguns títulos	xxviii
IV Algumas entrevistas	xxix
V Algumas dramaturgias	liv

Just been listening to that stupid  
bastard I took myself for thirty  
years ago, hard to believe I was ever  
as bad as that.

SAMUEL BECKETT

Krapp's Last Tape

1. UMA CORRESPONDÊNCIA NO TEMPO [PARTE I]



São Paulo, 22 de junho de 2017

André,  
eu tô preso no aeroporto  
de Congonhas tentando  
adiantar o voo p/ conhecer  
meu sobrinho Heitor, que  
acaba de nascer em Flo-  
rianópolis. Ainda não in-  
ventaram o teletransporte.  
Essa vista apocalíptica  
do centro de SP é muito  
parecida com a da minha  
janela. Tem dias que desce  
uma névoa branca acinze-  
lada sobre os edifícios e eu  
até tenho aprendido a achar  
bonito.

Como estará essa paisagem  
quando você estiver lendo isso?  
Este postal eu comprei aqui  
no aeroporto mesmo. É o pri-  
meiro de um projeto doido  
que acabo de começar.

Como modo de explorar o  
meu tempo, durante os anos  
de doutorado eu te escreverei  
um postal por semana.

□□□□□ - □□□

Saudações passadas, Edifício Copan  
André São Paulo - SP  
Brasil



BUENOS AIRES, 1999  
LA BOCA, CALLE GARIBALDI.  
LLEGANDO A LA BOMBONERA

© ROBERTA VASSALLO

Ex-São Paulo, 21 de abril de 2066

André,

foi preciso uma dobra no tempo, foi preciso que estes postais chegassem até aqui quase intactos para que este projeto pudesse existir. Você me pediu para descrever o futuro, sabendo que tal coisa não existe e que, portanto, é tudo aquilo que você é capaz de imaginar agora. Esta nossa correspondência só é possível neste espaço imaginário que nós criamos, nesta viagem no tempo em que eu me torno uma espécie de arqueólogo do futuro latino-americano e tento encontrar, nos fragmentos do passado, algo que talvez tenha se perdido. O cinza ainda predomina nessa paisagem, mas a névoa talvez esteja começando a se dispersar.

Saudações futuras,  
André



SÃO PAULO 450 ANOS  
 23 - Série anos 70  
 Vista Aérea da Avenida Paulista -  
 Foto: Arquivo Brascard



**BRAS**Card  
 Críticas e Postais

SELO

São Paulo, 12 de maio de 2019

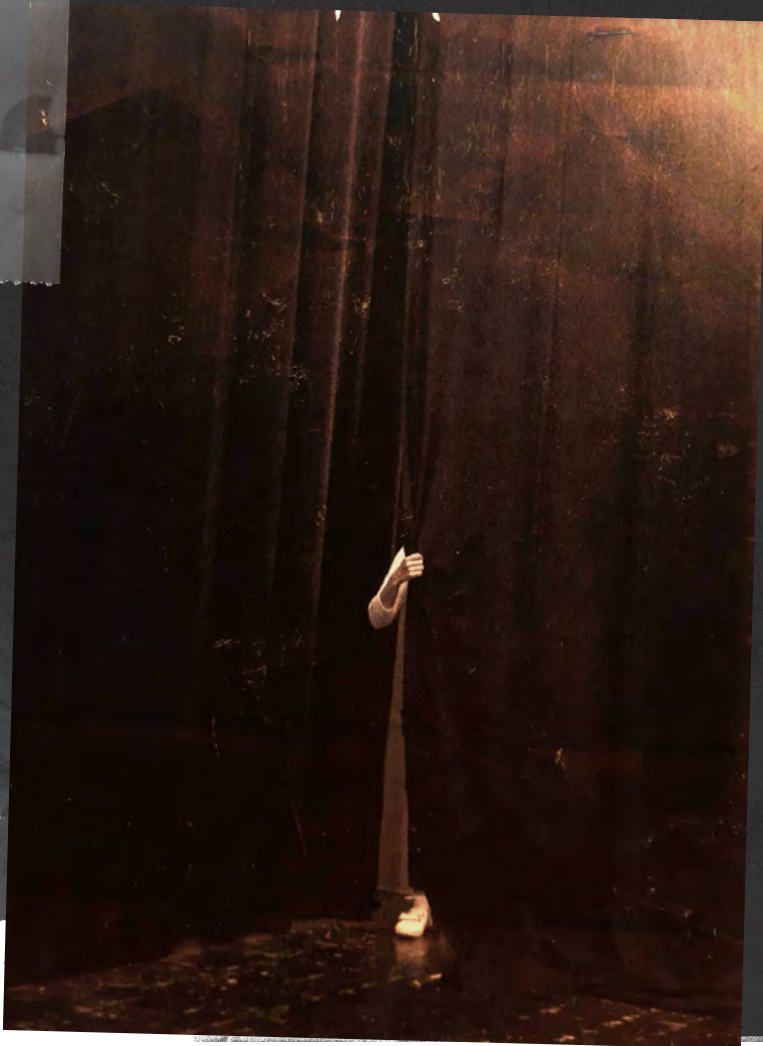
André,  
 acordei de manhã cedo com  
 o barulho de helicópteros.  
 Mais tarde vi a notícia de  
 que o corpo de uma criança  
 foi encontrado carbonizado  
 entre os escombros do incêndio  
 da semana passada na ocupa-  
 ção do Largo Paissandu.  
 Na quinta-feira passei na frente  
 do Supermercado Futurama,  
 que desde o começo do ano está  
 à beira da falência e, por isso,  
 dei-tei de ir lá. Agora as pra-

RPC  
 POSTAIS DO BRASIL - Tel.: (11) 5631-8913 / 5631-4392 / 5632-0490  
 Produzido por BRASCARD Edições de Postais Ltda. - Reprodução Proibida  
 Internet: <http://www.brascardnet.com.br> - E-Mail: [postcard@brascardnet.com.br](mailto:postcard@brascardnet.com.br)

teleiras estão quase todas  
 vazias e os funcionários  
 ficam sentados moscaixas,  
 quase sem ação, aguardando  
 que alguém os demita.

Essas duas imagens do  
 tempo em que eu te escre-  
 vo se cruzam neste postal.

Future no future,  
 André



Ex-São Paulo, 27 de abril de 2066

André,

foram décadas de acúmulo de arquivos compostos por códigos que desenham palavras, imagens e sons armazenados em mil servidores formando um céu de nuvens densas cada vez mais carregadas. Décadas de uploads e downloads em apenas um clique. Bibliotecas inteiras, bancos de teses e ossos, coreografias em realidade aumentada, dramaturgias java, pornografia ASMR. Décadas até que esse céu nebuloso começasse a rachar e desmoronasse sobre as nossas cabeças. 2065 é o ano que marca o colapso da Big Data: toneladas de arquivos digitais são corrompidas, a internet torna-se um labirinto vazio. A partir daí, voltamos forçosamente a nos reconectar com as coisas palpáveis e as tecnologias antigas; como a memória, como o teatro, como os postais. Por isso eu te escrevo.

André



**RIO DE JANEIRO - TURÍSTICO**

**RIO DE JANEIRO - RJ - BRASIL**  
Vista aérea da Ponte Presidente Costa e Silva  
(Rio-Niterói). Extensão 13.980 metros.

Air view of Presidente Costa e Silva Bridge  
(Rio-Niterói) 13.980 meters.

RPC

RJ-75

Frankfurt am Main, 20 de novembro de 2019

André,

"o Brasil é meu abismo". Todos os dias chegam notícias abismais do nosso país e do nosso continente. A América Latina está em chamas. Estar longe é alienar-se, mas é também se sentir mais parte de onde viemos. Não é questão de origem, porque eu venho de tantos lugares ao mesmo tempo, mas é questão de... pertencimento, talvez. Sinto que dou voltas em círculos e não consigo avançar na escrita da tese. Crio quebra-cabeças, imagino estruturas, tento estabelecer metas e não saio do lugar. Se receber este postal, me dê pistas!

Lembranças de mim mesmo,

André



*Pompei - Casa del Menandro Atrio*

POMPEI  
Maison du Menandro - Atrium  
Menandro House - Atrium  
Menandro Haus - Atrium



Ex-São Paulo, 18 de janeiro de 2066

André,

há poucos dias recebi uma mensagem do Sistema Integrado das Bibliotecas da Ex-USP me informando que, devido ao colapso recente, parte considerável do acervo digital de teses e dissertações da universidade foi perdida. Contaram-me que, graças ao trabalho eficiente de suxs bibliotecárixs, a maioria dos arquivos perdidos foram localizados em suas cópias físicas, mas que, em alguns casos excepcionais (assim disseram) como a minha tese, não

puderam encontrar uma cópia em nenhum de seus setores. Por isso entraram em contato, para que, se possível, eu lhes envie uma cópia da minha tese de doutorado defendida em 2021.

Sem mais,

André



**RIO DE JANEIRO - TURÍSTICO**

RIO DE JANEIRO - RJ - BRASIL  
Vista noturna do Leblon e Ipanema.

Night view of Leblon and Ipanema.

08 de outubro de 2017

IMPRESSO NO BRASIL POR:  
EDITORA LITOPARTE LTDA. - Caxias do Sul - RS - Fone (054) 221.42.01 - Reprodução Proibida

RPC

RJ-136A

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

□ □ □ □ □



Bratislavské kozubové hodiny z 2. polovice 19. storočia z expozície hodín.

Братиславские часы на камине с второй половины 19-го века из экспозиции часов.

Bratislavaer Kaminuhr aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Uhrenexposition.

Ex-São Paulo, 26 de janeiro de 2066

André,

vasculhei caixas com papéis mofados, pastas e arquivos digitais de décadas passadas, mas encontrei apenas documentos relacionados à pesquisa, nada próximo a uma cópia integral de "Postais para o fim do mundo: temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)".

Foto L. Grüberová  
Фотография Л. Груберова

É coerente que uma tese sobre o tempo tenha finalmente se perdido no tempo. Confesso que pensei em todo o esforço que eu tive para escrevê-la e estaria mentindo se dissesse que não senti um pouco o fracasso de ver todo aquele trabalho do passado relegado à desapareição. Mas, em certo sentido, é até um alívio sentir que os meus rastros vão dando cabo de si mesmos, desaparecendo aos poucos do mundo.

André



ACARAU - CE - BRASIL  
Nº 24 - Monumento da Natureza de Jericoacoara  
Monument of nature to Jericoacoara

RPC

Florianópolis, 31 de dezembro de 2018

André,

te escrevo esse postal  
diretamente do fim do  
ano de 2018. Foi um  
ano difícil e intenso.  
Sinto o futuro esmagar  
o presente. Eu estou  
apreensivo com a chega-  
da de 2019, um ano mis-  
terioso e incendiário.  
Eu desejo que as perdas  
sejam menores do que os  
achados.

Fotografia e Arte Granjeense

Em chamadas,

André

Edição - ARTESANATO QUIXADÁ LTDA - Rua Sen. Pompeu nº 350 - Box 16-C  
Cx. Postal 3316 - CEP 60000 - FONES (085) 221-1907 e 221-1796



Ex-São Paulo, 03 de fevereiro  
de 2066



P3047

André,

na minha busca por uma cópia da tese acabei encontrando muita coisa. Muita coisa de diferentes ordens, mas que estão me aproximando dos anos de escrita. Não pude encontrar uma cópia da tese, mas pude recuperar alguns dos escombros da pesquisa, inclusive a dramaturgia de Ensaios para o fim do mundo, além de um caderno de rascunhos,

um roteiro de uma comunicação acadêmica, um artigo recusado por uma revista, esta sua coleção de postais p/ o futuro... O que eu faço com tudo isso?

André

www.plaizier.be

PLAIZIER


Holland House Library Suffers Damage  
1940 - Londen - England  
© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS - V.P.M.





Campus Bockenheimer - Philosophicum

Frankfurt am Main, 12 de janeiro de 2020

 NOSTALGIEKARTE

Ansichtskarte  
Nr. 17

André,  
às vezes tenho vontade  
de desistir destes postais,  
mas sigo insistindo para  
ver no que vai dar. Sinto  
que eu ainda não entendo  
bem o que estou fazendo,  
mesmo depois de três a-  
nos ainda não encontrei  
o tom dessa escrita, cada  
hora invento algo novo

© Nostalgiekarte Frankfurt 2014, Foto & Design: www.nostalgiekarte.de

Mas, de alguma maneira,  
lançar perguntas ao futuro  
tem me ajudado a encon-  
trar algumas saídas.

Saudações,

André

Das Philosophicum wurde 1958 bis 1960 nach Plänen von Ferdinand Kramer im Stil des Funktionalismus erbaut. Der damalige Baudirektor der Universität Frankfurt schuf mit dem Stahlkettbau ideale Voraussetzungen für eine heutige neue Nutzung des Gebäudes, in dem einst Theodor W. Adorno lehrte.





Malba Arte Latinoamericano

Flavia Da Rin | Argentina, 1978

*Sin título*, 2004 [Untitled]

Fotografía blanco y negro sobre papel. 2/5

100 x 64,4 cm | Donación Asociación Amigos de Malba gracias al aporte de Gabriel Wieggers. Programa de Adquisiciones, Buenos Aires, 2005

MALBA - COLECCIÓN COSTANTINI

Ex-São Paulo, 19 de fevereiro de 2066

André,

comecei a fantasiar com a ideia de reescrever a minha tese de doutorado perdida. Pensei que seria a oportunidade perfeita para viajar no tempo e remexer nos arquivos do passado. Me entusiasma também o risco de ser flagrado falsificando a mim mesmo. Quase meio século depois, na curva da minha vida, eu volto ao exercício da escrita. Ou da reescrita, que é a mesma coisa.

André



Barcelona, 1º de febreiro de 2020



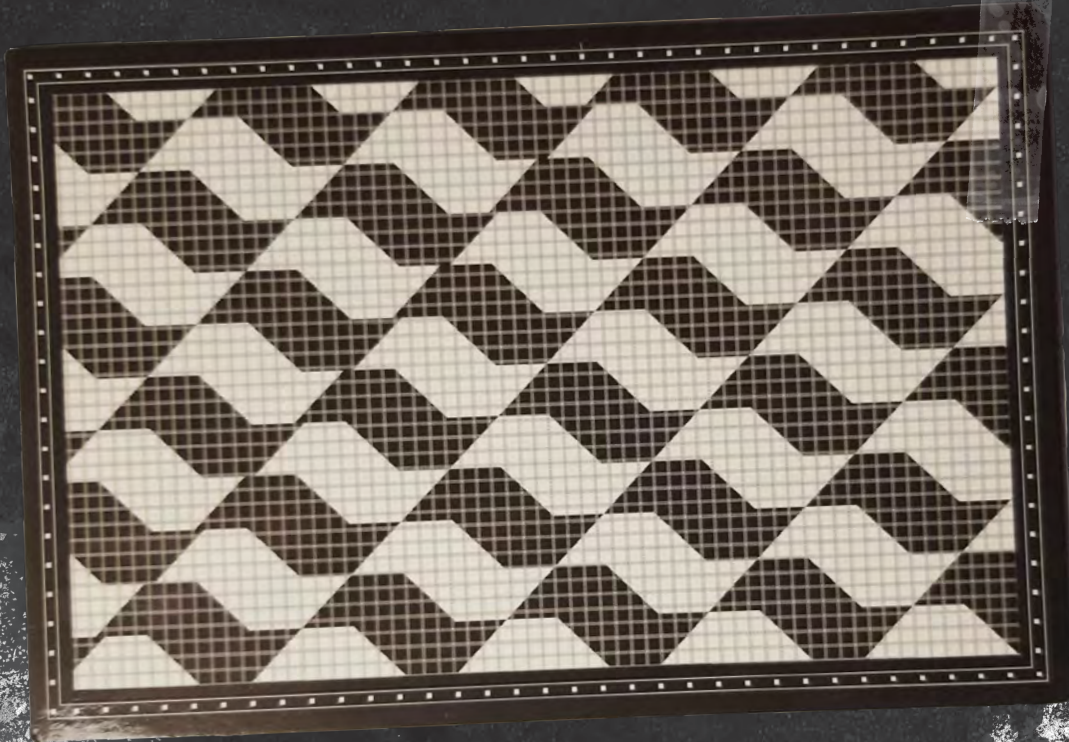
André,  
"the Doomsday Clock is now 100 seconds for the midnight", me avisa o Google. Sim embargo, mesmo com os embargos de todos os embargos, me sinto feliz. Em Barcelona faz sol, o Mediterrâneo me leva a pensar no Atlântico e me sobram impulsos passionais.

EDITION : A.D.I.A. NICE. (Reproduction interdite)

Não sei o que estou dizendo. Apesar da profecia do Google, tenho a intuição de que 2020 vai ser um ano bom.

André

11.673. LA CORNICHE D'OR. — Les rochers rouges de l'Estérel.



Ex-São Paulo, 26 de março  
de 2066

André,  
  
será medo de desaparecer?  
  
André

---

---

---

---

---

---

---

---

□□□□□□ - □□□□

São Paulo - SP - Brasil



Speyer o. Rhein  
(Luftaufnahme)

Frankfurt am Main, 20 de abril de 2020

André,  
mais de um mês vivendo  
a chamada nova norma-  
lidade. Se esse é o fim  
do mundo, não parece fa-  
zer sentido passar esse  
tempo escrevendo uma te-  
se. Conto os dias, mas  
não temos saída à vista.  
"This too shall pass",  
me diz o guru newage  
dos meus áudios de

meditação diária nesse  
apartamento fechado.

Quarentenado,  
André



Ex-São Paulo, 05 de março de 2066

André,

o método inicial de Pierre Menard - o personagem de Borges que decide reescrever Dom Quixote tal e qual foi escrito por Cervantes mais de 300 anos antes - era o seguinte: "Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes".

Mas decide por um método talvez ainda mais complexo, "seguir siendo P.M. y llegar al Quijote, a través de las experiencias de P.M.". E assim termina escrevendo um livro verbalmente idêntico ao de Cervantes, mas "infinitamente más rico", porque, através da técnica do anacronismo, o estilo arcaico de Menard traz ao presente uma versão renovadora de Quixote.

Imitador de mim mesmo,

André



NORDESTE TURISTICO  
BAIA DA TRAIÇÃO - BAHIA - BRASIL  
Ref.: 100 - BZ - 01  
Praia Baía da Traição,  
Baía da Traição beach.

17 de maio de 2021

SP EDITORA CLUPOSIL LTDA. - Caixa Postal 800 - CEP 58100-970  
Campina Grande - PB - Telefax: (083) 322-4235 - Reprodução Proibida

RPC





CRISTIANO MASCARO  
Avenida São João  
São Paulo, 2003  
Arquivo Instituto Moreira Salles

Ex-São Paulo, 12 de março de 2066

André,

Nesta madrugada tive dificuldades para dormir, eu que me gabava de ser um velho sem problemas de insônia, um PhD em sono. Pensei muito na palavra palimpsesto, na ideia de escrever por cima daqueles textos que escrevi em outro tempo. Fico me perguntando o motivo de ser subitamente assombrado por desejos antigos como o de escrever. Eu realmente não imaginava que a essa idade voltaria à atividade enlouquecedora que é trabalhar com as palavras. Mas por algum motivo eu me sinto entusiasmado com esse projeto que tem me tirado o sono.

André

IMS

INSTITUTO MOREIRA SALLES



*Schönes Berlin*

Beautiful Berlin

Berlin - 22. Dezember 1989.  
 Öffnung des Brandenburger Tores

B-FG-053

Berlin, 15 de fevereiro de 2021

Germany-Deutsch 6635 SCHWALBACH/W.-GERMANY, TEL. (06834) 55454-57

© BY UNIVERSA INTERNATIONAL S.A.

"Método deste trabalho: montagem literária.  
 Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.  
 Não sumpiarei coisas valiosas, nem me  
 apropriarei de formulações espirituosas.  
 Porém, os farrapos, os resíduos, não quero  
 inventariá-los, e sim fazê-los justiça  
 da única maneira possível: utilizando-os."

(Walter Benjamin, Passagens)



## CARTE POSTALE

CORRESPONDANCE

Ex-São Paulo, 21 de março de 2066

André,

sim, talvez o que me interessa  
fazer possa ser descrito menos  
como uma reescritura e mais como  
uma montagem dos destroços da  
minha tese que sobreviveram no  
tempo, para deixar que esses  
fragmentos falem por si mesmos;  
com suas faltas, seus buracos,  
seus mofos trabalhados ao longo  
dos anos.

André

L. Mevniér, Edité., 5, Rue du Palais, Nice.

ADRESSE

M

Imp. d'Art J. Géas et Fils, Valence (Drôme).



São Paulo, 07 de abril de 2018

FORTALEZA-CE-BRASIL  
Estátua de Iracema  
Iracema Statue

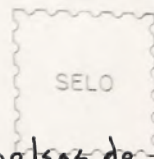
36

RPC

André,  
 o término de um relacionamento estranho.  
 Essa sensação de fim.  
 Lula preso. Na televisão,  
 as pessoas gritam: "não se entrega, não se entrega".  
 Os golpes em curso.  
 As brigas no grupo de família  
 no whatsapp. A morte da Marielle  
 Franco. A morte do Victor  
 Heringer. A falta de dinheiro.

Distribuição Exclusiva:  
 Artesanato Usinada Ltda.  
 Rua Senador Pompeu, 350-Box 16-C  
 Fones: 10851 221.1907 - 221.1796 - Fort. Ceará

DIREITOS EXCLUSIVOS DE REPRODUÇÃO: NORVENDAS  
 Foto: Maurício Albano - Impresso no Brasil  
 Foto: 227.2818 - Fortaleza-Ceará



As negativas das bolsas de doutorado.

As luzes se apagando.

A extinção dos rinocerontes  
brancos.

Minguante,  
   André

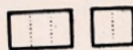


Ex-São Paulo, 14 de abril de 2066

André,

foi necessário que desde uma terra em transe fossem imaginados futuros para que daqui se pudessem enxergar passados. E vice-versa. Olho pela janela e observo a paisagem desta cidade impossível. Estranhamente os escombros parecem voltar a ganhar contorno. Colei na parede do lugar onde moro todos os postais que você me escreveu obsessivamente durante os anos de doutorado. Eles formam a dramaturgia de uma peça que só agora pode ser montada.

André



## 2. EM BUSCA DA TESE PERDIDA

Para aquelxs possíveis leitorxs desavisadxs<sup>1</sup>,  
companheirxs do fim do mundo,  
não sei em que ano me leem e como vieram parar aqui, mas sugiro que se  
forem sensíveis a cenas de mistério, viagens no tempo e falsificação  
de documentos, considerem abandonar a leitura ou tenham por perto seus  
florais e ansiolíticos (eu já tenho cá os meus). Representarei aqui o  
papel do detetive do futuro que investiga seu próprio passado. Tentarei  
me deixar guiar pelo fluxo e pelas coincidências, pois este que lhes  
escreve é um detetive intuitivo, apegado às sincronias e coincidências  
do mundo. Já descobriremos onde cada coisa se encaixa.

Quando escrevi o projeto da minha pesquisa de doutorado em 2016,  
eu me lembro que o que mais me causou espanto foi a visualização do  
cronograma obrigatório de quatro anos de pesquisa. O “plano de trabalho  
e cronograma de execução” era um campo exigido pelo Programa de Pós-  
graduação de Artes Cênicas da USP no projeto a ser avaliado. Criei,  
então, uma tabela e enfileirei ali os anos em que desenvolveria a  
pesquisa: 2017, 2018, 2019, 2020, 2021... Eu, sempre tão acostumado  
com a vida incerta de artista latino-americano, que mal sabia se teria  
dinheiro para pagar o próximo boleto de aluguel, agora planejava tarefas  
até o ano de 2021.

Nas primeiras páginas do meu caderno de rascunhos da tese, escrevi:  
“Onde estarei em 2021? Quem serei eu quando estiver defendendo uma tese  
acadêmica sobre as temporalidades latino-americanas na dramaturgia?  
O que será isso que chamamos de dramaturgia em 2021?”

---

<sup>1</sup> Sra. Barbara Luiza Cohen Machado Muniz Amarante, chefe do departamento técnico da Sibi[ex]USP que me solicitou cordialmente uma cópia da minha tese perdida, peço minhas antecipadas desculpas caso a senhora tenha aberto este material e percebido que não se trata precisamente do documento original, mas sim de uma reescritura. Gostaria de lhe dizer que não é nenhum tipo de pegadinha, apenas o capricho de um velho latinofuturista. Pela compreensão, obrigado.

O que será isso que chamamos de América Latina?”. Tinha algo de dramático nessas interrogações, principalmente considerando o período historicamente breve de apenas quatro anos. Mas de fato havia certo devir de imprevisibilidade naquele momento em que eu comecei a pesquisa. Ainda não imaginava uma figura como Bolsonaro no poder, não tinha emigrado para o outro lado do Atlântico, o vírus da Covid-19 ainda era apenas um problema de morcegos, o teatro era majoritariamente uma experiência presencial – apenas para citar algumas das intempéries que posteriormente se impuseram sobre aquele cronograma.

Se vamos à origem grega da palavra cronograma, encontraremos que khronos significa tempo e gramma seria algo escrito ou desenhado. Gosto dessa ideia de escrever ou desenhar o tempo. Mas se eu pretendia trazer debates sobre o tempo para além das ideias de progresso e linearidade, como explicitava em meu projeto de pesquisa, qual seria a maneira mais coerente de escrever o tempo? Certamente a representação de uma grade constituída por colunas contendo anos em ordem sequencial (dirigida do presente ao futuro), cortadas por linhas preenchidas de atividades a serem cumpridas, não parecia a maneira mais adequada.

De alguma forma, todo cronograma carrega em si o desejo ilusório de previsão do futuro, e nos faz a seguinte pergunta: o que cabe no intervalo entre duas datas que definem o começo e o fim de certa atividade? No meu cronograma teria que caber inevitavelmente a escrita de uma tese doutoral.

Entre os anos de 2017 e 2021, desenvolvi um estudo sobre a representação do tempo e a imaginação do futuro na dramaturgia latino-americana da segunda década do século XXI (2011-2021) sob o ponto de vista de um dramaturgo brasileiro nômade. Ao longo desse estudo, analisei práticas de escrita e encenação contemporâneas em diálogo com debates sobre o tempo, elaborando apontamentos sobre possíveis

temporalidades latino-americanas e sobre o Teatro Latinofuturista. Apesar de haver demorado alguns meses a mais do que o planejado para defender a tese, parece-me que bem ou mal dei conta de seguir o cronograma inicial do projeto.

No entanto, esta é apenas uma maneira de narrar a história. Quando, em 2066, 45 anos depois de depositar a tese, recebi a mensagem do Sistema Integrado das Bibliotecas da Ex-Universidade de São Paulo me informando que ela havia sido perdida, voltei àquele cronograma do passado e percebi que dentro dele cabia um tanto mais de coisas. A partir dos vestígios remanescentes da minha pesquisa, encontrei outras maneiras de escrever e habitar aquele tempo.

Entre as recordações e escassas evidências que pude reunir, tudo o que posso dizer sobre a estrutura original da tese *Postais para o fim do mundo: temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)* é que era dividida em duas partes. A primeira, constituída por três capítulos teóricos: 1. Ensaio para alterar presentes; 2. Ensaio para imaginar passados; e 3. Ensaio para reencontrar futuros. A segunda parte era uma análise do tríptico *Ensaio para o fim do mundo, prática desenvolvida junto ao coletivo teatral A Ursa de Araque* que dialogava com os estudos teóricos da pesquisa e cuja dramaturgia encontrava-se como anexo da tese.

Para você que por algum motivo chegou a este material e ainda precisa de algumas pistas para adentrá-lo (Sra. Barbara Luiza Cohen Machado Muniz Amarante, por favor, leia a nota de rodapé na primeira página desta carta), gostaria de dizer algumas palavras sobre o que aqui apresento. Neste processo investigativo, reunirei vestígios que comprovam que a tese em questão de fato existiu e que, de alguma forma, remontam sua estrutura e seu contexto de produção. São elas: a coleção de postais que escrevi semanalmente durante os anos de pesquisa;

um roteiro de uma comunicação acadêmica apresentada na Universidade de Buenos Aires em 2018; excertos de um caderno de esboços escrito entre 2017-2021; um artigo recusado por uma revista científica em 2021; um e-mail escrito aos membros da banca logo antes da defesa da tese; as três partes da dramaturgia de Ensaio para o fim do mundo; e a organização de um Pequeno Atlas do Teatro Latinofuturista.

O trabalho de um pesquisador acadêmico se assemelha em muitos aspectos ao de um detetive, compreendendo atividades como cercar um terreno suspeito, reunir evidências em torno de uma hipótese, elaborar teorias, interrogar suspeitos e testemunhas, buscar cúmplices, condenar culpados... O processo de retorno aos vestígios da minha pesquisa de doutorado leva-me à investigação de uma investigação. Talvez o centro desse "caso" não seja precisamente um crime, mas as ferramentas detetivescas me ajudarão a recompor os anos de escrita da tese perdida. Apesar dos materiais reunidos terem sido produzidos por mim mesmo em outro tempo, os miro agora com a mesma desconfiança que um detetive observaria as evidências deixadas por um suspeito. Convido vocês, carxs leitorxs, a fazerem o mesmo, desconfiem de cada ponto que lhes apresento. Evidentemente (meu caro Watson), esta montagem de documentos apenas cerca o que foi essa pesquisa do passado, mas nunca a alcança.

André Felipe

Ex-São Paulo, 01 de abril de 2066

### 3. COMUNICAÇÃO A UMA ACADEMIA

Em abril de 2018, apresentei a comunicação chamada “Presentes sincopados: o teatro para além do instante e da linearidade temporal” na XIX Jornada de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano Luis Ordaz, organizada pelo Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) da Universidad de Buenos Aires (UBA). Naquele momento eu havia apenas começado a desenvolver a tese de doutorado e tinha o intuito de compartilhar as questões da minha pesquisa com outrxs pesquisadorxs latino-americanxs, além de aproveitar a viagem para ver peças na capital argentina e comer *medialunas*.

A sala do evento era localizada no prédio antigo da Facultad de Filosofía y Letras, na calle 25 de mayo, não muito longe da extinta Casa Rosada e da emblemática Plaza de Mayo, palco de diversas manifestações e acontecimentos históricos do país. Tudo o que eu lembro é de uma salinha apertada, abarrotada de livros velhos e de não muitxs participantes, quase todxs com expressões sisudas, em uma média de 70 anos de idade, provavelmente atingindo um milênio se somadas as idades dxs presentes.

Eu havia preparado um roteiro para ler durante a comunicação, mas quando vi que todxs apresentavam suas pesquisas sem a ajuda de papéis, decidi improvisar a minha fala. Lembro que foi um desastre, gaguejei conceitos e citações em um portunhol invejável. Minhxs colegas não pareceram muito interessadxs em minha pesquisa, algumxs provavelmente dormiram. Apenas um senhor de longos bigodes me recomendou a leitura de *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*, de Jorge Dubatti (que nunca li), e ver a peça *Live*, de Eloísa Neuwien, em cartaz no Teatro Sarmiento (que depois vi). Só mais tarde me inteirei de que esse senhor era o próprio Jorge Dubatti. Não sei o que pensar de alguém que recomenda a leitura do seu próprio livro sem se apresentar.

O documento a seguir é o roteiro da comunicação que, por sorte, pude encontrar tantos anos depois em uma velha pasta de arquivos antigos. Ele abre perguntas essenciais para entender de onde partiu a pesquisa e dá as pistas do que era o primeiro capítulo da tese perdida (1. Ensaio para alterar presentes).

Buenas tardes, me llamo André Felipe, soy estudiante del Programa de Artes Escénicas de la Universidad de San Pablo. Mi investigación de doctorado se llama "Postales para el fin del mundo: temporalidades latinoamericanas en la dramaturgia contemporánea". Lo que les voy a leer acá son los esbozos del primer capítulo

### Presentes sincopados: o teatro para além do instante e da linearidade temporal

de lo que vendrá será mi tesis, dedicado a las ideas sobre el presente en el teatro y apenas iniciando una reflexión sobre el tiempo en el teatro latinoamericano contemporáneo. Les pido disculpas por leer el texto en portugués porque me siento más cómodo así, pero intentaré leerlo despacio y me pueden interrumpir si no entienden algo, ¿dale?

Já não havíamos num rio do tempo, que vai de uma origem a um fim, mas fluímos num redemoinho turbulento, indeterminado, caótico. Com isso, a direção do tempo se dilui e a própria tripartição diacrônica – a divisão do tempo em passado, presente, futuro – vai perdendo sua pregnância. (Peter Pál Pelbart, 2015: 41)

### Por que repensar o tempo no teatro contemporâneo?

Quando digo repensar, pressuponho um pensamento prévio. Refiro-me aqui ao pensamento sobre a temporalidade no teatro contemporâneo em uma perspectiva que o coloca invariavelmente como a arte do presente e do efêmero e que muitas vezes, mesmo sem se dar conta, parte de uma concepção linear de tempo baseada em uma lógica desgastada de progresso. Proponho em minha pesquisa um pensamento outro (ou um re-pensamento), estabelecendo uma conversa com diferentes autores e artistas contemporâneos e *trans-temporais* que “complicam” a relação temporal da experiência teatral.

É difícil iniciar uma reflexão sobre a categoria do tempo no teatro sem remontar às breves reflexões de Aristóteles dedicadas ao tema em sua *Poética*. O filósofo grego dedicase primeiramente à diferenciação entre tragédia e epopeia, entendendo que justamente se diferem em sua duração. Enquanto a epopeia não tem limites para o tempo de sua narrativa, a tragédia deveria tentar se restringir ao tempo de apenas um dia na imitação de uma ação dramática completa. Ele usa a comparação da ação dramática com um animal, que para ser belo não pode ser excessivamente grande ou pequeno. Quanto ao seu conceito de completude, entende que tal ação deveria então ser constituída por um começo, um meio e um fim:

“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si. (Aristóteles, 1998: 113)

Apesar de estabelecer o que talvez nos pareçam obviedades, Aristóteles organiza, junto às suas demais reflexões, alguns conceitos que serão fundamentais para pensar a temporalidade dramática no Ocidente: sua duração e a noção de completude e da ordem linear da narrativa teatral, dirigida de um começo a um fim. Tais reflexões também nos ajudam a entender algumas convenções que marcam o teatro até hoje, mesmo quando nos acreditamos absolutamente distantes desse modo de pensar e fazer teatro.

O teatro europeu neoclássico teve grande papel na reafirmação da *doxa* aristotélica entre os séculos XVII e XIX, a partir das leituras de figuras como Lodovico Castelvetro, Jean Chapelain e Pierre Corneille, reduzindo tais reflexões sobre o teatro grego antigo a regras estritas para a construção teatral. As unidades de lugar e tempo, por exemplo, impuseram aos dramaturgos neoclássicos a construção de narrativas restritas a mínimos deslocamentos de espaço e de tempo, concentrando-se nas doze horas da revolução solar. Tais deslocamentos, no dogma de Chapelain, complicariam a verossimilhança das ações apresentadas. Nesse sentido, a ação dramática teria que se aproximar ao máximo da duração de sua representação. Uma peça de duas horas, por exemplo, deveria representar uma ação dramática que tivesse a mesma duração, preferencialmente sem saltos temporais.

Ao descrever a crise e as transformações do drama na modernidade no livro *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*, Peter Szondi categorizou tal modelo como drama burguês ou absoluto. Modelo este que, segundo o autor, se definirá por seu caráter primário, por não conhecer nada que seja exterior a si. Seu tempo, portanto, seria invariavelmente o presente:

Ele [o presente no drama] passa na medida em que traz consigo mudanças, na medida em que um novo presente surge de sua antítese. No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser prenhe de futuro. (Szondi, 2001: 27)

Dessa maneira, a ruptura com a continuidade do tempo iria contra sua natureza absoluta; idealmente, a forma dramática não inclui saltos temporais. Como ilustra o teórico teuto-húngaro: “Uma frase como ‘Deixemos agora que se passem três anos’ pressupõe a existência de um eu épico, seja ela pronunciada ou não” (Szondi, 2001: 27).

Em sua reflexão sobre o que virá a chamar de crise do drama, localizada entre fins do século XIX e começo do XX, Szondi chama a atenção para o fato de que a passagem do drama burguês ao drama moderno se dará justamente por uma transformação na ordem do conteúdo relacionada à representação do tempo. Até aquele momento, o teatro europeu já havia experimentado outras formas de temporalidade (e o que dizer das

formas representacionais não europeias?), como nas cenas simultâneas medievais, nos dramas históricos shakespearianos ou nos *mise en abyme*<sup>1</sup> do teatro barroco. Mas o teatro neoclássico, até então hegemônico, principalmente influenciado pela França, define as regras da peça bem-feita que será alvo de ruptura na modernidade. As transformações na experiência temporal da época – decorrentes da aceleração da era da industrialização e da metrópole, das transformações sociais, das novas reflexões relativas ao inconsciente e das descobertas científicas como a física quântica e a teoria da relatividade – também impulsionaram mudanças na forma de representar a passagem do tempo nas narrativas teatrais, rompendo com o presente absoluto do drama tradicional e proporcionando saltos, acelerações, desacelerações e simultaneidades no contínuo temporal.

Peter Szondi dedica seus estudos às experiências de ruptura na dramaturgia ocidental e aos que chama de dramaturgos da transição dramática, como Tchekhov, Ibsen, Strindberg etc. Tais dramaturgos passam a se interessar pelas formas sobre as quais o presente é tocado pelo passado e pelas memórias, por exemplo, ou as maneiras como seus personagens projetam futuros ou se afogam em solilóquios fora do tempo. Szondi nota que, no entanto, apesar de tematizarem o passado e seu espelho no futuro, os dramaturgos da transição dramática buscam estratégias de presentificar e garantir a funcionalidade das ações de seus personagens, ainda como resquício daquele drama tradicional ancorado no presente. Mais tarde, ao buscar um horizonte épico, Bertolt Brecht irá se opor de forma mais declarada ao sistema dramático “aristotélico” e, em suas peças, representará os processos históricos como forma de incitar o estranhamento do presente como base de uma transformação futura. Os dramaturgos e dramaturgas que construirão as diversas vanguardas do teatro moderno europeu na primeira metade do século XX também romperão de diferentes maneiras com as formas dramáticas precedentes e radicalizarão as formas de representar o tempo em suas dramaturgias; com saltos temporais, elipses, acelerações, desacelerações etc.

No entanto, permitindo-me trampolins temporais, é interessante notar que posteriormente o teatro contemporâneo retomará em seus discursos certa ênfase sobre o tempo presente e ao imediatismo do agora na cena. “The theatre [...] always asserts itself in the *present*”<sup>2</sup>, afirma Peter Brook (1996: 121); “Postdramatic theatre is a *theatre of the present*”<sup>3</sup>,

1 O termo *mise en abyme*, que poderia ser traduzido como “narrativa em abismo”, designa o procedimento de encaixe ou de cadeia em que uma narrativa se refere serialmente a outra narrativa, como a estrutura das bonecas russas ou das caixas chinesas, por exemplo.

2 “O teatro [...] sempre se afirma no presente”. [Tradução minha]

3 “O teatro pós-dramático é um teatro do presente”. [Tradução minha]

coloca Hans-Thies Lehmann (2006: 143). Pergunto-me se o drama absoluto e a dramaturgia reconhecida em termos como pós-dramática ou performativa, por exemplo, estariam falando do mesmo presente.

Apesar da busca pela verossimilhança e pela representação de ações dramáticas contínuas e que durem aproximadamente o tempo que durariam na vida, vimos que o presente dramático pertence à realidade paralela da cena que funda seu próprio tempo e se fecha em si, criando uma quarta parede na relação com o espectador. Em contrapartida, o teatro contemporâneo é comumente categorizado por sua afinidade com o caráter de convívio e de acontecimento presente da cena, buscando de fato coincidir o tempo da re-presentação com a experiência do espectador<sup>4</sup>. Tal coincidência está intimamente relacionada a uma busca por signos de singularidade teatral e às aproximações do teatro com a Performance Art, assim como com as ideias relativas aos estudos da performance iniciados por Richard Schechner, que inserem o teatro ao lado de um espectro amplo de práticas fundamentadas em conceitos como *desaparecimento e efemeridade*.

Em sua conhecida ontologia da performance, a pesquisadora estadunidense Peggy Phelan (então colega de Schechner na New York University) propõe a seguinte posição que resume bem tal concepção: “Performance’s only life is the *present*. Performance cannot be saved, recorded, documented [...] Performance [...] becomes itself through disappearance”<sup>5</sup> (Phelan, 2005: 146). Reafirmando Phelan, a pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte também descreve a performance nos seguintes termos:

Performance does not consist of fixed, transferable, and material artifacts; it is fleeting, transient, and exists only in the *present*. It is made up of the continuous becoming and passing of the autopoietic feedback loop. [...] the performance irrevocably lost once it is over. (Fischer-Lichte, 2008: 75)<sup>6</sup>

4 O narratologista francês Gérard Genette propõe três aspectos da realidade narrativa, cada um contendo uma temporalidade distinta. O primeiro seria a história, pertencente ao conteúdo narrativo, o tempo relativo aos acontecimentos contados; o segundo é o enunciado, o discurso narrativo que conta os acontecimentos; o terceiro seria a enunciação propriamente dita, o ato de narrar, a narração (Fiorin, 2016: 208). Sob essa perspectiva, podemos dizer que, enquanto o drama estaria dirigido principalmente ao aspecto do conteúdo narrativo, a cena performativa estaria interessada sobretudo no terceiro aspecto, o ato enunciativo ou a maneira como o tempo da história e do enunciado são convertidos em fala, espaço e ação.

5 “A única vida da performance é o presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada [...] A performance [...] se torna ela mesma através da desapareição”. [Tradução minha]

6 “A performance não é constituída por objetos fixos, transferíveis e materiais; é fugaz, transitória e existe apenas no presente. É composta pelo contínuo devir e transmissão do ciclo de retorno autopoiético. [...] a performance, uma vez finalizada, é irremediavelmente perdida”. [Tradução minha]

É interessante notar, entretanto, que alguns desses conceitos que vinculam a experiência cênica primordialmente ao tempo presente e ao “aqui e agora” da cena por vezes podem carregar em si a marca de concepções que restringem o presente a um tempo limitado ao instante e definem o tempo em uma lógica necessariamente linear e orientada a um horizonte de progresso.

Para complicar essa noção temporal no teatro contemporâneo, aproprio-me da problematização da física e teórica feminista Karen Barad que, ao falar sobre as consequências radioativas prolongadas das bombas atômicas e sobre a presença material do passado no presente, reforça a urgência de *complicar o tempo em tempos complicados*:

In these *troubling times*, the urgency to trouble time, to shake it to its core, and to produce collective imaginaries that undo pervasive conceptions of temporality that take progress as inevitable and the past as something that has passed and is no longer with us is something so tangible, so visceral, that it can be felt in our individual and collective bodies. (Barad, 2018: 206)<sup>7</sup>

Lógicas exauridas, mas que insistem em se perpetuar nos discursos sobre o tempo nos diversos campos. Se na era moderna a metáfora capitalista do progresso inspirou a maneira como miramos o futuro e a passagem do tempo, posteriormente vimos como tal visão desenvolvimentista também proporcionou violência e devastação, especialmente em territórios menos privilegiados de profunda exploração e miséria. Se visarmos uma perspectiva plural, que inclua narrativas e formas de conhecimento que escapam daquelas validadas pelos saberes e práticas hegemônicos (Moura, 2015: 17) baseados em lógicas de progresso e linearidade, seria interessante resgatar (e por que não inventar?) concepções temporais que deem espaço a outras lógicas também no pensar e no fazer teatral.

É a partir destas reflexões que gostaria de retomar a discussão sobre o tempo no teatro, como possibilidade de abrir caminhos para novas lógicas sobre as temporalidades contemporâneas. Assim, pensar o teatro como a arte do presente torna-se interessante apenas se complicamos tal ideia, entendendo que estar no presente é também habitar outros tempos que convivem no *continuum* da existência.

---

<sup>7</sup> “Nestes tempos complicados, a urgência de complicar o tempo, de sacudi-lo até seu âmago e de produzir imaginários coletivos que desafiam concepções de temporalidade que tomam o progresso como inevitável e o passado como algo que passou e não está mais conosco é algo tão tangível, tão visceral, que pode ser sentido em nossos corpos individuais e coletivos”. [Tradução minha]

## *Efemeridade e permanência*

A ideia de presente na experiência teatral contemporânea aparece constantemente associada a outras palavras como: efemeridade, imediatismo, desaparecimento<sup>8</sup>. Tal relação surge em parte da necessidade de certos autores de meados do século XX e começo do XXI em encontrar aspectos de singularidade da experiência teatral ou performativa e em distingui-la de outras manifestações estéticas, especialmente aquelas que incluem a mediação de tecnologias de gravação e reprodutibilidade como condição de sua existência; como a fotografia, o cinema e as artes digitais.

É nesse sentido que, como exemplo paradigmático, Richard Schechner e seus colegas do Departamento de Estudos da Performance da New York University (NYU) constroem, principalmente nas décadas de 1980 e 1990, uma concepção ampla de performance (incluindo teatro, dança, práticas ritualísticas e cotidianas) a partir da ênfase na ideia de “desaparição”, que seguirá influenciando e se complementando com ideias advindas de diferentes contextos.

Em seu livro *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment* (2011), a pesquisadora Rebecca Schneider (2011: 94) da Brown University organiza uma “breve história da efemeridade”, centrando a discussão principalmente nesse mesmo contexto estadunidense fortemente influenciado pelo pós-estruturalismo francês que também desenvolve certa fixação por ideias relativas à desapareição e ao efêmero. Seu objetivo com tal levantamento historiográfico é problematizar o conceito de efemeridade como condição única do teatro e trazer à discussão teorias que deslocam o pensamento sobre o teatro e a performance para também *aquilo que permanece*, não apenas *o que desaparece* no aqui e agora.

Schneider traz uma reflexão valiosa ao resgatar e expandir a ideia de “temporalidade sincopada” do teatro, nomeada por Gertrude Stein no começo do século XX, que complica as categorizações de efemeridade e imediatismo incutidas na nossa ideia contemporânea das hoje chamadas *live performances* ou artes vivas. Stein coloca: “This that the thing seen and the thing felt about the thing seen not going on at the same tempo is what makes the being at the theatre something that makes anybody nervous” (Stein citado por Schneider, 2011: 88)<sup>9</sup>.

---

8 “[...] theatre is evanescent, there is no need to make it long-standing like literature or painting. It is an event characterized by ephemerality and immediacy” (Schechner, 1974: 3). “[...] o teatro é evanescente, não há necessidade de torná-lo duradouro como a literatura ou a pintura. É um evento caracterizado pela efemeridade e pelo imediatismo.” [Tradução minha]

9 “Isto de que a coisa vista e a coisa sentida sobre a coisa vista não aconteça ao mesmo tempo é o que faz da experiência teatral algo que deixa qualquer um nervoso”. [Tradução minha]

Seu “nervosismo” traz para discussão a constatação de que a experiência teatral é constituída por *diferentes tempos ao mesmo tempo*, aqui descrita pelo que poderíamos chamar talvez de um tempo externo e um tempo interno, mas que Schneider usa como inspiração para se questionar sobre os diversos e múltiplos tempos que habitam tal experiência:

Is the live really only a matter of temporal immediacy, happening only in an uncomplicated now, a “transitory” present, an im-mediate moment? Is a “maniacally charged present” not punctuated by, syncopated with, indeed charged by other moments, other times? That is, is the present really so temporally straightforward or pure – devoid of a basic delay or deferral if not multiplicity and flexibility? (Schneider, 2011: 92)<sup>10</sup>

Dessa maneira, a partir da proposição de temporalidades sincopadas, Schneider também complica o conceito de *ao vivo* relacionado à prática das artes performativas. Questiona-se sobre a relação entre a experiência ao vivo (*live*) da performance e a ideia de registro ou gravação (*record*), frequentemente colocadas como binários opostos. Na prática dramática tradicional, como bem descrito pela autora, o registro (o texto) precede o ao vivo (a cena). E não seria também a cena o registro de algo que a precede e a sucederá pela repetição? Assim, estar ao vivo e registrar/gravar não seriam necessariamente ações opostas, mas talvez complementárias. Mesmo porque a possibilidade de se falar de uma *gravação ao vivo*, por exemplo, já é parte do vocabulário da cultura mediatizada.

A autora traz essa reflexão para questionar se o evento teatral poderia sequer ser considerado *ao vivo* e se a condição de estar *ao vivo* implicaria necessariamente imediatismo ou a ideia de *tempo real* isenta de outros tempos: “then the delay, lag, doubling, duration, return [...] could suggest that theater can never be ‘live’. Or, never only live” (Schneider, 2011: 92)<sup>11</sup>.

Como sabemos, *ao vivo* (*live*) e *tempo real* também são termos frequentemente utilizados nas últimas décadas, *a priori* referindo-se ao tempo presente dos acontecimentos, idealmente isento de mediação e de um conseqüente *gap* entre o fenômeno em questão e sua posterior análise – mas, contraditoriamente, na maioria das vezes tais termos se referem justamente à mediação proporcionada por transmissões radiofônicas, televisivas ou digitais,

10 “O ‘ao vivo’ é realmente apenas uma questão de imediatismo temporal, acontecendo apenas em um agora descomplicado, um presente ‘transitório’, um momento imediato? Um ‘presente intensamente carregado’ não pode ser pontuado por, sincopado com, de fato carregado por outros momentos, outros tempos? Ou seja, o presente é realmente tão simples ou puro temporalmente – desprovido de um atraso ou uma suspensão básica se não de multiplicidade e flexibilidade?”. [Tradução minha]

11 “então o atraso, a defasagem, a duplicação, a duração, o retorno [...] poderiam sugerir que o teatro nunca poderá ser ‘ao vivo’. Ou, nunca apenas ao vivo”. [Tradução minha]

que, ao prometerem uma transmissão ao vivo e em tempo real, contam com um sistema cada vez mais sofisticado de repetição que faz a mediação entre o acontecimento e sua replicação em múltiplas telas<sup>12</sup>. Além disso, citando Mary Ann Doane, Schneider coloca que a ideia de um *tempo real* pressupõe inevitavelmente a existência de um *tempo irreal*; um tempo mediado, alterado, que bem poderia descrever a tal *temporalidade sincopada* do teatro – mais uma vez afastando a experiência temporal teatral do puro e simples imediatismo.

As reflexões de Schneider dialogam diretamente com as de Diana Taylor em sua investigação sobre o arquivo e o repertório nos estudos da performance, também problematizando seu pressuposto de efemeridade e concentrando-se sobre suas permanências. Ao encarar a performance (em seu conceito amplo) como um sistema de aprendizado, conservação e transmissão de conhecimento, Taylor propõe uma expansão sobre o que entendemos como conhecimento, deslocando o foco “da cultura escrita à cultura incorporada”, “do discursivo ao performático” (Taylor, 2013). De modo geral, em sua proposição, o *arquivo* se definiria como um material duradouro cujo apenas o valor e significado se modificariam substancialmente ao longo do tempo (como textos, documentos, ossos, edifícios), enquanto o *repertório* estaria relacionado àquela memória incorporada (*embodied*), usualmente definida por seu caráter efêmero e mutável no tempo (como performances, gestos, cantos, oralidades).

Historicamente – em uma perspectiva ocidental, como nos mostra Taylor – o lugar do arquivo e da cultura escrita prevaleceu sobre o espaço do repertório e da cultura corporificada, estabelecendo uma relação de poder, controle e opressão entre duas classes de conhecimento. Taylor descreve o processo de colonização das Américas como um processo de opressão através de documentos escritos pelos colonizadores por sobre as práticas-conhecimentos corporais e imateriais indígenas. A escrita permitiu aos impérios colonizadores que controlassem de longe suas colônias e serviu (e ainda serve) como forma de imposição e menosprezo sobre as culturas das populações nativas.

---

12 Schneider embasa sua reflexão no pensamento de Mary Ann Doane em *The Emergence of Cinematic Time* (2002): “[R]eal time is the time of the now, of the ‘taking place’ of events – it is specifically opposed to the subsequent, the ‘after.’ Ideally, in real time, there would be no gap between the phenomenon and its analysis. Current definitions of real time tend to emphasize speed of response or reaction time, suggesting that interactivity, or the aspiration to interactivity, is what distinguishes computer real time from film or television real time” (Doane citado por Schneider, 2011: 93). “O tempo real é o tempo do agora, do ‘acontecer’ dos eventos – opõe-se especificamente ao subsequente, ao ‘depois’. Idealmente, em tempo real, não haveria nenhuma lacuna entre o fenômeno e sua análise. As definições atuais de tempo real tendem a enfatizar a velocidade de resposta ou o tempo de reação, sugerindo que a interatividade, ou o desejo de interatividade, é o que distingue o tempo real do computador do tempo real do filme ou da televisão”. [Tradução minha]

É nesse sentido que a autora de origem mexicana salienta o risco de pensar o conhecimento incorporado e a performance apenas sob o signo da efemeridade, somente sob a perspectiva do desaparecimento. Questiona: “O que estaria em risco politicamente ao se considerar o conhecimento incorporado e a performance como efêmeros, ou como aquilo que desaparece? De quem são as memórias que ‘desaparecem’ se apenas o conhecimento de arquivo é valorizado e visto como permanente?” (Taylor, 2013: 71-71). Em meio a essas interrogações, conclui que performances também criam trajetórias temporais:

As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de rerepresentação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento. (Taylor, 2013: 51)

Diana Taylor, que assim como os já citados Richard Schechner e Peggy Phelan também está relacionada ao contexto da NYU, desloca o pensamento sobre a performance apenas em sua condição de efemeridade para também sua possibilidade de transmissão e permanência no tempo, divergindo do pensamento pré-determinado de uma cultura ocidental habituada com a lógica do arquivo. Seu enfoque sobre o repertório e as tradições corporais lhe permite pensar uma perspectiva histórica alternativa da performance nas Américas, tema principal de seu livro *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas* (2013), que se tornou uma grande referência nos estudos da performance no século XXI.

Retomando as reflexões de Rebecca Schneider sobre a temporalidade <sup>mas alla</sup> sincopada do teatro, me interessa aqui repensar a condição temporal do teatro para além da ideia de imediatismo e desaparecimento. Ainda que meu foco de pesquisa resida nos aspectos dramatúrgicos em relação ao tempo, tento pensar primeiramente na dramaturgia para além apenas do texto, assim como pensar no texto para além de sua condição de arquivo.

Alinhado às temporalidades sincopadas de Gertrude Stein, o dramaturgo alemão Heiner Müller propõe que o teatro se constitui como um agregado de diferentes camadas de tempo porque tem como matéria-prima a linguagem que, de acordo a ele, nada mais é do que a história sedimentada que se rompe no palco. Dessa maneira, a experiência teatral excede seu próprio tempo histórico. Nas palavras da pesquisadora Theresia Birkenhauer (2012: 06), “O teatro é, para Müller, menos uma máquina de expressões senão uma relação temporal, na qual os mais diversos tempos estão presentes simultaneamente”.

Em uma entrevista a Robert Weimann de 1989, Müller faz a estranha declaração de que acredita que o tempo do texto no teatro ainda está por vir. Parece-me que, com tal afirmação, o dramaturgo alemão não estava necessariamente recuperando uma visão textocentrista do teatro. No entendimento de Müller, até então ainda não se havia trabalhado verdadeiramente com a realidade própria dos textos, a relação com o texto ainda seria representativa de modo a fazer desaparecer o texto em cena. Para ele, a realidade específica dos textos estaria em sua estrutura temporal heterogênea:

Textos são exatamente isso: formas porosas que enquanto língua sedimentada abrigam diferentes camadas temporais – e com isso diferentes experiências. Por isso, o teatro é um lugar necessário para textos, pois possibilita que eles encontrem aqui sua própria realidade, enquanto agregados que relacionam diferentes modos como pensamento e consciência se fazem presentes; uma realidade que eles não possuem se ficam isolados, pois essa realidade somente se configura na confrontação com o outro, com o tempo do outro. (Birkenhauer, 2012: 06)

Inspirado pela ação *I like America and America likes me* (1974), de Joseph Beuys, Müller descreve o caráter do texto no teatro como um animal selvagem: “O texto é o coioote. E não se sabe como ele se comporta” (Müller citado por Birkenhauer, 2012: 09). Diferente do belo animal de Aristóteles, Müller utiliza a metáfora do animal selvagem por seu caráter de imprevisibilidade. Não pressupõe uma relação de harmonia ou uma relação dominante do texto sobre a cena, mas uma relação inversa, o texto desprende seu comportamento imprevisível, que não se comunica facilmente com o tempo presente. O texto como um corpo estranho à cena.

Contaminado pela proposição de Müller, penso que o teatro talvez permita que o texto se “destextualize” na confrontação com os tempos dos corpos e das demais matérias presentes em cena. Nesse sentido, o texto-arquivo pode desprender em cena

suas ancestralidades pré-textuais, revelando histórias e memórias de outros tempos que se relacionam com o caráter de repertório da cena, se afastando de seu lugar meramente discursivo e encontrando o performativo.

Lembro de Henri Bergson, que define o presente como contração do passado (Bergson, 1999). O passado seria então uma espécie de massa que só aumenta e se adensa com a passagem do tempo. Por isso, não estaria atrás do presente, mas ao seu lado. Não é o passado que passa, mas sim o presente. O passado permanece. Todo ser e todo objeto do universo contraem o passado em sua matéria e existência de uma maneira singular. Nesse sentido, poderia também pensar no corpo do intérprete – atravessado por memórias e experiências – como um agregado de tempo e que, através de sua presença, igualmente se desprende uma estrutura temporal heterogênea – o ator/atriz como testemunha da história. De certo modo, cada gesto seu, cada ação que faz, cada palavra que diz, contém sua vida inteira (e, seguramente, mais além).

Tais concepções nos permitem encontrar outras relações temporais no teatro que não apenas aquela limitada à pontualidade do agora, entendendo como a experiência teatral pode desprender diferentes temporalidades a partir dos encontros que propõe entre suas matérias e memórias.

#### *Por que repensar o tempo no teatro latino-americano?*

Penso na imagem de Dom Pedro II em Recife esperando a chegada do primeiro cabo submarino que permitiu a ligação telegráfica entre o Brasil e a Europa em 1873. Tal ligação possibilitou a sincronização do tempo brasileiro com o tempo europeu. É uma imagem gráfica que torna possível pensarmos que o tempo, pelo menos aquele medido pelos relógios e pelos calendários, também foi passível de importação e serve como instrumento de colonização – é possível falar de uma colonização temporal e não somente espacial/territorial. Naturalmente o “tempo europeu” já havia chegado muito antes às Américas, mas a sincronização da telegrafia elétrica em conjunto com a construção das estradas de ferro e da iluminação a gás no século XIX acelerou o desenvolvimento industrial e intensificou a exploração do “império dos trópicos”, acompanhando a marcha do progresso mais ao norte.

Como sabemos, o teatro também foi anteriormente ferramenta importante no processo de colonização de nosso continente. Sua eficácia se dava principalmente através da maneira como representava (por meio de gestos e palavras) narrativas religiosas que eram alheias aos povos que aqui habitavam e aos que forçadamente aqui habitaram. Assim, o teatro também tem a vocação para colonizar o tempo ou a maneira como estruturamos nossas narrativas. Se mirarmos uma perspectiva teatral decolonial, nos cabe pensar criticamente o nosso tempo, em todos os sentidos que isso abarca. Vivemos um momento de inúmeras insurgências – sociais, políticas, culturais, ecológicas – que, dentre outras coisas, põem também em questão as concepções temporais hegemônicas relativas ao progresso. Nesse sentido, me parece imprescindível resgatar (e inventar) concepções temporais relacionadas a saberes e práticas do nosso continente sumariamente rechaçados também no pensar e no fazer teatral.

¡ Muchas gracias por su atención !

#### 4. CADERNO DE ESBOÇOS

Escrito entre os anos de 2017 e 2021, esse caderno empoeirado serviu como uma espécie de diário de bordo da tese. Em um “caos ordenado”, típico dxs pesquisadorxs, eu fazia anotações de palestras, divagava a partir de peças vistas, escrevia listas, fichamentos de leituras e esboçava ideias e possíveis estruturas para a tese. Recopilo aqui alguns fragmentos desordenados que se relacionam principalmente com a construção do segundo capítulo da tese perdida (2. Ensaio para imaginar passados) sobre arquivos, fotografia, fantasmas e memória no teatro latino-americano. Também incluo quatro fotografias da latinofuturista argentina Eloísa Neuwien que foram coladas nas páginas do caderno. Acho que foi somente por essas fotografias que o conservei até hoje, por considerá-las uma espécie de relíquia. Apesar dos textos estarem transcritos, tento também manter aqui as marcas da escrita à mão, incluindo rasuras, comentários e sublinhados.

Breve anedota sobre o documento:

Eu tinha uma entrevista marcada com Eloísa Neuwien logo após ver a peça *Live* no ano de 2018 em Buenos Aires. Depois de esperar por um tempo na saída do Teatro Sarmiento, a produtora me avisou que a diretora finalmente não poderia conversar comigo e, como um pedido de sinceras desculpas, me deixou um envelope. Dentro dele encontrei quatro fotos-postais em que seu rosto aparece sobreposto a imagens de performances latino-americanas de diferentes épocas. Soube depois, em conversa com o crítico Santiago Banega, que essas imagens provavelmente faziam parte de uma série de 21 fotografias que ela expôs no ano anterior chamada *Muerte y teatralidad en Latinoamérica* (2017). Pelo que tenho entendido, a artista não mostrou essa série em nenhum outro lugar e eu não me senti à vontade para incluí-las na tese original. É interessante a maneira como a presença da artista parece assombrar as imagens, como um fantasma do futuro do passado.

caderno de esboços de André  
Felipe (2017-2021).

ESTABLISHED 1907  
STANDARD & TONER  
LONDON

Sonhei hoje que eu deveria chamar a tese de *O livro do ainda* ou *Livro do que ainda resta*, algo assim. Sonhei com coisas envelhecendo, textos, papéis, não sei bem. Eu sei que chegava à conclusão que era sobre isso que se tratava a minha pesquisa, sobre o que ainda resta.

Palestra com o diretor Miguel Rubio sobre os quase 50 anos do grupo peruano Yuyachkani no Teatro Laboratório do Centro de Artes Cênicas da USP. 28.11.2018

Penso: mesmo com tantas crises originais, a América Latina continua importando até as crises estrangeiras.

Ao descrever a pesquisa do grupo sobre teatralidades dos povos originários da América Latina (as teatralidades pré-hispânicas), Miguel diz: "La crisis de la representación en Yuyachkani no surge de una moda, pero tiene que ver con la búsqueda por un otro lugar de enunciación".

Yuyachkani é uma palavra Quéchuá que significa "estou pensando, estou lembrando".

Aqui sentado na cadeira do auditório, ruminando, me pergunto: ¿cómo pensar la crisis de la representación en Latinoamérica?

Pensei, como possível início de uma longa discussão, que a crise da representação, assim como descrita por Miguel Rubio, antes de ser uma questão das vanguardas ou do teatro pós-dramático ou performativo, trata-se aqui de uma necessidade de confrontar as práticas cênicas hegemônicas com outras práticas fundantes das nossas sociedades latino-americanas ou como parte de um processo de ~~descolonização~~ decolonial.

A representação dramática, que constitui a tradição teatral ocidental dos últimos séculos e que desde fins do século XIX (senão desde sua constituição) está em permanente estado de crise, dificilmente define as tais teatralidades pré-hispânicas (ou pré-lusófonas ou pré-coloniais). De fato, em sua fala, o diretor peruano pontuou que sua pesquisa abarca, inclusive, a tentativa de reconhecer características de manifestações culturais dos povos indígenas que não necessariamente seriam reconhecidas como teatrais em uma perspectiva ocidental, ou seja, não apenas o uso de máscaras ou signos claros de uma situação teatralizada no sentido representacional, porque justamente não partem de uma matriz dramática. A crise da representação, no caso do grupo Yuyachkani, surge então dessa busca por outras teatralidades que compõem as identidades e expressividades latino-americanas, uma busca por outro lugar de enunciação, ou seja, outra perspectiva de narrar e de se colocar no mundo.

"Uma máxima brechtiana: nunca começar a partir dos bons, velhos tempos, e sim a partir destes, miseráveis." - Waltinho Benjamin

8.



Série "Muerte y teatralidad em Latinoamérica" de Eloísa Neuwien (2017). Intervenção sobre fotografia do padre missionário Martin Gusinde, que retratou entre 1919 e 1924 os diversos povos da Terra do Fogo, quase completamente exterminados entre os séculos XVI e XX.

página 8 do caderno de esboços  
de André Felipe (2017-2021).

O teatro é por excelência o lugar onde moram os fantasmas e assombrações (pensei nisso hoje de madrugada, lembrei das histórias de assombração do teatro da escola).

- ~~Falar da bandeira do Brasil~~
- Voltar a Diana Taylor: falar do arquivo e das práticas teatrais coloniais
- Quais são os fantasmas do teatro latino-americano?
- Relação do teatro latino-americano com a memória
- ~~Suely Rolnik?~~
- Relação entre teatro e fotografia: voltar a Schneider
- Teatro e morte
- ~~Conceito de difração da Barad e de emaranhado da Haraway~~
- Algo de *Black Studies* na relação com a memória?
- ~~Fotografia na América Latina~~
- Falar do trabalho de Eloísa Neuwien

Peguei na Zentralbibliothek da Goethe-Uni o livro *Stages of Conflict: a Critical Anthology of Latin American Theater and Performance* editado pela Diana Taylor e Sarah J. Townsend. Também tentei pegar *O Arquivo e o Repertório* da Taylor, mas estava indisponível. O primeiro tem uma introdução interessante, uma reflexão histórica do teatro latino-americano desde a colonização. Me chamou a atenção a dedicatória do livro: "To Latin American theater artists, who have long shown us how to live and work in troubled times". São pelo menos 500 e tantos anos de "troubled times" ...

Acabei de ler *Stages of conflict: a critical anthology of Latin American theater and performance*. Algumas anotações para que não me esqueça:

Como dizem as autoras, o próprio termo América Latina carrega em si complicações. Refere-se à origem dos colonizadores portugueses e espanhóis (também franceses) que ocuparam tal região e, por isso, causa certo desconforto quando usado em referência aos povos indígenas, por exemplo. O termo é relativamente recente. Alguns autores traçam sua origem a partir do momento em que Napoleão III instalou seu sobrinho

como imperador do México em 1863. Entretanto, corresponde hoje a certas realidades geopolíticas que, apesar de diversas, compartilham muitas correspondências e nos permite referir a certa identidade da região. As inúmeras palavras que nos nomeiam - América, Latina, Colômbia, Brasil etc. - contam a nossa história e não nos deixam esquecer que a colonização está também na língua.

Falar em teatro também remete inevitavelmente a uma prática europeia com origens na Grécia Antiga e que foi trazida às Américas pelos colonizadores. Mas "it is also true that what Aeschylus called theater is quite different from what Harold Pinter, say, meant when he used the same word"<sup>1</sup> (Taylor e Townsend, 2011: 1). Citando Melveena McKendrick, as autoras colocam que só no século XVI começa a surgir na Europa o teatro como o reconhecemos hoje. Particularmente na Península Ibérica, o teatro também estava fortemente influenciado por culturas não europeias, especialmente pelos judeus e mouros que habitavam a região até sua expulsão em 1492, coincidindo com a "descoberta" das Américas. O teatro levado ao chamado Novo Mundo, portanto, já trazia em si diferentes origens, por assim dizer. Ainda assim, também parece problemático o uso do termo teatro para se referir a práticas ameríndias e afro-americanas, principalmente porque o teatro foi utilizado como instrumento violento de colonização pelos espanhóis e portugueses.

Por isso, seguindo a tradição de Richard Schechner, Taylor e Townsend vão preferir usar a palavra performance, por ser um termo amplo que inclui ritual e dança e não pressupõe a noção de palco. Também por ser um termo de uso mais recente e, por isso, não carregar o peso histórico e semântico da palavra teatro. Apesar de reconhecerem que seu uso também traz complicações, como seu amplo e diverso sentido na língua inglesa, importado também pelas línguas latinas e fetichizado nos âmbitos acadêmicos e corporativos.

Seja como for, as autoras estão interessadas nas práticas performativas originadas do "encontro" entre as diferentes culturas latino-americanas, algumas com raízes claramente europeias, outras mais conectadas a matrizes indígenas ou africanas.

---

1 "Também é verdade que o que Ésquilo chamou de teatro é bastante diferente do que Harold Pinter, digamos, quis dizer quando usou a mesma palavra". [Tradução minha]

Como é sabido, o teatro foi utilizado como prática de catequização através dos jesuítas e missionários cristãos que, a partir da barreira linguística com os povos indígenas, descobriram na representação de mistérios e outros gêneros medievais um potente instrumento de comunicação e evangelização. Muitas dessas peças eram representadas pelos nativos em suas próprias línguas, como o nahuatl na região mesoamericana ou o tupi-guarani na América do Sul, transferindo signos e elementos da cultura indígena para a cosmologia cristã. Esse tipo de representação patrocinada pela Igreja Católica teve seu suposto fim no século XVI - assim como tiveram seu fim cerca de 90% das populações nativas que morreram por violência e doença, bem lembram as autoras. Mas muitos dos traços dessas práticas ainda podem ser encontrados em manifestações populares e religiosas de hoje.

“Although theater, as the scholar María Sten argues, was as central to the Conquest as horses and gunpowder, native actors, designers, and participants also found ways of using it to their own benefit”<sup>2</sup> (Taylor e Townsend, 2011: 5). Segundo as autoras, as populações indígenas e afrodescendentes das Américas introduziram seus repertórios culturais em estruturas coloniais, encontrando modos de também preservar seus valores, crenças e performances, principalmente através da música e da dança relacionadas a festividades, como estratégia de memória, resistência e libertação.

Está sendo difícil encontrar o caminho e a estrutura da tese. Pensei hoje que eu deveria encarar esse momento de escrita assim como eu encaro um processo criativo de uma peça. Pensar as tardes de trabalho como ensaios. Estabelecer algumas metas, criar alguns jogos.

Tomaten

Aubergine

Zitrone

Zucker

Tofu

---

<sup>2</sup> “Embora o teatro, como argumenta a estudiosa María Sten, fosse tão central na Conquista quanto os cavalos e a pólvora, os atores nativos, cenógrafos e participantes também encontraram formas de utilizá-la em seu próprio benefício”. [Tradução minha]

Pasta

Kokosmilch

Kirscherbsen

Süßigkeiten (Schokolade?)

Joghurt

Käse

Tortilla

Polvilho doce (no chinês)





Série "Muerte y teatralidad en Latinoamérica" de Eloisa Neuwirth (2017).  
Intervenção sobre foto de "Silveta Series" de Ana Mendieta (1978).

página 23 do caderno de esboços  
de André Felipe (2017-2021).

Fui uns dias a Dresden e agora já é dezembro! A única coisa que fiz nesses últimos dias foi ler os textos dos seminários. Li textos da Karen Barad e me pareceram bem interessantes. Ela é uma física quântica e professora de filosofia. Tem uma pesquisa interdisciplinar muito interessante, mas densa, difícil de acessar às vezes. Li seus textos sobre bombas atômicas. Ela cria relações (*entanglements*) entre diferentes coisas. Bomba atômica - física quântica - temporalidade - estudos feministas e *queer*. Ficou muito forte para mim a imagem dos relógios da cidade de Hiroshima que congelaram às 8h15, a hora da

explosão. Porque suas engrenagens derreteram. A partir dessa imagem ela fala da noção de temporalidade atômica. Tanto no devir apocalíptico que a invenção e a experiência da bomba nuclear instalam no mundo, da possibilidade de destruição do mundo em milésimos de segundos, quanto a forma como essa tecnologia embaralha o conceito linear de tempo. Ela fala dos traços que a bomba deixa no mundo, da radiação que continua se espalhando ao longo do tempo, de maneira quase invisível, mas que se manifesta materialmente na paisagem e nos corpos expostos a essa radiação. Ela também embaralha conceitos binários como presença-ausência, passado-presente, presente-futuro, vazio-matéria etc. E fala de um tempo difratado (traz todo um conceito da física quântica difícil de entender). Fala de como o passado está presente não apenas de maneira virtual, mas também materialmente (como os corpos desvanecidos e transformados em sombra pela bomba, projetados sobre superfícies tal qual uma chapa fotográfica). Também fala que inclusive a tentativa de apagamento do passado fica para sempre materialmente marcado. Pensei muito nas experiências das ditaduras latino-americanas e a relação com a memória. Pensei na peça *Futuro* do chileno Pedro Palmero e nos filmes do também chileno Patricio Guzmán - *Nostalgia de la luz* e *Botón de Nacar*. As tentativas do governo militar de apagar os corpos torturados e assassinados - e a busca por esses corpos, as mulheres que buscam vestígios desses corpos no deserto do Atacama ou a busca por esses corpos no Pacífico (uma busca pela matéria de um passado "apagado").

Bom, devo voltar aos textos de Barad - tem conceitos e perguntas que podem me servir.

Ah, em uma palestra dela que vi no YouTube chamada *Troubling Time/s, Undoing the Future*, ela sugere títulos alternativos para a fala dela: *Whose Future/Whose Time?* or *Decolonizing Thinking about the Future*. Acho que é sempre interessante se fazer essa pergunta - estamos falando sobre o futuro e o tempo de quem?

Pensar que o passado já passou é, de alguma forma, afirmar que acontecimentos históricos passados - como a colonização das Américas, a escravidão ou as ditaduras, por exemplo - são questões resolvidas, quando na verdade elas ainda persistem e, como fantasmas, assombram nossas práticas do presente...

Para a argentina Beatriz Sarlo, o tempo passado é sempre conflitivo, porque a ele se referem a história e a memória. Enquanto a história nem sempre acredita na memória, a memória desconfia de uma reconstrução que não ponha em seu centro a subjetividade da recordação (Sarlo, 2012: 9).

A arte e o teatro latino-americanos contemporâneos são constantemente referidos por seu trabalho sobre a memória. Tal relação surge principalmente na década de 1980, após diversos países da região passarem por períodos de governos militares ditatoriais e autoritários e estabelecerem, nos mais diversos âmbitos, revisionismos históricos de um passado recente e traumático; trazendo questões fundamentais sobre os direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva. Escreve Sarlo:

La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina. El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del "nunca más" se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. [...] los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática. (Sarlo, 2012: 24)<sup>3</sup>

Nesse sentido, muitas das práticas teatrais e performativas das pós-ditaduras na América Latina podem também ser entendidas como "atos de memória", participando da elaboração (e tentativa) de revisão e justiça de um período traumático, estabelecendo uma tradição que segue se desdobrando nas décadas seguintes. O enfoque sobre a memória torna-se uma forte característica da arte latino-americana que, ao longo dos anos, amplia

<sup>3</sup> "A memória tem sido o dever da Argentina posterior à ditadura militar e é o dever da maioria dos países da América Latina. O testemunho tornou possível condenar o terrorismo de Estado; a ideia do "nunca mais" é sustentada pelo fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não aconteça novamente. [...] os atos de memória foram uma parte central da transição democrática". [Tradução minha]

sua mirada arqueológica para também outros passados íntimos e coletivos ainda presentes; em processos decoloniais, de recuperação histórica sobre a escravidão e o genocídio dos povos indígenas e afro-americanos ou em perspectivas de gênero, por exemplo.

Para a também argentina Elizabeth Jelin, a passagem do tempo mostra a impossibilidade de “cerrar las cuentas con el pasado”<sup>4</sup>. Ainda que tendencialmente pensemos que à medida que o tempo passa, o passado se distancia e é esquecido, percebemos que certos passados recusam o esquecimento e podem voltar a se atualizar em diferentes formas (Jelin, 2012: 16).

~~A teórica estadunidense Karen Barad relaciona esse fenômeno renitente da memória ao conceito de difração da física quântica, sobre a possibilidade de uma mesma matéria coexistir em múltiplos tempos: “the diffraction pattern indicates that each history coexists with the others” (2018: 220). Barad fala também sobre a radioatividade das bombas atômicas que continuam assombrando o presente, exemplificando a realidade material das assombrações do passado sobre o presente:~~

---

~~Hauntings are not immaterial, and they are not mere recollections or reverberations of what was. Hauntings are an integral part of existing material conditions. This past nuclear time, decay time, dead time, atomic clock time, doomsday clock time, a superposition of dispersed times cut together apart is literally swirling around with the radioactivity in the ocean. (Barad, 2018: 227)<sup>5</sup>~~

---

Para o teórico alemão Andreas Huyssen, a atenção sobre a memória e o passado é um fenômeno cultural e político geral da pós-modernidade ocidental, o chamado *boom da memória*. Se a base da modernidade se construiu a partir da crença na ideia do progresso e na imaginação de um futuro glorioso, entre os anos 1970 e 1980 as sociedades ocidentais passam

4 “fechar as contas com o passado”. [Tradução minha]

5 “As assombrações não são imateriais e não são meras lembranças ou reverberações do que foi. As assombrações são uma parte essencial das condições materiais existentes. Este tempo nuclear do passado, tempo da decadência, tempo morto, tempo do relógio atômico, tempo do relógio do juízo final, uma superposição de tempos dispersos cortados junto-separados, está literalmente circulando com a radioatividade no oceano”. [Tradução minha]

a voltar-se inversamente ao passado e à conservação da memória - na construção desenfreada de museus, arquivos, memoriais etc. Ao mesmo tempo, entretanto, tal fenômeno vem paradoxalmente acompanhado do que Huyssen chama de amnésia ou hipertrofia da memória, que também é uma marca do nosso tempo. Sua hipótese é a de que tentamos contra-atacar o medo e o perigo do esquecimento através de estratégias de rememorações públicas e privadas (Huyssen, 2003: 18).

No melhor dos casos, o autor acredita que as “culturas da memória” estão vinculadas, em diversas partes do mundo, aos processos de democratização e lutas por direitos humanos - como no processo de revisão do Holocausto na Europa, mas também nas pós-ditaduras latino-americanas e nos discursos pós-*apartheid* da África do Sul, por exemplo. No entanto, como coloca, “memory [...] can be no substitute for justice”<sup>6</sup> (Huyssen, 2003: 28). Para Huyssen, a obsessão sobre o passado e a memória vem acompanhada de uma crise sobre a imaginação de futuros alternativos. Precisamos tanto do passado quanto do futuro para articular nossas insatisfações políticas, sociais e culturais com o estado presente do mundo (Huyssen, 2003: 6), especialmente em um momento em que passamos por aquilo que o autor acredita ser uma “revolução da informação”, em que as noções de presente, passado e futuro passam por uma transformação estrutural.

Em diálogo com Huyssen, Saidiya Hartman levanta diversas interrogações sobre memória e justiça em seu emblemático artigo *The Time of Slavery* (2002), referindo-se especialmente à escravidão dos povos africanos forçadamente levados às Américas. Pela contundência de suas perguntas, transcrevo parte das interrogações que levanta:

Can the creation of a collective memory of past crimes insure the end of injustice? Can monumentalizing the past suffice in preventing atrocity? Or does it only succeed in framing these crimes against humanity from the vantage point of contemporary progress and reason, turning history into one great museum in which we revel in antiquarian excess? [...]

6 “a memória [...] não pode ser substituída pela justiça”. [Tradução minha]

If the goal is something more than assimilating the terror of the past into our storehouse of memory, the pressing question is, Why need we remember? (Hartman, 2002: 773-774)<sup>7</sup>

É nesse sentido que Elizabeth Jelin fala sobre a necessidade de se “trabalhar a memória”. Para a autora, os acontecimentos passados e a ligação do sujeito com esse passado, especialmente relativo a eventos traumáticos, podem implicar uma fixação, um permanente retorno, uma compulsão pela repetição: “la imposibilidad de separarse del objeto perdido”<sup>8</sup> (Jelin, 2012: 48). É nesse sentido que ela ressalta a importância de se “trabalhar” ou elaborar essas memórias, em lugar de revivê-las. No plano psicanalítico, esta elaboração estaria vinculada ao processo do luto. Jelin escreve:

En el plano colectivo, entonces, el desafío es superar las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro. (Jelin, 2012: 50)<sup>9</sup>

A questão concentra-se então sobre as maneiras de se “trabalhar a memória” e transformá-la em atos sobre o presente de modo a não as reiterar como pura repetição. Portanto, diz também respeito às maneiras como a arte convive com suas assombrações, elabora seus processos de luto e re-presenta seus fantasmas.

**(rever documentário *Nostalgia de la luz* do Patricio Guzmán)**

**(trazer Benjamin?) (ler Silvia Rivera Cusicanqui?)**

7 “A criação de uma memória coletiva de crimes passados pode assegurar o fim da injustiça? Pode a monumentalização do passado ser suficiente para evitar atrocidades? Ou só consegue enquadrar esses crimes contra a humanidade a partir do ponto de vista do progresso e da razão contemporâneos, transformando a história em um grande museu no qual nos deleitamos em um exagero de antiquário? [...] Se o objetivo é algo mais do que assimilar o terror do passado em nosso armazém da memória, a pergunta urgente é: Por que precisamos nos lembrar?”. [Tradução minha]

8 “a impossibilidade de se separar do objeto perdido”. [Tradução minha]

9 No nível coletivo, então, o desafio é superar as repetições, superar o esquecimento e os abusos políticos, tomar distância e ao mesmo tempo promover o debate e a reflexão ativa sobre este passado e seu significado para o presente/futuro. [Tradução minha]

Acho que é o Umberto Eco que fala dos fantasmas da escrita à mão, uma escrita que deixa rastros, diferente da escrita no computador.

Entrevistas:

Eloísa Neuwien

Massa Real

Laura Boval

Pedro Palmero

Lautaro Gatti (?)

Jime Bomba (?)

Hideko Sugimoto (?)

Procurar artistas centro-americanos

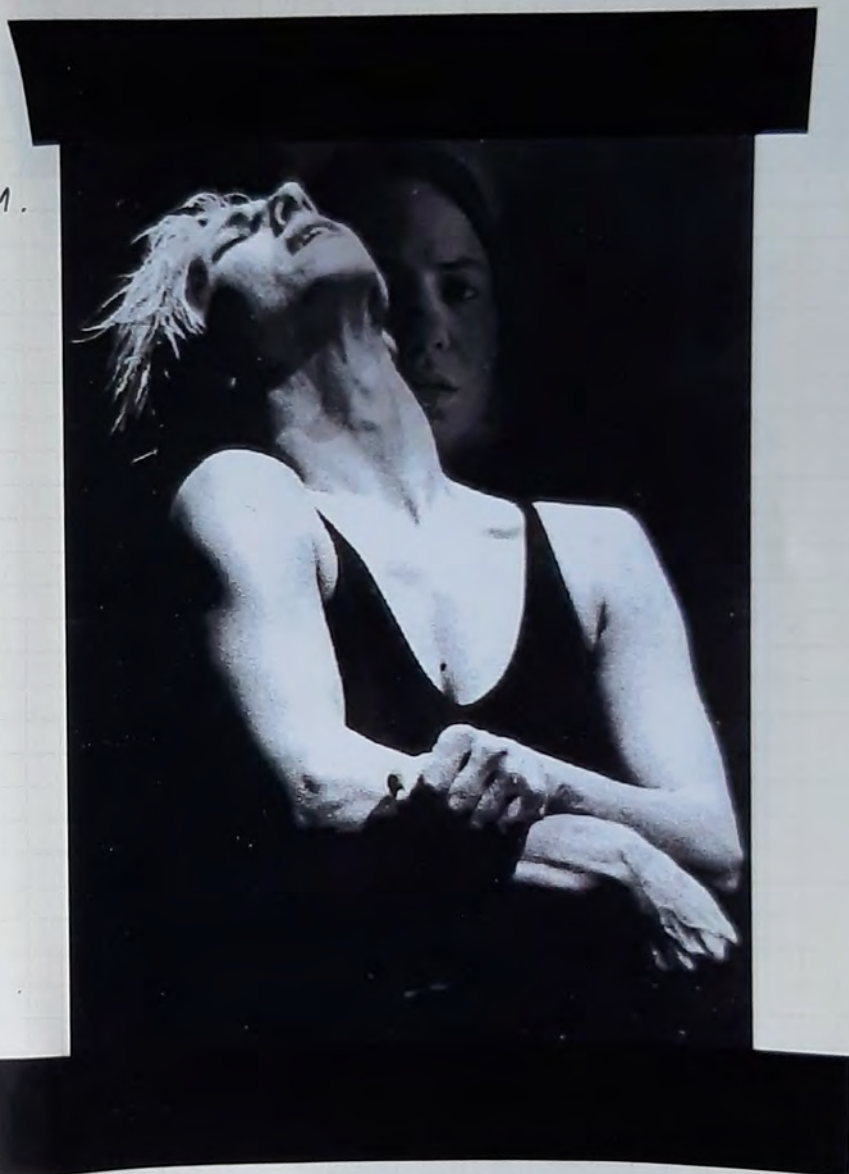
Maybe algum trabalho afrofuturista

\*procurar e-mail do crítico S. Banega

Fim de novembro já! A passagem do tempo é algo no processo de escrita de uma tese. O tempo parece passar mais rápido e isso assusta. Os fantasmas chamados prazos são fantasmas do futuro.

Penso nos lamentos do Santo Agostinho: "Confesso-vos, Senhor, que ainda ignoro o que seja o tempo. De novo vos confesso também, Senhor - isto não ignoro -, que digo estas coisas no tempo e que já há muito que falo do tempo e que esta longa demora não é outra coisa senão a duração do tempo. E como posso saber isto, se ignoro o que seja o tempo? Acontecerá talvez que não saiba exprimir o que sei? Ai de mim, que nem ao menos sei o que ignoro!" (Agostinho, 315-36: 2017).

31.



Série "Muerte y Teatralidad em Latinoamérica"  
de Eloisa Neuwicm (2017). Intervenção sobre foto  
de "Mary Stuart" de Demise Storlos (1987).

página 31 do caderno de esboços  
de André Felipe (2017-2021).

10:00. Véspera da noite mais longa de 2019. O dia já amanheceu escuro, nenhuma novidade. Nas redes sociais chovem retrospectivas da última década. Acho que é um bom recorte temporal para a tese, a década de dez. Mesmo sabendo que nada acaba nem nada começa, as coisas apenas continuam e se transformam.

Foi publicado essa semana na revista *Nature* um artigo que fala sobre a descoberta de uma pintura rupestre de mais de 40 mil anos em uma ilha da Indonésia. O que tem de interessante é que a pintura retrata uma cena: uma espécie de javali cercado de pequenas figuras humanas segurando arcos e cordas. Mas essas figuras são um híbrido de humanos e animais – com cabeça de pássaro e rabo. Muitas características presentes nessa pintura interessam: a figuração, a narrativa, os aspectos míticos/religiosos. A datação revelou que a pintura é quase o dobro mais antiga do que as pinturas semelhantes encontradas em Lascaux e Chauvet na França.

Aproveitei a minha vinda a Buenos Aires para ver o experimento cênico *Live* de Eloísa Neuwien em sua temporada de estreia no Teatro Sarmiento. Vou tentar fazer aqui algumas anotações sobre a peça que dialogam com questões relativas à memória, ao arquivo e aos fantasmas no teatro latino-americano. (Iniciar um novo subcapítulo?)

---

A artista trabalha sobre três fotografias do seu suposto álbum de família: uma festa, um enterro e um soldado. A partir daquilo que nos apresenta como sua história pessoal, ela relaciona as memórias de três momentos da história argentina: as imigrações pós-Segunda Guerra, a ditadura militar e o presente. *Live* é o primeiro experimento cênico de Neuwien sobre arquivos e dá continuidade à sua pesquisa sobre o que ela define como “la genealogía del mal y de la muerte en Argentina y Latinoamérica” (Neuwien *apud* Banega, 2018: 33). Esse trabalho é apresentado como um experimento, sem a necessidade de coerência e finalização de uma peça. Mais tarde se desdobrará na criação de uma peça previamente intitulada como *Espectros*, prevista para estrear em 2019. Parece-me que, ainda que em estado de pesquisa, as questões se concentram em *Live* de maneira interessante a serem analisadas.

O experimento inicia com uma grande projeção da primeira imagem ao fundo do palco: vemos uma foto um pouco manchada pelo tempo, uma festa com tons dos anos 70, casais dançando com os noivos ao centro. Alguns dos fotografados estão marcados com uma cruz feita à caneta sobre suas

cabeças, incluindo os noivos. Uma música *disco* também indica o tempo da imagem. No palco, doze atores se posicionam, um a um, assumindo o lugar dos personagens da foto. A princípio parecem estáticos, mas aos poucos vemos que dançam em câmera lenta, em um tempo diferente daquele marcado pela música. Em cima da foto, um letreiro nos indica que aquele é o casamento dos pais de Neuwien na cidade de Posadas, no norte da Argentina, em 1976 – ano do início da ditadura militar no país. O texto projetado no letreiro, escrito em primeira pessoa, descreve cada um dos personagens e principalmente a tensão entre as duas famílias, marcadas por preconceitos e discordâncias políticas. Sua mãe de família de imigrantes poloneses-alemães de classe média, seu pai de origem indígena e proletária. Entre diferentes lembranças, o texto narra a história de um primo do pai que foi fotojornalista, militante contra o governo militar e que naquele mesmo ano desapareceu – o único fotografado a não ser mimetizado por um ator em cena, deixando um vazio no palco. Do outro lado da foto, aparece um tio, irmão de sua mãe, que era de um alto cargo militar e que mais tarde se negou a interceder no caso do familiar desaparecido.

A segunda imagem projetada é a foto do velório de sua mãe em 2016. Apesar de ser apresentada como documento, com um olhar mais atento, a foto parece ter algo de artificial, principalmente na pose de alguns dos personagens, no modo como olham para a câmera. Em cena, mais uma vez os atores se vestem rapidamente com figurinos e acessórios dispostos em araras nas laterais do palco e ocupam o lugar de cada personagem, construindo a imagem tridimensional. Eloísa é quem assume o papel de sua mãe no caixão, deitando-se sobre um praticável retangular. Os atores permanecem estáticos por um tempo enquanto o letreiro narra a história da imigração de seus avós europeus, a chegada à Argentina e o nascimento de sua mãe. Um por vez, os atores executam ações simples (como amarrar os sapatos, cochichar algo no ouvido do outro, beijar a testa da morta etc.) em um ritmo realista das ações. Cada ação é repetida algumas vezes, criando um efeito de *zoom* sobre detalhes da imagem.

A terceira e última foto aparece inicialmente como um borrão. De corpo nu, Eloísa se posiciona sozinha rente à tela, de modo a ser atravessada pela luz da projeção (só aí pude perceber que ela estava grávida). Aos poucos a foto se torna nítida e reconhecemos o retrato de corpo inteiro de um soldado fardado com o uniforme nazista. A legenda explica: “Thomas Neuwien, mi abuelo en 1944”<sup>10</sup>. O silêncio e a imagem estática perduram, a foto continua entrando e saindo de foco, como se fossem os olhos do espectador que estivessem cansados ou míopes.

São inúmeras as questões que podemos comentar sobre o tempo em *Live*. Começo pensando sobre a relação entre o teatro e a fotografia, tão presente na peça. Relembro o vínculo sugerido por Roland Barthes, em seu derradeiro livro *A câmera clara* (1980), entre ambas as linguagens artísticas e a morte:

Não é, porém (parece-me), pela Pintura que a Fotografia tem a ver com a arte, é pelo Teatro. [...] se a Foto me parece mais próxima do Teatro, isso ocorre através de um revezamento singular (talvez eu seja o único a vê-lo): a Morte. É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto: busto pintado de branco do teatro totêmico, homem com rosto pintado do teatro chinês, maquiagem à base de pasta de arroz do Kathakali indiano, máscara do Nô japonês. Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais que viva nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo [*tableau vivant*], a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (Barthes, 1984: 52-54)

Barthes (com quem Eloísa Neuwien certamente conversa em sua peça-experimento) escreve o livro durante o processo de luto da morte de sua mãe, folheando seus álbuns de família na busca por um retrato em que pudesse “reencontrá-la”. Seu livro está cercado por relações com a morte,

<sup>10</sup> “Thomas Neuwien, meu avô em 1944”. [Tradução minha]

seja porque parte da experiência do falecimento de um ente querido ou porque desenvolve sua teoria sobre a fotografia em sua relação com a morte, ou ainda, porque morre no mesmo ano em que o livro é publicado. Não é por acaso, portanto, que a morte se torna questão central e que para alguns autores, ele discorra antes sobre a morte do que sobre a fotografia. E como bem lembra, a relação do teatro com a morte também é recorrente, seja em suas práticas ancestrais ou, vale também pontuar, em discursos modernos como os de Gordon Craig, Tadeusz Kantor ou do Butô.

Para Barthes, a fotografia não rememora o passado, mas atesta a presença daquilo que irremediavelmente *já foi*. Ao observar o retrato do prisioneiro Lewis Payne que, enquanto espera seu enforcamento, é fotografado por Alexander Gardner em 1865, Barthes diz observar com horror um futuro do passado cuja aposta é a morte - "leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*" (Barthes, 1984: 142). Descreve o que chamará de um esmagamento do tempo na fotografia: isso está morto e isso vai morrer. Nessa visão, a fotografia estabelece uma relação singular com o tempo, bagunçando noções de presença e ausência, assim como a organização linear temporal entre passado, presente e futuro.

As concepções de "certificado de presença" ou "testemunho do passado" da fotografia serão posteriormente contestadas e amplamente discutidas por autores contemporâneos como Philippe Dubois, Boris Kossoy ou Joan Fontcuberta (ler!!), especialmente após o advento da fotografia digital, reconhecendo também seu caráter de ficção, montagem e manipulação. Mas a conexão que Barthes propõe entre a fotografia e a morte a partir de sua experiência pessoal, assim como a relação temporal de simultaneidade, diferindo de uma ordem linear e cronológica, parecem-me especialmente pertinentes para pensar em pontes com a experiência teatral.

Para Rebecca Schneider (2011: 142), a performance propõe problemas quando pensa a fotografia e, por sua vez, a fotografia propõe problemas quando pensa o teatro. Se no senso comum a performance vincula-se a ideias de efemeridade e desaparecimento, a fotografia, ao constituir-se como arquivo, está comumente atrelada àquilo que permanece. No entanto,

ao pensar sobre as relações entre o teatro e a fotografia, Schneider nos convida a emaranhar tais concepções e a pensar para além da vinculação de ambos com a morte como perda e como a impossibilidade de retorno daquilo que *já foi* proposta por Barthes. Para a autora, as duas artes também compartilham sua vocação para o que chama de temporalidade sincopada, problematizando determinações sobre aquilo que desaparece ou permanece no tempo (Schneider, 2011: 144).

Para tanto, Schneider busca historicamente a relação do teatro com a “pose” e com o “instantâneo” ou o “estático” (do inglês *still*) anterior à fotografia, encontrando tal relação nas estátuas míticas posicionadas nos palcos gregos e romanos, assim como na tradição dos *tableaux vivants* (quadros vivos) nas procissões religiosas medievais. Também propõe olhar para a fotografia não apenas como um registro estático do passado, mas como um chamado ao futuro, um convite a uma resposta de quem a encontre – “is it not live – taking place in time in the scene of its reception?”<sup>11</sup> (Schneider, 2011: 141). Além de chamar a atenção para a teatralidade da fotografia nos trabalhos de artistas contemporâneos que borram as fronteiras entre as chamadas artes do instante (*still arts*) e as artes vivas (*live arts*), como em Cindy Sherman ou Yasumasa Morimura.

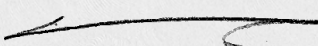
No trabalho de Eloísa Neuwien todas essas questões parecem estar presentes, embaralhando fotografia e cena, imobilidade e movimento, morte e vida, ação e memória, presença e ausência, desaparecimento e permanência, realidade e ficção; indo além dos binarismos. Tocado pela provocação de Schneider, penso que Neuwien cria um dispositivo cênico que de alguma forma responde aos acenos de suas fotos de família, estabelecendo uma conversa entre tempos, espaços e gerações.

Ao reencenar as fotografias *ao vivo* e criar cenas aparentemente estáticas, a artista trabalha sobre a percepção temporal do espectador e “empresta” da fotografia seu suposto caráter de imobilidade. No século XX, com a popularização das câmeras portáteis, a fotografia foi entendida por diversos autores como instrumento que, por meio da câmera, congela

11 “não é ao vivo – ocorrendo a tempo no local de sua recepção?”. [Tradução minha]

o tempo, em um culto pela ideia do instantâneo da imagem fotográfica. É interessante lembrar que anteriormente as câmeras exigiam uma longa exposição para capturar a imagem, então os fotografados deveriam ficar imóveis em sua pose por um longo período. Em 1952, Henri Cartier-Bresson escreve o artigo *O instante definitivo*, que contribui em reforçar a ideia de captura e fixação do instante e da realidade, em um imaginário da fotografia como imagem parada, diferenciando-se da captura cinematográfica comumente atrelada à duração e à imagem em movimento, por exemplo. Mas em *Live*, assim como em diversas experimentações contemporâneas sobre a fotografia, tais categorizações se desorganizam.

O título em inglês da peça, que poderia ser traduzido como “vivo” ou “ao vivo”, deixa clara a proposta de Neuwien. Assim como o livro de Barthes, sua peça também está cercada pela morte. E, portanto, pela vida. Da mesma forma, surge de um processo de luto da artista após o falecimento da mãe dois anos antes da estreia da peça. Traz ao palco, através da fotografia e da experiência teatral, todos os seus fantasmas – ali convivem (e se misturam) mortos e vivos. Os atores tomam o lugar dos fotografados, recuperando a tridimensionalidade da cena do passado, e tentam mimetizar as poses de cada um dos personagens fixados na imagem. O crítico Santiago Banega comenta:



Es cuando percibimos en la primera escena que los actores en realidad están en un movimiento muy ralentizado de baile que la magia de la obra empieza, es en este momento que nuestra percepción de tiempo como espectadores es alterada. La escena de Neuwien crea su propio tiempo entre el instante y el movimiento. (Banega, 2018: 3)<sup>12</sup>

Interessa-me pensar nessa ideia de fabricação de um tempo próprio da cena, uma temporalidade que não é apenas sugerida por uma narrativa, mas que se torna efetivamente experiência. A artista trabalha sobre o tempo como matéria, como quem esculpe o tempo tal qual a expressão do cineasta e fotógrafo

12 “É quando percebemos na primeira cena que os atores estão realmente em um movimento de dança muito lento que a magia do trabalho começa, é neste momento que nossa percepção do tempo como espectadores é alterada. A cena de Neuwien cria seu próprio tempo entre o instante e o movimento”. [Tradução minha]

Andrei Tarkovski em seu conhecido livro *Esculpir o tempo*, publicado em 1984. Em sua crítica, Banega percebe que Neuwien trabalha sobre diferentes regimes de tempo. Na primeira parte da peça convivem, ao menos, quatro tempos: o tempo estático da imagem; o tempo da música; o tempo da dança dos atores em câmera lenta; e o tempo da narrativa do letreiro, cada um em uma frequência distinta. A imbricação de todas essas temporalidades trabalha diretamente sobre a percepção do espectador, sintetizando em uma experiência temporal singular. A imagem parece imobilizar os atores e os atores parecem movimentar a imagem – “corpo ao mesmo tempo vivo e morto”, como na descrição de Barthes.

Na segunda cena, a imagem da morte aparece de forma mais explícita através da fotografia do velório da mãe. A movimentação dos atores, entre a imobilidade e pequenas ações repetitivas, traz a atenção do espectador para os detalhes da imagem e parece acenar ao teatro da morte de Tadeusz Kantor, polonês como a família materna de Neuwien. Também chama a atenção nessa cena a artificialidade da foto em cores saturadas, em poses que poderiam ser descritas como “teatrais” e em detalhes como a camiseta estampada com o rosto do presidente Mauricio Macri que um dos participantes do velório veste e a bandeira argentina cobrindo parte do caixão – há certa proximidade com a estética exagerada do fotógrafo argentino Marcos López em suas séries *Pop Latino* ou *Sub-realismo Criollo*. Tais estranhamentos fazem com que os espectadores se perguntem sobre a veracidade do documento e da narrativa que a peça nos conta. A suposta veracidade da imagem fotográfica é questionada, revelando o grau de fabricação e de “representação” também daquilo que tendemos a ler como documento e não apenas da cena montada pelos atores *ao vivo*, comumente lida na chave da ficção.

Por fim, a sobreposição do corpo nu de Neuwien contra a projeção da imagem de seu avô nazista na última cena parece sintetizar a operação da artista. Diferentes tempos se misturam e se tocam, como se fosse possível viajar no tempo ou perceber o passado no entendimento de Bergson (1999), como uma massa que se acumula e não se esvai de todo. Apesar da postura de nítido desconforto da artista, em total exposição

de seu corpo e de sua história, sua pele está atravessada pelo feixe de luz que revela seu suposto antepassado. Por vezes seu corpo quase desaparece camuflado pela imagem e quem parece se mover é o seu avô fardado. O fato de a artista estar grávida também constrói mais uma camada de temporalidade, abrindo uma janela ao futuro, à próxima geração – qual relação seu/sua descendente construirá com as memórias da família?

Em *Live*, Eloísa Neuwien não cria um monumento ao passado, faz uso de documentos, memórias pessoais e de seu próprio corpo de maneira a criar uma experiência temporal complexa, de “esmagamento temporal” como diria Barthes: *isso já foi e isso será. Isso é*, também poderíamos acrescentar. Mesmo através de uma operação que se poderia descrever como *reenactment*, a artista não opera em uma relação de simples “repetição” do passado, mas retomando a expressão de Elizabeth Jelin, logra *trabalhar o passado* que se resiste a passar, criando relações a partir do confronto entre os corpos presentes e as imagens do passado, deixando que se desprendam no palco suas camadas temporais.

Neuwien permite-se também fazer uso da ficção como modo de confrontar a insuficiência das histórias oficiais, especialmente em se tratando de um contexto latino-americano onde a escassez e a obstrução de documentos históricos são uma constante; como os arquivos relativos às torturas e assassinatos da ditadura militar na Argentina e nos demais países do Cone Sul. Não se trata, portanto, de um trabalho documental no sentido de exposição de uma verdade dada, mas de criar relações entre documentos e fabricações que organizam novas narrativas sobre a realidade. Como comenta José A. Sánchez sobre as obras dos artistas libaneses Walid Raad e Rabih Mroué, que trabalham a partir das lacunas deixadas pela destruição de arquivos e documentos como consequência de guerras e bombardeios no Oriente Médio e que em algum sentido se assemelha ao contexto latino-americano: “lo importante no es que los documentos sean originales, sino que aporten la mediación necesaria para restituir una realidad que no se constituye sólo de hechos, sino

también de experiencias”<sup>13</sup> (Sánchez, 2017: 204). Abre-se, assim, a partir da lembrança, do esquecimento e da invenção, a possibilidade de projetar (e colocar o corpo sobre) futuros possíveis.

Por que fui falar de conceitos filosóficos, históricos e sociológicos relacionados ao tempo se teria tanto a falar do tempo na literatura latino-americana? – em Borges, em *Cem anos de solidão*, em Piglia, em Bolaño, por exemplo. Tem ainda como trazê-los para a discussão?

Acho que aos poucos vou encontrando caminhos.

Hoje de manhã reli o que escrevi na semana passada e comecei a ler *La Literatura Nazi en America*, do Bolaño. Agora estou lendo *Performing remains*, da Rebecca Schneider, só tinha lido o capítulo 3 até agora. (comprar esse livro!)

Está nevando lá fora, o primeiro dia de neve desse meu primeiro inverno alemão.

Está difícil escrever hoje. Reli o ensaio *Sobre a Arte Contemporânea*, do César Aira. Por algum motivo sempre volto a esse ensaio.

Lembrei do arquiteto da renovação do Louvre no século XVIII que já o desenha em ruínas.

---

13 “O importante não é que os documentos sejam originais, mas que forneçam a mediação necessária para restaurar uma realidade que não é composta apenas de fatos, mas também de experiências”. [Tradução minha]



Série "Muerte y Teatralidad en Latinoamérica" de  
Eloísa Newwien (2017). Intervenção sobre  
Fotoperformance de Lilitiana Maresca (1993).

Primeira página de *Los detectives salvajes*, do Bolaño: “2 de noviembre: He sido invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.”<sup>14</sup>

Gostaria de me deter sobre o termo “especulação” que tenho visto aparecer aqui e ali, em diferentes contextos, associado a diferentes palavras. Sabe-se que, na literatura, a denominação de ficção especulativa difundiu-se nos anos 40 através do ensaio *On Writing on Speculative Fiction* (1947), do escritor estadunidense Robert A. Heinlein, relacionada a gêneros considerados, *a priori*, como “literatura B”, tais como a ficção científica, o horror e o fantástico. Ao longo do tempo, no entanto, o termo passou a ser levado mais a sério e ampliou-se como um gênero de ficção que especula universos que diferem da realidade em diferentes aspectos, seja imaginando futuros possíveis ou histórias alternativas em relação ao passado.

Para além do gênero, pensadores de diversas áreas do conhecimento também incorporaram o jargão da ficção especulativa, entendendo o ato de especular como um exercício primordial de imaginação, para além das divisões entre realidade e ficção. A bióloga e filósofa Donna Haraway, por exemplo, tem o conceito de “fabulação especulativa” como centro de sua pesquisa, trazendo importância à construção narrativa e especulativa no pensamento científico. O termo se insere no conceito-emaranhado que a autora chama de SF, sigla que inclui inúmeras ideias como *speculative fabulation*, mas também *science fiction*, *science fact*, *speculative feminism*, entre outros. Em seu livro *Staying with the trouble* (2013), Haraway coloca: “SF is storytelling and fact telling; it is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come”<sup>15</sup> (2016: 31). Nesse sentido, é interessante notar como ela associa, em sua teoria e em sua prática acadêmica, o ato da fabulação (da construção de histórias,

14 “2 de novembro: Fui convidado a fazer parte do realismo visceral. É claro que eu aceitei. Não houve cerimônia de iniciação. Ainda bem”. [Tradução minha]

15 “SF é narrar histórias e narrar fatos; é o encadeamento de mundos possíveis e tempos possíveis, mundos material-semióticos, desaparecidos, aqui, e ainda por vir”. [Tradução minha]

de mundos e de criaturas ficcionais) com a construção de conhecimento e pensamento científico, o que certamente gera bastante polêmica entre seus pares cientistas.

No campo da crítica literária, em seu livro *Aqui América Latina: uma especulação* (2013), a argentina Josefina Ludmer também se propõe a pensar o conceito de especulação como possível ferramenta ampla para pensar o mundo em transformação: “Para poder entender esse novo mundo (e escrevê-lo como testemunho, documentário, memória e ficção), precisamos de um aparato diferente daquele que usávamos antes”, diz Ludmer (2013: 07). A especulação, como um exercício de pura possibilidade, inventa um mundo diferente do conhecido, cujo regime é a *realidadeficção*. A autora pergunta-se como especular a partir de uma posição específica (territorial e temporal) como a América Latina e sugere explorar o mundo a partir das lentes da literatura e das narrativas ficcionais latino-americanas recentes, para adentrar no que vai chamar de “fábrica de realidade”. Para tanto, a autora cria em seu livro diferentes estratégias narrativas, como a escrita de um diário de seu cotidiano e suas leituras de um ano sabático em Buenos Aires em 2000, “um ano-chave para o gênero especulativo” (Ludmer, 2013: 19).

Interessa-me pensar essa relação entre *storytelling* e *fact telling* trazida por Haraway, bem como a proposição de Ludmer de pensar a realidade a partir da literatura e de seu regime especulativo de *realidadeficção*. Interessam-me essas experiências híbridas em que a teoria incorpora recursos narrativos para especular realidades (im)possíveis e construir outros modos de conhecimento. Inversamente, penso também nas diversas experiências narrativas latino-americanas modernas e contemporâneas que há muito trabalham sobre estratégias de dissolução das fronteiras entre gêneros e entre realidade e ficção, cuja literatura de Jorge Luis Borges é de certa maneira referência central.

Como comenta o pesquisador Marco Catalão, “[...] em textos como *El acercamiento a Almotásim* ou *Pierre Menard, autor de Quijote*, o próprio Borges já evidenciava o potencial crítico dos textos ficcionais, que podem iluminar questões estéticas ou filosóficas de forma inusitada, oferecendo

meios alternativos à argumentação lógica” (2014: 149). Em diversos de seus contos, como aponta Catalão em seu artigo *Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo* (2014), Borges trabalhou sobre o uso da crítica literária como instrumento de sua escrita ficcional:

No célebre *Examen de la obra de Herbert Quain* (Borges, 1974, p. 461), publicado originalmente em 1941, Borges apresenta um texto híbrido entre o conto e o ensaio, em que discorre sobre a obra de um suposto autor inglês, relacionando-a a outras obras “reais”, como as de Oscar Wilde, Gertrude Stein e Henry James. Numa mescla arguta entre realidade e ficção, linguagem expositiva e metafórica, o autor argentino instaura no leitor um estado de hesitação entre realidade e ficção [...]. (Catalão, 2014: 148)

Podemos também pensar na literatura de diversos autores ibéricos e latino-americanos contemporâneos que, nesse sentido, carregam certa influência borgeana, propondo narrativas híbridas entre crítica literária e ficção, deslocando personagens históricos e fictícios e, por vezes, incluindo a si mesmos como parte de suas metanarrativas, frequentemente autoficcionais. Autores como o chileno Roberto Bolaño, os argentinos Ricardo Piglia e César Aira, o catalão Enrique Vila-Matas, o colombiano Fernando Vallejo, o brasileiro Ricardo Lísias, entre tantos outros.

No livro *La literatura nazi en América* (1996), por exemplo, Bolaño cria uma antologia apócrifa de autores simpatizantes do nazismo, todos ficcionais, tomando como modelo as enciclopédias literárias. Aira também cria no ensaio *Las tres flechas* (2001) uma espécie de catálogo de uma grande biblioteca imaginária, criando relações entre a vida e a obra de autores “reais” pouco conhecidos. Vila-Matas, no romance *La historia abreviada de la literatura portátil* (1985), conta a história de uma sociedade secreta formada por figuras emblemáticas da literatura, da arte e da filosofia do começo do século XX, como García Lorca, Duchamp e Walter Benjamin.

É interessante o modo como Marco Catalão – poeta, dramaturgo e pesquisador brasileiro – traça uma relação possível entre tais estratégias híbridas da literatura com a crítica teatral contemporânea. Ao propor que a crítica

teatral também rompa as fronteiras entre realidade e ficção, o autor formula o conceito de “teatro virtual” (nota sobre pesquisa de pós-doc de Catalão na USP?), deslocando o teatro do campo da presença para também o da imaginação. De acordo com o autor, o “teatro virtual” se manifestaria fundamentalmente em três instâncias:

1. Definiremos como “teatro virtual”, primeiramente, os textos ou outros materiais que expandem a experiência teatral para além do evento único e efêmero de sua realização cênica. Nesse sentido, o termo abrange tanto os projetos, ensaios e experimentos cênicos que ocorrem antes do evento espetacular quanto os comentários, análises, textos críticos e gravações, fotografias e recriações que o sucedem.

2. O conceito de “teatro virtual” se refere também ao teatro como potencialidade não realizada – e também neste sentido pode se reportar tanto ao passado quanto ao futuro. Assim, ao lado da obra conhecida e visível de George Büchner, Federico García Lorca ou Sarah Kane, podemos pensar sobre como seriam as peças que esses dramaturgos escreveriam se não tivessem morrido tão cedo [...].

3. Finalmente, podemos ampliar nossa liberdade imaginativa e inventar autores e experimentos cênicos que nunca existiram, mas sobre os quais somos livres para discorrer criticamente com tanta pertinência quanto em relação a obras e encenadores concretos. (Catalão, 2016: 95-96)

Como parte de sua pesquisa, Catalão também propõe (e põe em prática) a enunciação de textos fictícios em eventos acadêmicos dedicados às artes cênicas, assim como a inserção de elementos performativos em tais apresentações. Em 2016, por exemplo, como parte das comunicações acadêmicas do II Seminário Brasileiro de Escrita Dramática da Universidade Federal de Santa Catarina, apresentou junto à atriz Ana Carolina Ferreira uma conferência-performance assinada por Aurélio Pinotti, uma espécie de alter ego do pesquisador que também assina livros fictícios sobre a “dramaturgia ultracontemporânea”, contidos na bibliografia da versão publicada da conferência. Ao dialogar com os jogos de *realidadeficção* da literatura e da cena teatral contemporânea, o “teatro virtual” de Catalão cria certos

curtos-circuitos no contexto acadêmico e evidencia os falsos limites entre espaço cênico e espaço crítico, expandindo as potencialidades da crítica para também a possibilidade de fabulação e performatividade.

Acredito que essa busca por abordagens que combinam teoria, crítica e narrativa ficcional possibilitam outros modos de especular o mundo e as ideias. Como um exercício de pura possibilidade, como diz Josefina Ludmer, a especulação encontra espaço nas lacunas deixadas pela história e pela memória, fabulando realidades alternativas e indagando futuros por vir.

-----

### **XI.3 Formato das Teses de Doutorado**

- Capa com nome do autor, título do trabalho, local e data;
- Contracapa com nome da unidade, nome do autor, título do trabalho, nome do orientador, local e data;
- Lista de Figuras, Ilustrações, Equações e tabelas;
- Resumo em Português e Palavras-chave (máximo cinco palavras);
- Abstract em Inglês e Keywords (máximo cinco palavras);
- Introdução;
- Material e Métodos;
- Resultados;
- Conclusões;
- Bibliografia;
- Anexos;
- Apêndices.

O processo de fazer um doutorado é metalinguístico - o tempo todo estamos pesquisando e relatando (e justificando) o que estamos pesquisando. Por vezes, relatamos mais o que pretendemos fazer (em projetos, comunicações, pedidos de bolsa etc.) do que fazemos realmente. Estamos o tempo todo narrando uma "tese virtual".

Nova semana, talvez última semana de trabalho de 2020. Que pressão.

Continuo lendo *Performing remains*, da Rebecca Schneider, hoje comecei o último capítulo (Still living) sobre teatro/performance e fotografia. Tem tudo a ver com coisas que venho pensando nos últimos anos.

Ontem conversei um pouco com o Diogo por telefone sobre minha pesquisa e foi bom contar sobre as coisas que estou fazendo, tem alguma coerência nisso tudo. O principal conselho dele foi sobre confiar no que estou fazendo e isso é realmente importante: confiar. Só assim vou conseguir avançar e entender o que estou fazendo, se é esse mesmo o caminho.

## 5. ARTIGO RECUSADO

Em 2021, tentei publicar na Revista Parêntesis da Universidade de São Paulo o artigo “Antes que o céu volte a cair: quais futuros o teatro latino-americano pode imaginar hoje?” que, a bem dizer, era um resumo do terceiro e último capítulo da primeira parte da tese perdida (3. Ensaio para reencontrar futuros). Junto ao pdf do artigo, encontrado em um pendrive (tecnologia USB de transferência de dados do começo do século), também estava o “parecer cego” de umx dxs avaliadorxs da revista dizendo que o artigo seria aceito para publicação apenas com modificações substanciais. Era críticx principalmente à última parte dedicada ao Latinofuturismo. Sugeriu cortá-la, alegando que “tal ficção pode servir à literatura, mas não a um artigo científico, possivelmente configurando-se como fraude acadêmica”. Por acreditar que esta era a parte mais importante do artigo, considerei que o parecer era uma recusa à sua publicação.

Breve anedota sobre o documento:

Sendo o pendrive uma das primeiras evidências que encontrei em minha busca pela tese perdida, apelidei-o de Madeleine, como referência ao bolinho do personagem de Proust que o conduz às suas memórias de infância. Além do artigo e do parecer, Madeleine contém documentos de burocracias alemãs de imigração, uma pasta de fotografias pessoais em jpg de uma viagem ao México em 2017 e dois arquivos mp4 de pornografia – tais arquivos me parecem representar bem os meus anos de doutorado.



**ANTES QUE O CÉU VOLTE A CAIR:  
QUAIS FUTUROS O TEATRO LATINO-AMERICANO PODE IMAGINAR HOJE?**

André Felipe Costa Silva (USP)<sup>1</sup>

RESUMO

O presente artigo reúne uma série de reflexões e fabulações que indagam sobre os imaginários de futuro que circundam o nosso presente, como o “cancelamento do futuro”, o Antropoceno e movimentos de contrafuturismo, colocando-as em diálogo com as práticas artísticas e teatrais latino-americanas contemporâneas. Também articula três possíveis temporalidades latino-americanas a partir de uma combinação de teorias que incluem o pensamento *ch'ixi* elaborado por Silvia Rivera Cusicanqui, os perspectivismos ameríndios (Viveiros de Castro, Danowski, Kopenawa) e a Antropofagia de Oswald de Andrade. Por fim, apresenta o conceito de Latinofuturismo e analisa brevemente três práticas teatrais sob essa moldura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia contemporânea; América Latina; Antropoceno; Futuro; Latinofuturismo.

Eu não quero morrer de novo.  
(Davi Kopenawa)<sup>2</sup>

El presente es el único “tiempo real”, pero en su palimpsesto salen a la luz hebras de la más remota antigüedad, que irrumpen como una constelación o “imagen dialéctica” (Benjamin, 1999), y se entrelazan con otros horizontes y memorias. (Silvia Rivera Cusicanqui, 2018: 84)<sup>3</sup>

---

1 Doutor em Artes Cênicas, área de concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde desenvolveu a pesquisa *Postais para o fim do mundo: temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)* sob a orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa entre 2017 e 2021, com estágio-sanduiche na Goethe-Universität em Frankfurt com bolsa do Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD). Também é Mestre em Dramaturgia pela Universidad Nacional de las Artes (UNA – Buenos Aires) e Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). *E-mail* para contato: andreflp@usp.br

2 Kopenawa citado por Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 130.

3 “O presente é o único ‘tempo real’, mas em seu palimpsesto, feixes da mais remota antiguidade vêm à luz, irrompendo como uma constelação ou ‘imagem dialéctica’ (Benjamin, 1999), e se entrelaçando com outros horizontes e memórias”. [Tradução minha]

A questão que dá título a esse artigo nasce da percepção de que diversas obras de arte contemporâneas latino-americanas têm colocado especial atenção sobre a especulação de futuros em suas narrativas – em relação à impossibilidade de imaginá-los ou, justamente, à necessidade de confabular futuros possíveis. Pergunto-me sobre os modos pelos quais o teatro contemporâneo, cuja experiência é comumente associada ao tempo presente, relaciona-se com o futuro. De que maneira as narrativas dramatúrgicas produzidas recentemente na América Latina criam “complicações temporais”? Mais do que responder a essas perguntas, reúno aqui uma série de reflexões e fabulações que indagam sobre os imaginários de futuro que circundam o nosso presente e articulo possíveis temporalidades associadas ao pensamento de teóricos e artistas latino-americanos.

*Too little, too late: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuloceno*

Em diversos âmbitos, nosso tempo parece nos convidar a pensar o fim – acumulam-se na arte, na ciência, na filosofia, na política, nas redes sociais, nas igrejas (a lista é interminável), narrativas apocalípticas que colocam um prazo de validade ao mundo. Como bem descrevem Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski no capítulo que inicia o livro *Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2017): “O fim do mundo é um tema aparentemente interminável – pelo menos, é claro, até que ele aconteça” (2017: 15). São inúmeras as abordagens que discutem o fim (ou os fins), mas aquela que parece sustentar boa parte das narrativas contemporâneas diz respeito às transformações causadas pela crise climática planetária em curso, inaugurando uma nova era nomeada por alguns de Antropoceno.

Gostaria de me ater às palavras que nomeiam nossa época, entendendo que a enunciação é parte essencial no processo de fabulações que construímos sobre os nossos tempos. O termo Antropoceno parece ter sido cunhado nos anos 1980 pelo ecologista estadunidense Eugene Stoermer, referindo-se aos efeitos das ações humanas sobre o planeta. Entretanto, passou a fazer parte do vocabulário global só nos anos 2000, depois que o químico holandês Paul Crutzen usou o termo para denominar a nova época geológica que sucederia o Holoceno e que teria se iniciado durante a Revolução Industrial no século XIX, intensificando-se após a Segunda Guerra Mundial; isto é, no momento em que a humanidade se torna um agente geológico capaz de transformar o meio ambiente de maneira irreversível.

Como propõe o historiador indiano Dipesh Chakrabarty, em seu emblemático artigo sobre a questão (*The Climate of History: Four Theses*, 2009), o tempo geológico e a cronologia da história humana, que até então permaneciam dissociados, colapsam e tornam-se indistinguíveis (2009: 208). A humanidade torna-se a própria catástrofe; a época que se inicia com a gente e por isso leva nosso nome<sup>4</sup>, no entanto, só deve terminar muito depois da nossa desapareção do planeta. Diante disso, a relação com o futuro torna-se também um dilema sobre a nossa finalidade enquanto espécie.

Outro termo proposto para denominar nossa época é o Capitaloceno, entendendo que a crise que define este momento é menos explicada por uma questão de espécie e mais pelas relações de produção e exploração propiciadas pelo capitalismo. Aparentemente vivemos o pico da saturação desse sistema, ao mesmo tempo que continua prevalecendo em nossas narrativas a ideia de Fredric Jameson sobre ser mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. O capitalismo justamente se apropria dessa ideia de crise e se sustenta nela, tornando-a também uma forma de governo e controle. Como nos lembra o Comitê Invisível, “não vivemos uma crise do capitalismo, mas, pelo contrário, o triunfo do capitalismo de crise” (2016: 27). É necessário, portanto, ter atenção aos nomes e às escatologias sobre as quais sustentamos nossas narrativas.

A perspectiva de crise e as projeções distópicas de futuro são também entendidas pelo filósofo italiano Franco Bifo Berardi a partir da saturação do discurso de progresso e aceleração do capitalismo moderno. No ano de 1909, Filippo Marinetti publicou no jornal francês *Le Figaro* o primeiro *Manifesto Futurista*, e Henry Ford iniciou a primeira linha de montagem em sua indústria automobilística em Detroit. Para Berardi, ambos os eventos estão relacionados e podem ser considerados a inauguração do “século que acreditou no futuro” (Berardi, 2019: 13). Como principais valores enfatizados pelo futurismo, podemos citar o culto às máquinas, à velocidade e à aceleração, sintetizando o espírito da época baseado na crença sobre a ideia de progresso e no mito do futuro que floresceu na segunda metade do século XIX e na primeira do XX. O sonho futurista, ancorado no capitalismo moderno, exaltava um futuro que supera e se constrói em oposição às coisas passadas, chegando ao cúmulo de exaltar as destruições promovidas pelas guerras e pelos movimentos fascistas.

É interessante lembrar que para Marinetti, em seu *Manifesto dos Dramaturgos Futuristas* (1911), “entre todas as formas literárias, aquela que pode ter uma capacidade futurista mais imediata é certamente a obra teatral” (Marinetti citado por Bernardini,

4 A palavra *anthropos* significa ser humano em grego.

1980: 53). Por isso, ele propõe uma série de transformações aos autores que “não devem ter outra preocupação que aquela de uma absoluta originalidade inovadora” (Marinetti citado por Bernardini, 1980: 53), acreditando que o futuro, da vida ou da arte, só pode ser construído através do progresso, da originalidade, da inovação, ao libertar-se das amarras do passado.

Para Berardi, no entanto, o século que acreditou no futuro sofreu uma profunda transformação em suas últimas décadas, passando das ideias de progresso à exaustão, da utopia à completa distopia, em um processo que chamará de “cancelamento do futuro”:

Na época moderna, o futuro era imaginado conforme a metáfora do progresso. Durante os séculos do desenvolvimento moderno, a pesquisa científica e o investimento econômico se inspiraram na ideia de que o conhecimento deveria atuar para governar cada vez mais completamente o universo. [...] O futuro se transforma em ameaça quando a imaginação coletiva se torna incapaz de ver possibilidades alternativas para a devastação, a miséria e a violência. Essa é justamente a situação atual porque a economia se transformou em um sistema de automatismos tecnoeconômicos dos quais a política não consegue escapar. A epidemia de depressão contemporânea se coloca em um contexto de paralisia da vontade, que é um outro modo de dizer precariedade. (Berardi, 2019: 136)

Esse processo narrado por Berardi, que culmina em exaustão, se dá justamente pela saturação de uma lógica de progresso a todo custo que consome e devasta quaisquer possibilidades sustentáveis de futuro.

Vale lembrar a conhecida metáfora do progresso ilustrada por Walter Benjamin a partir da imagem do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, em *Teses sobre o conceito da história* (1940). Na leitura de Benjamin, o chamado anjo da história, de costas viradas ao futuro, tenta reconstruir os escombros do passado (“Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única”), mas é empurrado por uma violenta tempestade que o dirige inevitavelmente ao futuro (Benjamin, 1987: 226). Esse vento que o impede de juntar os fragmentos do passado é chamado de progresso.

Como dito anteriormente, ideias de fim parecem se impor sobre as mais variadas narrativas contemporâneas, trazendo ao presente um selo de crise e um prenúncio de tragédia irreversível – *há algo mais teatral que isso?* Existe de certa forma uma resistência em pensar sobre futuros possíveis em um momento no qual só conseguimos imaginar a possibilidade futura de catástrofe. Convém perguntar: catástrofe de quem? Contra quem?

Atentos a essas questões, Danowski e Viveiros de Castro propõem maior atenção aos povos ameríndios, sugerindo que seriam verdadeiros especialistas em fim do mundo, pois já viveram diferentes apocalipses e, no entanto, continuam aí, presentes, existindo:

Eles podem nos ensinar a viver num mundo que foi invadido, saqueado, devastado pelos homens. Isto é, ironicamente, num mundo destruído por nós mesmos, cidadãos do mundo globalizado, padronizado, saturado de objetos inúteis, alimentado à custa de pesticidas e agrotóxicos e da miséria alheia. Nós, cidadãos obesos de tanto consumir lixo e sufocados de tanto produzir lixo. A gente invadiu a nós mesmos como se tivéssemos nos *travestido*<sup>5</sup> de alienígenas que trataram todo o planeta como nós, europeus, tratamos o Novo Mundo a partir de 1492. (Viveiros de Castro citado por Brum, 2014)

Ao colocar o homem (naturalmente branco, masculino, ocidental) em seu centro, o projeto capitalista de progresso nos colocou contra nós mesmos, mas principalmente contra “certa classe” de humanos. Há, portanto, uma demanda por uma nova centralidade. “[O] mundo está cansado do humano”, escreve o Comitê Invisível (2016: 38). A perspectiva ameríndia nesse sentido dá um curto-circuito na lógica ocidental justamente por experimentar uma miragem mais ampla, incluindo também outras existências do mundo em par de igualdade com os humanos.

Próxima a essa perspectiva, voltando às palavras que dão nome aos nossos tempos, Donna Haraway propõe uma complicada terceira nomenclatura que não nega as anteriores, mas propõe novas dobras, chamada de Chthuluceno. Tirando a centralidade do *anthropos*, em seu pensamento tentacular que inclui desvios e fabulações, Haraway inspira-se na figura da *Pimoa chthulhu*, uma aranha que vive nas florestas ao sul da América do Norte:

Specifically, unlike either the Anthropocene or the Capitalocene, the Chthulucene is made up of ongoing multispecies stories and practices of becoming-with in times that remain at stake, in precarious times, in which the world is not finished and the sky has not fallen – yet. We are at stake to each other. Unlike the dominant dramas of Anthropocene and Capitalocene discourse, human beings are not the only important actors in the Chthulucene, with all other beings able simply to react.<sup>6</sup> (Haraway, 2016: 55)

Haraway nos convida a pensar as urgências do agora sem sucumbir aos mitos messiânicos e conformistas de apocalipse, buscando alternativas fabulatórias de “permanecer com o problema” e imaginar possíveis passados, presentes e futuros de um mundo que – ainda – não acabou.

5 Em minha opinião, Viveiros de Castro utiliza o termo “travestido” de maneira equivocada, pois traz a ele uma conotação pejorativa. Alternativamente, poderia ser substituído por “vestido” ou “fantasiado”.

6 Especificamente, ao contrário do Antropoceno ou do Capitaloceno, o Chthuluceno é constituído por histórias e práticas multiespécies contínuas do “tornar-se com” em tempos que permanecem em jogo, em tempos precários, em que o mundo não está acabado e o céu não caiu – ainda. Estamos em jogo um para o outro. Ao contrário dos dramas dominantes do discurso antropocênico e capitalocênico, os seres humanos não são os únicos atores importantes no Chthuluceno, com todos os outros seres capazes simplesmente de reagir. [Tradução minha]

## *Afrofuturismo e outros contrafuturismos*

De fato, parece ficar cada dia mais claro que a ideia desenvolvimentista não inclui “amanhã” suficiente para todos. Enquanto alguns planejam um futuro de progresso para si e para os seus, outros menos privilegiados parecem condenados a viver eternamente no passado. Segundo o escritor Kodwo Eshun, para trazer as culturas negras e seus sujeitos para a História, sumariamente rechaçados pela tradição eurocêntrica, foi necessário elaborar contramemórias que contestassem o arquivo colonial. O Afrofuturismo, no entanto, ampliou essa prática decolonial de revisão histórica e de contranarrativas também às projeções futuras, “reorienting the intercultural vectors of Black Atlantic temporality towards the proleptic as much as the retrospective”<sup>7</sup> (Eshun, 2003: 289).

Se há cem anos o Futurismo italiano imaginou um futuro que celebrava a tração das máquinas e não por acaso endossava políticas fascistas, as décadas que nos separam do seu surgimento permitiram florescer outras capacidades imaginativas de futuro contrárias a esse desejo de progresso acima de tudo. Nomeado apenas em 1993 pelo crítico cultural Mark Dery, o Afrofuturismo se inicia pelo menos duas décadas antes nos trabalhos de artistas negros estadunidenses de diversas linguagens que abordaram temas relativos à diáspora africana a partir da ficção científica e da tecnocultura, especulando futuros onde as culturas e as presenças negras tivessem lugar; como no filme *Space is the place* (1974), do músico Sun Ra e do diretor John Coney, ou no romance emblemático *Kindred* (1979), de Octavia Butler.

Com o Afrofuturismo, frequentemente relacionado ao gênero da ficção especulativa, o exercício da especulação e da fabulação tornam-se importantes instrumentos na construção de narrativas sobre a diáspora africana, articulando passado e futuro das populações negras, especialmente na América<sup>8</sup>. Saidiya Hartman, renomada pesquisadora na área da literatura e da história cultural afro-americana, utiliza o termo de “fabulação crítica” para descrever sua metodologia de trabalho que combina história, teoria crítica, autobiografia e narrativa ficcional, cuja abordagem poderíamos relacionar com o

7 “Reorientando os vetores interculturais da temporalidade do Atlântico Negro tanto para o antecipatório como para o retrospectivo”. [Tradução minha]

8 É importante frisar que o Afrofuturismo está absolutamente relacionado ao processo histórico e cultural dos Estados Unidos. Diferente de outros países da América, por exemplo, o país viveu durante o século XIX um processo conhecido como “*back to Africa*” de repatriação de parte da população liberta da escravização. Em parte por isso, a ideia do retorno à África de certa maneira está presente até hoje no imaginário da cultura afro(norte)americana. Por esse motivo, é importante prestar atenção à maneira pela qual os processos de contrafuturismo se dão também em outras geografias, apesar de o Afrofuturismo ser de certa forma o precursor desse tipo de movimento e servir de grande inspiração para os diversos contextos de diáspora africana.

propósito afrofuturista. Para a autora, a fabulação serve como ferramenta para produzir sentido nas lacunas presentes nos arquivos relacionados à diáspora e à escravidão das mulheres e homens negros (Hartmann, 2008).

O filme-ensaio de John Akomfrah *The Last Angel of History* (1995) torna-se uma referência central do Afrofuturismo ao convergir em forma e conteúdo ideias sobre música, espaço, futurologia, ficção científica e diáspora africana. O filme mistura narrativa ficcional e documental ao contar a história de um personagem do futuro nomeado Data Thief (ladrão de dados) que viaja através dos tempos em uma busca arqueológica por uma tecnologia negra secreta (relacionada às origens do *blues*) que será chave para o futuro diaspórico, acessando imagens de arquivo perdidas na internet, roubando fragmentos e *tecnofósseis*, e entrevistando personalidades da *black culture* de diferentes gerações, como George Clinton, Samuel R. Delany, DJ Spooky, Octavia Butler e o próprio Kodwo Eshun.

“The line between social reality and Science Fiction is an illusion”<sup>9</sup>, lê o Data Thief em um fragmento de pedra que encontra em sua viagem ao passado. Kodwo Eshun também cita a fala do escritor Samuel R. Delany em *The Last Angel of History* que diz que a ficção científica oferece “uma distorção significativa do presente”. Nesse sentido, a ficção científica não seria uma visão simplesmente antecipatória ou utópica, mas sim um modo de reprogramar o presente, de reescrever a realidade – “Science fiction operates through the power of falsification, the drive to rewrite reality, and the will to deny plausibility”<sup>10</sup> (Eshun, 2003: 291). O futuro é o campo de todas as possibilidades e, portanto, da criação, da fabulação a partir do presente e do passado; seu exercício de imaginação contém o potencial emancipador de operar contra os tempos e as narrativas já existentes.

Nos termos de Eshun, o Afrofuturismo cria “complicações temporais” que distorcem o tempo linear do progresso e instabilizam as lógicas temporais que condenam os sujeitos negros à pré-história (Eshun, 2003: 297). Na medida em que projeções futuras são também preocupações políticas e mercadológicas (na compra e venda de “futuros confiáveis”), o tempo se torna campo de batalha central tanto no sentido simbólico quanto econômico:

African social reality is overdetermined by intimidating global scenarios, doomsday economic projections, weather predictions, medical reports on AIDS, and life-expectancy forecasts, all of which predict decades of immiserisation. These powerful descriptions of the future demoralize us; they command us to bury our heads in our hands, to groan with sadness.<sup>11</sup> (Eshun: 2003: 291-292)

9 “A fronteira entre a realidade social e a ficção científica é uma ilusão”. [Tradução minha]

10 “A ficção científica opera através do poder da falsificação, da vontade de reescrever a realidade e o desejo de negar a plausibilidade”. [Tradução minha]

11 “A realidade social africana é superdeterminada por cenários globais intimidantes, projeções econômicas...

No artigo *Middle East and other futurisms: imaginary temporalities in contemporary art and visual culture* (2017), Jussi Parikka fala de políticas culturais do tempo e em “cronografias do poder”, interessado na maneira como futuros imaginados orientam também decisões sociopolíticas. Ao analisar a abordagem contrafuturista do Afrofuturismo e de correntes mais recentes como o Black Quantum Futurism ou o Futurismo Árabe, Parikka observa práticas artísticas que imaginam futuros e lidam com noções temporais diversas daquela projetada pelo Iluminismo europeu e impostas secular e globalmente por práticas colonialistas. Em diálogo com o conceito de cancelamento do futuro de Berardi, Parikka pontua:

[...] instead of simply accepting the notion of a cancellation of the future, the cancellation quickly shifts into a tactical multiplication; instead of mourning a lost future, the artistic practices examined here turn to looking at conditions of time and temporality as central to the functioning of power, mapping the situations in which futurity is important for current practices of living and exploring the ways in which an analysis of dislocations of identity and time can become more than mere dystopic representations.<sup>12</sup> (Parikka, 2018: 55)

É nesse sentido que o uso do termo futurismo nessas práticas heterogêneas de contrafuturismo não se refere ao movimento de vanguarda e nem à arte de antecipar o futuro, mas sim à construção de narrativas que prescrevam um futuro colonial, que incluam a presença de outras existências, para além dos discursos meramente apocalípticos e das narrativas hegemônicas centradas no norte do globo.

### *Temporalidades ch'ixi, ameríndias e antropofágicas*

Tupy or not tupy, that is the question. (Oswald de Andrade)

Desde a colonização, as projeções futuras da América Latina que partiram de visões majoritariamente eurocêtricas se dividiram basicamente em duas vias aparentemente opostas: por um lado em cenários de exploração, “atraso” e miséria e, por outro, como o lugar das possibilidades, da esperança do novo, do futuro.

---

(11) apocalípticas, previsões meteorológicas, relatórios médicos de AIDS e previsões de expectativa de vida, tudo isto prevê décadas de empobrecimento. Estas descrições poderosas de futuro nos desmoralizam; obrigam-nos a enterrar a cabeça nas nossas mãos, a gemer de tristeza”. [Tradução minha]

12 “[...] em vez de simplesmente aceitar a noção de cancelamento do futuro, o cancelamento transforma-se rapidamente numa multiplicação tática; em vez de lamentar um futuro perdido, as práticas artísticas aqui examinadas voltam-se para a análise das condições de tempo e temporalidade como centrais para o funcionamento do poder, mapeando as situações em que o futuro é importante para as práticas atuais de vida e explorando as formas pelas quais uma análise dos deslocamentos da identidade e do tempo podem tornar-se mais do que meras representações distópicas”. [Tradução minha]

Penso em *Utopia* (1516), de Thomas More, escrito em alusão à então recente invasão europeia da América e que inaugura o termo de seu título. A tal ilha Utopia se encontraria em algum lugar do Novo Mundo, habitada por uma sociedade ideal que é observada pelo personagem português Rafael Hitlodeu, um dos 24 homens que teriam sido deixados por Américo Vespúcio em Cabo Frio (RJ). Lembro-me também do título de outro livro, *Brasil, o país do futuro* (1941), de Stefan Zweig, que se tornou uma espécie de *slogan* da nação da “ordem e progresso” e que, mais tarde, Millôr Fernandes parafraseou em sua acertada frase: “Brasil, país do futuro. Sempre” (Fernandes, 1994: 56). Tais perspectivas contraditórias conferem à região latino-americana de maneira geral uma temporalidade singular, estacionada em uma promessa de futuro que amontoa os escombros de passados e presentes de inúmeras violências históricas sistematicamente ignoradas em nome do progresso.

Como relembra Josefina Ludmer (2013: 08), “Somos aqueles que chegam tarde ao banquete da civilização (Alfonso Reyes, *Notas sobre a inteligência americana*) e esse lugar secundário implica necessariamente uma posição estratégica crítica”.

Pensar em temporalidades latino-americanas contemporâneas implica certamente levar em consideração as singularidades dos diversos contextos que conformam a América Latina em sua pluralidade, assim como a miríade de questões que configuram certa identidade à região transtemporalmente; tais como as diversas problemáticas coloniais, as cosmologias indígenas, as ancestralidades afro-americanas, as consequências da escravidão, as questões de gênero marcadas pelo machismo estrutural, os traumas das ditaduras militares que assolaram diversos países no século XX, assim como a ascensão e a derrocada recente de governos de esquerda e a nova ascensão do conservadorismo e de governos de ultradireita no continente, para citar algumas. Como modo de indagar sobre a singularidade das múltiplas temporalidades latino-americanas, sem a pretensão de exauri-las, ponho à mesa uma infusão de reflexões de diversas ordens que incluem o pensamento *ch'ixi* elaborado por Silvia Rivera Cusicanqui, os perspectivismos ameríndios estudados por Viveiros de Castro e a Antropofagia de Oswald de Andrade.

Em oposição à ideia de mestiçagem como sinônimo de homogeneidade, frequentemente relacionada aos povos da América Latina, a socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui propõe a noção provinda da palavra aimará *ch'ixi*, que se definiria por algo manchado, pintado, em que convivem os diferentes; que podem se confundir, mas não se misturar. Para explicar o conceito, ela usa o exemplo de uma tecelagem de pequenos

pontos pretos e brancos, que de longe pode parecer cinza, mas de perto permite ver suas duas cores – de fato a palavra *ch'ixi* significa literalmente “cinza manchado” na língua andina. Em um conceito de diferença, a origem muda, mas não desaparece, não é apagada, coexistindo na contradição, sendo contrária às ideias homogeneizantes.

Transpondo essa ideia também às políticas do tempo, em seu livro *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (2018), Rivera Cusicanqui fala da condição multitemporal que se vive no território andino, fazendo conviver elementos de espaços, populações e culturas que parecem habitar diferentes tempos. Aquilo que é reconhecido como “atraso” na hegemonia neoliberal e colonizadora, que faz todos os esforços para disciplinar a diferença e “obliterar nuestras supuestas ‘anomalías’” (2018: 22) é, no entanto, o que a autora encontra como força de resistência:

Parecíamos vivir en sociedades discontinuas, inconclusas y en permanente estado de ebullición. [...] Este pueblo –abigarrado y tumultuoso– es hoy por hoy un conjunto fragmentado de poblaciones, comunidades, y organizaciones de base, profundamente penetradas por la lógica clientelar desde arriba, pero capaces de salir del letargo retomando su trayectoria histórica de luchadorxs por la vida, la memoria y la diversidad de las diferencias. Y es que, aún fragmentadas, estas formaciones abigarradas del mundo indígena/popular siguen caminando con el pasado ante sus ojos y el futuro en sus espaldas. (Rivera Cusicanqui, 2018: 22)<sup>13</sup>

Rivera Cusicanqui faz aqui referência ao aforismo aimará *Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*, que pode ser traduzido como “olhando ao passado para caminhar pelo presente e pelo futuro” (2010: 55). Na concepção aimará de tempo, o passado está espacialmente à frente do sujeito enunciador, porque é aquilo que se conhece e se pode ver, lembrar e sentir, enquanto o futuro se localiza atrás, porque é o desconhecido, além de ser uma carga de preocupações que é melhor deixar nas costas (2018: 84) – tal qual o anjo da história de Walter Benjamin, com as costas viradas para o futuro e o rosto dirigido ao passado.

A autora boliviana também dialoga em sua teoria com a noção de *abigarrado*, originalmente elaborada pelo filósofo boliviano René Zavaleta nos anos 1970, referindo-se à heterogeneidade da sociedade andina em toda sua profundidade histórica e que seria um conceito ao mesmo tempo espacial e temporal. No dicionário da Real Academia Española (RAE) a palavra é definida da seguinte maneira: “Abigarrado/da 1. adj. De varios colores,

---

13 “Parece que vivemos em sociedades descontínuas, inacabadas e em permanente estado de fermentação. [...] Este povo - heterogêneo e tumultuado - é hoje um grupo fragmentado de populações, comunidades e organizações de base, profundamente penetrado pela lógica do clientelismo de cima, mas capaz de sair da letargia, retomando sua trajetória histórica como lutadorxs pela vida, pela memória e pela diversidade das diferenças. E o fato é que, ainda fragmentadas, estas formações heterogêneas do mundo indígena/popular continuam a caminhar com o passado diante de seus olhos e o futuro às costas”. [Tradução minha]

especialmente si están mal combinados. 2. adj. Heterogéneo, reunido sin concierto. *Un extraño y abigarrado libro. Una multitud abigarrada.*<sup>14</sup> Seu significado (real, acadêmico e espanhol), portanto, é claramente depreciativo. Como nos mostra Rivera Cusicanqui, também na visão de Zavaleta a formação *abigarrada* ora é vista como traço constitutivo da sociedade boliviana, ora como característica a ser superada. Para a autora, no entanto, em sua epistemologia *ch'ixi* (que ela chama de conceito-metáfora), assumir a complexa heterogeneidade e diversidade das sociedades latino-americanas é a possibilidade de superar o historicismo e os binarismos da ciência social hegemônica:

Si en los años setenta y ochenta el debate intelectual daba por supuesta la inminente homogeneización o hibridación cultural de las sociedades latinoamericanas, desde mediados de los noventa vivimos la múltiple irrupción de pasados no digeridos e indigeribles. Las luchas indígenas, las luchas feministas y las luchas medioambientales son una pesadilla para los Tratado de Libre Comercio (TLC) que se intentan imponer a rajatabla en todo el continente, y para otros tantos delirios eurocéntricos que desean una manufactura global de lo humano. Para bien o para mal, el asedio de la diversidad parece a momentos estallar con “furia acumulada” (Bloch 1971), en demandas que afirman la radical alteridad de sus portadorxs, pero que a la vez tocan temas comunes a la especie: el alimento, la salud, la sexualidad, el agua, la tierra, la floresta, el mundo animal amenazado de extinción... (Rivera Cusicanqui, 2018: 17-18)<sup>15</sup>

Inspirado por Rivera Cusicanqui, proponho-me a pensar em *temporalidades ch'ixi* que, ao definirem-se como um tempo heterogêneo constituído por camadas temporais diversas, problematizam a ideia de linearidade temporal e dão conta de descrever aquela sensação de contraditoriedade que parece marcar o tempo do nosso continente. Lembro da frase de Caetano Veloso na música *Fora da Ordem* (1991): “Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”<sup>16</sup>, que dialoga precisamente com o ensaio visual performativo *(Des)andando por la calle Illampu* (2001)<sup>17</sup> da mesma Rivera Cusicanqui.

14 “*Abigarrado/da* 1. adj. De várias cores, especialmente se estão mal combinadas. 2. adj. Heterogêneo, colocados juntos em desordem. Um estranho e *abigarrado* livro. Uma multidão *abigarrada*”. [Tradução minha] / Real Academia Española (RAE). *Abigarrado/da*. Website: <https://dle.rae.es/abigarrado?m=form> Acesso: 11/09/2020.

15 “Se nos anos 70 e 80 o debate intelectual assumiu a iminente homogeneização ou hibridização cultural das sociedades latino-americanas, desde meados dos anos 90 vivemos a múltipla irrupção de passados não digeridos e indigestos. As lutas indígenas, feministas e ambientais são um pesadelo para os Acordos de Livre Comércio (TLC) que tentam ser impostos em todo o continente, e para tantas outras ilusões eurocêtricas que desejam uma fabricação global do humano. Para o bem ou para o mal, o assédio da diversidade parece por vezes irromper com “fúria acumulada” (Bloch 1971), em demandas que afirmam a alteridade radical de suxs portadorxs, mas ao mesmo tempo tocam em questões comuns à espécie: o alimento, a saúde, a sexualidade, a água, a terra, a floresta, o mundo animal ameaçado de extinção...”. [Tradução minha]

16 Trecho da letra da música “Fora da ordem”, lançada em 1991 no álbum *Circuladô*.

17 O ensaio foi apresentado pela primeira vez em Nova York em 2001, mas posteriormente teve diversas versões.

Nesse ensaio, a autora descreve e retrata através de fotografias as transformações de uma velha rua de La Paz ao longo de dez anos, fazendo uma leitura crítica da modernização urbana que a cidade sofreu nos anos mais duros do neoliberalismo no país. Imbuída de um espírito antipostal (assim ela define seu gesto), retrata as destruições dos casarões erguidos pela elite comercial indígena e *chola* dos séculos XVIII e XIX, arquiteturas construídas por pedreiros indígenas que adaptaram técnicas coloniais a seus conhecimentos ancestrais. Casarões que no século XX, já decadentes, foram convertidos em cortiços, habitados por diversas famílias, andarilhos e pessoas sem teto, inseridos nas economias e nas lutas sociais da cidade. Mais tarde, os casarões foram massiva e violentamente desocupados, destruídos e substituídos por grandes blocos de concreto que hoje abrigam hotéis, agências de viagens que oferecem *tours* aos salares e às selvas bolivianas a turistas estrangeiros, além de apartamentos residenciais de classe média que incluem em sua planta os “tradicionais” e pequeníssimos quartos de empregada:

La modernidad de fachada esconde la reproducción de viejas lógicas, que además pesan como mala conciencia cultural, ya que sus habitantes suelen bailar con llamativos trajes indígenas en las “entradas folclóricas” que pasan por esa calle rumbo al centro de la ciudad. [...] En el trasfondo de un proceso de modernización –económica, estética y urbanística– la sociedad vive una regresión. La fase popular/democrática del pasado y sus protagonistas ceden ante los circuitos globales –o intentan penetrar en ellos– sin conseguir desmontar los mecanismos que conducen a la reactivación del yugo colonial. (Rivera Cusicanqui, 2016: 6-7)<sup>18</sup>

Assim, não haveria de nenhuma maneira calma e pacificação nessa diversidade, as diferentes épocas que se entrecruzam nessa mesma paisagem estão carregadas de tensão e reatividade. As *temporalidades ch'ixi*, portanto, seriam não apenas marcadas pelas suas diversas camadas temporais, mas pela “reunião sem acordo”, pela contraditoriedade, pela inegociabilidade, pela possibilidade de insurgência, pelo “pé que não arreda”.

A autora andina também propõe, como inversão, a ideia do indígena como moderno, como a possibilidade de projetar futuros sem abdicar da memória e da diversidade, como recusa às políticas de homogeneização e de esquecimento. Tal proposição dialoga com a perspectiva sobre os ameríndios serem especialistas em fim do mundo e, portanto, terem muito a ensinar aos brancos sobre subsistência e possibilidades alternativas de futuro em um presente em crise.

---

18 “A modernidade de fachada esconde a reprodução de velhas lógicas, que também pesam como uma má consciência cultural, já que seus habitantes muitas vezes dançam em trajes indígenas chamativos nas ‘entradas folclóricas’ que passam por esta rua no caminho para o centro da cidade. [...] Contra o pano de fundo de um processo de modernização – econômico, estético e urbanístico – a sociedade vive uma regressão. A fase popular/democrática do passado e seus protagonistas cedem aos circuitos globais - ou tentam penetrá-los - sem conseguir dismantelar os mecanismos que levam à reativação do jugo colonial”. [Tradução minha]

Como coloca Ailton Krenak em uma de suas palestras transcritas no livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019): “Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa” (Krenak, 2019: 31). A reflexão de Danowski e Viveiros de Castro completa a ideia:

[...] os coletivos ameríndios, com suas populações comparativamente modestas, suas tecnologias relativamente simples mas abertas a agenciamentos sincréticos de alta intensidade, são uma “figuração do futuro” (Kroijer, 2010), não uma sobrevivência do passado. Mestres da bricolagem tecnoprimitivista e da metamorfose político-metafísica, eles são uma das chances possíveis, em verdade, da subsistência do futuro. (Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 165)

A dupla de autores também cita Bruno Latour que, ao falar da crise da ontologia dos Modernos associada à crise ambiental planetária, diz que assistimos hoje a um “[r]etorno progressivo às cosmologias antigas e às suas inquietudes, as quais percebemos, subitamente, não serem assim tão infundadas” (Latour citado por Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 105)<sup>19</sup>.

Retomando a discussão sobre as perspectivas de fim do mundo, é interessante pontuar que grande parte dos povos ameríndios nunca parece ter imaginado que o mundo duraria para sempre, suas mitologias justamente se organizam em apocalipses periódicos. Um tema recorrente nas escatologias de vários povos é a do desabamento do céu, narrada em detalhes por Davi Kopenawa em seu livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015). Essas mitologias nos dão a ideia de uma temporalidade que é, via de regra, cíclica e não linear como a escatologia cristã, fazendo parte de grandes ciclos de destruição e recriação da humanidade e do mundo. É frequente a ideia de uma “cosmografia folheada” formada pelo empilhamento de vários céus e várias terras, periodicamente desmoronados como resultado do envelhecimento do cosmos, do peso crescente dos mortos ou através da ação destrutiva dos humanos.

Kopenawa fala da importância dos xamãs e dos espíritos na sustentação do céu e sobre a maneira como a destruição das florestas, a extração de minérios e a dizimação dos povos indígenas levam a tal desabamento:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos *xapiri*, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não

19 No prefácio de *A queda do céu*, Viveiros de Castro (2015: 35) faz ressalva apenas à palavra “antigas” utilizada por Latour, visto que tais cosmologias são também contemporâneas, pois nunca deixaram de coexistir e se transformar em paralelo àquelas que hoje nos são hegemônicas.

poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar. (Kopenawa, 2015: 6)

Outra “inversão” que o pensamento ameríndio propõe ao pensamento ocidental contemporâneo é a humanidade como anterior ao mundo, assim como a impossibilidade de um mundo sem gente. Na origem, tudo teria sido humano e posteriormente se transformou em outros seres. Todos os existentes do mundo, portanto, carregariam uma humanidade e, por isso, no pensamento indígena o *Homo Sapiens* não seria de nenhuma forma a figura que vem coroar a existência – ao contrário de um sentido evolucionista, a humanidade remeteria ao passado e não ao futuro.

No *perspectivismo ameríndio*, cada espécie vê a si mesma como humano, mas não vê os outros como tal – “Assim, quando um jaguar olha para um outro jaguar, ele vê um homem, um índio; mas quando ele olha para um homem – para o que os índios veem como um homem –, ele vê uma queixada ou um macaco, já que estas são algumas das caças mais apreciadas pelos índios amazônicos” (Danowski e Viveiros, 2017: 95). Nesse sentido, a destruição do mundo seria a destruição da humanidade, assim como a recriação do mundo seria o ressurgimento de uma nova humanidade.

Iluminados pelo pensamento ameríndio, Danowski e Viveiros de Castro finalizam o livro *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2017) dizendo que falar de fim do mundo é falar da necessidade de imaginar um novo povo mais do que um novo mundo – “Um povo que creia no mundo que ele deverá criar com o que de mundo nós deixamos a ele” (2017: 165). E concluem com uma citação de Gilles Deleuze, a quem chamam de “sobrinho uterino” de Oswald de Andrade:

Crer no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, fomos desapossados dele. Crer no mundo é também suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapam ao controle, ou fazer emergir novos espaços-tempo, mesmo se de superfície ou volume reduzidos. [...] É em cada tentativa que se julga a capacidade de resistência, ou, ao contrário, de submissão a um controle. É preciso criação e povo ao mesmo tempo. (Deleuze citado por Danowski e Viveiros de Castro, 2017: 165)

Assim, pensar os povos ameríndios como modernos, como possível “figuração do futuro”, não é uma proposição de volta ao passado, mas de subsistência e invenção do futuro. A perspectiva da antropofagia oswaldiana parece ser uma possibilidade para pen-

sar essa conexão. É também Viveiros de Castro quem diz que a antropofagia é a “reflexão metacultural mais original produzida na América Latina até hoje. [...] Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária...” (Viveiros de Castro, 2008: 26).

Figura emblemática do movimento modernista brasileiro, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago* em 1928 na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, reafirmando certos aspectos pontuados em seu primeiro manifesto publicado quatro anos antes, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924). O texto é composto por 51 aforismos ou axiomas que reivindicam o espírito radical antropofágico. Em uma linguagem sincopada, o autor parece unir “o canto ameríndio à máquina do telégrafo” (Azevedo, 2012: 24), articulando sentenças curtas e memoráveis como “Só a antropofagia nos une”, “Tupy or not tupy, that is the question” e “Só me interessa o que não é meu. Lei dos homens. Lei do antropófago” (Andrade, 1976). Faz dialogar imagens e personagens de diferentes tempos, diferentes mundos, origens, “sem hierarquia entre realidade e ficção, sem distinção entre figuras do clero ou da tribo, sem divisas nacionais ou estrangeiras, sem fidelidade ao tempo cronológico” (Azevedo, 2012: 175).

O manifesto termina com uma datação incomum que parece sintetizar sua proposta: “Oswald de Andrade. Em Piratininga. Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. Piratininga seria o nome indígena da região que futuramente foi chamada São Paulo. Quanto à datação, refere-se à morte de Dom Pero Fernandes Sardinha, catequizador português que foi devorado pelos índios caetés em 1554. Assim, propõe um calendário que tem como marco inicial a insubordinação indígena diante do colonizador. Deglutir, como ação literal e metafórica, é o verbo que define o gesto antropofagista que aprofunda algumas das discussões oficialmente iniciadas há quase cem anos, na Semana de Arte Moderna de 1922.

Em síntese, podemos concluir que a Antropofagia de Oswald de Andrade devora as inovações estéticas das vanguardas europeias na perspectiva da realidade brasileira e incorpora a tradição de uma cultura apagada pelo colonizador. [...] É um novo paradigma o pensamento Antropofágico: sua forma de atuação é a devoração não só de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. Neste sentido Oswald procura ver, “com olhos livres”, as complexas relações entre o arcaico e o moderno; incorpora, e ao mesmo tempo inventa, uma “tradição” brasileira, a Antropofagia. (Azevedo, 2012: 59)

Dessa maneira, imbuído pelo espírito oswaldiano e dando continuidade a uma indagação sobre possíveis temporalidades latino-americanas, poderia também imaginar uma *temporalidade antropofágica*. Esta seria uma temporalidade deglutidora e gástrica, cujo único resquício de linearidade seria aquele que une a boca ao ânus; uma linha permeada por diversas curvas e desvios. Naturalmente, nesse caminho de devoração da história, as possíveis cronologias se misturam sem hierarquia e se transformam, podendo seguir em frente (defecar) ou retroceder (regurgitar) – em uma lógica verdadeiramente escatológica, em todos os sentidos da palavra.

A ideia de deglutir o outro também nos permite pensar em uma cadeia infinita de “Eu” e “Outros” que se devoram e se aglutinam, como narrativas em abismo. É ainda, por isso, um movimento que incorpora suas contradições, visto que devorar o outro é também em parte tornar-se o outro, em um ato de destruição, mas também de transmutação.

Em *Metafísicas canibais* (2015), ao refletir sobre a antropofagia ritual dos tupinambás (também descrita por Montaigne no ensaio *Dos Canibais* e por Lévi-Strauss em *Tristes trópicos* e *O pensamento selvagem*), Viveiros de Castro escreve:

O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade, e o que se visava era essa alteridade como ponto de vista sobre o Eu. O canibalismo e o tipo de guerra indígena a ele associado implicavam um movimento paradoxal de autodeterminação recíproca pelo ponto de vista do inimigo. (Viveiros de Castro, 2015: 159)

O antropólogo usa como exemplo as canções de guerra do povo araweté, nas quais o guerreiro fala de si mesmo pelo ponto de vista do seu inimigo morto. Ou seja:

“Através” de *seu* inimigo, o matador araweté vê-se ou põe-se *como* inimigo, “enquanto” inimigo. Ele se apreende como sujeito a partir do momento em que vê a si mesmo através do olhar de sua vítima, ou antes, em que ele pronuncia sua própria singularidade pela voz do outro. Perspectivismo. (Viveiros de Castro, 2015: 160)

O canibalismo, nesse sentido, é também exercício narrativo. No caso da antropofagia oswaldiana, o inimigo devorado seria o colonizador, ou as influências estrangeiras colonizantes – deglutidas em vez de negadas, não engolidas “goela abaixo”, mas mastigadas, mescladas às contradições que nos constituem como povos *abigarrados*, invertendo as hierarquias de quem devora e de quem é devorado. Esse “exercício” permitiria ver-se de fora através do outro, por isso também inclui a possibilidade de afirmar-se, reconhecendo nossas identidades e nossas alteridades. Incorporando, mas também inventando uma “tradição” brasileira (Azevedo, 2012: 59). É nesse sentido que a antropofagia não tem cunho essencialista de volta às raízes e traz consigo a possibilidade de irreverência e invenção.

## *Latinofuturismo: espalhar a merda com o ventilador*

De certa maneira em continuidade ao legado afrofuturista e como um desdobramento dos diferentes movimentos de contranarrativa, o Latinofuturismo propõe uma reorientação das temporalidades hegemônicas que limitam as projeções futuras latino-americanas em nosso presente em crise. Não surge como um movimento propriamente dito e por isso renega a si mesmo o delineamento de uma cronologia clara, incluindo práticas artísticas tão semelhantes quanto diversas espalhadas entre diferentes localidades da América Latina e, inclusive, produzidas por artistas latinos desterrados voluntária e involuntariamente em outras geografias.

A década que apenas finalizamos (2011-2021) é de maneira evidente um período de grandes convulsões no território latino-americano, certamente alinhadas a uma perspectiva global. Se o começo do milênio foi marcado pela ascensão de governos de tendências populistas no campo das esquerdas em diversos países da região, a segunda década redesenhou esse panorama com o desgaste e a derrocada de muitos desses governos. Por um lado, tal contexto propiciou a posse de figuras farsescas da ultradireita, ostentando velhas políticas conservadoras latino-americanas como o saudosismo às ditaduras militares e às práticas coloniais seculares, mas por outro também agitou movimentos populares insurgentes que agora eclodem com força total em diferentes frentes e pontos do mapa principalmente no fim da década, reclamando novas perspectivas de futuro.

Imagens de multidão e gritos de guerra se misturam em nossas cabeças quando pensamos nas manifestações indígenas que pararam o Equador em 2019, nas marchas feministas pró-aborto na Argentina em 2018, nos movimentos negros e antirracistas que lideraram os protestos por justiça ao caso do assassinato de Marielle Franco e Anderson Silva no Brasil em 2019, nas revoltas chilenas contra a violência militar do governo de Sebastián Piñera também em 2019, nas manifestações em solidariedade aos 43 estudantes de Ayotzinapa desaparecidos pela mão da polícia mexicana em 2014, nos incontáveis levantes dos movimentos LGBTQ+ por toda a América, assim como dos povos originários andinos, amazônicos, mesoamericanos, dos movimentos estudantis, quilombolas, sem-teto, manifestações contra crimes ecológicos e a crise climática generalizada... Em uma fúria acumulada, repetindo Rivera Cusicanqui, “se agiganta nuestro amor y nuestra furia”<sup>20</sup> (2016: 7). Mas se há alguma ironia nessa década é que ela termina com as ruas esvaziadas de humanos por motivos da invasão de outra multidão, essa microscópica e não-humana, gerando nesse momento uma pandemia sem precedentes, inaugurando talvez novos tempos.

---

20 “cresce nosso amor e nossa fúria”. [Tradução minha]

Quem parece escrever sobre o Latinofuturismo pela primeira vez, ainda que suas origens sejam bastante difusas, é a crítica literária paraguaia Alma Silva em um artigo pequeno e pouco notado, publicado na revista argentina *Punto y Coma* logo antes da explosão da pandemia da Covid-19, em fevereiro de 2020. Silva introduz seu texto falando sobre uma performance iniciada por estudantes nas manifestações chilenas de 2019. Narra a história do grupo de secundaristas que leu em voz alta em frente ao Palacio de la Moneda em Santiago uma carta dirigida ao presidente Sebastián Piñera, citando trechos da atual constituição do país, substituindo a palavra “terrorismo” e “condutas terroristas” pela palavra “futuro”<sup>21</sup>. O grupo foi brutalmente dispersado pelos militares através de gás lacrimogêneo, pauladas e disparos criminosos de balas reais, resultando na detenção de alguns, no ferimento de vários e na morte de dois jovens. O vídeo da performance, no entanto, viralizou nas redes sociais e se espalhou pelo mundo.

Conta Silva que os estudantes foram posteriormente criticados em uma nota do colunista conservador Ramón Wieder, do jornal chileno *El Mercurio*, que, além de chamá-los de “terroristas” e “masa de maniobra”<sup>22</sup>, utilizava o termo “escatológicos” para arrematar o texto dizendo que os manifestantes estavam apenas “esparciendo la mierda con un ventilador”<sup>23</sup>. A nota teve uma péssima repercussão, principalmente depois de confirmadas as mortes dos dois estudantes, mas o movimento acabou se apropriando da palavra e passou a assinar suas cartas como Lxs Escatológicxs. Assim como o hino feminista *Un violador en tu camino*<sup>24</sup>, a performance dxs Escatológicxs foi replicada em outras praças e vias públicas durante as manifestações chilenas e ganhou novas versões também em protestos na Argentina, Bolívia, Brasil e Colômbia.

21 Artículo 8° – Todo acto de persona o grupo destinado a propagar *futuro* y doctrinas que atenten contra la familia, propugnen la violencia o una concepción de la sociedad, del Estado o del orden jurídico, de carácter totalitario o fundada en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República. (Lxs Escatológicxs, Carta n.1, 2019).

22 “massa de manobra”. [Tradução minha]

23 “espalhando a merda com o ventilador”. [Tradução minha]

24 «*Un violador en tu camino*» es una performance participativa de protesta, creada por un colectivo feminista de Valparaíso, Chile, denominado **Lastesis** [...], con el objetivo de manifestarse en contra las violaciones a los derechos de las mujeres en el contexto de las protestas en ese país en 2019. Fue interpretada por primera vez en Valparaíso [...] el 20 de noviembre de 2019. Una segunda interpretación realizada por 2000 mujeres chilenas en Santiago, el 25 de noviembre de 2019, como parte del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, fue grabada en video y viralizada en redes sociales. Su alcance se hizo mundial, luego de que movimientos feministas en decenas de países adoptaron y tradujeron la *performance* para acompañar sus protestas y reivindicar demandas locales por el cese y castigo de feminicidios y violencia sexual, entre otras. Debido al impacto de su obra, Lastesis fueron incluidas dentro del Time 100 de las personas más influyentes del año 2020 a nivel global. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Un\\_violador\\_en\\_tu\\_camino](https://es.wikipedia.org/wiki/Un_violador_en_tu_camino)> Acceso 30.05.2020.

O principal alvo da performance dos secundaristas se dirigia à violência do governo de Piñera, assim como à Constituição chilena ainda vigente, também conhecida como a “Constituição de Pinochet” por haver sido criada durante a ditadura militar em 1980. Apesar das diversas reformas e emendas, a constituição continua carregando seu viés autoritário – “el Estado chileno sigue criminalizando las protestas sociales como terrorismo y obliterando nuestros futuros”<sup>25</sup> (Lxs Escatológicxs, 2019). A partir das manifestações de 2019, entretanto, conseguiu-se um acordo político para um plebiscito nacional feito em outubro de 2020 que logrou a formulação de uma nova Constituição.

A partir da descrição da performance chilena, Silva inicia sua breve reflexão sobre a imaginação do futuro na poesia latino-americana, e é neste contexto que propõe o termo Latinofuturismo para o que ela reconhece como um movimento espontâneo e difuso de artistas de diversas linguagens da última década que têm o mesmo espírito daqueles estudantes escatológicos que “están tirando mierda en el ventilador del progreso neoliberal” (Silva, 2020: 3). Comenta que, ainda que não esteja segura, lembra de o termo ter sido citado anos antes pelo poeta brasileiro Douglas Diegues em uma fala informal na ocasião do lançamento de seu livro *El Astronauta Paraguay* (2007), em Assunção. Para definir o Latinofuturismo, a autora parte de leituras de pensadores do Afrofuturismo – entendendo que “el Latinofuturismo plantea una reorientación de los vectores del tiempo de nuestro continente en dirección al futuro”<sup>26</sup> (Silva, 2020: 2).

Centrando-se principalmente na literatura, também conecta o movimento às vanguardas modernistas que historicamente repensaram as identidades (e as temporalidades) da América Latina no século XX – como claramente a Antropofagia (1928) de Oswald de Andrade, a revista *Sur* (1935), de Victoria Ocampo na Argentina, *La Négritude* (1935), centrada na figura do poeta martinicano Aimé Césaire que congregou escritores negros de países colonizados pela França, o Universalismo Constructivo ou Escuela del Sur (1942) do artista uruguaio Torres-García que, ao inverter o mapa do continente, sinalizava que “nuestro Norte es el Sur”, além de movimentos mais próximos do final do século, como o Tropicalismo (1968) no Brasil, Tucumán Arde (1965) na Argentina e o Infrarrealismo (1975) no México.

Alma Silva comenta sobre uma geração contemporânea de poetas latino-americanos que através de suas práticas de escritura criam “complicações temporais” e imaginações de futuros possíveis e impossíveis. Fala, entre outros trabalhos, das já citadas cartas do coletivo

25 “o Estado chileno continua criminalizando os protestos sociais como terrorismo e anulando nossos futuros”. [Tradução minha]

26 “o Latinofuturismo propões uma reorientação dos vetores do tempo de nosso continente em direção ao futuro”. [Tradução minha]

ativista Lxs Escatológicxs do Chile, da poesia *sci-fi* do argentino J.P. Zooey, do *portunhol salvaje* de Douglas Diegues, que mistura português com espanhol e guarani, da escrita ciborgue da performer peruana Jime Bomba, que escreve em colaboração com geradores automáticos de texto, da reescritura de códices maias no trabalho do mexicano Xandro Rodríguez, nas letras de música trans-futuristas da cantora estadunidense de origem colombiana Cindy Gonzalez e do projeto *Poesías para el porvenir* (2015) de Valeria Martinelli, que organizou um livro com textos de 25 poetas contemporâneos uruguaios guardado a sete chaves na Biblioteca Nacional do Uruguai e que só poderá ser lido daqui 100 anos.

Dentre as diversas questões que atravessam o Latinofuturismo, Silva ressalta as questões identitárias e decoloniais (em perspectivas feministas, *queer*, negras, ameríndias, ciborgues), em propostas híbridas e transdisciplinares, que lidam com a materialidade do tempo em suas escrituras, reprogramam as futurologias latino-americanas e extrapolam o terreno literário, ganhando também dimensões políticas e performativas. A autora traça pelo menos três diferentes estratégias utilizadas pelos artistas que reconhece como latinofuturistas: a) Especulativa: baseada na fabulação de narrativas futuras que incluam a presença diversa de existências latino-americanas; b) Borgeana: exploração profunda sobre múltiplas temporalidades; c) Apocalíptica: propõe-se como catalisadora da destruição e do fim do mundo como o conhecemos. Naturalmente, as três estratégias também se combinam e encontram pontos intermediários.

Inspirado pelo artigo de Silva, interessa-me apontar reflexões sobre possíveis práticas latinofuturistas no campo teatral. É certo que o teatro latino-americano dos últimos anos viu multiplicarem-se de maneira crescente narrativas que complicam as relações temporais futuras em suas dramaturgias. Entender tais experiências sob a moldura de um amplo entendimento de Latinofuturismo – não precisamente como movimento ou um gênero, mas como um emaranhado de práticas que se tocam e conversam entre si – permite-me especular sobre como o teatro latino-americano tem criado “complicações temporais”, especialmente em relação ao futuro. Retomo aqui três experiências teatrais recentes que propõem diferentes temporalidades e futurologias.

- 1) A peça *Futuro* (2020) do diretor e dramaturgo chileno Pedro Palmero, que se inspira justamente na performance de protesto do coletivo Lxs Escatológicxs. Na peça de Palmero, que estreou ainda em processo no festival Santiago Off de 2020, um grupo de estudantes de teatro ensaia uma versão chilena da peça futurista *O pervejo* (1929) de Maiakovski, que originalmente conta a história de Ivan Prissípkín,

um ex-operário que é congelado acidentalmente em 1929 e descongelado cinquenta anos depois em uma Rússia distópica de 1979. Na versão chilena que os personagens ensaiam, uma jovem manifestante de 2019 morre congelada em um lago do sul do país e desperta com o descongelamento total da geleira Grey em 2069 ao lado de desaparecidos políticos da ditadura militar e parte das populações indígenas patagônicas dizimadas durante a colonização. A peça de Palmero reflete sobre a história chilena e o alcance político do teatro em um país que vive um levante popular sem precedentes. Os estudantes terminam desistindo da peça que ensaiam e se unem às performances de protesto nas ruas.

- 2) A peça *Massa Real* (2014-2019) do coletivo cearense de mesmo nome, formado majoritariamente por mulheres negras e trans. Com evidentes referências afrofuturistas, sua dramaturgia ambienta-se em um futuro bixa em que um grupo de travestis coloniza um novo planeta, de onde transmitem seu *show* para a Terra. A peça, que acontece desde 2014, resgata a estrutura dos espetáculos de teatro de revista e, portanto, transforma-se a cada apresentação, incluindo números de cabaré, representações e comentários políticos. De acordo com o grupo, *Massa Real* é “uma imaginação coletiva de um futuro preto, bixa e nordestino” (Velosa, 2020).
- 3) O teatro não-humano da diretora e dramaturga amazonense Laura Boval. Sua pesquisa parte do deslocamento da centralidade humana no teatro, relacionando-se com teorias filosóficas e o pensamento ameríndio. Em sua experiência mais radical, *Quando nos despertamos de entre os mortos* (2018), toma como disparador a última peça escrita por Ibsen para investigar o que sobra de uma peça dramática ao apagar-se a presença humana. A peça que estreou na Ruhrtriennale 2018 na Alemanha constituía-se de uma montagem instalativa hiper-realista do cenário de um bosque rochoso sobre um palco italiano, seguindo à risca as rubricas de espaço de Ibsen e utilizando elementos reais como água, terra, plantas e insetos. O público assistia a essa paisagem aparentemente estática sem a presença de atores que se assemelhava a paisagens apocalípticas como as imagens de Pripiat anos depois do desastre de Chernobyl. Ao longo da temporada, o cenário foi se transformando por meio do crescimento e ressecamento das plantas, da proliferação de fungos e da interação dos insetos com o espaço teatral, em uma temporalidade alheia à representação dramática.

Os três trabalhos apontam diferentes aspectos que constituem o espírito latinofuturista. Tomando a imagem escatológica do “ventilador que espalha merda” como sistema, *Futuro* imagina um futuro apocalíptico em que os escombros do passado, acumulados ao longo de décadas, colapsam e fazem emergir, a partir do descongelamento da última

geleira patagônica, existências soterradas pelos projetos coloniais e neoliberais que constituem a história do Chile. A dramaturgia também se estrutura na mesma lógica, inicia com o ensaio de uma ficção baseada em uma velha peça futurista russa que também entra em colapso e termina com a implosão do teatro de sala como possibilidade de participação política. A temporalidade da peça de Pedro Palmero não é exatamente cíclica, mas imagina um futuro em que figuras do passado retornam e propõe um tempo heterogêneo que se acumula em camadas e que, assim como a *queda do céu* do imaginário ameríndio, desmorona para talvez dar lugar a novos mundos (ou povos) possíveis.

A peça *Massa Real*, por sua vez, cria projeções futuras fabulatórias dirigidas àquelas que foram despossuídas de uma existência futura – mais especificamente as populações travestis e negras do Nordeste brasileiro. Considerando que o Brasil lidera atualmente o *ranking* dos países que mais matam pessoas LGBTQ+ e que o nível de vulnerabilidade da parcela de mulheres transgênero negras é ainda mais significativo<sup>27</sup>, imaginar “um futuro preto, bixa e nordestino” torna-se exercício primordial em uma luta por direitos, em que o tempo é campo de batalha. Inspiradas pelo argumento de *Space is the Place* (1974) de Sun Ra, em que afro-americanos colonizam um novo planeta, as artistas de *Massa Real* imaginam um planeta povoado por travestis periféricas. O imaginário do espaço sideral, recorrente em diversas referências reconhecidas como afrofuturistas, vincula-se ao desejo de emancipação de uma população negra historicamente deslocada à força, despossuída de autonomia e alienada de seus direitos básicos como cidadãos. A temporalidade da peça cearense é projetiva a partir do desejo de reescrever a realidade presente.

Finalmente, a peça de Laura Boval propõe o exercício cênico exploratório de uma temporalidade não-humana. Por um lado, trava diálogo com uma discussão teórica sobre o drama e a crise do drama, não por acaso resgatando uma dramaturgia clássica de Ibsen no âmbito de um festival europeu e montando sua peça instalativa em um palco tradicional. Se a passagem do tempo no drama é uma sequência absoluta de presentes (Szondi, 2001: 27) instaurados a partir da interação humana, o gesto de apagamento total da presença de humanos na versão de *Quando nos despertamos de entre os mortos* de Boval opera radicalmente sobre os alicerces da temporalidade dramática. Dessa maneira, a diretora dialoga também com as discussões recentes sobre o excepcionalismo humano e a necessidade de construir práticas e narrativas que considerem outras existências, prin-

---

27 Segundo o Relatório do Grupo Gay da Bahia de *Mortes Violentas de LGBTQ+ no Brasil - 2019*, “A cada 26 horas um LGBTQ brasileiro morre de forma violenta vítima de homicídio ou suicídio, o que faz do nosso país o campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais” (Mott e Oliveira, 2020: 14).

principalmente aquelas usualmente colocadas como pano de fundo. A temporalidade desse trabalho, portanto, é conduzida pela natureza das coisas, promovidas ao primeiro plano da cena, em um devir vegetal, fúngico ou mineral que excede o controle da representação dramática. Também contém em si um devir antropofágico, ao descrever sua montagem como “uma interpretação amazônica de uma peça clássica europeia” (Boval, 2020).

Apesar de absolutamente distintas, as três propostas cênicas investigam formal e tematicamente questões relativas à passagem do tempo e à imaginação do futuro sob o ponto de vista de artistas latino-americanos; vinculando-se diretamente a pontos centrais daquelas ebulições sociais, políticas e culturais que agitam o continente nos últimos anos. Cada uma delas sugere uma temporalidade diversa, compreendendo o teatro como propositor de experiências temporais expandidas, contendo em si as tensões que agitam nossos presentes, passados e futuros.



PEQUENO ATLAS

DO TEATRO LATINO FUTURISTA

[2011-2021]

André Felipe 2066

- I. No dia 28 de agosto de 2020 um coiote atravessou a Avenida de los Insurgentes no centro esvaziado da Cidade do México. Um casal de senhoras chegou ao topo do Cerro de los Siete Colores na província de Jujuy na Argentina. Um entregador de delivery por aplicativo atirou-se de moto no Rio Tietê em São Paulo. Um menino de 11 anos acordou em Guayaquil no Equador depois de 11 meses em coma. A praia de Castillo Blanco no Caribe colombiano amanheceu coberta de peixes mortos. Uma garota de 13 anos fez um aborto no banheiro de casa na Cidade da Guatemala. Uma autora boliviana lançou seu primeiro romance do gênero gótico andino em Santa Cruz de la Sierra. Um grupo de idosos apresentou uma montagem teatral de La vida es sueño por Zoom em Colonia del Sacramento no Uruguai.
  
- II. No mesmo dia 28 de agosto de 2020, foi escrito o Manifesto do Teatro Latinofuturista durante uma reunião virtual. Eu estava presente junto a mais seis artistas de diferentes países. Nos unia o desejo difuso de forjar coletivamente uma espécie de sociedade secreta latino-americana a partir das nossas práticas teatrais, além do desejo concreto de jogar truco online - por algum motivo estranho essa foi desde o início uma prática frequente entre xs latinofuturistas.

III. Alguns meses antes dessa reunião, como parte da minha pesquisa de doutorado, eu havia começado a conduzir uma série de entrevistas com artistas teatrais sobre a imaginação do futuro em seus trabalhos. Para compartilhar essas conversas, criei na época um podcast chamado Latinofuturismo, acompanhado do slogan “um podcast sobre teatro latino-americano para além do presente”.

Naquele momento pandêmico, em que praticamente todos os teatros do mundo tinham fechado as suas portas, éramos muitxs xs solitárixs que precisavam falar sobre teatro para reafirmar a nós mesmxs que ele ainda existia, ainda voltaria a existir. Uma maneira de sobreviver (além das mil experimentações de teatro online) era narrando a si mesmo, narrando as experiências teatrais que aconteceram ou que, com sorte, ainda voltariam a acontecer. Muitxs dxs artistas que entrevistei haviam tido seus processos de criação interrompidos pela pandemia, estreias adiadas indefinidamente e, assim, a única forma de fazer com que esses trabalhos de alguma forma existissem no mundo era narrando como seriam, como poderiam haver sido.

A situação para mim era um prato cheio. Recluso já há alguns meses em um quarto pequeno na cidade de Frankfurt, onde iniciava o segundo ano de “estágio sanduíche” na Goethe-Universität, acreditava que a

possibilidade de trocar ideias com referentes da minha pesquisa parecia uma boa maneira de tornar aquele momento um pouco menos solitário. Além disso, a pausa forçada e a distância geográfica pareciam ser as condições propícias para meditar sobre a produção cênica da América Latina da última década e para especular sobre um movimento teatral que imaginava futuros (im)possíveis.

Para o podcast, fiz um recorte de já não lembro mais quantxs artistas que julguei serem potenciais latinofuturistas. Ao longo de poucos meses, conduzi diversas entrevistas em português, espanhol e portunhol com, principalmente, dramaturgxs. Mas não só. Interessava-me o modo como essxs artistas, em seus diversos lugares de autoria, construíam seus discursos sobre as suas obras, como as descreviam - que relações acreditavam que suas peças estabeleciam com o tempo, que experiência temporal acreditavam proporcionar a seus espectadores, que futuros vislumbravam a partir de suas dramaturgias.

Naturalmente, com o grande colapso da Big Data em 2065, já não existem mais rastros do podcast Latinofuturismo. Tampouco pude encontrar em meus arquivos nenhuma das gravações originais das entrevistas.

IV. Lembro que, quando entrevistei o diretor e dramaturgo chileno Pedro Palmero ainda em 2020, surgiu a ideia de reunir algumxs dxs artistas entrevistadxs para trocarmos ideia e tramarmos coletivamente o que poderia ser aquele tal Latinofuturismo teatral. Animado com o plano, Palmero me comentou que desde que a pandemia havia começado, reunia-se frequentemente aos domingos com xs artistas mexicanxs Lucía Ferro e Arturo Cabrejos para jogar truco online e que estavam justamente em busca de novxs jogadorxs. Propus então que convidássemos outrxs latinofuturistxs e fizéssemos uma primeira reunião em um desses domingos.

Na primeira reunião latinofuturista de 28 de agosto de 2020, estávamos presentes eu, Pedro Palmero do Chile, Lucía Ferro e Arturo Cabrejos do México, Lautaro Gatti do Uruguai, Jime Bomba do Peru e Laura Boval também do Brasil. Depois das devidas apresentações, nos propusemos o exercício de escrever coletivamente um manifesto do Teatro Latinofuturista, como maneira de dar forma às ideias que circulavam entre as nossas práticas cênicas. Havia algo de velho naquilo de articular um movimento e escrever um manifesto em pleno 2020. No entanto, parecia-nos que tal anacronismo se configurava precisamente como uma das principais características dxs latinofuturistas.

Tentei fomentar um debate sobre as possibilidades e perspectivas de uma cena latinofuturista, mas a discussão não se estendeu muito. Jogamos, então, duas partidas de truco e uma de canastra. Nos encontros seguintes o número de participantes foi aumentando consideravelmente, mas apesar de continuarmos nos chamando de latinofuturistas, fui me dando conta de que o principal interesse ali eram os jogos. Talvez, mais do que qualquer outra coisa, disso se tratava o Latinofuturismo.

- V. Em minha recente busca por arquivos do passado, o mesmo Pedro Palmero me enviou um documento contendo uma transcrição do manifesto do Teatro Latinofuturista em português junto a anotações dispersas dos torneios de truco (minhas recordações sobre o meu fracasso nos jogos eram de fato corretas). Pareceu-me que, apesar da espontaneidade em que o manifesto foi escrito, ele resume bem o espírito latinofuturista. Encontrei nesse texto alguma importância que também diz algo do tempo em que eu escrevo agora, esse tempo que é o futuro daquele presente.

Por isso, impulsionado por esse desejo arquivista, senti a necessidade de organizar esse Pequeno Atlas do Teatro Latinofuturista, reunindo aqui algumas das experiências teatrais mais emblemáticas que pude me lembrar ou acessar através dos documentos relacionados à minha

tese perdida no tempo. Xs artistas e trabalhos incluídos neste Pequeno Atlas não necessariamente fizeram parte da sociedade secreta dos latinofuturistas jogadores de truco. Tento incluir toda a diversidade do "movimento", abarcando inclusive os trabalhos de artistas que expõem as contradições das ideias latinofuturistas, como o polêmico artista brasileiro Ronaldo Ari e o coletivo Mambule da Colômbia.

Movido pela escassez de material sobre o assunto e por uma inquietude de pensar essa herança também coletivamente, como repetindo os meus passos de jovem pesquisador, re-entrevistei algumxs dxs latinofuturistas que ainda estão vivxs e que toparam relembiar os seus trabalhos do passado que imaginavam futuros. Essa empreitada, entretanto, não dá conta da totalidade rizomática do Latinofuturismo, que extrapola qualquer tentativa de moldura.



**El Latinofuturismo não es un movimiento, mas un emaranhado de prácticas y saberes latinoamericanos interconectados transtemporalmente. Una conversa directa entre presente, futuro y pasado y todos os seus meandros; todos ao mesmo tempo, sem ordem hierárquica.**

**El Teatro Latinofuturista propone un tempo que não cabe nos relojes, nos calendários, nas agendas y que não pode ser dividido, compartimentado, encaixotado.**

**El Teatro Latinofuturista não se estrutura a partir de un futuro glorioso basado no progresso y na aceleração das máquinas, pero ao contrário, propõe uma reorientação temporal que inclui a memória do futuro, assim como a imaginação do passado y a distorção do presente.**

**El Teatro Latinofuturista comprende que as lógicas temporais también são instrumentos de poder y, por lo tanto, complica as cronopolíticas hegemônicas que se baseiam principalmente na linearidade y na idea do progresso por sobre todos os seres y todas as coisas.**

**El Teatro Latinofuturista propõe una ruptura das temporalidades hegemônicas que limitam as projeções futuras latinoamericanas. Resgata e inventa lógicas temporais diversas y divergentes.**

1º FERRO + BOMBA 2290

2º BOVAL + PALMERO 970

3º FELIPE + GATTI -410

El Teatro Latinofuturista problematiza o concepto do presente y da efemeridade como aquello que simplesmente desaparece. Enfatiza a transformação, o lastro, a duração, a permanencia.

El Latinofuturismo, hermano do Afrofuturismo, soma-se ao trabalho colectivo de imaginação de futuros para também aqueles a quien o futuro foi (e ainda es) negado. Soma-se à criação de ficciones especulativas como ejercicio de extrañamiento do presente y contestação dos arquivos coloniales.

El Teatro Latinofuturista es anacrónico e imagina un tempo heterogêneo habitado por multiples camadas temporais y presencias diversas.

El Teatro Latinofuturista desplaza a centralidade do Homem y mira un futuro feminista, queer, bixa, marica, sapatão, travesti, ciborgue, monstruoso, vegetal, mineral, fúngico, bacteriano, não orgânico...

En el Teatro Latinofuturista habitam criaturas como o fantasma do futuro, o ángel da história, o tigre-salta-siglos, a serpiente emplumada, o jacaré que come seu próprio rabo, o caracol lento y espiralado, a floresta que anda, o cangrejo cuántico y, naturalmente, o jaboti paleolítico.

El Teatro Latinofuturista habla también guarani, náhuatl, aymara, quéchua, mapuche, yanomami, yorubá, pajubá y tantas otras lenguas. Y tem tantos otros nombres.

El Teatro Latinofuturista se interessa por ruínas circulares, jardines de veredas que se bifurcan, labirintos mínimos, bibliotecas babilônicas, pirâmides dentro de pirâmides, inscripciones rupestres, pichações en autopistas, códices indecifráveis, huesos enterrados en valas comuns, fragmentos de asteroides, fósseis de mais de cem mil anos, tecnofósseis, lixos electrónicos, objetos intactos en museos incendiados, animais en extincão escondidos em buracos, historias contadas en roda, rejeitos de mineração, danzas circulares, músicas criadas por sintetizadores.

PALMERO	65	35
FERRO	10	10
CABREJOS	10	15
GATTI	55	10
BOMBA	35	65
FELIPE	5	5
BOVAL	15	10

El Teatro Latinofuturista se interessa por una escena cuántica, pandémica, catastrófica, mutante, monstruosa, radioactiva.

## ● **CARTA N.1 (2019), do coletivo Lxs Escatológicxs, Santiago (CH).**

Primeira performance dxs secundaristas chilenxs anônimxs que formaram o coletivo Lxs Escatológicxs. Em novembro de 2019, xs estudantes leram em frente ao Palacio de la Moneda uma carta dirigida ao presidente Sebastian Piñera na qual pediam a reformulação da Constituição chilena escrita durante a ditadura de Pinochet e citavam trechos dela substituindo palavras como “terrorismo” e “condutas terroristas” pela palavra “futuro”. “El estado chileno sigue criminalizando las protestas sociales como terrorismo y obliterando nuestros futuros”. A performance foi considerada pela crítica paraguaia Alma Silva como uma das referências mais emblemáticas do espírito latinofuturista da década de 2010.

Em um plebiscito realizado no dia 25 de outubro de 2020, 78% dxs chilenxs decidiram mudar a Constituição herdada da ditadura.

## ● **EL VIENTO QUE NOS EMPUJA (2016), de Lautaro Gatti, Buenos Aires (AR).**

El viento que nos empuja foi uma megaficção do diretor e dramaturgo argentino Lautaro Gatti estruturada em treze peças montadas em uma antiga fábrica de ventiladores localizada no bairro portenho La Paternal. A primeira peça era comum a todo o público, acontecia em um grande salão de máquinas, com o elenco completo de nove atores e com a duração de uma hora. Tratava-se de uma reunião em que xs administradorxs anunciavam axs trabalhadorxs o fechamento da fábrica e a consequente demissão de toda a equipe. O público era convidado a se dividir em três grupos e a cada um era apresentada uma possibilidade de futuro a partir do primeiro acontecimento (1. Fechamento da fábrica; 2. Incorporação à uma empresa chinesa; 3. Tomada da fábrica pelos trabalhadores) em diferentes ambientes do edifício. Nessa segunda etapa, cada peça tinha um elenco de três atrizes/atores e a duração de meia hora. Ao fim, o público era novamente dividido, agora em nove grupos, apresentando mais nove possibilidades de futuro a partir das peças anteriores. A última etapa era constituída por nove monólogos dos nove personagens da peça com a duração de quinze minutos.

As treze peças que constituíam *El viento que nos empuja* também eram apresentadas em diferentes gêneros (realismo, teatro-documentário, épico, *agitprop*, musical, absurdo, fantástico etc).

$$z \begin{bmatrix} y1 \\ y2 \\ y3 \end{bmatrix} \begin{bmatrix} x1 \\ x2 \\ x3 \\ x4 \\ x5 \\ x6 \\ x7 \\ x8 \\ x9 \end{bmatrix}$$

## ● **EU AQUI ETERNO (2013), de Ronaldo Ari, Curitiba (BR).**

A pesquisa do diretor e dramaturgo Ronaldo Ari sempre esteve, segundo o próprio, baseada na experimentação da linguagem como “força desordenadora do real”, imaginando o teatro como o lugar da reinvenção radical da vida e da condição humana. No monólogo *Eu aqui eterno*, Ari se propôs mais detidamente à alteração da experiência temporal do espectador a partir da linguagem, partindo do pressuposto que “o ato de fala instaura sua própria temporalidade, cria seu próprio agora e suas viagens no tempo a partir de simples conjugações verbais”.

O trabalho estreou no espaço intimista do Teatro Novelas Curitibanas em 2013. Em uma peça escura e fragmentária, Ari lograva conduzir a plateia a um estado de confusão temporal. A atriz Fernanda Gallotti, encarnando em seu corpo diversas vozes e pontos de vista, iniciava a peça fazendo uma descrição pormenorizada da sala teatral em tempo presente e aos poucos transformava o tempo verbal de seu texto ao pretérito. A partir daí dava início a uma fábula sobre uma pequena cidade durante uma guerra, oscilando entre tempos verbais futuros, presentes e pretéritos.

Apresentada no Festival de Curitiba de 2013, a peça foi ovacionada pelo público e pela crítica por sua dramaturgia arrojada e pela experiência única que proporcionava. Tempos depois, no entanto, correu o boato de que a narrativa de *Eu aqui eterno* era baseada no romance *Der Wehrwolf* (1910) de Hermann Löns, literatura obrigatória da Juventude Hitlerista porque agitava o fervor nacionalista. Ari não confirmou nem negou tal relação entre o livro e sua peça e a história caiu no esquecimento. No entanto, quando o diretor passou a participar enfaticamente dos movimentos separatistas do Sul do Brasil em 2026, alguns lembraram esse detalhe de sua trajetória.

## ● FUTURO (2020), de Pedro Palmero, Santiago (CH).

Na dramaturgia metateatral de Palmero, um grupo de estudantes ensaia uma adaptação da peça futurista *O percevejo* de Maiakóvski de 1929, em um Starbucks, em meio às manifestações chilenas de 2019. Na versão chilena, uma manifestante morre em um lago no Sul do país e é descongelada em 2069 com o derretimento total de uma das maiores geleiras da Patagônia. Junto a ela, ressuscitam outras presenças do passado chileno, como desaparecidxs políticxs da ditadura militar e indígenas patagônicxs. Nas palavras do diretor e dramaturgo, a peça se perguntava sobre “que vínculo uma peça de teatro fechada em uma sala pode estabelecer com uma sociedade que está nas ruas reivindicando seus direitos e apanhando dos *pacos*?”.

Diferente das previsões da peça, o glacial Grey na realidade extinguiu-se completamente alguns anos antes, em 2049.

## ● **HASTA QUE EL MUNDO SE ACABÉ (2001-2061), de Horacio Casas, Montevidéu (UY).**

Em 2001, o diretor e dramaturgo Horacio Casas dirigiu a peça de fim de curso dxs alunxs de interpretação da Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu de Montevidéu. Era uma peça enérgica que sobrepunha monólogos viscerais sobre o futuro e partituras físicas. Casas fez um trato com xs sete alunxs nos seguintes termos: não importava o que acontecesse, voltariam a apresentar a peça a cada dez anos, até que todxs desistissem ou estivessem impossibilitadxs de atuar, por invalidez ou morte.

Assim foi. A cada novo início de década, fizeram uma nova temporada da peça sempre no mesmo teatro da escola, com uma plateia cada vez mais cheia que foi acompanhando as transformações dxs intérpretes e da peça ao longo dos anos.

Já na versão de 2011, três integrantes do elenco haviam desistido. Nenhuma cena, no entanto, foi cortada. A presença dxs intérpretes ausentes foi sendo substituída por seus figurinos pendurados em cabides, fotografias projetadas, objetos e gravações de apresentações antigas. O primeiro a morrer foi o próprio Casas em 2019, mas isso não impediu que o

elenco continuasse apresentando nas próximas décadas – sempre reservando uma poltrona vazia na primeira fila, onde o diretor costumava sentar-se. A peça resistiu inclusive ao quase desaparecimento do teatro presencial nas “décadas pandêmicas”. Em 2041, eram apenas três intérpretes em cena aproximando-se dos seus setenta anos, mas as apresentações seguiram.

O público também foi envelhecendo junto e formando uma espécie de comunidade sazonal, muitxs se reconheciam dos anos anteriores. Mas também sempre apareciam aquelxs novatxs que vinham assistir à peça pela primeira vez. Xs intérpretes repetiam o mesmo texto e as mesmas ações de 2001. Mas, curiosamente, a duração da peça foi aumentando exponencialmente a cada nova apresentação (primeiro um minuto, depois três, depois nove, até chegar à meia hora a mais), muito provavelmente pela perda gradual de agilidade do elenco.

Na última apresentação, em 2061, Magdalena Marchetti foi a única a se apresentar. Nesse momento a peça era mais habitada por ausências do que presenças. Sentada em sua cadeira de rodas, cercada por objetos de cena acumulados ao longo de 60 anos, a atriz decidiu apenas narrar, tal qual recordava, a primeira apresentação. Foi só aí que, segundo a própria, entendeu o gesto final de sua personagem.

## ● LA COMUNICACIÓN HUMANA (2017), de Jime Bomba, Lima (PE).

A escritora e performer peruana Jime Bomba fez diversos experimentos com o que ela chamou de “escritura cyborg”, escrevendo seus textos em parceria com algoritmos e inteligências artificiais. Em 2017, convidada pelo Museo del Chopo do México, Bomba desenvolveu um gerador automático de diálogos a partir de um banco de dados de *chats* públicos e privados em espanhol. Com esse *software*, a própria autora diz que criou a primeira dramaturgia-cyborg latino-americana, chamada *La comunicación humana*, que foi encenada por um grupo de atores e atrizes mexicanxs.

## ● LIVE (2018), de Eloísa Neuwien, Posadas (AR).

Nesse experimento cênico, a artista argentina reencenou três fotografias de seu álbum de família em diferentes datas: um casamento em 1976, um velório em 2016 e um soldado em 1944. Esse trabalho é parte da série de peças de Neuwien sobre a genealogia do mal na história argentina, a fabricação de documentos e a manipulação da percepção temporal dx espectadorx a partir da sobreposição de diferentes temporalidades.

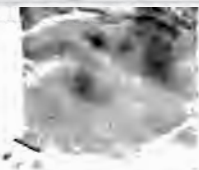
Em 2065, a artista Paola Katz reencenou a peça a partir de uma foto de *Live* dentro de um ciclo do Novo Teatro Sarmiento chamado *Re-programar*.

## ● **MATERIA OSCURA (2017), Alejandra Olmedo, Bogotá (CO).**

A matéria escura corresponde aproximadamente a 85% da matéria do universo. É uma matéria que não emite nenhum tipo de radiação eletromagnética, mas é detectável por sua força gravitacional sobre outras matérias. *Materia oscura* foi uma palestra-performance da artista e física colombiana Alejandra Olmedo sobre invisibilidade, negritude na América Latina, a expansão do universo e o conceito de difração temporal.

## ● MUSEO DEL HOMBRE MEXICANO CONTEMPORÁNEO (2016), de Arturo Cabrejos e Lucía Ferro, Guadalajara (MX).

Como parte de um projeto de residências artísticas nas escolas de Guadalajara, xs artistas Arturo Cabrejos e Lucía Ferro montaram o trabalho *Museo del Hombre Mexicano Contemporáneo* com um grupo de 25 adolescentes. Inspiradxs em museus antropológicos e arqueológicos da América Latina, xs artistas imaginaram um museu do ano 3016 que narra a vida da sociedade mexicana contemporânea a partir de artefatos da nossa época. Para tanto, xs artistas conduziram primeiramente um processo de imaginação coletiva desse futuro, fazendo com que xs adolescentes elucubrassem uma possível sociedade mexicana dentro de mil anos. Segundo Cabrejos, tratava-se de “um exercício de distanciamento crítico da nossa própria época e de nós mesmxs”.



Posteriormente, xs adolescentes seleccionaram objetos de seu cotidiano e o narraram desde uma perspectiva arqueológica futura. A partir desses objetos e dessas narrativas, montaram a expografia do *Museo del Hombre Mexicano Contemporáneo* em uma das salas do Museo Regional de Guadalajara. O trabalho era composto por essa instalação e por visitas performativas mediadas pelxs adolescentes, que contavam ao público diferentes narrativas daquela sociedade.

## ● OPERA POSTUMA (2013), de María Lapas, Camagüey (CU).

A performer cubana María Lapas vendeu em 2013 sua performance póstuma para o Museu d'Art Contemporani de Barcelona. No contrato, ambas as partes concordaram que a performance só seria apresentada depois que a artista morresse. Antes disso, seu conteúdo permaneceria absolutamente confidencial. Lapas, que em seus últimos anos de vida residia em Guayaquil no Equador, tinha sua pesquisa focada no corpo e em sua biografia.

Desde a venda em 2013, sua misteriosa performance póstuma gerou curiosidade e passou a assombrar todas as obras que criou posteriormente. Entretanto, após o falecimento da artista em 2065, o Macba anunciou que o programa de *Opera postuma* foi perdido durante o colapso da Big Data naquele mesmo ano.

## ● QHIPA QHIPA (2015), de Hideko Sugimoto, Kyoto (JP), e Cia. Mirai, Cochabamba (BO).

Um *sci-fi* boliviano escrito e dirigido pela japonesa Hideko Sugimoto que se estabeleceu em Cochabamba no ano de 2009 e formou a companhia de teatro Mirai. Sugimoto, que em seu teatro desenvolve uma pesquisa que parte de conceitos da física quântica, mudou-se para a Bolívia justamente por seu interesse pelas concepções temporais singulares dos povos andinos Aimará e Quéchua, nas quais o futuro se localiza atrás e o passado adiante. Na língua aimará, a palavra *qhipa* significa tanto “futuro” quanto “atrás” ou “nas costas”. O nome da peça, portanto, poderia ser traduzido por “Futuro Futuro” ou “Futuro nas costas”.

*Qhipa Qhipa* conta a história de um grupo de adolescentes que descobre um portal nos relevos distantes dos Andes que lhes permite acessar um mundo invertido onde o futuro é recordação e o passado, pressentimento. Sugimoto construiu uma dramaturgia regressiva em que a narrativa é contada de trás para frente, colocando as consequências à frente dos acontecimentos.

## ● **TECNOSELVA (2018), do coletivo Mambule, Cali (CO).**

Animadxs pelos movimentos decoloniais, o renomado coletivo colombiano Mambule fez em 2018 uma residência na região de *Chocó*, na Amazônia colombiana, para trabalhar com jovens de uma aldeia embera. Partindo do que chamaram de uma metodologia de dádiva, xs integrantes do coletivo ofereceram um workshop de práticas performativas em troca das histórias dxs jovens da aldeia. Com base nessa troca, montaram a performance *Tecnoselva*, que combinava cenas documentais e coreográficas.

Convidadxs a participarem com o trabalho em um festival internacional de artes vivas na cidade de Cali, o coletivo voltou à aldeia depois de seis meses para reensaiar o trabalho. Preocupadxs com o caráter amador da performance e com o nome do coletivo diante de seus pares no festival, impuseram axs jovens um regime rígido de ensaios e redesenharam completamente a performance, desconfigurando a espontaneidade da primeira versão e a relação horizontal que haviam construído inicialmente. Ao fim da semana de ensaio o descontentamento era geral, umx dxs jovens embera xs acusou de catequizadorxs contemporânexs e finalmente o grupo local desistiu de viajar a Cali.

O coletivo, portanto, apresentou no festival um *reenactment* de *Tecnoselva* em que repetiam os movimentos e as histórias originais dxs jovens embera.

## ● MASSA REAL (2014-2019), coletivo Massa Real, Fortaleza (BR).

Em um futuro *queer*, um grupo de travestis coloniza um novo planeta, de onde transmite seu *show* para a Terra. Inspirado no formato dos antigos teatros de revista, o *show* Massa Real, do coletivo de mesmo nome, tratava-se de “uma imaginação coletiva de um futuro preto, bixa e nordestino”.

## ● TRILOGIA NÃO-HUMANA (2014-2018), de Laura Boval, Manaus (BR).

### *Samaúma, a mulher que virou árvore (2014)*

Em seu quarto de “serviço”, uma empregada doméstica se transforma da noite para o dia na árvore mais alta da Amazônia e destrói as estruturas de um edifício de classe média alta na cidade de São Paulo. A samaumeira torna-se a protagonista da história, que é narrada em uma dramaturgia vegetal (ramificada, descentralizada e polifônica).

### *Oito patas, o dia em que uma lula caiu sobre nós (2017)*

Em um futuro indeterminado, uma lula gigante do Pacífico desaba sobre a cidade de Manaus. Em um cenário estruturado por um emaranhado de matérias industriais e orgânicas manipuladas pelos intérpretes, a encenação de Boval buscava “inverter a relação entre atores e objetos de cena, trazendo os objetos e suas materialidades para o primeiro plano”.

***Quando nos despertamos de entre os mortos (2018)***

A última peça da trilogia partiu do texto homônimo de Ibsen e do seguinte questionamento: o que sobra de uma peça dramática quando retiramos a presença humana? Boval seguiu à risca as rubricas do terceiro ato da peça e montou no palco do Schauspielhaus Bochum, na Alemanha, um bosque rochoso hiper-realista com materiais naturais. As cortinas se abriam e o público contemplava por 40 minutos esse cenário aparentemente estático. Os únicos atores da peça eram as pedras, os fungos e plantas que, durante a temporada de um mês no teatro, cresceram, multiplicaram-se, apodreceram e foram se impregnando ao “habitat teatral”. A diretora nunca mais foi convidada a apresentar em um teatro estatal alemão.

#### ALGUNS TÍTULOS

- *100 segundos para a meia-noite* (2020),  
de Patrícia K., Brasil.
- *Serie para agotar el tiempo* (2017),  
de Lucía Indiana, El Salvador.
- *Apocalypse [do] Zumbi* (2019),  
de Toni Sé, Brasil.
- *Year Million* (2012),  
de Jenny Boeno, Colômbia.
- *Bibliothek* (2016),  
de Ale Castro, Costa Rica.
- *La reinención de Morel* (2015),  
de Florencia Bahr, Argentina.
- *Aquí* (2020),  
de Antonio Solís, Ecuador.
- *Baile de la vigilia* (2012),  
de Jay Gonzales, Guatemala.
- *Bactiempo* (2019),  
de Fabia Dorrego, Paraguai.
- *Nós, os selvagens* (2017),  
de Telêmaco Souza, Brasil.
- *Pampa eléctrico* (2014),  
de Dani Ichi, Uruguai.
- *Notícias do país do futuro* (2021),  
de Ana Bittencourt, Brasil.

## ALGUMAS ENTREVISTAS

**Pedro Palmero, Ex-Santiago (CH), 2066.**

Da mesma maneira que aquelxs estudantes que leram a carta em frente ao Palacio de la Moneda, eu queria jogar merda no ventilador com essa peça. Se eu não me engano a gente estreou no festival Santiago Off em janeiro de 2020, longo antes da... E as manifestações contra o Piñera nesse momento ainda estavam acontecendo a todo vapor na cidade, então foi uma peça construída no calor da revolução, cachai? Foi uma das poucas peças que eu não publiquei... quer dizer, foi publicada uma versão na revista da Casa de las Américas de Cuba no ano seguinte, se eu não me engano, mas não chegou a ser publicada em livro. Acho que não era uma peça muito boa porque, como eu disse, foi feita no calor do momento, sem muito refinamento, digamos que ensaiamos dois meses, três, e não fizemos muitas temporadas. Mas eu lembro que ela teve certo impacto. A gente estreou na Corporación Cultural Las Condes e tinha tudo a ver aquela peça acontecer lá. Tu conhecestes o bairro Las Condes naquela época, não? Aquele bairro era a utopia chilena neoliberal, um bairro corporativo com prédios espelhados, espaços de coworking, cafés hipsters (há quanto tempo não uso essa palavra!), redes de fast food

estadunidenses em todas as esquinas, babás de uniforme passeando com os bebês de seus patrões nas pracinhas. A Corporación Cultural ficava em um casarão colonial do século XIX na Avenida Apoquindo, uma das poucas construções remanescentes do passado rural de Las Condes e que hoje já não existe mais. Um pouco mais atrás ficava a calle Los Militares, onde a gente ia tomar vinho barato em um dos poucos bodegones do bairro. Estava boa parte da história do Chile ali: a utopia neoliberal, o casarão colonial, o vinho e a rua dos militares. A minha memória sobre a narrativa da peça é um pouco ruim, a Macarena [Martinelli] vai poder te contar com maior precisão, mas Futuro se passava dentro de uma filial daquela rede enorme estadunidense de coffee shops que depois quebrou, depois da... Starbucks! A cenografia da Marta Manso era uma cópia idêntica do segundo andar do Starbucks de Las Condes, o público se sentava em sofás e poltronas que também imitavam o mobiliário deles. A situação da peça era um ensaio de quatro jovens estudantes de um curso de teatro que ensaiam nesse café porque é o único lugar aberto em um domingo de manifestação intensa na cidade e umx delxs trabalha lá. Durante o ensaio, xs estudantes se perguntam sobre como falar das manifestações daquele momento em uma peça de teatro e sobre como transformar a peça em um acontecimento político - que vínculo uma peça

de teatro fechada em uma sala pode estabelecer com uma sociedade que está nas ruas reivindicando seus direitos e apanhando dos pacos [militares]? Essas são as perguntas que xs personagens se fazem e que nós mesmos nos fazíamos na sala de ensaio. A peça tinha duas partes. Na primeira, xs estudantes improvisam uma cena totalmente absurda baseada em O Percevejo, do Maiakóvski. Eu sou fascinado por essa peça do Maiakovski e ela aparece como referência em outros textos meus, eu tenho uma espécie de obsessão por ela e pelo futurismo russo de modo geral, até hoje. A peça foi encenada pelo Meyerhold em 1929, um ano antes do suposto suicídio do Maiakovski. É uma comédia e uma crítica social ao regime do Stalin. Conta a história de Ivan Prissípkin, um ex-operário que desaparece em um incêndio durante o seu casamento em 1929 e é encontrado congelado em uma tina de bombeiros cinquenta anos depois, em 1979. Prissípkin é, então, ressuscitado junto com um percevejo congelado ao seu lado. Ele acorda em uma Rússia distópica, onde tudo e todxs são controladxs e ninguém sabe fumar, beber ou dançar. “Então para que nós derramamos o nosso sangue se agora eu não posso nem dançar?”. Ele e o percevejo terminam virando atração de zoológico nesse futuro sem graça, para que a nova juventude russa se fortaleça vendo estes maus exemplos do passado. É interessante que o Maiakovski, que foi

um dos fundadores do Futurismo russo, nesse momento imagina um futuro distópico, muito diferente do futurismo progressista de Marinetti, que vai chegar ao cúmulo de exaltar o espírito da guerra e ideias fascistas e até mesmo diferente de imaginações mais otimistas do futuro do próprio Maiakovski em anos anteriores, como na carta de despedida que ele escreve para o Sierguéi Iessiênin dizendo que "é preciso arrancar alegria ao futuro". Também é curioso que, sem saber, ele coloca Ivan Prissípkin em 1979, em plena Guerra Fria e em uma década que alguns teóricos futuramente vão entender como um momento de virada sobre um horizonte futuro de exaustão, sobre um cancelamento do futuro, da utopia à distopia. Também próximo dos anos de derrocada do estado soviético, cachai? Desculpa, eu posso ficar falando horas do Maiakovski. Mas onde eu estava mesmo? Ah, Futuro! Então, xs personagens da peça, aquelxs jovens estudantes de teatro, começam a improvisar uma versão livre e chilena de O Percevejo. Na situação que elxs criam, após uma manifestação na região de Los Ríos, uma manifestante é detida e torturada pelos pacos e depois jogada em um rio gelado. Assim como o Ivan Prissípkin, a manifestante é encontrada e ressuscitada cinquenta anos mais tarde, em 2069. Dios mío, já estamos quase chegando no futuro de Futuro! Bom, o negócio é que a situação que elxs improvisam na peça vai ficando cada

vez mais absurda. A estudante é descoberta dentro do último iceberg da geleira Grey, que em 2069 descongela completamente. A Patagônia nesse momento se resume a algumas ilhas de pedra e plástico e é um território privatizado por uma multinacional de extração dos últimos litros de petróleo remanescentes no mundo. Além da manifestante, são descongeladxs outros corpos do passado chileno, como desaparecidxs políticxs da ditadura militar e nações inteiras do povo Selk'nam. Xs estudantes querem contar toda a história do Chile em uma só peça de teatro, sentem que não conseguem falar das manifestações de 2019 sem falar de toda a história prévia do país e, como boxes artistas inexperientes que são, querem colocar na peça todas as questões que lhes parecem pertinentes e todas as suas referências. Mesmo que não pareça, esse era o melhor momento de Futuro, porque a cena ia ganhando um grau de absurdo e comicidade que nem a gente do grupo conseguia conter a risada. A Macarena, que fazia a manifestante descongelada, improvisava em cada apresentação uma nova cena hilária. Mas ao mesmo tempo que tudo era muito cômico tinha algo de grotesco porque estávamos falando de temas muito pesados para a gente, e, como eu disse, era um momento em que tinha estudante lá fora levando bala e sendo detidx e torturadx, um momento que de fato nos fazia reviver toda uma história de violência, que carregava o

peso dos nossos traumas, mas também um momento de mudanças que apontava para muitas possibilidades abertas de futuro. Eu posso ver se eu consigo encontrar algum vídeo da peça, se bem que... Ah, então era nesse momento, depois de todo o absurdo que era essa improvisação, que xs personagens entravam em crise com a peça que estavam ensaiando, entravam em crise com a ineficácia do teatro e da representação em um momento como aquele que a gente estava vivendo e é aí que começava a segunda parte do espetáculo. Na segunda parte xs estudantes escrevem juntos uma carta dirigida ao [presidente] Piñera para ser lida em frente ao Palacio de la Moneda. Eles discutem sobre o conteúdo da carta e sobre a Constituição chilena, a Constituição de Pinochet. Tu sabias que em 2019 a Constituição foi o livro de não ficção mais vendido do Chile? A peça termina aí, com a leitura da carta dos Lxs Escatológicxs e com a imagem final de um cano que estourava na parede e espalhava um líquido escuro e denso por todo o espaço, que remetia ao café, mas também à terra, ao petróleo ou à merda mesmo. O resto da história tu já conheces.

**Laura Boval, Manaus (BR), 2066.**

Bom, naquela época eu comecei a pensar que era necessário tirar a centralidade do Homem também das narrativas que nós construímos. E eu digo Homem com letra maiúscula, significando humanidade, mas também o gênero masculino mesmo, o homem, o macho. É por isso que essa pesquisa sobre a virada não humana estava também diretamente vinculada à minha militância como feminista, entende? Eu nasci em uma comunidade ribeirinha aqui perto e vim para Manaus adolescente. Só mais tarde tive a péssima ideia de me mudar para São Paulo, mas depois eu voltei para o Norte. Mas então, retomando, quando eu comecei a pensar nessas coisas eu me dei conta que eu tinha me metido em um problema, porque eu fazia teatro e o teatro sempre teve como centro o ser humano e as coisas e as ações humanas, né? Mesmo quando fugia de uma estrutura dramática e de conflito, as coisas que historicamente interessaram o teatro eram questões centradas na humanidade, o teatro é historicamente antropocêntrico. Isso me faz lembrar daquilo que o Kopenawa dizia, que “os brancos dormem muito, mas só sonham consigo mesmos”. E é verdade. Mas nesse começo do século, com as diversas crises, com a crise climática como centro, muita gente começou a pensar que era necessário pensar para além dessa excepcionalidade

humana, e isso de alguma maneira nos aproximou do pensamento ameríndio. Então me interessava me meter nesse problema enquanto dramaturga e diretora de teatro. Como pensar um teatro não humano? Ou melhor, como pensar uma prática cênica não exclusivamente humana? Me parecia um pensamento radical e necessário, que colocava em xeque tudo o que a gente tinha aprendido sobre o que era o teatro. Eu obviamente não estava sozinha nessa, muitas pessoas estavam pensando coisas parecidas na época, seja na filosofia, nas ciências ou nas artes. No meu caso, na verdade, essas questões apareceram muito naturalmente no processo da peça Samaúma, a mulher que virou árvore, que acabou sendo a primeira peça de uma trilogia meio involuntária dessa minha virada não-humana, seguida de Oito patas, o dia em que uma lula caiu sobre nós e Quando nos despertamos de entre os mortos. Samaúma acho que estreou em 2014 e partia justamente de uma mistura de mitos amazônicos. Começava com a história de uma idosa que saiu adolescente do Norte e que desde nova trabalhou como doméstica na casa de uma família de classe alta em São Paulo e mora em um quartinho dos fundos do apartamento. Da noite para o dia, como o Gregor Samsa do Kafka, a senhora se transforma em uma Samaumeira, a árvore mais alta da floresta Amazônica. A árvore ganhava então todo o protagonismo e a peça virava uma loucura. A família só

descobre que tem uma árvore crescendo dentro de casa quando os galhos começam a rachar o teto e as raízes já começam a crescer por debaixo do piso e adentrar o apartamento da vizinha de baixo. Cresce uma Samaumeira de 65 metros no alto de um edifício em Higienópolis. Essa situação fantástica desvelava toda uma situação social real, das relações de exploração e das práticas coloniais que persistem no Brasil, dessa mulher de origem indígena que vem de uma das regiões mais pobres do país e trabalha a vida toda para essa família, mora no tradicional "quartinho de empregada", cuida dos filhos dos patrões e depois dos filhos dos filhos dos patrões e que é "quase" da família, aquela coisa. A questão é tão estrutural que até pouco tempo ainda estava na arquitetura das casas de elite. E é justamente essa estrutura que a mulher que se transforma em árvore destrói, a árvore cresce em uma velocidade fantástica e o edifício tem que ser evacuado; a família, xs vizinhxs, a sociedade são obrigadxs a lidar com esse problema. E foi no processo de criação dessa peça, partindo de uma questão social, assim meio sem querer, que com o grupo (que nessa época chamava Teatro N) eu comecei a pensar nessa questão do excepcionalismo humano nas narrativas. Eu já tinha começado a me inspirar nas mitologias ameríndias porque eram as histórias que eu mesma escutava na infância, e comecei a ler muita coisa

sobre a questão do antropomorfismo. Em muitos mitos ameríndios o humano é posto como anterior ao mundo e, no começo dos tempos, o mundo era povoado apenas por humanos. Só depois é que parte destes humanos se transformaram em todas as coisas que habitam hoje o mundo, mas por isso, para muitos povos ameríndios, todas as coisas conservam uma essência e uma espiritualidade humana. Nesse sentido, o humano não vem coroar a cadeia evolutiva dos seres e não é uma espécie mais especial do que qualquer outra, para x indígena não existe uma diferença fundamental entre sociedade e ambiente. Essa é a principal diferença entre antropomorfismo e antropocentrismo. Bom, e a partir dessas reflexões eu comecei a ler outras coisas como [Bruno] Latour, [Stefano] Mancuso, Donna Haraway... Mas todas as questões que elxs falavam já estavam lá nxs indígenas. O Mancuso, por exemplo, tem um livrinho muito bonito que chama Arqueologia das plantas, não, Revolução vegetal, bom, agora não lembro bem... Mas ele fala do potencial das plantas para a solução dos problemas que atingiam a sociedade contemporânea, fala da capacidade de memória e comunicação das plantas, da forma como elas se organizam de maneira distribuída e de como resistem a eventos catastróficos, como as bombas nucleares e mudanças climáticas. Em Samaúma eu comecei a pensar de que maneira isso se desdobrava em soluções dramatúrgicas e cênicas,

comecei a esboçar aquilo que poderia ser um teatro vegetal e não antropocêntrico, colocando uma árvore no centro da peça e vendo o que acontecia. Mas foi só em Oito patas que essa pesquisa se tornou mais clara para mim. Em Oito patas eu mergulhei fundo no pensamento tentacular da Haraway e me inspirei no mito yanomami da queda do céu. O mito conta que se os brancos conseguirem destruir as florestas, os rios irão desaparecer, o chão vai se desfazer, os espíritos protetores fugirão para longe, então brancos e índios morrerão e, quando os xamãs que sustentam o céu também não estiverem mais vivos, ele desabará sobre a terra. Qualquer semelhança com o que aconteceu e está acontecendo é mera coincidência... Na peça, que acho que é de 2017 ou 2018, eu também trabalhei sobre um acontecimento fantástico: em um futuro indeterminado, uma lula gigante cai sobre a cidade de Manaus. A população se aterroriza e entra em colapso com a invasão repentina desse monstro das profundezas do Pacífico que espalha seus tentáculos e sua tinta pela cidade. O cenário da peça era um amontoado de escombros de ferro velho, pedaços de móveis, de metais, de lixo tecnológico misturado com plantas, pedras e materiais orgânicos. Iniciava com um vídeo de um falso documentário de uma televisão japonesa narrando a história da tragédia em Manaus e com entrevistas de moradores da cidade que contavam suas

diferentes versões do acontecimento. O vídeo era interrompido como se tivessem problemas técnicos ou a câmera fosse atacada pela lula. A peça era uma mistura de anime japonês, Discovery Channel e mitologia yanomami. Depois da interrupção do vídeo, tudo se transformava em algo mais abstrato. Xs oito intérpretes estavam vestidos com essas malhas coloridas que cobrem o corpo dos pés à cabeça, estavam munidos com microfones e câmeras, criavam uma paisagem audiovisual com os objetos dispostos sobre a cena. Xs verdadeiros intérpretes dessa peça eram aqueles materiais orgânicos e inorgânicos, xs intérpretes humanos eram apenas técnicos ou manipuladores daquele emaranhado de coisas. O objetivo era inverter a relação entre intérpretes e objetos de cena, trazendo os objetos e suas materialidades para o primeiro plano. Era uma peça realmente muito esquisita, eu nunca imaginei que ela teria o alcance que ela teve, nem eu entendia completamente o que a gente estava fazendo, porque era realmente uma proposta de fugir de uma lógica causal e linear, tinha esse grau de imprevisibilidade, era uma peça viscosa, fugidia e tentacular, como a figura da lula. Hoje eu vejo que era uma peça bastante ingênua e em algum sentido até meio careta, mas ela foi muito importante para a minha trajetória. Nós viajamos com essa peça para diversos festivais nacionais e internacionais. Era engraçado que

muita gente interpretou a queda da lula como uma metáfora para a perseguição e posterior prisão do presidente Lula. Eu acho que eu não tinha pensado nessa relação, tinha pensado mesmo nas figuras tentaculares narradas pela Haraway, mas a peça realmente tinha essa abertura para interpretações diversas, tinha algo de incontrolável. Bom, e depois veio Quando nos despertamos de entre os mortos, a terceira peça dessa trilogia e que talvez tenha sido uma proposta mais radical. Eu acho que a data de estreia foi 2018 ou 2020, mas depois você pode conferir. É, 2020 não foi... Essa peça foi uma encomenda da Ruhrtriennale, na Alemanha. Minha proposta era muito simples: montar uma peça clássica retirando todos os personagens humanos. O que sobra de uma peça dramática quando retiramos todos os humanos? Sobram apenas as rubricas descritivas de tempo e de espaço. Eu confesso que a priori eu escolhi Quando nos despertamos de entre os mortos, a última peça do Ibsen escrita em 1899, por causa do título. Mas depois fui encontrando várias coisas no texto que me interessavam. Era importante que fosse um clássico europeu, de um autor que de alguma maneira foi o pai do realismo, apesar dessa última peça ter características simbolistas. Também era importante que a montagem ocorresse em um teatro tradicional, em cima de um palco. O que nós fizemos foi montar uma cenografia realista do terceiro ato da peça do

Ibsen, seguindo à risca suas rubricas de espaço que descrevem uma montanha rochosa, entre caminhos estreitos e uma cabana de caça. Inspirado nas paisagens de um parque lá da Noruega. Mas, como se eu fosse o André Antoine, com toda a estrutura e dinheiro do teatro europeu, nós utilizamos materiais reais para o cenário, ou seja, pedras, terra, formigas, plantas, líquens, um pequeno charco etc. O público entrava no teatro para ver a peça, as cortinas se abriam, as luzes se acendiam e tudo o que via era essa paisagem aparentemente estática do terceiro ato da peça, como se xs atores e atrizes estivessem por chegar ou como se já tivessem ido embora. Lembrava também essas paisagens dos museus de história natural. As cortinas ficavam abertas por cerca de 40 minutos, que era o tempo médio de uma representação clássica do terceiro ato, e o público podia entrar e sair no momento que quisesse. Também podia deambular pelo teatro. O interessante é que, durante o mês em que a peça ficou em cartaz, parte da grama cresceu consideravelmente, um pequeno arbusto que tínhamos secou, as cortinas de veludo mofaram e um trio de cogumelos cresceu no nosso cenário. O cheiro de matéria orgânica também foi se impregnando cada vez mais na sala, o que provocou uma tensão na equipe técnica do teatro.

**Maria Velosa, Serra de Guaramiranga (BR), 2066.**

Assim, é difícil falar só por mim porque nós éramos várias e tudo o que a gente fez naquela época com a Massa era criado de um modo coletivo, sabe. Ninguém assinava nada sozinha. Mas sim, como eu já tinha mais familiaridade com a escrita, eu acabava ficando mais responsável pela parte do texto e tal. Eu vou te dizer que eu esqueci muita coisa porque já faz muito tempo já, mas foi um momento muito importante para mim, para a gente. A maioria de nós já se conhecia, da rua, da noite, algumas já faziam show juntas em Fortaleza, mas a gente só foi se juntar como coletivo acho que em 2014, eu sou péssima com data, quando Alê [Alessandro Rocha] nos chamou para fazer uma performance com ele no Dragão do Mar. A performance foi um fracasso, mas ali nasceu tudo. Não, realmente ninguém ali era do teatro, algumas dançavam, outras cantavam, várias já tinham feito montagem, bate cabelo, lip sync (porque na época era moda), outras tinham experiência com teatrinho na igreja, essas coisas. Mas teatro mesmo era novo para todo mundo, fora para Alê e Julinha, que entrou depois. Mas nem sei se o que a gente fazia pode ser chamado de teatro. Pode? Eu já tinha escrito o meu primeiro livro que tinha sido um estardalhaço e tinha feito uma pontinha no filme Tatuagem, acho que foi por

isso que elas me chamaram, porque com palco mesmo eu não era experiente. Mas aquela junção de pessoas foi como um coquetel molotov e a gente explodiu juntas. Então, a gente começou a se chamar de futurista, um pouco como piada porque em Fortaleza nós tínhamos a Praia do Futuro, sabe? Era aquela praia decadente e maravilhosa que nos anos 1990 e 2000 construíram vários prédios de classe média alta que foram corroídos pela maresia que é muito forte lá. Uns empreendimentos milionários foram oxidados em pouco tempo pela força do mar e do sal, eu amo essa história. Na época a gente ia comer caranguejo e tomar caipirinha de caju barata na Praia do Futuro, então por isso a gente se chamou de futurista. Mas também porque a gente era parte da população com menor expectativa de vida no Brasil, claro, porque nós éramos nordestinas e a maioria preta e bixa-travesti, e na época a nossa expectativa de vida acho que não passava de 35, que era mais ou menos a idade que eu tinha na época, então era uma ironia. Dessa piada entre aspas surgiu a nossa poética. Começou a surgir meio sem querer, dessa urgência de imaginar um futuro em que a gente coubesse. E como a linguagem comum que a gente tinha era a linguagem do exagero, da montagem, foi a partir daí que a gente começou a imaginar juntas um futuro preto, bixa e nordestino. E se eu sobrevivi aos fins da munda e estou hoje aqui com quase 80 anos, eu só tenho a agradecer

às minhas amigas por termos imaginado um futuro possível para a gente. Claro que o Afrofuturismo foi uma referência forte inicial, o Sun Ra já era nos anos 70 uma drag egípcia-astronauta-futurista maravilhosa, e ler as ficções científicas da Octavia Butler, por exemplo, naquela época foram para mim uma grande revelação também. E ainda são. Essas artistas contribuíram demais para colocar pessoas pretas no imaginário das ficções científicas e de futuros mais ou menos brilhantes. Se a branquitude só conseguia pensar em futuros distópicos e arrasados, para muitas pessoas pretas essa realidade de exploração, escassez e violência já era presente faz tempo, e por isso talvez fosse urgente pelo menos poder sonhar com um futuro mais possível. Bom, e essas eram exatamente as nossas questões na Massa, mas a gente criava as nossas próprias narrativas, do nosso jeito, e foi buscando referências que fossem mais próximas da gente e da nossa realidade como brasileiras, latino-americanas e tal. E só no Brasil e em Fortaleza a gente tinha muita gente para se inspirar. É engraçado que mesmo com mais de sete anos de coletivo a gente só teve um espetáculo, a Massa Real. Mas mesmo com o mesmo nome a Massa foi muitos espetáculos. O formato da peça era estruturado em números, inspirado nas revistas teatrais brasileiras dos anos 1920 a 70, então cabia tudo: música, dança, comentário político,

diálogo, festa, pornografia e as coisas mais loucas que tu pode imaginar. Esse formato já estava totalmente fora de moda, foi desaparecendo principalmente durante a ditadura militar, e a gente resgatou algo daquilo. A dramaturgia que a gente criou era que em um futuro longínquo todas as bixas resolviam deixar a Terra e fugir para um planeta só nosso. E desse planeta a gente transmitia esse show para toda a Via Láctea. Era algo completamente absurdo porque misturava Star Wars com Lua de cristal da Xuxa, Space Oddity do Bowie com pornochanchada, Doces Bárbaros com Space is the place do Sun Ra, Ru Paul's Drags Race com Dzi Croquettes... um desbunde. E aquilo foi fazendo cada vez mais sentido porque depois, com a chegada do governo Bolsonaro e com o endurecimento das políticas de extermínio do povo preto, pobre e das pessoas LGBT, o espetáculo se tornou completamente terrorista.

**Ronaldo Ari, Fort Lauderdale II (EUA), 2066.**

Tanto que hoje eu sou professor aqui na NSU. O que eu sofri foi ostracismo da classe artística brasileira, pura e simplesmente. Sim, por ter um posicionamento político diferente. A esquerda latino-americana nunca aceitou verdadeiramente o outro, o diferente, sempre conservou um ar de superioridade, nunca desceu das tamancas, sempre foi elitista. E eu digo isso não por provocação. Hoje eu continuo sendo uma referência no Brasil pelas minhas peças, pelos livros que eu publiquei, muita gente como você ainda vem me procurar aqui, muito ex-aluno ainda vem me agradecer. O tempo é um cão que retorna. Isso eu aprendi lá atrás com os gregos. E eu não acho que eu tenha mudado radicalmente, de jeito nenhum, meu discurso sempre foi coerente com a minha prática. O que acontece na vida é que, se você está realmente aberto ao novo, você vai entrando em contato com novas realidades, novos contextos, novas descobertas, e isso faz a gente se mover, se deslocar. O teatro é um processo radical de alteridade, de inventar o outro e a si mesmo, me entende? Nesse sentido eu me transformei sim, eu me transformo todos os dias, no tempo e no espaço, eu sou uma multidão. Bom, e não devo explicações a ninguém. Ou você veio me exigir algum tipo de desculpa pública? Porque tem gente que vem por

isso também. É engraçado. Eu acho engraçado que a gente fica marcado a vida toda por algumas coisas. Eu fiz o que eu pude pelo teatro e pela dramaturgia nacional, sabe? Eu escrevi, encenei, formei muita gente, trouxe o nosso teatro para fora do país. A coisa que eu mais desejei sempre foi uma renovação, porque - salvo exceções - o teatro brasileiro sempre foi muito chato, ninguém gostava de ir ao teatro, tinha que ter campanha na televisão, os grupos tinham que implorar para ter público, fazer crowdfunding, mendigar. Então eu sempre apostei em uma renovação, em um teatro heroico e genuinamente nacional, que encontrasse novas formas de ser e de se pensar conectadas aos avanços do mundo, mas que ao mesmo também se conectasse com aquelas pulsões lá de trás, dos nossos mitos fundantes, do clássico, que tocasse a genialidade de Shakespeare, que tocasse a poesia de Racine, que tocasse os mitos reescritos por Esquilo, que tivesse a força atemporal dos Evangelhos. Entende? Nesse sentido eu também era um latinofuturista sim, porque o meu teatro deveria ser o lugar em que o ser se refaz constantemente, uma arte que não destrua, mas que salve. E não me permitiram isso. Por isso me deixa puto que de repente os artistas tenham ficado tão chatos, tão caretas no Brasil, e me chamavam de careta! Eu! Só se careta for sinônimo de erudição, de conexão com os mitos que formaram a nossa sociedade, de

religiosidade, palavra que vem do latim religare, que quer dizer religar, religar os seres humanos a Deus. Se for isso, então, eu sou careta mesmo! É como dizia o Nelson [Rodrigues], querem me chamar de reacionário, chamem! O fim da década de 10 foi um momento importante para mim porque foi um momento em que eu e muita gente acordamos, como se antes a gente estivesse dormindo um sono profundo. Eu acho que foi o momento em que eu realmente me transformei em artista, antes eu só estava em treinamento, porque foi quando o meu trabalho tomou uma dimensão mais pública, mais política e mais ampla. E claro que isso exigiu um rompimento com parte da classe artística chata, como eu disse, muita gente me virou a cara. Não vou dizer que não doeu. Mas era o que eu precisava para romper com tudo mesmo. Eu quis transformar o meu trabalho, a minha missão como artista, como ser mutante, em uma máquina de guerra cultural. E aquele era o momento propício. Eu só virei um verdadeiro artista quando eu abandonei o teatro e entrei para a história política do nosso país, compreende?

**Arturo Cabrejos, deserto de Sonora (MX), 2066.**

Eu acho que não tem como ser mexicanx e não se interessar por arqueologia. Eu resolvi trabalhar com teatro por teimosia, porque na verdade os meus interesses sempre estiveram fora do teatro de alguma forma. Talvez porque era a única maneira de trabalhar com tudo aquilo que me interessava, que continua me interessando. Para mim, fazer teatro sempre foi uma desculpa para trabalhar com arqueologia, arquitetura, literatura, educação... Com um grau de displicência e amadorismo total. A primeira imagem que me vem à cabeça é um grupo de adolescentes em uma discussão bastante acalorada sobre se estavam dispostxs ou não a usar a violência para mudar a realidade social do país. A imagem é ainda muito nítida na minha cabeça. Uma sala de aula de uma escola pública de Guadalajara, as carteiras empurradas para os cantos, no quadro negro escrito em letra cursiva: estamos dispostxs a uma revolução? Isso foi em 2016. Esse projeto surgiu de um interesse meu e da Lucía Ferro em trabalhar no espaço da escola, em trocar uma ideia com adolescentes sobre o futuro. Porque a adolescência é esse momento de muitas incertezas, mas também de muita potência na imaginação do futuro. Tanto no nível pessoal, tipo “que carreira eu quero seguir?”, “que adulto eu quero

ser?", mas também de criação de utopias mais amplas e de muita criatividade. Uma criatividade que é muitas vezes subvalorizada ou impossibilitada, principalmente em sociedades tão oprimidas como a nossa, em que muitos adolescentes não têm nem acesso à escola porque têm que trabalhar para sustentar a família. Ou que não têm nem sequer a chance de viver um futuro, como os 43 estudantes de Ayotzinapa, desaparecidos uns anos antes de a gente começar esse trabalho. Nós nos propomos a imaginar a sociedade mexicana dentro de mil anos, em 3016. Gastamos um tempão criando coletivamente ficções científicas, imaginando a extinção dos humanos ou a transformação completa do planeta, tentando entender quais mudanças já estavam em curso e o que podíamos fazer para tomar parte nas transformações futuras que gostaríamos que acontecessem. A gente tinha muitas perguntas naquele momento e os adolescentes também. E aí surgiu a ideia de construir um museu imaginário do futuro que narrasse a vida da sociedade mexicana contemporânea. No fim a gente falava mais sobre o presente do que sobre o futuro em si. O que a gente propôs era um exercício de distanciamento crítico da nossa própria época e de nós mesmos. A ideia do museu era baseada no conceito dos museus etnográficos, antropológicos e arqueológicos do século XX. Como o já extinto Musée de L'Homme de Paris, que foi criado a

partir das coleções de gabinetes de curiosidades dos séculos passados, compostos principalmente por espólios de guerras colonizatórias, como artefatos indígenas das Américas, por exemplo. Também em projetos de museus mais interessantes na América Latina, como o Museo de Antropologia da Cidade do México, o Museo Chileno de Arte Precolombino e, inclusive no Brasil, o Museu do Homem Americano [de São Raimundo Nonato]. Nós chegamos a fazer uma viagem de campo com xs estudantes para o museu na Cidade do México. O nosso trabalho, que se chamava Museo del Hombre Mexicano Contemporáneo, se estruturou a partir de um jogo muito simples, pedimos que xs 25 adolescentes que compunham o grupo selecionassem objetos do seu cotidiano e os descrevessem como se fossem arqueólogos do futuro que tivessem encontrado tais objetos em escavações. O resultado desse jogo era muito interessante porque, ao nos distanciarmos do uso cotidiano daqueles objetos, percebíamos o quanto eles revelavam sobre a nossa sociedade – sobre os nossos costumes, nossos valores, nossa espiritualidade... E nos permitíamos certo humor nesse jogo, inventando, por exemplo, descrições totalmente equivocadas para alguns objetos, como se xs arqueólogos tivessem poucas pistas sobre o seu uso na sociedade mexicana contemporânea. A partir desses objetos e dessas descrições, nós criamos uma exposição que foi

montada em uma sala do Museo Regional de Guadalajara, como se fosse uma das salas do grande Museo del Hombre Mexicano Contemporáneo do ano de 3016. Xs adolescentes faziam visitas guiadas performativas, narrando para xs espectadorxs a história daquela sociedade perdida no tempo; como viviam, o que comiam, como se vestiam, como enterravam seus mortos. Também nos interessava estranhar esse conceito de Homem enquanto humanidade, que na época ainda era usado. Partíamos justamente da ideia de que aquele Homem com letra maiúscula, el macho mexicano, seria uma criatura já extinta no futuro. Gosto também de pensar na palavra “contemporâneo” para descrever uma sociedade do passado – essa sociedade de fins do século XX e começo do XXI que por falta de melhor nome e com “escassa visão de futuro”, como disse o César Aira uma vez, continuou a ser chamada de “contemporânea”. Hoje essxs adolescentes que participaram dessa criação já são todxs velhxs, fico tentando imaginar o que o futuro reservou para cada umx delxs.

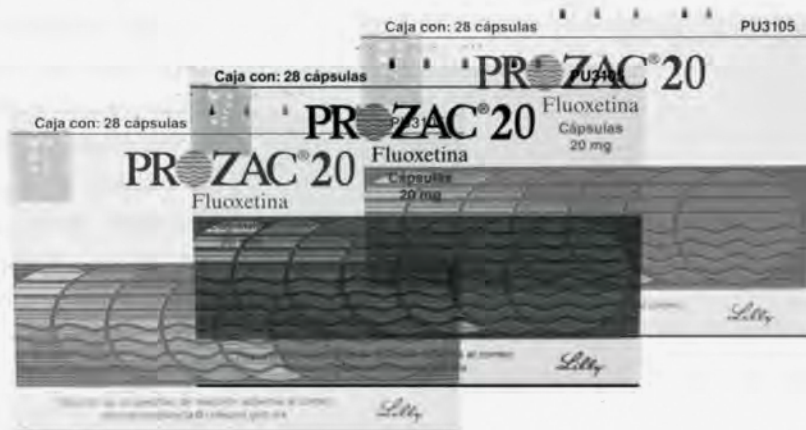
ALGUMAS DRAMATURGIAS

Fragmento de *Futuro*, de Pedro Palmero (2020).

**ESTUDIANTE DESAPARECIDA: ¡CIUDADANAS! ¡HERMANAS! ¡LAS MÍAS!  
¡CONSANGUÍNEAS! ¿DE DÓNDE HAN VENIDO? ¿CUÁNTAS SOMOS? ¿EN QUÉ  
AÑO ESTAMOS? ¿CUÁNDO NOS DESCONGELARON A TODAS? ¿Y QUIÉNES SON  
ESOS QUE NOS MIRAN? ¿EN QUÉ PAÍS ESTÁN? ¿ESTAMOS? ¿TODAVÍA LO  
DICEN CHILE? ¿TODAVÍA LLAMAN PATAGONIA A ESAS TIERRAS MUGRIENTAS?  
¿Y ADONDE SE FUE EL HIELO? ¿Y ADONDE SE FUERON LAS HISTORIAS DE  
CONQUISTAS Y CARNICERÍAS? ¿SIGUEN BUSCANDO A NUESTROS HUESOS?  
¿O NOS HAN ENCONTRADO FINALMENTE? ¡CIUDADANAS! ¡HERMANAS!  
¡LAS MÍAS! ¿A QUÉ HUELE ESTO QUE HUELE TAN FUERTE EN NUESTRAS  
NARICES? ¿ADÓNDE HEMOS LLEGADO? ¿ENTONCES PARA ESO LUCHAMOS?  
¿Y QUÉ HACEMOS AHORA QUE NUESTRO FUTURO ES PRESENTE ARRASADO?  
¿QUÉ HACEMOS AHORA QUE SOMOS EL PASADO ENCARNADO? ¿QUÉ  
DECIMOS A LAS NIETAS Y NIETOS DE LOS QUE NOS TORTURARON Y NOS  
HICIERON DESAPARECER? ¿CON QUÉ GESTOS AGRADECEMOS A LAS QUE NOS  
MANTUVIERON VIVAS EN LA HISTORIA? ¿VIVAS ESTAMOS? ¡CIUDADANAS!  
¡HERMANAS! ¡LAS MÍAS! ¿NOS SIGUEN LLAMANDO BÁRBARAS? ¿SALVAJES?  
¿TERRORISTAS? ¿PARÁSITAS? ¿CHINCHES? ¿Y ACASO QUIEN HA ARRASADO  
A ESAS TIERRAS? ¿Y ACASO QUIEN HA TRANSFORMADO EL MAR Y LOS  
DESIERTOS EN CEMENTERIOS? ¿ES EL TIEMPO UN ETERNO RETORNO?  
¡CIUDADANAS! ¡HERMANAS! ¡LAS MÍAS! ¡COMPAÑERAS DE LUCHA Y  
DE HIELO! PUES ENTONCES ACÁ ESTAMOS, ACÁ REGRESAMOS. FUIMOS**

BARRIDAS PA'BAJO DE LA ALFOMBRA DEL PROGRESO HASTA QUE SE NOS HICIERA IMPOSIBLE ESCONDER, COMO UNA GRANDE MONTAÑA, COMO UNA GRANDE CORDILLERA QUE RASGA EL PAÍS DE PUNTA A PUNTA. HE AQUÍ EL REGRESO DE LAS QUE NUNCA SE FUERON. MUERTAS VIVAS. VOLVEMOS COMO ZOMBIS DE PELÍCULA A ASOMBRAR A LOS VIVOS. PERO NOS DAMOS CUENTA QUE SON LOS VIVOS LOS QUE NOS ASOMBRAN A NOSOTRAS. MIRA SUS CARAS. ESTE LUGAR HUELE A PODRIDO Y SEGURAMENTE NO SOMOS NOSOTRAS LAS QUE APESTAMOS. NI ZOMBIS NI MESÍAS. NO VENIMOS A CONVOCAR A LAS SIETE PLAGAS Y A ANUNCIAR UNA NUEVA ERA. NO VINIMOS A SELLAR A LOS MALOS Y PERDONAR A LOS BUENOS PORQUE ESTO MÁS BIEN SERÍA REPETIR SUS TECNOLOGÍAS DE HOLOCAUSTO. REGRESAMOS SÍ POR SU PURA INCOMPETENCIA, SU PURO DESCONTROL AUTODESTRUCTIVO. ¡CIUDADANAS! ¡HERMANAS! ¡LAS MÍAS! NO ESTAMOS AQUÍ PARA RESOLVER NADA PORQUE NO FUIMOS NOSOTRAS LAS QUE CONVOCAMOS EL DESHIELO DEL ÚLTIMO GLACIAR DEL FIN DEL MUNDO. NOS SOBRA ESTAR APENAS. ESTAR. NOS SOBRA OLER LA BOSTA DE MILES DE SIGLOS. Y REVOLVERLA. ESO SÍ. Y TIRARLES A SUS HOCICOS. ESO SÍ. PARA QUE VEAN QUE LA MIERDA TAMBIÉN TIENE MEMORIA. QUE LA CACA ES LO POCO DE MATERIAL ORGÁNICO QUE TODAVÍA LES SOBRA. ¡Y CÓMO LES SOBRA! ABUNDA. SO LET'S EMBRACE THE CACA. LET'S EMBRACE LA MIERDA. LA DESCOMPOSICIÓN COMO ÚNICA FILOSOFÍA POSIBLE, LA HISTORIA COMO ESCATOLOGÍA, LA PUTREFACCIÓN COMO GEOLOGÍA, LA FASE EXTREMA DEL MUNDO.

**Fragmento de *Museo del Hombre Mexicano Contemporáneo*,  
de Arturo Cabrejos e Lucía Ferro (2016)**



Una enfermedad llamada nostalgia constituía un gran problema de salud pública en la sociedad mexicana contemporánea y fue considerada por la Organización Mundial de la Salud como el mal del siglo XXI. Se estima que uno en cada cinco ciudadanos mexicanos sufría de esta enfermedad a lo largo de su vida. Algunos de sus síntomas eran la frustración con el presente, la fijación en el pasado y la incapacidad de imaginar el futuro. Los trastornos nostálgicos estaban en mayor o menor grado acompañados de conservadurismo aunque no siempre. La medicina contemporánea trataba esta enfermedad con sesiones terapéuticas y pequeña capsulas que actuaban sobre la reprogramación de la memoria del enfermo.



Una figura misteriosa se repite en muchos de los artefactos encontrados de esta vieja sociedad contemporánea. Una señora envuelta en mantos, con las manos juntas y los pies sobre un pequeño ser alado. La forma de la figura parece remitir a la vulva. No hay documentos que nos cuenten la historia de esa señora, pero muy probablemente se trata de una figura histórica, posiblemente la primera presidenta mujer de México. Algunas teorías cuentan que era una mujer transgénero.



Este pequeño aparato es uno de los artefactos más interesantes. Algunos relatos escritos cuentan que a través de él, los mexicanos contemporáneos eran capaces de viajar a otras dimensiones y comunicarse con otros tiempos. Probablemente estaba asociado a prácticas ritualistas tradicionales de esta sociedad. Posee diferentes piezas, botones y orificios. No es claro de qué manera era utilizado y qué eran esas dimensiones a que se refieren.



Por la región haber sufrido severa escasez de alimento, la dieta de los mexicanos contemporáneos estaba basada en comidas ultra procesadas que imitaban sabores de ingredientes naturales del pasado – como proteínas vegetales, animales y diferentes tipos de picantes. Como eran envueltos en materiales plásticos y constituidos por ingredientes increíblemente duraderos, mucho de lo que sobró de esos alimentos se encuentra en buen estado de conservación más de mil años después.



Artefacto contemporáneo utilizado para proteger la cabeza del sol. En este tiempo la Tierra todavía estaba envuelta por una capa de ozono que protegía el planeta de la radiación ultravioleta, pero en el siglo XXI ya estaba fuertemente afectada por agujeros causados por la actividad humana. Por este motivo, las vestimentas de la época ya eran diseñadas de manera a proteger los mexicanos de las intemperies climáticas. Este modelo de sombrero contiene textos en idioma desconocido.



¿Eran los mexicanos contemporáneos astronautas? Las mochilas ubereats (intergaláctico, en idioma mexica) eran probablemente utilizadas para viajes espaciales. Se supone que la sociedad mexicana de la época preparaba una misión secreta intergaláctica nacional como alternativa a la crisis climática que enfrentaron. Sin embargo, no se sabe si lograron consolidar la colonización de otros planetas en tiempo. Un conocido mito contemporáneo refiere a una gran huelga de los astronautas mexicanos que se quejaban de la creciente precarización de su trabajo.

**Fragmento de *Samaúma*, a mulher que virou árvore,  
de Laura Boval (2014)**

**VIZINHA 162**

Eu percebi uma infiltração no teto da copa, foi eu tentar acordar minha filha e já tava tudo escuro depois, a gente tem revestimento de gesso então dá para notar qualquer mancha ou rachadura, era para ser de boa qualidade, mas foi um serviço porco que fizeram em 98, sabe? Eu já tive problema de infiltração há vinte, trinta anos atrás com os mesmo vizinhos de cima e foi um problemão para resolver na época, teve até advogado envolvido, a síndica conhece a história, então eu já gelei na hora, a minha filha sofre de insônia, então ela toma uns remédios bem fortes para dormir e aí não há quem acorde, o gesso do teto foi rachando e se esfarelando, nunca vi uma coisa dessas, eu achei que era um vazamento de água da piscina deles, mas eu vi que das rachaduras saiam umas raminhas, uns tentaculozinhos, uns-

**PORTEIRO**

Às 5:30 da manhã eu recebi a primeira ligação do seu Charles. Ele disse que não conseguia dormir porque tava escutando uma batucada que não parava. Eu não dei muita bola porque o seu Charles já é conhecido por reclamar de qualquer barulho. Era muito cedo e não tinha como eu ligar para os vizinhos para entender de onde vinha a batucada dele. Às 6:15 veio outra ligação, a Mariana que trabalha na dona Riga reclamando que a energia tava fraca, que precisava preparar a vitamina das crianças e o liquidificador não tava dando conta. Eu acendi a luz da portaria e vi que a lâmpada tava mesmo meia bomba, piscando um pouquinho. Lembrei do

filme de fantasmas que eu vi no Corujão de madrugada. Pelas 7:00 já eram várias ligações ao mesmo tempo, uns reclamavam do barulho, outros da energia, outros diziam que faltava água. Foi aí que eu pedi ajuda pro Dirceu e fui subir para entender o que tava acontecendo. O elevador também não funcionava.

#### VIZINHO 71

Olha, eu vivo cá já há trinta e oito anos e vou te dizer que nunca tinha visto um problema como esse. Eu já sabia que o Brasil era, digamos assim, uma grande selva, mas estando em São Paulo tu não vais imaginar esse tipo de coisa a acontecer. Mas agora que estou a pensar, sempre me saltou aos olhos esses rios de água que às vezes correm pelas ruas da cidade, me disseram que isso é porque São Paulo foi construída em cima de muitos rios e córregos, alguns deles ainda continuam a correr pelas valas subterrâneas debaixo do asfalto. Coitadinhos dos rios. Então de alguma maneira essa natureza selvagem ainda está aí muito latente. Por esse motivo, é uma surpresa, mas não é uma surpresa. É uma novidade, mas não é uma novidade. É inexplicável, mas não é inexplicável. Entendes?

#### TÉCNICO DA NET

É... eu tava instalando uma... antena nova no prédio da frente. Tava apressado porque tinha muito serviço e no começo da... da tarde eu tinha o casamento da minha irmã, eu era uma das testemunhas. Me diz quem é o inteligente que escolhe casar numa... segunda-feira? É... eu tava lá instalando e... quando eu faço isso eu tô sempre meio cagado porque eu tenho vertigem... Eu sei que... é estranho trabalhar com isso e ter medo de altura.

Mas eu sei lidar, eu sei... lidar. Normalmente eu tento focar no lugar onde eu tô... tento imaginar que eu tô em uma casa, no baixo, eu... evito olhar pros prédios em volta e mais ainda pra rua lá embaixo... porque é isso que me deixa cagado. Mas eu tava lá instalando e... eu olhei meio de canto de olho a cobertura do... do prédio do lado, vi que tinha muita planta, muito verde. É... Eu pensei... caraca, tá crescendo uma floresta amazônica nessa cobertura. Aí eu já meio que me desconcentrei, olhei pra.... entender o que era aquilo, mas na... mesma hora meu coração acelerou. É... a respiração... ficou... rápida, eu achei que eu tava tendo... um ataque.

#### VIZINHA 172

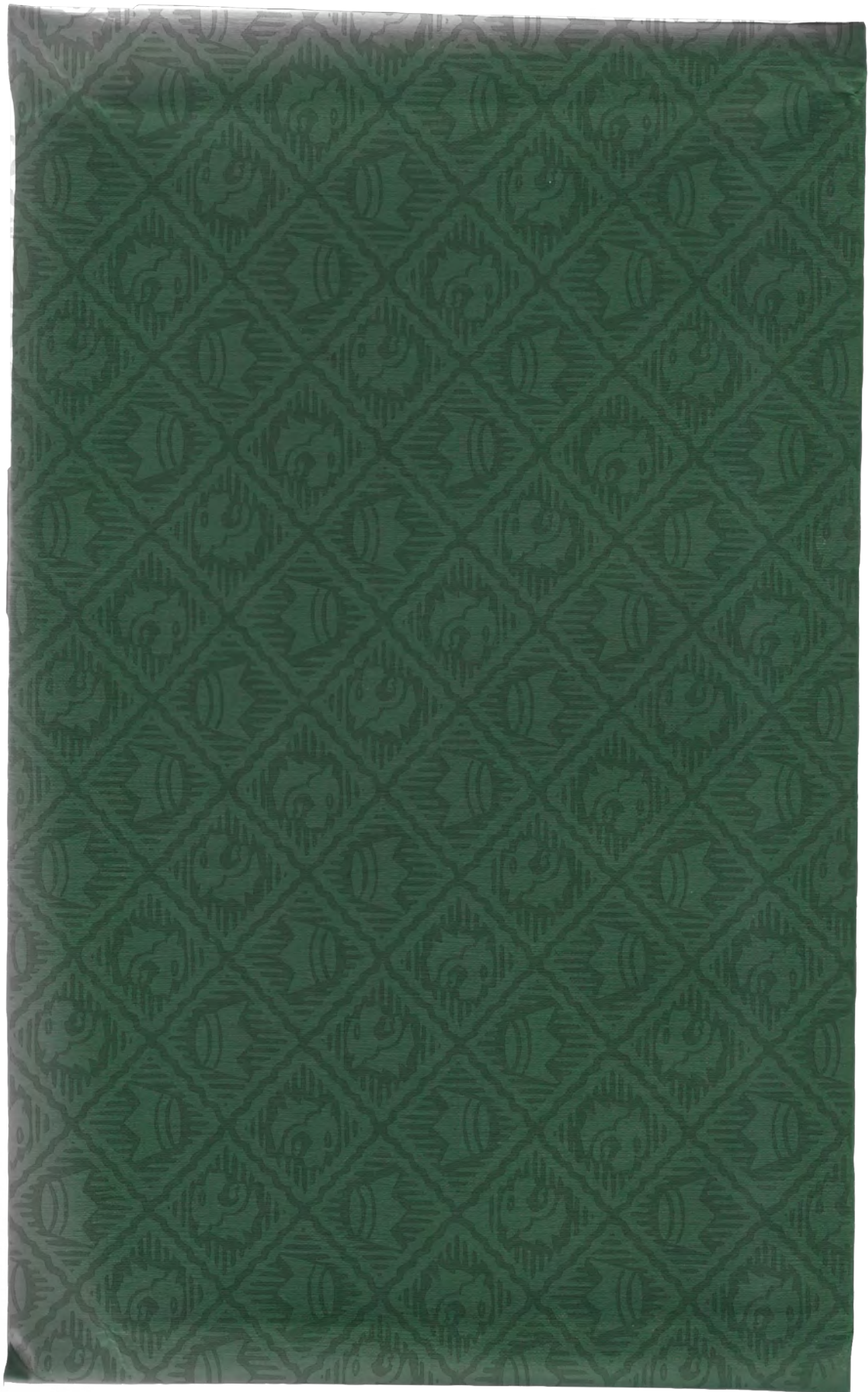
Já fazia uns dias que ela não saía do quarto. Nós sabemos que é estranho, mas é que como o quarto dela é conectado com a cozinha a gente acaba se vendo muito pouco se ela não está trabalhando. E nós sabíamos que ela estava doente, alguma coisa no pâncreas, por isso não estava trabalhando esses dias. Nós pedimos para ela descansar e uma moça veio ajudar na casa. A Samaúma está conosco há anos, é quase da família, imagine. Já fazia umas semanas que nós começamos a notar um problema no piso de porcelanato que começou a rachar, nós chegamos a chamar um senhor que não veio nunca. Mas bom, esses dias nós acordamos com o barulho no vidro da janela. Meu marido abriu a cortina e viu que era um galho de árvore que estava roçando o vidro! Claro que nós nos assustamos muitíssimo, nós moramos no décimo sétimo andar!

## VIZINHO 11

Eu sempre pego o elevador de serviço porque eu acho uma besteira essas divisões, acho uma violência. E algumas vezes eu cruzei com ela no elevador. Eu lembro de uma vez que eu tava com a Frida, a minha vira-latinha amada. E eu lembro como a Frida ficou calminha perto dela. Em geral ela late muito na presença de outras pessoas, porque ela não confia muito nos humanos. Eu a adotei em um abrigo de animais abandonados e ela sofreu muito maltrato antes, é uma ONG incrível. Mas na presença dela ela ficou muito calma e até se deixou ser acariciada. A gente não trocou muitas palavras não, mas eu senti que ela tinha uma energia boa, gostei dela. Ah, eu lembro que ela disse que vinha do norte, que tava aqui já há não sei quantos anos. Eu lembro de pensar que eu tinha que conhecer o norte. Dizem que a comida de lá é maravilhosa.

## SÍNDICA

Maconha. Acredita? Eu sempre achei que ela ostentava demais e até hoje ninguém sabe qual o emprego dele. E olha, para ser proprietário de uma cobertura nesse bairro tem que ter dinheiro, viu? O filho deles tava sempre com aquele olho inchado, ficava aquela caatinga no elevador. Eu já tinha notado lá de baixo que eles tinham muita planta lá em cima e já cantava essa há alguns anos. Eles diziam que era a empregada deles que tinha dedo verde, que plantava até brócolis no terraço. Mas eu achava aquilo muito estranho, eles são uma família muito estranha. Quando eu fiz o grupo de salmos e poesias das vizinhas eles não apareceram nenhum dia! Nas reuniões de condomínio nem se fala. Eu não entendi bem o que aconteceu, mas ninguém me tira da cabeça que eles tão envolvidos é com maconha.



## 6. DRAMATURGIA EM ANEXO

Em um backup do meu correio eletrônico institucional [andreflp@usp.br](mailto:andreflp@usp.br), feito em 30.08.2021, pude encontrar uma série de *e-mails* escritos no período do doutorado. Entre eles, um *e-mail* de mim para mim mesmo (técnica que utilizava para salvar arquivos) contendo a dramaturgia de *Ensaaios para o fim do mundo*. Infelizmente parte do texto se encontra corrompida, provavelmente devido às múltiplas transferências que o arquivo doc sofreu ao longo dos anos. Mas com algumas restaurações é possível ler aqui uma aproximação do texto original que era incluído como anexo da tese perdida.

*Ensaaios para o fim do mundo* foi um trabalho criado nos meus primeiros anos de doutorado junto aos parceiros Ana Luiza Fortes e Vinicius Coelho, da A Ursa de Araque, coletivo de teatro que fundamos em uma ilha que se chamava Florianópolis vários anos antes, em 2007, e que até hoje segue em atividade. A criação dessa peça se deu em um momento de separação, quando duas outras integrantes haviam se desligado do grupo e os três remanescentes nos afastamos geograficamente entre as cidades de São Paulo, Madri e Lille. Dessa maneira, começamos a ensaiar aquele que seria o nosso novo trabalho entre correspondências à distância e residências intensivas no Brasil e na Europa.

Como nos trabalhos anteriores, fomos acumulando materiais que misturavam questões pessoais e narrativas ficcionais. A partir desses materiais que falavam reiteradamente sobre um momento de crises pessoais, convulsões sócio-políticas no Brasil e nosso contexto de distância, chegamos intuitivamente à palavra “fim” como foco de pesquisa e criação. Na nossa obsessão, acreditávamos que de algum modo tudo e todos naquele momento falavam direta ou indiretamente sobre o

fim. Pairava no ar uma sensação iminente de apocalipse – no clima, na política, na arte, no teatro. Então demos início aos nossos ensaios para o fim do mundo.

A partir de uma provocação do dramaturgo e amigo Diogo Liberano, começamos a pensar o fim do mundo como o fim dx outrx. Como estrutura dramatúrgica ou programa performativo do trabalho, desenhamos um tríptico, três monólogos ou ensaios (autônomos e complementares) em que cada umx de nós confrontaria a morte imaginada de umx dxs integrantes do grupo. Tomando a fabulação do fim dx outrx como ponto de partida, cada umx de nós foi levadx a especular sobre diferentes perspectivas futuras de fim – o fim do planeta, o fim de um país, o fim de uma língua, o fim do pensamento etc.

Estreamos o trabalho completo no Museu de Arte Moderna de São Paulo no dia 03 de novembro de 2018, na semana seguinte ao segundo turno do processo eleitoral que elegeu Jair Messias Bolsonaro como presidente do Brasil.

Pessoalmente, o processo de criação da peça foi também uma forma de colocar em prática algumas das questões que eu estava tratando em minha pesquisa de doutorado. Ou talvez tenha sido o contrário, a tese foi uma maneira de refletir teoricamente sobre as questões tocadas pela peça...

## Ensaaios para o fim do mundo

<< dramaturgia de André Felipe escrita em colaboração com A Ursa de Araque >>//

Ensaio nº 1 – Começo do fim

<ator> Vinicius Coelho

oðéÇém...£fXw8İç%öëGÓóp wç  
‘Uÿ3d7ÎÔiNl«[Ñâ\¼°Eceöüþ»Ãİzá” ‘İ\$,aDÉÇé+tG  
(Caetano Veloso)

*Um homem de pijama equilibrando seu peso em uma corda amarrada a uma pedra.*

*Come uma banana. A imagem da Terra girando lá atrás.*

*Os textos sublinhados de preto são projetados ao fundo da cena.*

Appel à tous. Ceci est notre dernier cri avant notre silence éternel.

Meu amigo, você me pediu para imaginar o futuro. Mas o teu fim fraturou algo e me levou a pensar sobre o fim de todas as coisas. Este ensaio é uma primeira tentativa de fazer a peça que você não teve tempo de escrever.

O que me acompanha é o que você deixou em uma pasta [ensaaios para o fim do mundo] no seu computador: o seu texto inacabado, o rascunho de um cenário [a pedra, a roldana, o homem que flutua], uma música do Caetano [if you hold a stone], um vídeo com fragmentos de memórias alheias e você no final falando sobre uma obra da Lygia Clark [estruturação do self].

### ASTRONAUTA

Enregistrement. Date universelle 2-6-x, 9 heures CSF. Essais pour la fin du monde. Essai numéro 2. Début de la fin. Bom dia boa tarde boa noite, para vocês que estão aí. Se vocês estão me vendo é porque vocês sobreviveram de alguma maneira e, mesmo que provavelmente eu já esteja longe, eu fico muito feliz por vocês, de verdade. E se estão me entendendo é porque a minha língua ainda não morreu.

A princípio, quando a gente está no espaço por muito tempo, a sensação é de que não se faz mais parte do mundo, nos acomete um certo ar mesquinho de superioridade, como se os problemas, o caos e as angústias aí de baixo fossem coisas de humanos, essa classe inferior e preocupada. No outro vídeo eu

já falei sobre isso. É estranho ver o mundo de cima. É como se a gente tivesse uma miniatura do planeta nas mãos e conseguisse correr ele com os dedos.

Eu estou a milhões de quilômetros da realidade prática e palpável. E é por isso que nós astronautas somos, e eu tenho consciência disso, criaturas um pouco insuportáveis. De tanto ver a Terra como uma bolinha de gude, a gente termina um pouco alheio a tudo o que acontece aí. Nossa missão era construir um mundo novo, talvez uma língua nova, uma sociedade nova, diferente de tudo que de repente se tornou inviável. Mas ultimamente eu tenho sentido tudo ao contrário, eu sinto saudades da bolinha azul, até dos problemas, do caos, da angústia. Era tudo tão triste e iminentemente catastrófico, mas era tudo tão feliz e nostálgico. Por isso, a palavra escolhida de hoje é essa: *desterro*, uma palavra bonita da nossa língua e que nunca teve tanto significado para mim. Além disso, hoje faz um ano que o Caetano Veloso morreu. Ninguém soube melhor do que ele cantar o desterro em português. O espaço não é nada daquilo que eu pensava, mesmo sem gravidade a existência continua pesando.

*Toca If you hold a stone do Caetano Veloso.*

A sua peça é sobre um astronauta brasileiro a caminho de Marte. Um astronauta que decide largar tudo na Terra porque está convencido de que o mundo está acabando. Ele abandona o marido, a mãe, os amigos, porque acredita que não restam mais muitos dias para essa Terra cansada. Como alguém que abandona um barco porque acha que ele está afundando. Como alguém que abandona um casamento porque acha que ele está prestes a desmoronar. Como alguém que abandona um país porque vê que ele está sucumbindo. E não faz nada para impedir. Mas ele faz isso porque tem certeza de que o mundo vai acabar, não é porque ele é um filho da puta, é porque ele tem esperança de levar todo mundo para lá depois.

#### ASTRONAUTA

Vocês sabiam que exploradores dinamarqueses do começo do século XX diagnosticaram algumas das principais doenças mentais entre os esquimós no grande território gelado da Groenlândia?

Uma delas foi chamada “a ansiedade do caiaque” e se caracterizava pela paranoia de que há água no seu barco e que você vai afundar e morrer na água congelante em poucos minutos.

Ele pode até ser paranoico, mas filho da puta ele não é não. O astronauta deixa tudo para trás para construir um novo projeto de vida no planeta vermelho, se alista em uma missão de colonização espacial de um grupo franco-brasileiro. A princípio ele tem alguma esperança nesse novo projeto de mundo que faz parte, fica sonhando com um país que começa do zero, sem passado, sem história, um país que só olha para frente. Já imaginou isso? Ele sonha com vários astronautas como ele adubando a terra marciana, plantando orgânicos, construindo ruas, com a simplicidade do passado e a tecnologia do futuro. Mas ao longo da viagem ele fica confuso com termos como passado, presente e futuro, começa a perder a pregnância do tempo.

ÏyÆaİpÆž? ööÖ\_3iÄ

öðö+æ±ûó³Äw=?dI»œñÈsf”ñÄMa®-İİ6 :?cxo\_1f

ÄË.ó³goà5YÏİİ8@ôg#ÈÖ ■ ■ ■

MBvSãÊ=~üâülı\^}SY]N—WçÄÛágP®B’g, ,çlv—±SÖ+ÎVà`ð8 ■ ■

}3f|o ©qó}ß

1%oÛÚa6 Á,,V %oÖ u ,êIZxd<~íMPZ;E»ê¼p| |`r\$?qJX`W

lº do tempo. Eu sempre admirei a sua capacidade de encontrar a palavra certa e menos óbvia para cada frase do texto... Em algum momento ele também perde o otimismo, as coisas demoram, ninguém se comunica com ele, começa a sentir falta das coisas e das pessoas da Terra. Eu imagino que no meio do caminho o projeto é adiado ou abortado e o astronauta fica em suspenso, talvez em uma base espacial ou à deriva na nave. À deriva. Não consigo imaginar isso direito. Eu tenho que pesquisar mais sobre astronautas...

## ASTRONAUTA

O dia a dia aqui no espaço é bem movimentado. Dias longos, várias tarefas, exercício físico para manter o corpo funcionando, e no final do dia você está cansadão. Mas a pergunta é: Vinicius, como você dorme no espaço? Para isso, eu tenho a minha estação de descanso. É apenas um saco de dormir preso na parede (ou no chão, depende do ponto de vista) onde eu passo cerca de oito horas. Só um pouquinho que eu já vou conseguir abrir aqui... Pode parecer desconfortável, mas sem gravidade você não precisa de colchão ou travesseiro. É só relaxar os músculos e o seus braços flutuam. O difícil é conseguir relaxar. Na Terra

eu fazia assim... colocava um travesseiro aqui na cabeça e outro entre as pernas. Eu sentia o peso do meu corpo sobre o colchão. E com o barulho do mar, com o barulho do mar era mais fácil relaxar. Mar? Eu morava perto do mar? Eu morava perto do mar. Em uma ilha. Uma ilha chamada Desterro. Desterro? Eu morava em uma ilha chamada Desterro? Eu nasci e cresci em uma praia de pescadores, que a essa altura já não deve mais existir... Mas por que eu tô falando sobre isso? Bom, os dois travesseiros era quando eu dormia sozinho. Se não, a minha posição preferida era a conchinha mesmo. Ah! E vocês sabem como o astronauta faz sexo? Não? Nem eu.

O projeto de colonização espacial que ele faz parte é abortado, fica sem financiamento porque é assim que as coisas acontecem na Terra, as pessoas mudam de ideia e o apocalipse sai de moda. Os jornalistas param de falar nisso, Hollywood para de falar nisso, os pastores se cansam, os antropólogos se cansam, as companhias de teatro e os museus também. A própria ideia de crise entra em crise. Mas o nosso astronauta fica à deriva no espaço, sem saber nada do que está acontecendo, sem comunicação. Ele acredita que, a essa altura, o fim já deve ter começado na Terra. Existe isso? Começo do fim? Ou o fim é um ponto final sem começo nem meio? Enfim, mas lá de cima o astronauta não consegue perceber nada diferente, a Terra continua parecendo a mesma bolinha azul de antes. Então ele começa a gravar vídeos e os envia através de ondas que não sabe bem aonde chegarão. É uma espécie de canal de YouTube em que conta um pouco da sua rotina no espaço misturado com seu passado. Um canal de YouTube com zero visualizações. O astronauta supostamente está preparado para uma situação de abandono como esta. Ele recebe mensagens automáticas da base. Nesse momento, ele ainda segue uma cartilha de tarefas de treinamento para a jornada de terraformação em Marte.

Uma dessas tarefas tem como objetivo justamente se desprender das memórias passadas, um exercício de esquecimento ou de esvaziamento. As instruções repetidas diariamente por uma voz eletrônica são as seguintes: 1- *Acrescente uma nova lembrança à lista de memórias pessoais que fazem o seu coração acelerar.* 2- *Repita em voz alta cada uma dessas memórias como se elas fossem de outra pessoa.* Finalmente, depois de alguns meses alimentando e repetindo essa grande lista de memórias pessoais que fazem o coração acelerar, uma nova instrução é acrescentada: 3- *Amasse a folha aonde você anotou sua lista de memórias passadas, transformando-a em uma única bola maciça de papel, e jogue-a no espaço. O vácuo se encarregará de afastá-la de você. A*

princípio o astronauta grava esses exercícios diários de esvaziamento, ainda se preparando para sua nova vida em Marte. Mas à medida que os dias passam e a comunicação não volta, ele vai ficando cada vez mais desesperado e os vídeos se tornam uma tentativa de se comunicar com alguém, que alguém escute os seus lamentos.

Este ensaio é uma tentativa de sobrevivência.

## ASTRONAUTA

A chama da vela do bolo de aniversário.

A boia com cabeça de cavalo marinho.

ÏýÆaİpÆž? ööÖ\_3iÅ

öðö+æ±ûó³Äw=?dl»œñÊsf"ñÀMa®-İİ6 :?cxo\_1f à

ÀË.ó³goà5ÝÍlİİ8@ôg#ÈÔMBvSãÊ=-üãülı\`.}SY/N—

WçÃÛágP®B'g, çlv—±SÕ+ÎVàª`ð8Žém9»ú...Ý|w~v}3f|o ©qó}ß

¹%oÛÚa6 Á,,V %oÖ u ,êIZxdçíMPZ;E»

ê¼p| |`r\$?qJX`W lº baba ao redor da boca do primeiro beijo.

Um gif de um homem pelado se masturbando no banheiro.

A vista solitária para a Lagoa da Conceição em uma festa de quinze anos.

A capa de *A Revolução dos Bichos*, com uma fila de animais e os porcos numa carroça.

A mochila preta costurada à mão, com um bordado “Estu vegetara!”.

Os arranha-céus de São Paulo e o bairro japonês.

A marca de vômito deixada no portão da universidade.

Um homem com seis mamilos.

A ponte de ferro que atravessa o rio Itajaí-açu coberta pela névoa.

Os três amigos vendo uma foto da passeata dos cem mil, de 68.

Um jardim de madrugada com uma estátua branca de uma mulher seminua.

Os sobrinhos segurando um *hamster* dentro de um copo.

Uma torta de framboesa com velas, “happy birthday”.

Três homens nus entrelaçados na cama de lençol azul piscina.

Uma pomba-gira: minissaia jeans, bustiê de crochê vermelho e cheiro de cachaça.

As chaves do apartamento e um bilhete, “quer morar comigo?”.

Uma ilha chamada Desterro, vista de cima.

O casamento na Lagoa do Peri.

Pauline com um vestido vermelho segurando um *fondant au chocolat*.

O sorriso da mãe passeando de barco no rio Senna.  
A voz da Ana no telefone, “o André morreu”.

*[Vídeo com diferentes imagens-memórias]*

[ANDRÉ: *Vinicius, tu sabias que essa música o Caetano dedicou para a Lygia Clark? Quando ele lançou a música em 71, acho que ele escreveu no exílio em Londres, ela também já estava morando em Paris. O Caetano participou de uma experiência que ela chamava de “estruturação do self”, em que eram colocados sobre o corpo da pessoa objetos com pesos e texturas diferentes, tipo pedras, sacos de água, areia. E a ideia era que, em contato com os objetos, você daria significado ao seu corpo e à sua própria vida. If you hold a stone, marinheiro só.*]

A marinha francesa se comunicava com código Morse até o dia 31 de janeiro de 1997. Quando eles deixaram de usar essa comunicação de pulsos curtos e longos, os marinheiros enviaram uma última mensagem: *Appel à tous. Ceci est notre dernier cri avant notre silence éternel*. Chamado todos. Este é o nosso último grito antes do nosso silêncio eterno.

A gente pensa que o fim do mundo começa com um clarão no céu seguido por uma série de explosões. Talvez com o mar pegando fogo e com as sete pragas cumprindo as profecias antigas. Talvez com gente se abraçando e abaixando as cabeças. Ou com um silêncio profundo e mais nada. Mas o fim do mundo é realmente o fim do outro. Quem foi que disse isso? Amigo, esse ensaio é uma tentativa de manter um diálogo impossível entre nós. De ensaiar a peça que você não teve tempo de escrever. Quando eu recebi a notícia da tua morte, a sensação foi a de estar realmente flutuando no espaço, eu fiquei sem chão e com uma pressão forte nos ouvidos, uma surdez repentina. A Ana me mandou um áudio comprido, se desculpando por não poder me ligar porque estava em uma estrada na Espanha e a internet no celular era ruim. Vinicius, o André morreu. Ela disse que me ligava assim que pudesse. O André morreu. Fiquei surdo e nem ouvi o final da mensagem me pedindo para avisar o pessoal. Minha perna amoleceu, eu caí ajoelhado no chão da sala da minha casa-cubículo em Paris. Era fim do ano (era fim de tudo) e eu estava por estrear uma peça, fiquei pensando como eu daria um jeito de ir para o Brasil, se fazia sentido e se eu daria um jeito. Aí eu vislumbrei o fim do mundo. Duas coisas ficavam ecoando na minha cabeça. Várias, na verdade. A imagem de você morto, uma culpa por estar longe, por estar tanto tempo afastado, por permitir esse afastamento, a tua obsessão recente pelo fim das coisas e aquele *e-mail* que tu me enviou faz

tempo e que eu nunca respondi. Vinicius, como você ensaiaria o fim do mundo? Só depois eu soube que tinha a ver com a peça que tu estava escrevendo... Eu tento ensaiar esse astronauta à deriva no espaço, esse astronauta solitário que de alguma maneira sou eu, quem sabe em um futuro próximo ou em um universo paralelo. Em algum momento, talvez os lamentos do astronauta serão ouvidos por alguém e ele conseguirá voltar de alguma maneira para a Terra e todos aqui estarão mais velhos e mais cansados. Ou ele ficará para sempre orbitando no espaço, com saudades do mundo que nunca acabou, até ser engolido pelo vazio de um buraco negro. Tentando fugir do fim do mundo, o astronauta construiu seu próprio apocalipse.

Eu quero ser menos fatalista e pensar que, ainda que os cataclismos pareçam iminentes e que tudo aponte para o pior, ainda dá tempo de fazer alguma coisa. Eu não acredito que um futuro possa ser construído apagando o passado. Eu não quero fugir de mim mesmo. Eu não quero perder o meu passado. Eu não quero esquecer a minha língua. Eu não quero apagar as pessoas que eu amo. O fim do mundo é o fim do outro. E de si mesmo. Por isso, amigo, esse ensaio não é uma despedida. Mesmo longe, nós não estamos sozinhos sobre a terra

.,»LCÍÊj\*A`nj¾`Ñ5ü!µ

0000000065 65535 f  
0000000017 00000 n  
0000000125 00000 n  
0000000294 00000 n  
0000000558 00000 n  
0000003762 00000 n  
0000003941 00000 n  
0000004184 00000 n



O que sobra?

Ensaio nº 2 – Depois do fim  
<atriz> Ana Luiza Fortes

Quando o céu ainda estava muito perto da terra,  
não havia nada no mundo, só gente e jabotis  
(Mito Aikewara)

***Voz Vinicius: ...fecha os olhos, tenta imaginar o nosso futuro.***

*Som de floresta.*

*Ana acende o abajur, senta de costas. Começa a gravar enquanto lê o texto no computador.*

Você me pediu para imaginar o futuro. Mas o teu fim fraturou algo e me levou a pensar sobre o fim de todas as coisas.

Esse ensaio é uma primeira tentativa de manter um diálogo impossível entre nós dois.

*[Data da apresentação]* Ensaio para o fim do mundo. Ensaio nº 1. Depois do fim. Yo me imagino a una mujer estrangeira – *(Escuta a gravação e começa de novo)* Yo me imagino a una mujer extranjera encerrada en una habitación, rodeada de plantas. Afuera un paisaje (Madrid) arrasado, el aire irrespirable, la tierra seca. La Puerta del Sol, un desierto. Esta mujer se llama Ana. Ella intenta mantener las condiciones ideales para salvar las plantas. Plantas tropicales, como el lugar de donde viene, como ella, esta mujer, Ana. Por eso las luces frías, por eso el calor, la ventana cerrada, los vidrios empapados. Ella vive en una suerte de invernadero. // Esta mujer tiene una vida controlada. El lugar en donde vive tiene todo lo necesario para la supervivencia en este ambiente adverso – oxígeno filtrado, agua limpia en la canilla, remesas diarias de alimentos. Todo es limitado, pero no falla. Ella es una extranjera con algunos privilegios, digamos. Era becaria de una institución de investigación de su país, pero desde que el Ministerio de la Educación y los órganos de investigación brasileños dejaron de existir, ella consiguió una beca europea para latinoamericanos. Ella fue para estudiar, para escribir una tesis, pero hace tiempo que las universidades no abren sus puertas y aún más tiempo que ha perdido el interés en su objeto de investigación. Muchas cosas perdieron el sentido. Otras ganaron importancia. Pero una investigación académica en literatura realmente parece ser la última de las cosas a tener

sentido en este momento. Literatura no tiene nada que ver con supervivencia. Tal vez con el deseo de ser eterno, pero eso tiene más que ver con la muerte que con la vida, ¿no? No sé, estoy pensando en eso ahora mientras escrevo.

*Sai e traz uma palmeira. Foco sobre a palmeira. Som de floresta. Ana toma água.*

La gente que vive aquí no puede salir a la calle. Poder puede. Pero no es una buena idea. Nadie parece tener el coraje o las ganas. Muy poca gente. Es una vida encerrada, europea, con algunas comodidades, climatizada, aromatizada, con el mundo cayendo afuera. Bajón, bajón, bajón. Su país extinguiéndose y ella ahí, en esta vida controlada, como una paciente en estado vegetativo viviendo con la ayuda de máquinas. Yo me pregunto en qué momento alguien va a desenchufarlas.

***Voz Vinicius: Que mais?***

*Ana olha para a planta.*

Eu acho que essa mulher tem muito tempo livre e isso faz com que ela pense muita nela mesma. Porque afinal a gente sempre acaba falando da gente mesmo. Você que disse isso alguma vez. Ella piensa que de alguna manera ya está todo terminado, para el mundo, para su país, para la literatura, para ella. Pero eso no hace de ella una persona pesimista. No. Ella piensa que el hecho de que todo va acabar no impide que todo pueda volver a empezar. Como el amor. Como un romance que termina y otro que vuelve a empezar. ¿Tiene sentido? Ella también se arrepiente de haber escrito tan poco en los últimos meses, de haber abandonado la escritura no académica en los últimos años, ella tiene dificultad en expresar sus ideas con claridad. Yo ya fui mejor. Ahora soy más literal, pero más confusa. Todo la lleva hacia atrás. Este ensayo es un intento de responder a mis urgencias.

***Voz Vinicius: Seria ruim uma continuidade assim, ininterrupta. A vida é um pouco isso, mas a gente finge que ela começa de novo a cada ano. Tá difícil imaginar um futuro – pra gente, pro Brasil, tá tudo muito estranho. Mas... positividaade, energias renovadas, é tempo de começar de novo /// O último dia do tempo não é o último dia de tudo.***

*Ana busca outras palmeiras. Rega as plantas.*

O fim nos faz pensar no começo. Ella piensa atrás, sobre el lugar de donde vino, sobre el lugar de donde vinieron aquellos de donde ella vino, ella va y vuelve en los tiempos, en los lugares, en los continentes, en las personas.

*Olha para a foto da bisavó.*

Eu tenho uma foto da minha bisavó. Meu avô me mandou por correio, faz alguns anos já. Eu acho que você ia gostar de ver essa foto. É um retrato em preto e branco. De uma mulher mais velha, com uma expressão forte, mesmo ela parecendo um pouco cansada. Os olhos dela tão quase fechando assim. Eu tô falando desse retrato, na verdade, porque ele me faz pensar em outra história que o meu vô contou. A história de que a mãe dessa mulher, ou seja, a minha tataravó, era indígena e foi laçada pelo meu tataravô português. Me fez lembrar daquilo que você me contou outro dia. Uma história horrível. Que com certeza se repete em outras tantas famílias latino-americanas. Eu me pergunto o quanto essa história continua em mim. Se fica só nos meus traços e nas lembranças dessa história contada tantas vezes que eu já nem sei se é verdade. É como se esses fossem os mitos contemporâneos. Essas histórias entre terríveis e fantásticas repetidas pelos nossos avós, nossos pais e que ficam ressoando nas nossas cabeças. O que eu tenho a ver com isso? O que a minha tataravó índia pensava sobre a vida? Ela foi literalmente laçada? Com uma corda? Que nem um bicho? O que ela sentiu quando foi laçada? Pensou que teria que viver com esse homem, ter filhos com esse homem? Não sei. Horrível. Mas também nada disso tem muita importância agora. Eu não estaria aqui, se isso não tivesse acontecido dessa forma. É estranho, Vinicius. O que eu sei é que aqui, longe de casa, na Espanha, eu me sinto ainda



Qual era o tom desse texto?



Antes nós éramos parte da paisagem das plantas e agora elas é que são parte da nossa, a paisagem humana. En realidad, muchos de los mitos indígenas dicen que en el principio del mundo solo había humanos, la tierra estaba cubierta de gente. Solo después, las personas se fueron convirtiendo en otras especies. Entonces cada planta, cada tortuga, cada yaguar, cada mosquito, esconde un espíritu y una ancestralidad humana. Quando o céu ainda estava muito perto da terra, não havia nada no mundo, só gente e jabotis.

A última mensagem que você me mandou também é uma espécie de ensaio sobre o fim. É o teu último fim de ano e você fala sobre a felicidade de recomeçar. O último, o fim, o Brasil, o futuro, a saudade, tua voz – tá tudo aí, congelado nessa última mensagem de voz e eu não tenho como te responder.

*Ana escuta a mensagem de Vinicius no celular.*

*A voz de Vinicius cantando Lua de São Jorge, de Caetano Veloso.*

***Voz Vinicius: Feliz ano novo!!! Eu tenho que falar rapidão aqui. Eu nem sei se a mensagem vai chegar a tempo, mas uma hora chega. O pessoal aqui é meio frio no abraço de ano novo, mas a festa tá boa, tocou até Caetano. Como é que tu tá? A gente não pode ficar tanto tempo sem se falar. Bom, feliz 2016, quer dizer 2017, adeus 2016. Eu tentei te ligar, mas acho que tu deve estar sem sinal aí nesse sítio, era um sítio perto de Valencia? Eu não entendi direito. Que engraçado pensar que o Brasil ficou no passado, lá ainda é 2016. Tá, feliz ano novo, te amo muito, se eu falar mais eu vou acabar chorando, porque eu to aqui sentado sozinho pra ficar no silêncio e aí... Eu nem tô tão bêbado (Attends, j'arrive). Parece que eu tô mais bêbado do que eu tô realmente, mas eu só tô feliz porque é bom ano novo, né? Seria ruim uma continuidade assim, ininterrupta. A vida é um pouco isso, mas a gente finge que ela começa de novo a cada ano. Tá difícil imaginar um futuro – pros nossos amigos, pro Brasil, tá tudo muito estranho. Mas... positividaade, energias renovadas, é tempo de começar de novo. Então fecha os olhos, tenta imaginar o nosso futuro. A gente ainda tem força pra ser otimista. Que mais? Como é que vai a tua gata gorda? Ela também sente saudades do Brasil? (Arrête ça, j'arrive...).***

*No meio da mensagem, Ana sai. Joga água sobre a sua cabeça e volta.  
De olhos fechados.*

Eu tô cansada, Vinicius. Ya no veo la diferencia entre realidad despierta y soñada. Anoche soñé con un paisaje lleno de árboles. Tú no estabas. Yo quiero volverme este paisaje o por lo menos hacer parte del paisaje. Despierta o durmiendo. Ahora ya no importa.

*Som de multidão em manifestação.*

Ah, ¿ya te dije que el país de esta mujer ya no existe más? O sea. Territorialmente Brasil todavía está ahí. Mas os conflitos políticos tomaram as ruas.

***Voz Vinicius: Tá difícil imaginar um futuro – pros nossos amigos, pro Brasil, tá tudo muito estranho.***

Sim, me gusta esta idea, pensar que Brasil se acabó, se extinguió. Aquellos que tenían condiciones se fueron, los que quedaron viven escondidos en los subterráneos o en lo poco de selva que todavía existe. O entonces están luchando en los campos de batalla – Brasília virou um descampado de guerra. Muchos foram muertos, muchos murieron de sed, de hambre, otros ainda están desaparecidos. El mapa del país agora são las personas, refugiadas, esparcidas por el mundo, plantando palmeiras em outras terras.

***Voz Vinicius: Que engraçado pensar que o Brasil ficou no passado. / A vida é um pouco isso, mas a gente finge que ela começa de novo a cada ano.***

El estado brasileño, que por ironía u olvido todavía trae el nombre de democracia, é uma farsa! O Brasil é uma farsa eZGII°WrĐ?ÚŞç, Xçä í. \ÑB |eWmÛ Æ/Ï÷c××šC½A bİvlÓ4 Ôàá^2/7¼ÏÿË©î”½ás=P©( À†Ú-4÷÷ù/6JäŽ ó}ûque mais? O último presidente, que já atuava como uma sorte de fachada, renunciou hace alguns meses y ahora o país é governado por uma puta multinacional contratada, como si fuera edificio residencial que decide contratar uma empresa de administração de condomínios. Do que se trata tudo isso?

*Voz Vinicius: Do que se trata tudo isso?*

*Ana sai. Apenas as palmeiras no palco.*

*Voz Vinicius: Então fecha os olhos, tenta imaginar o nosso futuro. A gente ainda tem força pra ser otimista.*

*Voz Ana: A pergunta realmente é essa – como continuar sendo otimista? Você me pediu para imaginar o futuro. Mas o teu fim fraturou algo e me levou a pensar sobre o fim de todas as coisas. Eu me dou conta de que tudo acaba, tudo está acabando. Essa conversa não tem nenhum sentido. Essa mensagem nunca chegará a você. Mas na distância eu me acostumei que você fosse só uma voz no meu celular e é como se fosse possível te responder. Me resta a tua voz. Eu tento ensaiar essa mulher cuidando de plantas em um cenário apocalíptico, essa mulher que de alguma maneira sou eu, talvez em um futuro próximo ou em um universo paralelo. Eu tento imaginar o nosso país. Mas o nosso país já está desaparecendo. Eu tento te imaginar, mas você já desapareceu. Eu tento falar contigo, mas a tua voz já está desaparecendo. O fim do mundo é realmente o fim do outro. Quem foi que disse isso mesmo? Outro dia eu vi um vídeo sobre os índios Guarani Kaiowá e ficou muito forte para mim a imagem de uma mulher jovem no velório de um amigo seu assassinado, mais um. Estava rodeada pelas pessoas da sua nação que continuam de pé, uma gente que sobreviveu a tantos massacres. Eu me dou conta que de alguma maneira o mundo deles já acabou há séculos. E, no entanto, continuam aí, resistindo. Ela chora, se despede do amigo. Diz algo que não entendo totalmente porque ela fala uma mistura de português e guarani e faz muito tempo que no Brasil pouquíssima gente fala esse idioma, o guarani. Mas, do nada que eu entendo, intuo que diz algo sobre a sua vontade de que tudo acabe e que a partir daí tudo possa voltar a começar. Entre as plantas. De outra maneira. Mais uma vez.*

Ensaio nº 3 – Fim

<ator> André Felipe

*¿Qué es la vida? Una ilusión, una sombra, una ficción/ y el  
mayor bien es pequeño/ que toda la vida  
es sueño/ y los sueños, sueños son.  
(Calderón de la Barca)*

*Uma música estrondosa em clima de fim.*

Já tá acabando.

Não se preocupem que já tá acabando.

– prédios, túneis, elevados, carros, poluição, grosseria, fome, rio morto, jpg, Habib's, Starbucks, cocô humano, glitter, esgoto, cidade limpa, fila, selfie, sífilis, carne louca, coxinha, bandeira nacional, chuva ácida, boy lixo, « kit gay, luz branca, pixel, mancha de sangue, uma mulher caída, britadeira – Ana, você me pediu para imaginar o futuro. Mas o teu fim fraturou algo e me levou a pensar sobre o fim de todas as coisas. Esse ensaio é uma primeira tentativa de encontrar algo parecido a um fim.

Tá acabando.

Já tá acabando.

*O rosto de Ana quase irreconhecível em um cartaz velho e rasgado.*

Eu imagino uma festa em um bunker no centro de uma megalópole latino-americana. Pode ser São Paulo. Imaginem uma São Paulo apocalíptica. Difícil imaginar, não é? Prédios, túneis, elevados, carros, poluição, grosseria, fome, rio morto, jpg, Habib's, Starbucks, cocô humano, glitter, esgoto, cidade limpa, fila, selfie, sífilis, carne louca, coxinha, bandeira nacional, chuva ácida, boy lixo, kit gay, luz branca, pixel. Que mais? Eu imagino uma paisagem não muito diferente da minha janela, mas tudo em dobro, triplo, cem vezes. Você consegue imaginar? À primeira vista parece uma cidade abandonada, porque tudo é um exagero, não tem fundo, não tem horizonte, então fica difícil distinguir as coisas... mas reparando com atenção podemos notar detalhes, vestígios, traços humanos em toda parte. Varais pendurados nas

janelas, fumaça saindo de alguma chaminé, gritos de crianças brincando no vão entre dois viadutos, latidos de cachorros presos atrás de um portão, um bebê chorando, dois bebês chorando, três bebês chorando, quatro, cinco, seis, sete... E os ruídos de uma música, uma música, uma festa que vem de algum lugar, algum lugar de baixo, de uma fresta, de um subterrâneo, de um respirador (eu estou tentando achar as palavras certas, porque são muitas palavras). São sete da manhã de uma terça-feira, no letreiro de entrada se lê: La Barca After Club. Música forte, vapor, barulho de gente, cheiro de álcool transpirado e creolina vindo de baixo.

Já tá acabando.

Eu juro que já.

Acho que foi o Maiakovski que disse aquela frase: “dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz”. Maiakovski, o poeta da revolução, o mesmo que se suicidou (ou foi suicidado) no dia do meu aniversário.

Esse homem dançando desse jeito estranho se chama André. Ele é... fotógrafo. “Quer dizer, eu tiro fotos, eu gosto de tirar fotos, porque isso de ser fotógrafo...” Eu nunca vou saber como eu devo contar isso, se é na primeira pessoa ou na segunda ou na terceira do plural ou se eu invento uma nova pessoa. Se eu pudesse, ele diria: “o André é aquele que fiquei, que fiquei no teu meu no nosso país em chamas, viu o mar seco, senti o frio do sol escuro como um saco peludo, é aquele que se escondemos nas grutas e nos rochedos das montanhas e disse às montanhas e às rochas: caí em cima de nós mim ti e escondi-nos do rosto daque-” (*Uma música, um ruído*). Então, pressentindo o fim, ele começou a tirar fotos, o André, e a subir essas fotos em uma conta de Instagram. Uma série interminável de fotos de todas as coisas em volta dele, todas as coisas desse tempo, todas as coisas que fazem ele (ainda) se sentir vivo (ainda), pertencendo a essa terra, a esse país, esse continente, como uma maneira de não se esquecer ou como um registro das coisas que talvez deixarão de existir, se apagarão, e precisam ser vistas por alguém que no futuro encontre essas fotos, nem que seja só um vislumbre, como olhar por uma fechadura, fissura, uma fissura no tempo. Isso se alguém sobreviver, claro.

*Uma série de fotos aleatórias.*

*O rosto de Ana mais uma vez.*

– pássaro, vagão, parapeito, tevê, zona cerealista, ração humana, amor, copan, marquês de itu, paisagem, fake news, uma nuvem em forma de peixe, uma ilha flutuante de sacolas plásticas, PEC do fim do mundo ð%úZ9ù¾”-Û Ô«nÛ\èÚgêý@jo´oÊ^xÊ;Û\*À\$; Áµ½„)C5ð9”iöa`dß!`ö `wP  
ÄØ`À\`°\*r²«  
°PÚ`ßP&Žã™BpŽ ñESgx»-ë\{™`lúë^a^Õo°°  
=αýPõ•CE  
cÉGñPVrF±HíYêSUÿè:”H-7 Íw¥K7 qD=n“αý1|@~² %±@2%k@<`›  
ã™zwÕl`=]©0°â±ý®DóÓ÷Ý\$6ù%o/`çHÕ  
íSD=fü€\$G`TCßÒ0...jÝxA,r—o sonho de todo dicionário, toda biblioteca, o sonho de todo Google: todas as palavras do mundo ao mesmo tempo, todas as imagens do mundo ao mesmo tempo, todas as verdades do mundo ao mesmo tempo, a impossibilidade de distinguir em que ponto uma começa e outra termina, a ausência de fundo, de fronteira, de sentido, um pesadelo de palavras e imagens que só se atropelam, sobrepõem, acumulam, a falta de espaço, a impossibilidade de pensamento, de síntese, de respiração, de diálogo, de escuta, de horizonte, de papel em branco, céu claro, nevoeiro, lago, breu (a brasa do cigarro que me permite distinguir o teu rosto enquanto eu te acompanho no escuro, minha amiga, você sempre ao meu lado, a vida toda ao meu lado), clarão: o fim do mundo.

*Uma foto estourada.*

*A música mais forte.*

A festa foi programada para não ter fim, não até que o fim chegue realmente. Toda essa gente aí dançando nesse subsolo já está aí há horas, há dias, há semanas talvez. Uma pausa, André tira uma foto da festa com o seu celular. Eles nós decidiram por livre e espontânea vontade ou por loucura que viveríamos o fim assim, dançando. Que essa seria a melhor saída, uma revolta a contrapelo: apesar (e por causa) de todos os... pesares, festejar com exagero, até não poder mais, e que tudo o que é feio e destrutivo apareça ainda mais, salte aos olhos, por contraste com

a felicidade límpida, plácida, fulgida que nós brasileiros ainda sabemos produzir. O fim de tudo. E, no entanto, essa gente aí dançando e produzindo calor até a morte que vai chegar sem aviso – pelo ar, pelo teto, pelo chão, pelo outro ou pelo próprio corpo, cansaço, esgotamento, esgoto, deságue. Tem cada vez mais gente, cada vez mais rostos se juntando, mais corpos dançando, como uma epidemia de dança. Que isso dure! Que isso acabe! Já tá acabando. André está aí perdido no meio dessa gente, já com os meus sentidos completamente alterados de tanto dançar, de tantas substâncias, as mais variadas, as que acendem e as que adormecem, tantas substâncias que já não saberia dizer há quanto tempo está na fresta, na festa, festa. Tudo é uma espécie de sonho acordado, de realidade paralela.

Quando eu fecho os olhos, ele visualiza as suas fotos organizadas em uma linha cronológica de uma conta de Instagram com zero seguidores ou com 1k, 7k, 7M, dá no mesmo. Em algum momento, antes da festa, eu entro em crise com a impotência dessas imagens digitais, feitas para desaparecerem com o movimento rápido de um dedo desinteressado ou em uma história feita para durar 24 horas. Nós sentimos então a necessidade de tornar as fotografias físicas, palpáveis, porque as coisas virtuais já não estavam dando conta porque se perdem rapidamente no meio de tantas outras imagens porque ninguém garante que não se perderão também no tempo e no fim dos tempos. Ele decide então imprimir as fotos, bem grandes, como cartazes de papel. E espalha as fotos por diversas paredes, muros, túneis, viadutos da cidade, com a sensação de estar fazendo algo importante, algo que tem corpo, tem presença. Mas depois de fazer isso ele se dá conta de que, com o tempo, essas imagens físicas provavelmente se degradarão, então eu decido tirar foto dos cartazes, fotos dos cartazes de fotos. E ele salva mil cópias dessas imagens em disquetes. E de disquetes nós passamos para CDs. E de CDs para pendrives. E de pendrives para HDs. De HDs para a nuvem. Que mais? Acreditando que alguma dessas mídias salvas se salvaria para sempre. Salvar, esse verbo bendito. – escuro, aperto, fedido, era, mundo, dançava, otimista, tocava, estranho, paraíso, vapor, suor, saliva, camiseta, presença, pele, cabelo, sexo, uma luz verde que ilumina o teu rosto, uma luz azul que ilumina o meu rosto, uma luz vermelha que ilumina o nosso rosto, muitos rostos, flash, ruído, fumaça, catuaba, Michael

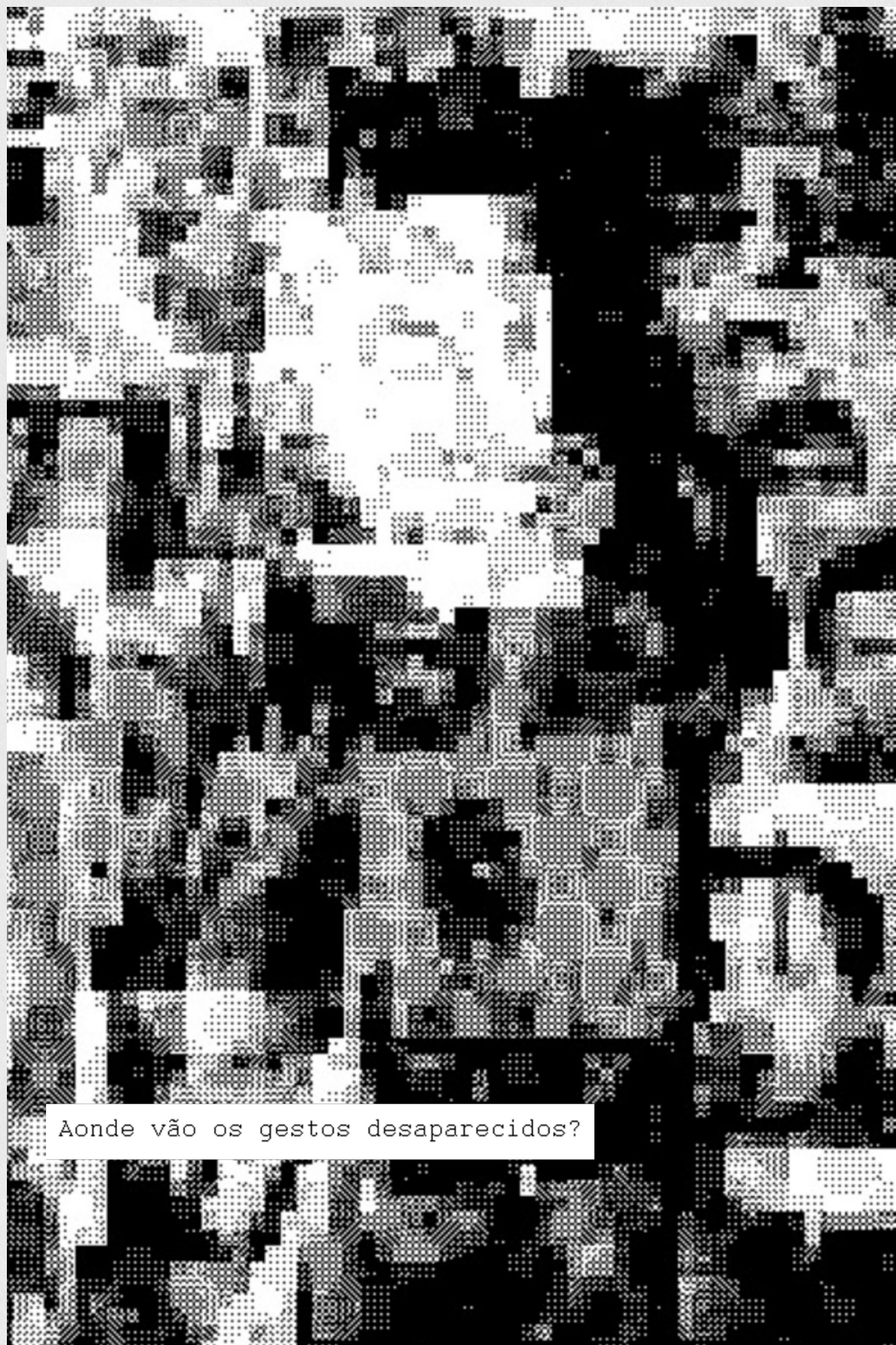
Douglas, pelos, tontura, gelo, escorregadio. Uma paisagem de borrões e de luzes e de caras desconhecidas que se desfiguram, misturam. André fecha os olhos e volta a visualizar as suas fotografias, todas as imagens ao mesmo tempo. Sonha com uma mesa, um banquinho, palmeiras, sonha com um astronauta brasileiro a caminho de Marte que sonha com uma mulher fechada em um quarto na Espanha rodeada de plantas tropicais que sonha com uma festa em um bunker no centro de uma megalópole latino-americana.

Mas em algum momento as coisas vão voltando a adquirir contorno, os corpos vão se separando, dá até para entender a letra da música... Tudo tem cara de fim. Mas não o fim que eles esperam. De fim de festa mesmo. Que isso dure! Que isso acabe! Luz, serviço, acende. Voz, microfone. A princípio não se entende bem, mas aos poucos vai ficando mais claro. Infelizmente, proibido, festa, remoção, fim. Algo interrompe a festa e aquele grupo de gente entorpecida de tanto calor produzido começa a recobrar os sentidos e sente os primeiros sintomas de uma ressaca que nunca vai acabar, nunca vai acabar, nunca vai acabar. E vi outro anjo forte descendo do céu, vestido de uma nuvem; e o arco-íris sobre a sua cabeça e o seu rosto era como o Sol e os seus pés como colunas de fogo; e desceu tendo na mão dele um livrinho aberto. E colocou seu pé direito sobre o mar e o esquerdo sobre a terra. Tempo já não haverá! E naqueles dias, aqueles que não se arrependerem dos seus roubos, das suas fornicções, das suas poções mágicas, aqueles que foram selados na testa, aqueles que foram contra a família e a favor da degeneração total, procurarão a morte e só encontrarão a dor; e desejarão morrer e a morte fugirá deles. André apalpa o bolso da frente e encontra ali o seu celular. A foto que tirou da festa recebeu muitas curtidas, bom, algumas, mas o vermelhinho das notificações me traz uma sensação contraditória de alívio, de recompensa.

*O rosto de Ana mais nítido.*

A palavra apocalipse vem do grego *apokalupsis*, que significa literalmente revelação. Um dia disseram que a imagem atesta a verdade e o passado. A palavra *imago* é, antes de tudo, a marca feita a partir da cabeça do morto. Forma moldada sobre o defunto, traço de uma presença ausente, marca no presente do

que foi e não é mais. A fotografia dá a ver a presença do que está morto, ou, ao menos, do instante que se foi irremediavelmente. Mas o fotógrafo também enquadra, recria, remonta. A transição da imagem analógica para a digital é marcada pela conversão de marcas a pixels, a realidade passa a ser recriada através de códigos binários. Nesse sentido, a imagem digital se aproxima muito mais da pintura de um rosto num afresco do que da máscara mortuária. De todo jeito, o princípio básico da fotografia é que as coisas têm que morrer para viverem para sempre. E na eternidade o tempo não conta; o passado e o futuro se confundem, a lembrança e a premonição não são mais que um único e mesmo ato. A fotografia tanto nos mata quanto nos salva. Salvar, esse verbo maldito que impede o fim.



Aonde vão os gestos desaparecidos?

Ana, quando você morreu, eu comecei a conversar com as tuas fotos, mesmo sabendo que não era você ali. A mulher de mil rostos. A gente e essa mania de se autorrepresentar o tempo todo até não saber mais qual é a nossa imagem verdadeira. Mesmo com a morte é difícil instituir um fim, não é? O teu verdadeiro rosto continua marcado na minha retina e eu tento não deixar que ele se apague. Eu e o Vinicius sempre que nos falamos também tentamos lembrar as histórias de nós três juntos. E é engraçado que muitas vezes nem as nossas memórias coincidem. Você um dia nos pediu para imaginar o futuro (isso aconteceu de verdade), mas foi embora antes desse futuro começar. O teu fim estilhaçou algo e você se multiplicou em mil imagens. Agora o teu rosto não é mais só o teu rosto. Esse ensaio talvez seja uma tentativa de seguir produzindo imagens a partir de algo que você deixou. Talvez tenha mais a ver com atrasar o fim do que com encontrá-lo. O teu rosto ampliado se apagando em uma parede da avenida Ipiranga, em uma escadaria da Cardeal, pintado de cinza em um túnel da 23. O teu rosto sobreposto por outros rostos, os nossos próprios, os rostos de desaparecidos, rostos que não podem ser esquecidos, mas que se multiplicam e se misturam. “Não foi o mundo que se perdeu, fomos nós que perdemos o mundo e o perdemos sem parar; não é que ele em breve vai acabar, somos nós que estamos acabados, nós que recusamos alucinadamente o contato vital com o real”.

Por aqui tudo vai bem. Nós seguimos firmes. Mesmo que tudo aponte para o pior, eu nós continuamos otimistas, porque agora nós temos pouco a perder. Ontem eu fui a uma festa. E essa cidade é tão dura, amiga. Mas ontem eu fui a uma festa em um porão escuro e era um aperto e era fedido e era escuro, mas todo mundo lá dentro dançava e se atritava e produzia calor. Por isso eu sou otimista. Deprimir ou esquecer nesse contexto só seria absurdo e redundante. A gente tem passado muito tempo sozinho e eu me senti bem me repartindo entre vários. Tocava uma música estranha e aquele lugar apertado, fedido, escuro, era como um paraíso – paraíso, estranho, tocava, otimista, dançava, mundo, era, fedido, aperto, escuro %e`2^ÈëJýòI|pöG°ÝVæ} Ž7%oRÀú3 ■  
”.α[QÑtd[ÒÛ+>Ñ,;,;éáÑ|Y9áµúAS×àÄ”Btî½ÏÛ žÒ{äiÿÑ{.“  
endstream ■

endobj  
5 0 obj [REDACTED] [REDACTED]  
<</Type/Font/Subtype/TrueType/Name/F1/  
BaseFontHeuristica#12#18Roman,Bold/Encoding/  
WinAnsiEncoding/FontDescriptor 6 0 R/FirstChar 32/LastChar  
117/Widths 284 0 R>> [REDACTED]

endobj

6 0 obj

<</Type/FontDescriptor/FontName/Tenorite#12New#20Roman,regular/Flags 32/ItalicAngle 0/Ascent 891/Descent -216/CapHeight 677/AvgWidth 427/MaxWidth 2558/  
FontWeight 700/XHeight 250/Leading 42/StemV 42/FontBBox[ -558 -216 2000 677] >>

endobj

7 0 obj

<</Type/Font/Subtype/TrueType/Name/F2/BaseFont/heuristica#20New#20/Encoding/  
WinAnsiEncoding/FontDescriptor 8 0 R/FirstChar 32/LastChar 250/Widths 288 0  
R>>

endobj

8 0 obj

<</Type/FontDescriptor/FontName/Tenorite#20w#20mn/Flags 32/ItalicAngle 0/  
Ascent 891/Descent -216/CapHeight 693/AvgWidth 401/MaxWidth 2614/FontWeight  
400/XHeight 250/Leading 42/StemV 40/FontBBox[ -568 -216 2046 693] >>

endobj

9 0 obj

<</Type/Font/Subtype/Type0/BaseFont/Heuristica#20Micros0ft#20Tenorite/Encoding/  
Identity-H/DescendantFonts 10 0 R/ToUnicode 285 0 R>>

endobj

10 0 obj

[ 11 0 R]

endobj

11 0 obj

7. UMA CORRESPONDÊNCIA NO TEMPO [PARTE II]



CAMPOS/RJ - BRASIL  
16 - Boulevard Francisco de Paula Carneiro  
Francisco de Paula Carneiro's Boulevard  
Foto: Vísion Correa

São Paulo, 28 de outubro de 2018

RPC

André,  
finalizamos hoje a montagem da terceira peça dos "Ensaio para o fim do mundo", que estreia essa semana. Saíu das entranhas desse clima de fim. Estamos agora ouvindo as parciais do segundo turno das eleições presidenciais. Uma esperança de que os ventos tenham virado. Mas preparando o coração e o estômago para o que vem agora.

Temos uma bandeira rosa pendurada na janela, cerveja na geladeira e as amigas reunidas aqui em casa.

Aprensivo,

André

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

ART RIO PROD. GRÁFICAS - TEL.: (021) 289-7967 - REPRODUÇÃO PROIBIDA

ART RIO

PREFEITURA DE  
Campos RJ



Ex-São Paulo, 26 de fevereiro  
de 2066

André,

só umx loucx escreveria  
duas vezes a mesma tese.  
Imagino que, se houvesse a  
possibilidade de voltarmos  
no tempo, poucas pessoas que  
algum dia escreveram uma tese  
escolheriam voltar para esse  
momento estressante. Para a  
minha defesa, não pretendo  
voltar ao passado. O que me  
estimula é essa possibilidade  
de conversar comigo mesmo.

Não sei dizer se o futuro chegou,  
mas seguro os teus postais em minhas  
mãos tremilíquidas; estão um pouco  
apagados, manchados pelo tempo, mas  
aqui estão.

André



Bratislavské kozubové hodiny z 2. polovice 19. storočia z expozície hodín.

Братиславские часы на камине с второй половины 19-го века из экспозиции часов.

Bratislauer Kaminuhr aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus der Uhrenexposition.

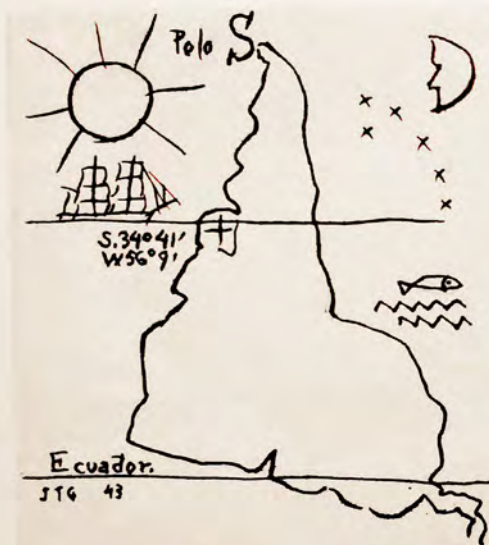
Berlim, 11 de setembro de 2020

André,  
 as coisas aqui voltaram a fechar. De novo estou em uma "área de risco". Quando tu imaginavas que um cenário apocalíptico parecido àqueles que tu descreveste se tornaria realidade tão rápido? Me sinto a maníaca das plantas, o astronauta youtuber ou, talvez, o fotógrafo clubber daquela peça que um dia escrevemos.

Foto L. Grüberová.

Фотография Л. Груберова

André



Ex-São Paulo, 12 de fevereiro de 2066

André,

eu me lembro de que você, quando defendeu a tese em 2021, não queria mais olhar para ela e para mais nada que te fizesse lembrar dessa pesquisa. Foram mais de quatro anos dedicados a esse projeto. A gente sempre acha que poderia ter feito melhor, ter tido mais fôlego, ter começado antes, chegado a lugares mais originais, mesmo quando tentamos nos convencer de que fizemos o possível dentro das condições reais de pressão e temperatura. A escrita nunca acaba. Se você acha que acabou, desculpa te dizer que você continuará reescrevendo essa tese até o fim da sua (da nossa) vida.

André

**COLECCIÓN  
MALBA**

Joaquín Torres García  
Universalismo Constructivo, 1944  
© 2016 SAVA, Buenos Aires



Berlim, 29 de novembro de 2020



André,  
 custa fazer planos futuros nesse contexto.  
 Tudo é incerto. Sempre foi, mas agora fica mais  
 clara a impossibilidade de controlar o curso da  
 vida, inclusive sobre nós mesmos. Estou pe-  
 dindo extensão da minha bolsa, o que me  
 permitirá ficar mais um tempo aqui na Ale-  
 manha. E se eu conseguir?  
 Onde quero estar próximos anos?

André

11.673. LA CORNICHE D'OR. — Les rochers rouges de l'Estérel.



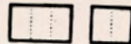
Ex-São Paulo, 01 de junho de 2066

André,

é claro que não há volta atrás, somos outros, o mundo já é outro. Mas finalmente é a partir da escrita e dos velhos arquivos que encontro uma possibilidade de conexão com a permanência do passado. De onde eu escrevo, as ideias de um tempo não linear e da coexistência de diversas temporalidades são parte do senso comum.

Enquanto desenterro fragmentos do tempo guardados em caixas, cartões de memória e discos rígidos derretidos, fico tocado pelo desejo que fez possível a imaginação desse porvir que vivo agora.

André



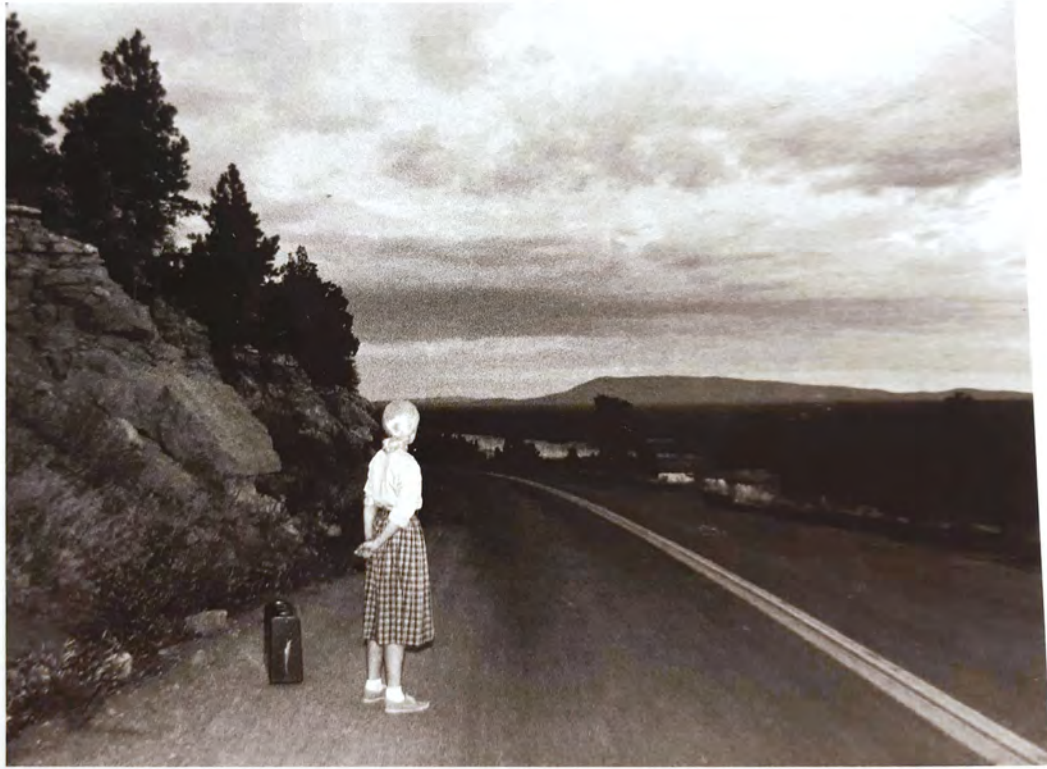


DOLOMITI  
Cortina - Stadio Olimpico del Ghiaccio

Barcelona, 30 de maio de 2021

André,  
estamos quase batendo  
a marca de 500 mil  
mortos por covid-19  
no Brasil! Ontem  
as ruas do país volta-  
ram a se encher com  
as manifestações contra  
o estado genocida de  
Bolsonaro. Participei  
aqui de uma pequena  
passeata nas ramblas.

Com alguma esperança  
dentro de tanta desesperança,  
André



Ex-São Paulo, 11 de novembro de 2066

Tem dias que o ar não existe, apenas se respira. Foram tantas as tuas andanças ao longo dos anos de doutorado que eu me mareio nas datas e nos lugares. Por aqui tenho tentado evitar qualquer intervenção tecnológica, ao menos daquelas que não são imprescindíveis ou impossíveis de se esquivar. Tenho me limitado à memória, essa tecnologia antiga, analógica, quase manual. Não é nenhum ódio às máquinas, não é isso. Foi preciso que os arquivos se apagassem para que o pensamento, de algum modo, voltasse a clarear.

André



RIO GRANDE DO SUL-TURÍSTICO

PORTO ALEGRE - RS - BRASIL  
 Vista parcial do centro com  
 Elevadas da Conceição.

Partial view, downtown with  
 Conceição Viaducts.

São Paulo, 18 de fevereiro de 2017

André,

hoje ajustei os ponteiros do meu relógio de pulso. Acabou horário de verão e agora os dias escurecem mais cedo.

Você não conseguiu a bolsa de doutorado, mas se sente feliz.

RPC

1431

O céu nublado.

Os amigos.

O amor, incerto.



Boa noite,

André

KINGCOLOR LTDA. - C.P. 100 - Fone: (054) 286-209 - Gramado - RS  
 Impresso no Brasil - LITOARTE - REPRODUÇÃO PROIBIDA

Edição Distribuidora

## 8. E-MAIL AOS MEMBROS DA BANCA [NOTA FINAL]

Email USP - (Postais para o fim do mundo)



André Felipe Costa Silva <andreflp@usp.br>

Postais para o fim do mundo

André Felipe Costa Silva <andreflp@usp.br> Qua., 06 de Outubro de 2021 16:05  
Para: *múltiplos contatos*

Queridxs membros da banca,

primeiro de tudo, gostaria de agradecer imensamente a cada umx de vocês por aceitar o convite de fazer parte da etapa final dessa minha longa trajetória de pesquisa de doutorado no Programa de Artes Cênicas da ECA/USP com período de estudos na Goethe-Universität, Frankfurt. Envio anexo o documento em pdf da minha tese intitulada *Postais para o fim do mundo: temporalidades latino-americanas na dramaturgia contemporânea (2011-2021)*, com orientação do Prof. Felisberto Sabino da Costa, para devida apreciação.

Gostaria também de contar-lhes brevemente sobre as minhas inquietações e escolhas metodológicas na feitura da pesquisa. Pode parecer um pouco descabido trazer isso logo aqui, mas intuo que tudo deverá se encaixar quando terminarem de ler a tese. Começo desde aqui a lhes guiar em uma narrativa que pretende embaralhar um pouco os inícios e os finais.

Desde que iniciei minha pesquisa de doutorado em 2017, passei a sentir a necessidade de uma maior aproximação entre meus lugares de pesquisador e criador teatral, desejando que minhas investigações teóricas e práticas pudessem estar mais interseccionadas, com fronteiras menos delimitadas. Entendi que queria escrever sobre dramaturgia a partir do meu ponto de vista de dramaturgo e que, mais do que escrever um tratado teórico que desse conta das questões relativas ao tempo e à imaginação do futuro na dramaturgia latino-americana contemporânea, interessava-me criar fabulações especulativas a partir de tais temas.

Gosto de pensar que, em vez de analisar a prática através da teoria, busquei analisar a teoria a partir da prática. Para tanto, desenhei estratégias metodológicas que se adequassem aos meus anseios enquanto artista-pesquisador, encontrando

uma estrutura para a tese que dialogasse com seu conteúdo e que me permitisse maior liberdade de experimentação. Construí, então, uma narrativa autoficcional que concilia discussão teórica e construção dramatúrgica, tomando os diferentes formatos da escrita acadêmica como site-specific.

Foi todo um caminho para chegar até aqui e assumir esse formato de pesquisa. Sinto que só agora no processo de finalização da tese começo a entender mais claramente aquilo que estava buscando ao longo dos mais de quatro anos de pesquisa; um período atravessado por tantas crises e transformações locais e globais. Estou seguro que, em seu formato estilhaçado e selvagem, esse é o trabalho mais sincero que pude criar nesse momento, em um processo carregado de atravessamentos, deslocamentos e isolamentos. E cabe dizer que só pude chegar a esse material graças ao contexto de aprofundamento investigativo que a pesquisa doutoral me proporcionou.

Sigo maturando muitas das questões dispostas ao longo da tese e fico feliz que a pesquisa já começa a ter alguns desdobramentos futuros – como a elaboração de um curso, a criação de novas peças latinofuturistas e a semente de um possível projeto de pós-doutorado. Esse fim é só o começo!

Com carinho e enormemente agradecido,

André Felipe

P.S. Enviarei posteriormente outro e-mail com as questões práticas da defesa.

-----

Qua., 06 de Outubro de 2021 16:07, <andreflp@usp.br> escreveu:

Desculpem, agora sim vai o anexo!

[Postaisparaofimdomundo.pdf]

[O arquivo está corrompido e não pode ser aberto]

## 9. REFERÊNCIAS

[Reais/Imaginárias]

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó: Argos Unochapecó, 2009.

\_\_\_\_\_. **The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans.** Stanford: Stanford University Press, 2005.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões.** Petrópolis: Vozes, 2017.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas.** Petrópolis: Vozes, 1976.

ARISTÓTELES. **Poética:** tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1998.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia:** palimpsesto selvagem. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

BANEGA, Santiago. Entre el instante y el movimiento: el tiempo en Live de Eloísa Neuwien. *Escafandra*, v. 12. Buenos Aires: Estado crítico, 2018.

BARAD, Karen. **Eco-Deconstruction: Derrida and Environmental Philosophy.** Nova York: Fordham University Press, 2018.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARRIENTOS, José-Luis García. **Principios de dramalogía:** Drama y tiempo. Ciudad de México: Paso de gato + Artezblai, 2017.

BERARDI, Franco. **Depois do futuro.** São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERARDI, Franco. **The second coming.** Cambridge: Polity Press, 2019.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória (1896):** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRKENHAUER, Theresia. O tempo do texto no teatro. Trad. de Stephan Baumgärtel. **Cena**, n. 11. Porto Alegre: PPGAC/UFRGS, 2012.

BOLAÑO, Roberto. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Anagrama, 2007.

BOVAL, Laura. **Podcast Latinofuturismo #4**: Trilogia não-humana [entrevista gravada]. Frankfurt: 2020. [Arquivo pessoal]

BROOK, Peter. **The empty space**. Nova York: Touchstone, 1996.

BRUM, Eliane. Diálogos sobre o fim do mundo: entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. *El país*, 29 set. 2014. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283\\_365191.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html)> Acesso: 01 jan. 2019.

CATALÃO, Marco. Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 14, nº 2, p. 143-152. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2014.

CATALÃO, Marco. Teatro virtual: teoria e prática. **Art Research Journal**, v. 3, n. 1, p. 92-106. Natal: UFRN, 2016.

CHAKRABARTY, Dipesh. The Climate of History: four theses. *Critical Inquiry*, v. 35, n. 2, p. 197-222. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**: Crise e Insurreição. São Paulo: n-1, 2018.

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaios sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DOANE, Mary Ann. **The Emergence of Cinematic Time**: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

ESHUN, Kodwo. Further Considerations on Afrofuturism. **The New Centennial Review**, vol. 3, n. 2, pp. 287-302. East Lansing: Michigan State University Press, 2003.

FERNANDES, Millôr. **Millôr definitivo**: a Bíblia do Caos. Porto Alegre: L&PM, 1994.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. Oxon: Routledge, 2008.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da Enunciação**: As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble**: Making Kin in the Chthulucene. North Caroline: Duke University Press, 2016.

HARTMAN, Saidiya. The Time of Slavery. **The South Atlantic Quarterly**, v. 101, n. 4, p. 757-777. Durham: Duke University Press, 2002.

HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. **Small Axe**, v. 12, n. 2, p. 1-14. Durham: Duke University Press, 2008.

HUYSEN, Andreas. **Present pasts**: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford: Stanford University Press, 2003.

ISHIDA, Maíra Imenes. **Reminiscências**: fotografia, identidade, memória e morte. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP, 2012.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Posdramatic theatre**. Oxon: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. "After all, this terror was not without reason": Unfiled notes on the Atlas Group Archive. **TDR: The Drama Reviews**, vol. 50, n. 3, pp. 88-99. New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2006.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LXS ESCATOLXGICOS. **Carta n. 1** [não publicado]. Santiago do Chile, 2019.

MOMBAÇA, Jota. Descolonización como apocalipses. **Revista Terremoto** – Mira quién habla, ed.14. Cidade do México: Terremoto, 2019.

MOURA, Sabrina (Org.). **Panoramas do Sul – Leituras**: Perspectivas para outras geografias do pensamento. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/Associação Cultural Videobrasil, 2015.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do; GOMIDE, Bruno Barretto. Tempo e drama: do presente absoluto à simultaneidade de temporalidade. **Aletria**, v. 29, n. 1, p. 73-89. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; MOTT, Luiz. **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – 2019**: Relatório do Grupo Gay da Bahia. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

PALMERO, Pedro. **Podcast Latinofuturismo #3**: Futuro [entrevista gravada]. Frankfurt: 2020. [Arquivo pessoal]

PARIKKA, Jussi. Middle East and other futurisms: imaginary temporalities in contemporary art and visual culture. **Culture, Theory and Critique**, v. 59, n. 1, p. 40-58. Londres: Routledge, 2018.

PELBART, Peter Pál. Tempos agonísticos. **Coccinitas**, v. 2, n. 27, p. 41-49. Rio de Janeiro: UERJ, 2015.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: the Politics of Performance. Londres: Routledge, 2005.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible**: Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Clausurar el pasado para inaugurar el futuro**: desandando por una calle paceña. Cidade do México: Cultura 21, 2016.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Chi'ixinakax utxiwa**. Una reflexión sobre prácticas y discursos descoloniales. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

SÁNCHEZ, José A. **Cuerpos Ajenos**. Segovia: La uña rota/ Ediciones de UCLM, 2017.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo – una discusión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

SCHECHNER, Richard. A Critical Evaluation of Kirby's Criticism of Criticism. **TDR: The Drama Review**, v. 18, n. 4, p. 116-118. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains**: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Florence: Routledge, 2011.

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

SILVA, Alma. La Poesía Latinofuturista. **Punto y coma**, v. 23, n. 3. Rosário: IPLA, 2020.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana; TOWNSEND, Sarah J. (eds). **Stages of Conflict**: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.

VELOSA, Maria. **Podcast Latinofuturismo #7**: Massa Real [entrevista gravada]. Frankfurt: 2020. [Arquivo pessoal]

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Entrevista. **Azougue**, v. 10, p. 23-36. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosacnaify e n-1, 2015.

### **Algumas obras às quais as peças latinofuturistas fazem referência direta ou indireta**

ABDERHALDEN, Heide; ABDERHALDEN, Rolf. **Los incontados**. Bogotá: Mapa Teatro, 2014. Tríptico teatral.

ABDERHALDEN, Heide; ABDERHALDEN, Rolf. **Prometeo I Acto – II Acto**. Bogotá: Mapa Teatro, 2002/2003. Instalação teatral.

ARIAS, Lola. **Mi vida después**. Buenos Aires: 2019. Peça teatral.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOLAÑO, Roberto. **La literatura nazi en América**. Barcelona: Anagrama, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Editora Globo: São Paulo, 1998.

CALDERÓN, Guillermo. **Neva**. Santiago de Chile: Teatro en el Blanco, 2006. Peça teatral.

COLOMBINI, Gustavo; FELIPE, André. **La comunicación humana**. São Paulo/Santiago de Chile: 2016. Performance.

FELDMAN, Matías. **Proyecto Pruebas**. Buenos Aires: Compañía Buenos Aires Escénica, 2018. Experimentos Cênicos.

FELIPE, André. **Latinofuturismo**. Frankfurt: 2020. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/andr-felipe7> Acesso em: 10 de abril de 2021.

FORTES, Ana Luiza. **Autorretrato Bovarista I**. Madrid: 2017. Série fotográfica.

GRUPO MEXA. **Cancioneiro Terminal**. São Paulo: Grupo Mexa, 2019. Performance.

INFANTE, Manuela. **Estado vegetal**. Santiago de Chile: 2017. Peça teatral.

ISHIDA, Maíra; MARINA, Heloisa. **Eu à beira do precipício**. Florianópolis: Coletivo duas, 2010. Série fotográfica.

ISHIDA, Maíra. **Reminiscências roubadas**. Montevideo: 2013. Série fotográfica.

LAMONIER, Randolpho. **Série Profecias**. Belo Horizonte: 2018. Obra de arte.

LARIOS, Shaday. **Detectives de objetos**. Segovia: La uña rota, 2019.

LASTESIS. **Un violador en tu camino**. Valparaíso: Lastesis, 2019. Performance.

LIBERANO, Diogo. **Yellow Bastart**. Rio de Janeiro: Teatro Inominável, 2019. Peça teatral.

MARINA, Heloisa; FELIPE, André; PERESSONI, Elisza. **Poses para (não) esquecer**. Florianópolis: 2013. Peça teatral.

MORA, Aristeo. **Máquina para viajar al futuro**. Guadalajara: La Compañía Opcional, 2014. Performance.

RAAD, Walid. **The Atlas Group**. Beirute/Nova York: 1989-2004. Projeto interdisciplinar.

RODRÍGUEZ, Lazaro Gabino. **El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado**. Ciudad de México: Largartijas tiradas al sol, 2018. Perfomance.

VERONESE, Daniel. **Open House**. Buenos Aires: 2001. Peça teatral.

