

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

O TRANSE BRASILEIRO NO TEATRO
dinâmicas de diferenciação e ascensão
autoritária vistas da cena

versão corrigida

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

São Paulo, 2022

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

**O TRANSE BRASILEIRO NO TEATRO
dinâmicas de diferenciação e ascensão
autoritária vistas da cena**

Alexandre Ferreira Dal Farra Martins

Tese apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de
Doutor em Artes Cênicas na
Área de concentração Teoria e Prática do Teatro

Orientação: Profa. Dra. Maria Silvia Betti

São Paulo, 2022

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)

Martins, Alexandre Ferreira Dal Farra
O TRANSE BRASILEIRO NO TEATRO: Dinâmicas de
diferenciação e ascensão autoritária vistas da cena /
Alexandre Ferreira Dal Farra Martins; orientadora, Maria
Silvia Betti. - São Paulo, 2022.
263 p.

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

1. Teatro Brasileiro. 2. Cismogênese. 3. Crítica da
Ideologia. 4. Ideias fora do lugar. 5. Teatro
Pós-Dramático. I. Betti, Maria Silvia. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

RESUMO

O TRANSE BRASILEIRO NO TEATRO: dinâmicas de diferenciação e ascensão autoritária vistas da cena

A presente tese procura retomar parte da história do teatro brasileiro (sobretudo o teatro realizado no sudeste do país) nos últimos dez anos, particularmente a partir da ideia de que entre os anos 2010 e 2015 deu-se algo, que denominei *aberturas*, a que se seguiu um movimento de *fechamento*, ocorrido entre 2015 e 2017. Pretende-se entender em que medida e de que maneira certas dinâmicas que se deram no ambiente político do país nessa época influenciaram o território das artes cênicas. A partir do cruzamento entre conceitos pertencentes ao campo das artes, da literatura e do teatro, como o esquema das *ideias fora do lugar* de Roberto Schwarz, e conceitos que advêm de outros campos do pensamento, sobretudo da antropologia, particularmente dos antropólogos Piero Leirner e Gregory Bateson, intenta-se abordar algumas obras teatrais importantes do passado recente brasileiro, no sentido de compreender a maneira como esses trabalhos por vezes *operaram* segundo lógicas que tais conceitos antropológicos explicitam.

Palavras-chave: teatro brasileiro contemporâneo, crítica da ideologia, política brasileira, teatro pós-dramático, ideias fora do lugar, Bertolt Brecht, cismogênese.

ABSTRACT

THE BRAZILIAN TRANCE IN THEATER: processes of differentiation and authoritarian ascension seen from the scene

The present thesis seeks to resume part of the recent history of Brazilian theater (especially the theater performed in the southeast of the country) in the last ten years, starting from the idea that between the years 2010 and 2015 took place, in that field, what could be called *openings*, followed by a *closing* movement, which occurred between 2015 and 2017. I intend to understand to what extent and in what way certain dynamics that took place in the country's political environment at that time influenced the territory of the performing arts. From the crossing between concepts belonging to the field of arts, literature and theater, such as Roberto Schwarz's scheme of the "misplaced ideas" for example, and concepts that come from other fields of research, especially anthropology, particularly anthropologists Piero Leirner and Gregory Bateson, it is intended to approach some important theatrical works of the recent Brazilian past, in order to understand how these plays sometimes operated according to logics that such anthropological concepts make explicit.

Keywords: contemporary Brazilian theater, Brazilian politics, critique of ideology, post-dramatic theater, misplaced ideas, Bertolt Brecht, schismogenesis.

SUMÁRIO

Agradecimentos	1
1. PRESSUPOSTOS	3
2. ABERTURAS	24
2.1. Ideias fora do lugar, lulismo, teatro	24
2.2. E se elas fossem para Moscou? - Christiane Jatahy	31
2.3. Ficção - Cia Hiato	65
2.4. PROJETO BRASIL - Marcio Abreu	92
2.5. Vaga Carne - Grace Passô	121
2.6. Abnegação 2 - Eu	137
3. A VIRADA	163
3.1. Retorno do dualismo	163
3.2. Cismogênese	180
3.3. Marcha à ré - Nuno Ramos e Vertigem	208
3.4. Um sistema hegemônico ideológico feito da disputa entre duas ideologias	213
3.5. VERDADE - Uma tentativa	256
4. FECHAMENTO	281
4.1. Roberto Alvim - o Antitudo	281
4.2. Leite Derramado - Roberto Alvim	293
5. ASSIMILAÇÃO	327
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	339

Agradecimentos

Agradeço antes de tudo a todos os artistas e parceiros que estiveram comigo nos trabalhos que cito nesta pesquisa, e também nos outros, que certamente me levaram às reflexões que aqui estão. Particularmente, a Clayton Mariano, parceiro de muitas obras, que trilhou comigo muitos dos caminhos e reflexões que vieram a resultar nesta pesquisa. Também ao grupo Tablado de Arruar, onde realizei grande parte das criações que igualmente me trouxeram até aqui, particularmente a Ligia Oliveira, Alexandra Tavares, André Capuano e Gabriela Elias, que, não sendo todos do grupo, atravessaram comigo os desafios e compartilharam as descobertas da pesquisa que estamos realizando atualmente, e que se desdobrou de maneira paralela e diretamente conectada a este doutorado em diversos pontos.

Agradeço imensamente à orientação sempre de extrema eficiência e ao olhar cuidadoso e generoso de Maria Silvia Betti, que sempre trouxe perspectivas mais amplas à pesquisa, acrescentando reflexões cruciais. Também, à banca de qualificação desta Tese, formada por Ferdinando Martins e Stephan Baumgärtel, cujas sugestões foram importantíssimas e cruciais para o desenvolvimento da pesquisa. No entanto, evidentemente que me responsabilizo de maneira exclusiva por todas as ideias defendidas e exploradas nesta tese, assim como equívocos, injustiças, etc, aqui cometidos - não custa explicitar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, que sempre me auxiliou em tudo, à CAPES, pela bolsa que viabilizou esta pesquisa e particularmente pela compreensão em relação às dificuldades relacionadas à pandemia da Covid-19, tendo concedido a possibilidade de estender o trabalho por doze meses a mais do que o previsto. Agradeço também ao Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll, por ter se prontificado a receber-me para um doutorado-sanduíche, que depois terminou por não ocorrer.

Também a todos os autores, diretores, produtores que muitíssimo me auxiliaram nesta pesquisa, fornecendo material e se dispondo a conversar de

maneira sempre muitíssimo prestativa (salvo nas exceções, que se devem a razões evidentes, como se verá), dentre eles, Márcio Abreu, Cia Hiato, Felipe Hirsh (cuja obra infelizmente terminei por não incluir nas análises), Henrique Mariano, Ruy Filho (pelas ajudas e sobretudo pelas reflexões compartilhadas), Pedro Vilela, Mariana Sene, Alexander Karshnia, Aurea Braucs (imensamente prestativa, me salvou), LP Daniel, Aura Cunha, Maria Amélia Farah.

Aos meus filhos, João Francisco, Plínio e Jackson, que passaram por tudo isso junto comigo, mesmo nos momentos em que parecia que eu não daria conta, e que sempre souberam esperar quando precisei lhes pedir isso, porque tinha que terminar uma leitura ou acabar de escrever um parágrafo. Que estejam, como quero crer que têm estado, sempre certos do meu amor.

À minha mãe, Miriam Zita Ferreira, pelo apoio silencioso e indubitável. Ao Hugo Capelato, um dos meus pais, pela calma de sempre, e pela presença. À minha irmã, Malu, que é na realidade a verdadeira responsável por eu ter escrito esta Tese. Ao cunhado querido Pedro Puntoni, que a diagramou, com o bom-gosto primoroso que lhe é natural. Ao Serginho, meu irmão que também esteve por lá em todos os momentos necessários, conversando sobre o que precisava ser conversado. Ao meu outro pai, ainda que menos cotidiano, Sergio Oliveira, cuja conduta sempre inspirou e inspira. Ao Zebba Dal Farra, também meu pai (o oficial), que, do seu jeito, muito tempo atrás me apresentou a estes territórios. À Silvia Lobo, que me acompanhou de perto em quase todos os altos e baixos que esta pesquisa testemunhou, e à Ligia Zaborovski, que foi fundamental na parte final.

Por fim, à minha mulher, Elisa Ohtake, que me inspira infinitamente com a beleza imensa que tem e cria, e cujo olhar preciso, ágil e sempre novo, indicou e indica sempre caminhos que eu mesmo não imaginaria. A ela, dedico este trabalho.

1.

PRESSUPOSTOS

Teatro aformativo, pós-dramático ou performativo e Brasil

Primeiramente gostaria de expor algumas questões de fundo que perpassam e perpassaram toda a pesquisa deste doutorado, estando de um modo ou de outro quase sempre em operação, ainda que de maneira implícita, nas análises todas aqui apresentadas. De certa forma, são essas perguntas ou questões que sustentam, ou servem como pano de fundo, para a hipótese que pretendo defender.

Há toda uma tradição de pensamento sobre a cultura brasileira que sempre a conceitua na perspectiva de uma relação constante, e complexa, com *o que vem de fora*. Evidentemente que no campo da cultura um dos grandes teóricos desse tipo de estrutura de pensamento é Roberto Schwarz, mas é óbvio que há muitos outros pensadores que seguem essa mesma corrente, em diversas áreas, com enfoques variados. O conceito de Schwarz das *ideias fora do lugar* talvez pudesse ser pensado, do ponto de vista da cultura, como o núcleo conceitual que essa tradição de pensamento alcançou, e, como se sabe, foi repensado em diversos momentos da história do país - através de mediações e alterações nas formas com que essa *relação* se instaura ao longo do tempo. Trata-se de uma espécie de estrutura de longa duração na história da cultura brasileira (o próprio Schwarz utiliza o conceito para pensar de Machado de Assis a Caetano Veloso)¹.

1 Schwarz inicia seu *Nacional por subtração*, onde defenderá justamente o seu ponto de vista sobre as *ideias fora do lugar*, a partir da *constatação* de uma inadequação que ele procurará abordar: “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter *posticho*, *inautêntico*, *imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador da nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas, etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos portanto que o mencionado mal-estar é um *fato*”. (SCHWARZ, 1987, p. 29)

Alguém que se formou nessa tradição carrega necessariamente um certo distanciamento metodológico, um “pé atrás”, com as ideias e conceitos muito recentemente exportados - não porque eles devam ser necessariamente evitados, mas porque precisariam ser mediados, do contrário, correriam sempre o risco de tornarem-se simples ideias de fato deslocadas, “ideologias de segundo grau”, como escreve Schwarz (2014), que não têm como sequer falsear a nossa realidade, já que não conseguem, aqui, sustentar o “conteúdo de verdade” das ideologias de primeiro grau (como elas operam no centro do sistema). Há, assim, um tipo de tom arredio sempre que se fala das últimas tendências da Europa em termos de conceitos e ideias artísticas, porque sempre é como se elas - que já precisariam ser lidas no centro no seu possível caráter ideológico - se tornassem aqui ainda mais descoladas do *nosso* mundo².

É nessa direção que, no próprio prefácio ao livro sobre o pós-dramático de Hans-Thies Lehmann, Sérgio de Carvalho desde já expõe algumas ressalvas às reflexões do autor alemão - algumas delas ligadas justamente à sua aclimatação no Brasil:

“Se observarmos algumas incorporações recentes do termo ‘pós-dramático’ no vocabulário teatral brasileiro, poderemos constatar que os perigos de superdimensionamento (já previstos por Lehmann) ocorrem sempre que a descrição do procedimento formal se desvincula do seu projeto crítico” (CARVALHO, in LEHMANN, 2006, p. 14)

Mais adiante, ele precisa o seu argumento, e já aponta implicitamente para o uso *vazio* do conceito, que pode passar a descrever apenas uma série de características formais exteriores que não têm necessariamente qualquer efeito na estrutura das obras, e que poderia assim facilmente repor em chave dramática elementos aparentemente “pós-dramáticos” - e vice-versa. Com isso, salvo engano, Carvalho procura apontar para os perigos de uma assimilação irrefletida do conceito em paragens brasileiras, tão tipicamente apressadas, na sua “lepidez ideológica” em atualizar-se perante o centro. Ou seja, na base dessas ressalvas do encenador brasileiro, ao que me parece, está

² Pressupõe-se, em todo esse raciocínio, a diferença, portanto, estrutural, entre centro e periferia do sistema, o que, como se verá, não implica em uma visão autodepreciativa, mas apenas a assunção de um ponto de vista para a análise, que precisa levar em conta a diferença estrutural, sob pena de não perceber completamente inclusive as qualidades da produção local. Falaremos disso adiante.

justamente essa preocupação de fundo schwarziano, em mediar o que vem de fora, não para evitá-lo, mas para que se torne também *nosso*.

“Assim, não é qualquer abandono da fábula ou fragmentação narrativa que se revela desapassivador, assim como nem todo uso da fábula é necessariamente tranquilizador, como atestam diversos exemplos no livro. A sentimentalidade autocomiserativa e privatista do mundo dramático pode estar onde menos se espera, mesmo nos caleidoscópios imagéticos mais convulsionados” (idem)³

No início do projeto de pesquisa que resultou nesta tese, estive investigando a possibilidade de pensar, atualmente, no Brasil, em uma espécie de *retomada* do gesto performativo (ou pós-dramático - mesmo não se tratando de sinônimos, não me interessa aqui a discussão terminológica) efetivamente *disruptivo* - como era formulado na chamada *virada performativa* da década de 1970, descrita por Erika Fischer-Lichte (2004)⁴. Foi a partir dessa tentativa que me aproximei do conceito de *aformativo*, aventado por Hans-Thies Lehmann, e desenvolvido de maneira interessante por Werner Hamacher, a partir de análise do texto de Walter Benjamin *Para uma crítica da violência*. Durante todas essas investigações teóricas que empreendi no início da pesquisa, sempre me acompanhou um questionamento, por assim dizer, a mais, paralelo a este, que se devia justamente a certa suspeita sobre o aspecto *deslocado* de tais conceitos no contexto brasileiro. No entanto, não pude dar o devido foco a esta questão naquele momento da pesquisa. A pergunta permanecia de fundo, durante as discussões e leituras que fui realizando: seria essa própria discussão, como um todo, sobre as características do teatro *performativo*, ou *aformativo*, ou *pós-dramático*, ou do *teatro do real*, todo esse debate que de alguma forma se dava no Brasil em um passado recente, seria esse debate inteiro um imenso exemplo, multifacetado e complexo, de um *deslocamento* daquele tipo, de

3 Não cabe aqui aprofundar essa questão, mas creio que caberia um estudo - a ser realizado - sobre exemplos de obras vistas como pós-dramáticas, mas que têm um efeito dramático, assim como do contrário. Creio que haja uma certa predominância, nos circuitos todos nacionais e internacionais, de obras que sustentem o aspecto pós-dramático na forma, mas que ao mesmo tempo, na estrutura, sejam francamente dramáticas e aristotélicas. *E se elas fossem para Moscou?*, que analisarei adiante, parece ser em alguma medida um exemplo disso.

4 Ver *Estética de lo Performativo*, por exemplo no seguinte trecho, quando ela resume o seu ponto de vista sobre o que significa tal *giro performativo*: “el efecto inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuírseles, sino que tiene lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 46)

uma *ideia fora do lugar*⁵? Tal discussão, nessa linha de pensamento - sobre a *performatividade*, ou a *aformatividade*, ou sobre o *teatro pós-dramático*, e as suas capacidades (ou não) de gerar territórios instáveis e indeterminados, etc -, toda essa discussão, pois, sem a consciência do seu próprio *deslocamento*, correria assim o risco de simplesmente girar em falso, perdendo completamente a conexão com a realidade do país. Essas perguntas me acompanharam por todos os dois primeiros anos de pesquisa.

Em torno de tal questionamento já existe muita reflexão, que fique claro. Por um lado, sempre houve, e há, toda uma corrente de pensamento que se coloca de maneira mais diretamente “fiel” à corrente schwarziana - fidelidade por vezes exagerada, o que pode obliterar a visão. Por outro lado, há uma outra tendência (a mesma que o próprio Schwarz descreve em alguns dos seus textos sobre o assunto), que tende a simplesmente *aderir* de maneira irrefletida às mais recentes tendências internacionais, reverberando as ondas de influxos externos sem nenhuma resistência, como se o aspecto nacional fosse apenas um detalhe desimportante. É um tipo de pensamento que tende a ter um apetite particular (e em grande medida acrítico) por tudo o que venha de fora - e, claro, aqui se aplicaria quase de maneira literal a ideia de uma certa “lepidez ideológica” das elites nacionais (SCHWARZ, 2014, pos. 801)⁶. Certamente, por outro lado, a “eternidade das relações de base” - o contrário complementar da agilidade ideológica nacional, na estrutura de Schwarz - segue na mesma toada, com alterações “de base” tão momentâneas quanto significativas, mas também, passageiras, e perfeitamente revogáveis (como temos testemunhado recentemente).

5 Não entrarei aqui no questionamento do termo em relação ao seu uso em geral - no centro (ou seja, Europa e Estados Unidos). Refiro apenas um artigo de Marvin Carlson (CARLSON, 2015), onde há uma boa discussão da efetividade da ideia de pós-dramático em relação a diversos exemplos do teatro contemporâneo, e também uma boa hipótese sobre a sua real utilidade. No entanto, creio que a dinâmica do termo *em solo brasileiro* seja peculiar, e talvez aqui toda a discussão em torno dele precise ser refratada. Não pretendo abordar o aspecto mais teórico desse embróglio, mas, em todas as análises aqui realizadas, tanto das obras do período que denominei como *aberturas*, como também naquelas que fazem parte do que chamei de *fechamento*, o que está em jogo é essa tentativa de pensar o *lugar* do chamado pós-dramático em perspectiva nacional.

6 Talvez, atualmente, até como decorrência de todas as modernizações nos mercados mundiais da cultura, a tal “lepidez” tenha se popularizado, e não pertença mais exclusivamente às elites - não sei se isso é verdade, mas talvez seja uma suposição que vale levar em conta.

Não pretendo, no entanto, acompanhar nenhuma dessas duas *tendências*. Creio que o que ocorreu especificamente na primeira metade dos anos 2010 (quando ao que parece foi o auge da assimilação do pós-dramático por aqui) é algo de diverso, que a simples aplicação do esquema de Schwarz talvez não baste para captar. Creio que, por um determinado período de tempo, de fato, tais conceitos *deixaram de parecer deslocados*. Deixamos de sentir que estávamos apenas “nos atualizando” em relação ao centro. Este seria, então, o ponto de partida que sustenta a base da minha hipótese: entre os anos de 2010 e mais ou menos 2015, de repente tudo começou a se passar como se as nossas *ideias*, embora tivessem em parte vindo de fora, *já não estivessem fora de lugar*. A questão (que está na base de toda a pesquisa desta tese) seria, então: será que as ideias que aportaram por aqui um pouco antes (*Teatro Performativo*, ou *Pós-Dramático*) simplesmente deixaram de fato de estar “deslocadas”? Finalmente estávamos em uma relação de igual para igual perante a metrópole, ou o centro do sistema (as diferenças estando reduzidas a meras peculiaridades locais, etc)?

Mapeamento do debate

Quando se lê por exemplo um livro como o de Hal Foster, *O Retorno do Real*, não seria natural para nós a pergunta sobre “como transpor” os raciocínios do autor para o “nosso” território - uma vez que, de todas as dezenas de artistas citados, todos sem exceção trabalham e trabalharam nos EUA e na Europa? Evidentemente que se pode observar muitíssimas possibilidades de aproximação, e mesmo de coincidência total (e até assustadora) entre as tendências descritas por Foster e acontecimentos mais ou menos recentes no mundo das artes no Brasil, mas a própria defasagem de tempo (algo em torno de quinze ou vinte anos de “atraso” para que ocorram aqui tendências muito semelhantes às descritas pelo autor) já deveria dar o sinal de que, embora haja muito ali que é nosso, seria também necessário

fazer as necessárias mediações para o contexto nacional, do contrário, estar-se-ia operando dentro de uma dinâmica de *ideologia de segundo grau*⁷.

No entanto, o que testemunhei muitas vezes - e em diversos contextos - foi o uso diretamente aplicado de conceitos retirados dali, e de outros teóricos, sem que nem sempre fossem feitas quaisquer tentativas de mediação. Até ao contrário, o que parece que se tornou por algum tempo uma certa praxe assumida foi justamente a busca constante por tornar os conceitos utilizados nas nossas reflexões (no teatro isso parece mesmo algo constante) os mais “atuais” possíveis - como se “atualidade” significasse uma espécie de “atualização” em relação ao que era produzido *fora*. Como se o *gap* entre a periferia do sistema e o centro fosse apenas temporal, e não estrutural - ou seja, *operando* o próprio tipo de raciocínio que Schwarz descreve: assim, precisaríamos sempre correr o máximo possível para chegarmos cada vez mais perto de sermos, nós mesmos, “o original”, e não mais a sua cópia. Mas Schwarz já tinha evidentemente superado esse raciocínio na década de 1970. Como se sabe, o que ele propõe é que não se trata de uma relação de original/cópia, mas sim, de uma atualidade concomitante e complementar entre centro e periferia, de tal modo que é perfeitamente viável que tal relação (de “cópia”) seja, ela mesma, *produtiva*, mesmo para nós - os “copiadores”. Ora, mas, ao que parece, por algum tempo (e justamente na primeira metade dos anos 2010, como analisaremos a seguir) nós quisemos acreditar que *já não éramos mais* aqueles “copiadores”, e que, ao contrário, as nossas ideias eram de fato originais, primordiais, e repentinamente *não vinham mais de fora*. Seria quase que apenas um acaso que fossem as mesmíssimas que estavam ocorrendo (em geral, alguns anos antes) na Europa e nos Estados Unidos - de tal forma que, quando nos dávamos conta da *defasagem*, exclusivamente temporal, ela aparecia para nós como *espantosa*.

Creio que passamos algum tempo nos sentindo assim. Como se estivéssemos finalmente entrando *em fase* com o ritmo da cultura global - e com isso, nos distanciávamos inclusive dos nossos vizinhos latino-americanos

7 Por exemplo, aqui: “Não foi sem espanto que me deparei com o texto ‘O artista como etnógrafo’, de Hal Foster. Falo do espanto, pois Foster escreve o texto em 1996 e faz diversas alusões a textos da década anterior, já sobre assuntos que parecem, somente agora, mais de vinte, trinta anos depois, eclodirem em solo brasileiro.” (LEITE, 2017, p. 335) O espanto mencionado parece referir-se justamente ao fato de que o sentimento de defasagem seja *exclusivamente temporal*.

(que mais raramente perdem de vista a diferença estrutural em relação ao centro e, ao que parece, operam de maneira bastante diversa nessa relação), ainda mais do que a distância costumeira. No entanto, esse sentimento, ao que parece, teve prazo de validade (algo entre 2015 e 2016). Agora, passados alguns anos, cabe perguntar: será que estávamos ignorando o nosso próprio deslocamento? Será que ignoramos, por algum tempo, o fato de que estávamos operando ideologias *de segundo grau*? A pergunta não é retórica.

Com efeito, este período, que denomino como o das *aberturas*, foi também o período em que o chamado teatro *pós-dramático* se tornou quase que uma constante na cena paulistana ou sudestina brasileira, e de fato foram muitas as produções que chegaram a dispositivos *pós-dramáticos*, sem que aparentemente operassem para isso qualquer tipo de cópia de estilos externos, muitas delas ganhando circulação internacional ampla inclusive - o que dava força concreta ao sentimento de “atualidade” perante o centro. No entanto, seria necessário talvez olhar para esse fenômeno com algum distanciamento crítico (e não apenas como se fosse um momento glorioso em que o teatro brasileiro foi capaz de um desenvolvimento inédito, em conexão direta com o teatro mais novo e “atual” feito no mundo, o que talvez não deixe de ser uma verdade, embora parcial).

Cabe aqui uma ressalva importante: esta não é uma tese que se pretende a fazer um *panorama* do teatro brasileiro no mencionado período - de maneira que ela parte de um recorte bastante particular e restrito de tal território amplo e múltiplo. Tal recorte se baseou em dois critérios. Um deles, anterior, foi a escolha de tratar apenas de obras com alguma suficiente projeção, em termos de público, críticas e prêmios, no eixo a que tenho acesso pessoalmente do teatro nacional, qual seja, o eixo Rio - São Paulo. Essa escolha, embora possa soar arbitrária, em meio a um país continental, se justifica por duas razões. (1) Eu só me propus a analisar obras que assisti pessoalmente, ficando excluídos todos os trabalhos a que não assisti e que veria apenas em vídeo/texto. Como vivo e trabalho em São Paulo, este critério já elimina boa parte do teatro brasileiro, já que ficam excluídos todas as obras que não chegaram a circular por aqui - assim como aquelas a que, por qualquer razão, eu não assisti. (2) Em um país geograficamente desigual, o

eixo Rio-São Paulo acaba por determinar boa parte do que circula e ganha projeção no país como um todo, infelizmente. Repito que esta tese não se pretende a analisar o todo do teatro realizado no país, mas sim, tenta identificar *tendências representativas de um momento* - para o que levei em conta o critério da “projeção”, por mais que ele possa ser injusto, de diversos pontos de vista. Para desde já explicitar o que esta escolha envolve: não considero que as obras que escolhi são as melhores obras do período, e nem tampouco são as que prefiro. No entanto, foram as que me possibilitaram construir um raciocínio - que não se pretende totalizante, mas apenas *significativo*, e capaz de refletir algo para além de apenas movimentos internos ao território do teatro. Por isso, inclusive, a importância de escolher obras *com projeção*: para que seja mais possível pensar em tendências que não são apenas delas, mas fazem parte de um território mais amplo.

O primeiro elemento que cabe abordar, ao adentrar o terreno de um olhar crítico para o pós-dramático em território brasileiro, é a corrente que se posiciona de maneira crítica ao pós-dramático como um todo (não só na sua manifestação nacional). Notadamente com forte fundamento brechtiano, tal linha de pensamento defende em linhas gerais um Brecht verdadeiramente “dialético”, em oposição aos seus desdobramentos pós-dramáticos, que seriam desvirtuações, envolvendo, em linhas gerais, a extração, na obra de Brecht, de tudo o que nela se refere à luta de classes - de tal modo que seus desdobramentos mais recentes, mais ou menos diretos (de Heiner Müller a Christoph Schlingensiefel), seriam, *grosso modo*, no fundo consequências desse equívoco primordial: a “alienação” efetuada sobre a obra de Brecht em relação ao seu fundamento social e político.

Cabe perguntar, nesse caso, se esse eventual purismo de uma certa corrente brasileira (e particularmente paulistana), em relação à obra de Brecht, não é também parte integrante do mesmo movimento caracteristicamente nacional, um tipo de reação, esperada, aos modismos e vaivéns ideológicos, que recai talvez em uma defesa igualmente ilusória, de

uma espécie “original” brechtiano próprio, contra as “cópias” e degradações do material - não só brasileiras, mas também européias e americanas. Saltar-se-ia, assim, de país repetidor de modas, ideologias de segundo grau, a um tipo de bastião do teatro épico verdadeiramente dialético, contra as novas ondas de modistas aqui e mundo afora - todas elas desautorizadas de antemão⁸. Via de regra, trata-se de pesquisadores com fundamentação bastante forte, mas que parecem ter sempre um ponto de partida já muito claro daquilo que logram provar.

Não é o nosso foco entrar nesta espécie de “disputa” em torno do território do “verdadeiro teatro político brasileiro”, mas, apenas a título de exemplo, quando lemos a introdução da Tese de Doutorado do amigo e diretor Pedro Mantovani, *Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha* (2018), tal tendência a um certo purismo - de resto, muito bem fundamentado - fica patente (o que, aliás, no todo da tese, que me parece notável, não tem grande importância).

A título de exemplo, Mantovani expõe seu ponto de partida da seguinte forma:

“Na primeira parte [da tese], o esforço central é explicitar como as leituras predominantes do material [Fatzer], em grande medida de caso pensado, buscaram aprofundar o abismo entre texto e processo social, para ajustar o Fatzer (na verdade não só ele, mas o trabalho de Brecht como um todo) aos novos tempos, preservando assim o seu valor de troca no mercado teatral contemporâneo.” (MANTOVANI, 2018, p. 11)

Salvo engano, Brecht - os seus textos originais, sem quaisquer adaptações - segue sendo um dos autores mais montados em todo o mundo, e inclusive no Brasil. No “mercado teatral contemporâneo”, suas obras seguem sendo as mais encenadas de todos os tempos, incluindo aí evidentemente as montagens “pós-dramáticas”, que, muitas vezes - como é o caso na Alemanha - são obrigadas a manter necessariamente fidelidade total aos textos originais,

8 Em que pese que, neste caso, não se trata de uma defesa do *nacional*, mas sim daquele Brecht que já teria sido devidamente assimilado, contra as novas exportações, meros modismos pós-modernos, tal posicionamento parece se aproximar daquilo que o próprio Schwarz aponta como uma das reações mais comuns à dinâmica das ideias exportadas por aqui: “O que fica de nosso desfile de concepções e métodos é pouco, já que o ritmo da mudança não dá tempo à produção amadurecida. O inconveniente é real e faz parte do sentimento de inadequação que foi nosso ponto de partida. Nada mais razoável, portanto, para alguém consciente do prejuízo, que passar ao pólo oposto e imaginar que baste não reproduzir a tendência metropolitana para alcançar uma vida intelectual mais substantiva” (SCHWARZ, 1987, p. 32)

de modo que é mais ou menos evidente que não seria de modo algum necessário nenhum tipo de “ajuste” de Brecht aos novos tempos, se o foco de tais esforços fosse preservar o seu “valor de troca”, que nunca deixou de ser dos mais altos.

No entanto, mais importante do que esse contra-argumento talvez impertinente, creio que vale notar como por vezes defende-se Brecht a partir do preciso oposto daquilo que ele próprio sustentava e realizava - por exemplo na sua própria lida com o “mercado”. Se acompanharmos o pensamento de José Antonio Pasta sobre o dramaturgo, com efeito, Brecht está longe de ser um purista na relação que estabelece - aliás, programaticamente, sem deixar de ser polêmica - com o mercado. A tentativa de colocar-se de maneira crítica, no seu caso, jamais significou que ele não estivesse ao mesmo tempo plenamente inserido - seu *valor de troca*, portanto, tendo sido sempre levado em conta por ele próprio como parte integrante de seu trabalho. Isso é evidente, mas parece curioso como nesse tipo de diagnóstico (sobre a “traição” do Brecht original e sua dissolução em um *pós-modernismo* vago por exigências do “mercado”) dá-se, com certa frequência, que aquilo que se repreende nos que lidam com Brecht seja exatamente o que o próprio Brecht praticava: ele era, e podia ser, provocativo, fazer do “escândalo” (PASTA, 1986) parte de seu trabalho (e inclusive também da “glória”, como ele pensava justamente a sua relação com a indústria cultural); no entanto, a todos os que tentam realizar esse mesmo tipo de “organização do escândalo”, evidentemente que de maneira polêmica e contraditória (como era o caso do próprio Brecht, que como se sabe nunca deixou de soar, na sua época, também oportunista, cínico, etc), mas aos outros, que correm esse tipo de risco hoje, em relação a Brecht, essas práticas ficam desautorizadas. Na mesma tese, Mantovani critica Heiner Müller, na sua organização de Fatzer, por não deixar claras as diferenças entre o que ele (Müller) realizou, e o que é de autoria de Brecht. Ainda que faça a ressalva - que acompanhamos - de que a relação polêmica com a tradição é desejável no território de um teatro dialético como o de Brecht, Mantovani conclui por repreender justamente a falta de clareza, em Müller, em relação à autoria da obra de Brecht que ele, ao “organizar” torna também sua, de tal modo que já não se sabe mais o que ali é de Brecht, e o que é de Müller:

“A responsabilidade por tal mistifório, é importante frisar, não é somente dos leitores pósteros que não reconstituíram os contextos desses discursos. O imbróglio ocorre também em função de um certo modo de argumentação que mistura a perspectiva brechtiana com a própria, ora para usar uma afirmação de Brecht em nome próprio, ora para que a perspectiva própria seja vista como a de Brecht. Essas malversações são típicas do *modus operandi* de Heiner Müller.” (MANTOVANI, 2018, p. 20)

Ora, José Antônio Pasta descreve de maneira extremamente precisa e viva o aspecto *polêmico* de Brecht na sua relação com o plágio, e a forma explicitamente ambígua com que ele se relaciona com os materiais que ele plagia - aliás, a discussão sobre plágio *necessariamente* passa por essa ambiguidade, já que um plágio em que não se misturassem a perspectiva do plagiado e a do plagiador seria antes uma citação. A defesa do plágio por parte de Brecht é *também* uma defesa dessa própria ambiguidade entre autor e referência, e envolve justamente um *desrespeito provocativo* em relação à exigência de clareza que está na base da acusação em questão.

“Descartava-se, pois, Brecht da acusação de plágio? Renegava tal procedimento? Ao contrário, já se vê, não negava a acusação de plágio - negava havê-lo praticado suficientemente: ‘Mesmo neste domínio (o do plágio) não havia ainda chegado o tempo em que eu poderia ser citado ao lado de Shakespeare, Goethe, etc...’” (PASTA, 1986, p. 48)

Novamente, parece que instaura-se o mesmo tipo de raciocínio: a Brecht é permitido plagiar, ser ambíguo na sua relação com os outros autores, porque ele o faz *da maneira correta*; mas, aos outros, não é permitido que faça o mesmo com o próprio Brecht⁹.

Falta, nesse caso, creio, que nos façamos a seguinte pergunta: à época de Brecht, os seus gestos polêmicos, plagiadores, etc, não soariam da mesmíssima forma, como soaram em seu momento os de Müller, para aqueles que os criticam até hoje *com estes argumentos*? Essa defesa estrita do Brecht “verdadeiro” aparece de fato como a contradição em termos já largamente

⁹ Mesmo que se fizesse a ressalva de que, no caso do Fatzler organizado por Müller, tal raciocínio não se aplicaria, porque ele, no caso, não é o autor da obra (a quem seria permitido plagiar?), mas sim seu organizador. A este argumento, que me parece apenas um detalhe terminológico, caberia, novamente, questionar: mas seria então Brecht um defensor tão assíduo de que se mantenha clara a diferença entre *organizar* e *escrever* uma obra? Não era ele próprio que pretendia de maneira explícita desfazer tal diferenciação tão delimitada entre autor e organizador, entre o que é obra e o que não é? Ou seja, de certa forma, tal argumento - que nos foi apontado na defesa da tese, parece recair na mesmíssima estrutura de pensamento. Já que Müller assinava o Fatzler apenas como “organizador”, ele teria que ter sido mais respeitoso em relação à autoria dos originais. Mas se Brecht estava ocupado em questionar a autoria em si, porque quereria ele respeitar contrariamente muitíssimo a sua diferença em relação à *organização*?

apontada inclusive pelo próprio Müller, mas, mais do que isso, penso que faz parte muito mais da economia doméstica das ideias do que de fato das questões em torno dos autores em jogo (Brecht, Müller, etc). A defesa tão enfática, e quase inquestionável de determinada “tendência” (no caso, o teatro “brechtiano” que sustentaria mais a sua relação com a luta de classes) também poderia ser lida como parte integrante do movimento das “ideias fora do lugar”, e parece surgir como resposta à apontada “lepidez” da elite intelectual em trocar de roupa ideológica¹⁰.

Assim, como reação a tal ânsia pela novidade, parecem surgir grupos mais arraigados, que advogam serem os bastiões de uma espécie de onda (também ela exógena) *mais verdadeira*, anterior à “moda” mais recente. No entanto, como o próprio Schwarz aponta, essa não parece ser uma saída viável para o nosso entreveio peculiar de ideias. O que o crítico propõe, ao contrário, é que a situação de permanente desacerto que o lugar da periferia do sistema nos impõe é uma espécie de ponto de partida que, se levado em conta, pode ser transformado em potência. Não se trata, assim, de buscar uma espécie de território mais “acertado”, ou uma ideologia “de primeiro grau” para chamar de nossa, mas sim, de incluir na nossa própria obra o deslocamento de que ela necessariamente parte, a sua inadequação de base. A distância, o deslocamento, não é superado, mas *incluído*, e para isso ele precisa ser antes aceito, inclusive como algo que pode conter suas próprias potências. “Imersos que estamos, ainda hoje, no universo do Capital, que não chegou a tomar forma clássica no Brasil, tendemos a ver esta combinação como inteiramente desvantajosa para nós, composta só de defeitos.” (SCHWARZ, 2014, pos. 732 de 2324).

É curioso como, em torno da própria escola “schwarziana” de análise, forma-se uma espécie de purismo brechtiano, que, ao contrário, não só se renega a tirar partido da nossa (estrutural) inadequação, como cria uma bolha ilusória, um ambiente “desideologizado” do Brecht verdadeiramente dialético

¹⁰ Ademais, indico a leitura da tese de Mantovani, que investiga de maneira notável a maneira como Brecht forjou “formas teatrais épicas adequadas às condições de temperatura e pressão da luta de classes em reacionário solo alemão” (idem, p. 31), a partir de análise aprofundada do *Material Fatzer*, que - feitas as ressalvas necessárias - me auxiliou de fato a refletir sobre possíveis caminhos para se construir uma obra de arte crítica adequada ao solo reacionário brasileiro atual - assim como, a avaliar os equívocos e desencontros do nosso passado recente neste mesmo território.

que poderia ser pensado também ele próprio segundo o esquema das ideias fora do lugar. Como ouvi muitas pessoas dizerem, em meados dos anos 2000, até meados de 2010, quando essa resistência às tendências *pós-dramáticas* ainda era significativa: “na Europa eles têm tudo construído, então por isso é que são destrutivos. Aqui, como temos tudo por construir, temos que ser construtivos”, e outras formulações que em geral se propõem a tentar, digamos, acertar o fuso-horário do relógio da história brasileiro em relação ao mundo, de tal forma que seríamos capazes, por uma espécie de “atraso programado” em relação ao centro (Europa), nos colocarmos *em acordo com o “nosso tempo”*¹¹. Como se houvesse isso, um “tempo” que é puramente “nosso”, em atraso perene em relação à Europa - mas a ideia de Schwarz mais interessante parece ser justamente a de que a inadequação perdura, e o tempo jamais chega a ser completamente “nosso”. Ao contrário, segundo esse ponto de vista, digamos, historicista, por aqui o *pós-dramático* não faria sentido apenas por dizer respeito a um momento “futuro” - o que pressupõe que o teatro épico, ele sim, seria como que perfeitamente “adequado” à nossa situação. Mas com isso retiraríamos da equação justamente o nosso deslocamento estrutural, que, nas experiências de maior força crítica (como analisa Schwarz no caso de Machado de Assis) não fora excluído, mas sim, transformado, ele próprio, em força criativa.

11 Para mim, que tinha uma (parca) formação política ligada vagamente sobretudo a Lênin, à época tais afirmações soavam como uma espécie “etapismo”. Lembro-me de utilizar como contra-argumento em muitas ocasiões um trecho de Lênin (a que cheguei por meio de um texto de Chico de Oliveira): “A falência econômica é iminente. Por isso que eliminar a

burguesia seria um erro. (Essa é uma dedução burguesa). Quanto mais iminente é a falência, mais é urgente eliminar a burguesia.” (LÊNIN, 1979, *apud* OLIVEIRA, 2006). Ou seja: a pressuposição de que, como não tínhamos muita coisa construída, seria mais o caso de construir do que de destruir, aparece aqui como uma “dedução burguesa”. Pela mesma razão, eu tendia a utilizar muito mais a ideia de *destruição* do que a de *desconstrução*, calcado no fragmento de Walter Benjamin, *O caráter destrutivo*, que descrevia a destruição com uma ênfase muito maior no gesto em si de destruir, do que naquilo que se destrói: “O caráter destrutivo não idealiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. Para começar, no mínimo por um instante: o espaço vazio, o lugar onde se achava o objeto, onde vivia a vítima. Com certeza haverá alguém que precise dele sem ocupá-lo.” (BENJAMIN, 1995, p. 236).

Assim, contrariamente à ideia de que era preciso “haver algo” antes, para que se destruísse, então, este *algo* já bem constituído, posteriormente, soou para mim sempre uma perspectiva claramente etapista e por vezes conservadora. Meu raciocínio à época sempre foi, tentando seguir Lênin: se temos uma tradição parca construída, tanto melhor, será mais fácil destruí-la. No entanto, é preciso levar em conta que o argumento contrário, não tanto à *destruição*, mas à *desconstrução*, tinha lastro - não na dedução burguesa de que seria preciso “construir antes de destruir”, mas em uma crítica mais ampla à perspectiva pós-estruturalista (que me parece diversa). Talvez esta discussão merecesse ser melhor esmiuçada. Há um recorte mais apurado do questionamento sobre a *desconstrução* em parágrafos brasileiros: afinal, quem *desconstrói* o quê, e para quem? Próxima a esta abordagem foi, ao que parece, o ponto de vista exposto pelo professor Paulo Arantes na ocasião do debate realizado pelo Itaú Cultural, entre ele e Hans-Thies Lehmann, em 2009. Ali, Arantes dava notícia de uma certa “dramaturgia da vítima”, que constituiria o cenário brasileiro no qual aportava o livro de Lehmann. Tal “dramaturgia da vítima”, no entanto, como colocava Paulo, tinha lastro em *dramas reais*, por aqui (ao contrário do que poderia ocorrer no centro do sistema). O que significaria, assim, ser “pós-dramático” em uma sociedade onde há uma série de questões plenamente “dramáticas” à vista de todos constantemente? A confusão entre o uso corrente do termo e seu significado no âmbito do teatro era proposital: a postura de simples *desconstrução* poderia soar esteticamente avançada, mas era politicamente cega - e evidentemente cínica. Por outro lado, Arantes apontava que a “dramaturgia da vítima” tinha sempre um horizonte restrito: visava sempre apenas à *inclusão* de determinadas camadas em um mesmo sistema, ele próprio já colapsado, e na sua faceta periférica, e nunca a uma crítica estrutural ao próprio sistema. Tratava-se, assim, sobretudo de uma dramaturgia de *denúncia*. Se a injustiça denunciada fosse *corrigida*, a obra tornar-se-ia potencialmente obsoleta. A meu ver, Arantes apontava para um outro tipo de postura crítica, que não poderia ser a simples *desconstrução* (que traria no seu bojo a relativização dos discursos sobre exploração, etc, todo o ideário pós-estruturalista), mas que ao mesmo tempo precisava dar um passo além em relação à dramaturgia da vítima, no sentido de transpor a sua perspectiva de mera denúncia e busca por *inclusão* - que no fundo acabava por reafirmar a possibilidade de inclusão em uma ordem que era e é *estruturalmente excludente*. Ou seja, o que o filósofo demandava era, justamente, mais radicalidade política. Penso que uma postura à época mais radical era justamente a postura *destrutiva* (evidentemente não só a minha, mas a de muitos experimentos daquele momento, alguns deles analisados por exemplo no livro de Artur Kon, que discutirei a seguir, *Da Teatocracia*). No entanto, tal postura não se confunde com o posicionamento da *desconstrução*, porque não se tratava de relativizar os discursos sobre opressão, etc, mas sim, de destruir, dentro da dramaturgia da vítima brasileira, aquilo que ela tinha de conservador - a sua perspectiva *inclusiva*. Foi muito a partir desse tipo de ideário que escrevi algumas das minhas peças, notadamente *Helena pede perdão e é esbofetada* (2010) e *Petróleo* (2011).

Cito aqui o debate, ocorrido em 2009, dentro do evento *Próximo Ato*, de memória, por não ter encontrado registro completo da ocasião. No entanto, no blog do Teatrojornal, o crítico Valmir Santos transcreveu trechos que vem ao caso citar, e que

corroboram a minha memória geral do encontro: “Os conflitos existem entre blocos de poder, interesses burocráticos, estratégias imperiais, etc. A dramatização sempre nos traz esses conflitos de forma falsa. Que nos cega. ‘Não necessitamos de juízes justos, mas sim de juízes que conheçam a lei.’ No Teatro de Grupo, como é que se responde a isso? Bem, de maneira mais enfática, na dramaturgia das vítimas. A resposta que o teatro deu a esse pós-desmanche foi essa. Um exemplo é o *Livro de Jó*. Há um acordo tácito onde não tem “eu tô fora” (...). Todos concluímos que a situação é dramática, emergencial e protagonizada por vítimas. *Essas vítimas não lutam pela reconfiguração de seu espaço social, mas por reconhecimento*. Esse massacre apresentado pela primeira vez fez as pessoas reagirem. Acentuo o consenso de que vivemos uma situação em que as vítimas se proliferam. Temos que refletir a partir daí: o que se faz? Talvez isso seja um momento de reflexão. Esse não-dramático significa que vivemos em uma situação de emergência absoluta e significa que as providências vão ficar mais drásticas. Há muitas restrições, como no caso das pandemias. O teatro pós-dramático se estabelece na urgência, na vitimização e na resposta pós-dramática dada.” (ARANTES, in SANTOS, 2010, grifos meus). A atualidade da fala de Arantes é impressionante, não só na menção à questão das pandemias, claro, mas sobretudo no trecho que frisei: “essas vítimas não lutam pela reconfiguração de seu espaço social, mas por *reconhecimento*”. Seria fundamental reconstruir esse raciocínio hoje, e reposicioná-lo, em relação ao teatro atual brasileiro (e também internacional), particularmente pós-2016. Tem-se a impressão de que a ascensão da extrema-direita deu novo fôlego justamente à dramaturgia da vítima, tal como Arantes a define. Mais adiante, o filósofo completa, deixando claros a um só tempo os limites de uma dramaturgia de horizonte inclusivo, e da mera “desconstrução” pós-estruturalista: “O interessante é que o Teatro de Grupo é pós-dramático em grande parte. Vale pelo material bruto que traz à cena e que outros não traziam, nas quais aparecem todos os setores da sociedade num momento em que todas as estruturas viraram pó. E o teatro pegou essa matéria bruta. O problema é como pegamos essa matéria bruta, elaborada, e transformamos isso em política. Não pode terminar na cena, porque senão não é política. O teatro vem funcionando como um *teatro de pequenas causas*, um *horizonte legal*. (...) Isso se chama gestão, não é mais política. Os conflitos estão aí diariamente, não se trata de outra coisa, [e sim da] maneira pela qual vamos administrá-los. São sempre normas consensualmente partilhadas. O teatro está perdendo a iniciativa de romper como um acontecimento novo.” (idem) Aqui, aponta-se o limite de tais dramaturgias da vítima - sejam elas “pós-dramáticas” ou não. O “teatro de pequenas causas” era uma provocação forte naquele momento, mas que apontava (e para mim concretamente apontou) para *desdobramentos possíveis* da cena. A leitura de tal transcrição, no entanto, torna ainda mais gritante a diferença entre o que vivíamos naquele momento (de *abertura*), os questionamentos que estávamos nos fazendo, e o que vivemos hoje, pós-*fechamento*. A impressão que se tem é a de que uma provocação como a que Paulo Arantes nos dirigia naquele momento vai demorar muito para voltar a ser possível. Tentaremos apontar adiante as razões - concretas - para isso. No entanto, também hoje, caberia talvez pensar, com Lênin, que uma situação de desgraças radicais talvez devesse pedir respostas ainda mais radicais - e não o contrário.

Os defensores do Brecht por assim dizer mais puro do que ele próprio pretendem ter encontrado uma linguagem que finalmente elimina a lacuna, e com isso parecem, de novo, ignorar na prática o esquema schwarziano de que partem¹². Artur Kon faz um bom apanhado desse tipo de ponto de vista na bibliografia de meados dos anos 2000 a meados dos anos 2010 no Brasil, de um ponto de vista (o de Kon) que eu tampouco acompanho, mas que vale certamente reportar¹³. Em linhas gerais, tais discussões sobre a “deformação” promovida pelos “pós-dramáticos” em relação ao legado efetivamente brechtiano parece fazer parte da mesma “onda” que pretendemos aqui compreender - qual seja, a ideia de que o Brasil de repente parecia *poder fazer*

12 Seria comparável a uma certa tendência, que aparece por exemplo em trechos da obra “Ópera dos Vivos”, da Cia do Latão, de ler o ensaio de Schwarz *Cultura nos idos de 1964-68* de uma maneira aparentemente unilateral. Como se os “tropicalistas” fossem apenas um bando de moleques irresponsáveis (vestidos como se estivessem no carnaval, plenamente alienados), e os “engajados” seriam os *verdadeiros* proletários brasileiros (de boina, etc). Ora, Schwarz está longe de desconsiderar a força da operação tropicalista. Há uma crítica frontal ao cinismo que envolve tal operação, e à sua coloração política - mas é evidente que a junção entre arcaico e moderno, entre “externo e interno” que o tropicalismo faz, embora em chave cínica (segundo Schwarz), é certamente um modo de olhar para a base da contradição brasileira - ainda que sem a mesma capacidade de um Machado de Assis, por tirar menos consequências da contradição, e, no limite, esvaziá-la. Mas Schwarz não renega ao tropicalismo capacidade de análise e de manejar contradições reais. Não se trata, portanto, apenas de um equívoco completo, mas sim, de uma sacada estrutural de imensa valia, feita no território cínico do mercado, e sem tirar-lhe consequências. Ismail Xavier por exemplo, ao que parece, pensará inclusive sobre a maneira como as experiências do Cinema Marginal encontraram de desdobrar essas mesmas contradições, no mesmo período, de maneiras muitas vezes mais capazes de sustentar as tensões em jogo (sem eliminá-las com um simples gesto cínico e vazio).

13 Sobre a *Ópera dos Vivos*, Kon diz (no que tampouco estou de acordo, em relação à peça como um todo, mas sim em relação ao trecho do “show” tropicalista que, a meu ver, poderia ser descrito nestas palavras): “Diferente da maior parte da produção anterior do Latão, a peça mais afirmava certezas adquiridas previamente do que colocava questões a serem investigadas, preferindo assim traçar linhas divisórias entre campos inimigos do que mergulhar nas relevantes e profundas contradições da produção cultural (...)” (KON, 2017, p. 41) Como exposto, considero essa apreciação sobre a peça como um todo excessiva, mas penso que ela tem momentos que condizem com a crítica, misturados a momentos em que assistimos ao teatro dialético de alta voltagem política desenvolvido pelo Latão e Sérgio de Carvalho, no seu “mais alto padrão técnico” - como por exemplo na primeira parte da obra. Mais adiante, Kon menciona o trabalho de Iná Camargo Costa (2012), nessa mesma direção de uma espécie de questionamento algo abstrato do “pós-dramático”, que poderia recair na mesma falta de dialética que acusa nos outros. De minha parte, o texto referido por ele de Camargo Costa (“Teatro na luta de classes”) é uma história do teatro épico bastante bem informada e fundamentada, que parte de um ponto de vista de que até certo ponto compartilho, e creio que a sua exposição provocativa, em tal livro, de trechos do livro de Lehmann (contraposto a citações de Adorno), embora não tenha o caráter de um texto argumentativo, é de se levar em conta. Acho, portanto, que há muito de verdade no que Iná aponta em seu resumo histórico - e sei que esta minha posição certamente a irritaria (no seu trotskismo que, a meu ver, tende a criar inimigos onde por vezes há apenas divergências), mas não pretendo assumir aqui um ou outro lado neste embate, que me parece mesmo *deslocado*. E isso porque, por outro lado, como exporei adiante, penso que o “contra-ataque” de Kon também acaba por recair em uma defesa que beira o abstrato de uma espécie de defesa da progressão em direção ao pós-dramático, que não acompanho tampouco. Como se verá, no entanto, não se trata de uma tentativa de conciliar os dois lados do debate, mas sim de posicioná-lo de outra forma (nisso, seguindo a trilha que indica o livro de Kon no seu todo).

teatro (e também discutir, teorizar teatro) *em uma relação de igualdade* com os países centrais. De repente, tudo se passava como se pudéssemos discutir de igual para igual com os teóricos alemães da atualidade sobre a efetividade de Brecht e/ou Heiner Müller, e isso sem levar em conta as disparidades entre centro e periferia. Fica bastante claro como este próprio debate, quando se pretende sustentado pela experiência teatral concreta (daqui e de lá, em termos dos *sistemas teatrais* reais que contextualizam o conceito original e o seu uso por aqui), é *necessariamente* uma ideia fora do lugar.

Talvez, se estivéssemos tratando de Literatura, as devidas mediações para que a discussão se desse de maneira a incluir as necessárias diferenças ocorreria já naturalmente, pois que se trata de um território (a literatura) que chega a se *formar* (como apontado por Antonio Cândido), com todas as contradições que isso envolve evidentemente, mas de tal maneira que a própria *tradição literária* já “refrata” a chegada das ideias de fora, pelo seu próprio crivo, que existe concretamente como sucessão de sistemas - formados por escritores, obras e público - ao longo do tempo (CÂNDIDO, 2000)¹⁴. No caso do teatro, no entanto, o que parece ter ocorrido é que a vontade de que um *sistema teatral*, ou mais ainda, que uma *tradição teatral brasileira* existisse se antecipou à sua existência de fato, e o debate (ou mais: a divisão) entre brechtianos e pós-dramáticos, na forma como por vezes se deu, é ele mesmo uma prova de que simplesmente *não há* uma tradição teatral no

14 Com efeito, o segundo volume da sua célebre *Formação da Literatura Brasileira* termina justamente com uma citação ao artigo de Machado de Assis, “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, que serviria como prova de que os brasileiros “tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura” (CÂNDIDO, 2000, p. 327), e mostraria uma “maturidade da crítica romântica”. Vejamos o que Machado estava escrevendo, em 1873: “Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Machado de Assis, *Instinto de Nacionalidade*, 1873, apud CÂNDIDO, 2000, v. 2, p. 327). Ao que parece, neste debate sobre o pós-dramático em meados de 2010, falta-nos *algo* daquilo que Machado de Assis exige dos escritores, em 1873: que não deixem de ser brasileiros, mesmo quando olhando para fora. Ao que parece, em ambos os pólos da discussão, é como se já não tivéssemos um ponto de vista peculiar, deslocado, no debate. A ânsia por falar de igual para igual com o centro parecia afetar a todos com igual força - fosse para defender o Brecht original, fosse para defender o pós-dramático.

Brasil¹⁵. Neste ponto parece ter havido também a ilusão, durante alguns anos, da existência de uma tal tradição, talvez durante uma década, ou quinze anos (até mais ou menos 2015). Mas tal tradição - no sentido de um conjunto de obras, público, olhares críticos, capaz de gerar um pensamento e uma lógica suficientemente forte para que se constitua uma linha própria de desenvolvimento e *continuidade*, em que sempre há ondas de ideias vindo de fora, mas elas nesse caso entrariam aqui já mediadas -, tal tradição não se constituiu.

Uma das provas da sua inexistência foi a rapidez com que, a olhos vistos, as parcas estruturas de um aparente “teatro brasileiro” (ou melhor, *sudestino*), capaz de se desdobrar em um esboço de tradição¹⁶, se desfizeram em meados dos anos 2010, e em menos de três anos estavam plenamente substituídas as tentativas do chamado teatro *pós-dramático* por aquelas que se seguiram a estas, em direta conexão com as ondas que vieram de fora - e assim novamente corremos o risco de nos tornarmos completamente *up-to-date* (e também de perdermos completamente os nexos com a nossa própria história teatral recente). É primordialmente contra *isto* que esta tese pretende lutar. No entanto, para contribuir justamente com a formação de uma tradição teatral brasileira, que de alguma forma faça frente às ondas que vêm de fora, sem negá-las, não basta fingir que ela existe e “defendê-la” das influências

¹⁵ Que não haja tal tradição, não implica, claro, que não existam grandes obras, grandes grupos, grandes artistas teatrais no Brasil, e tampouco significa que eles não tenham existido ao longo do tempo, e que não tenham obras que se mantêm ao longo do tempo em trajetórias individuais absolutamente notáveis, José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, Antunes Filho, Grupo Galpão, Ói Nóis Aqui Traveiz, só para citar alguns nomes e grupos que seguem em atividade há décadas, ou seguiram, até a sua morte. No entanto, uma tradição teatral envolveria algo mais do que o simples encadeamento de obras de grandes artistas ao longo do tempo. Seria necessário um encadeamento de sistemas teatrais, sempre seguindo aqui a conceituação de Antônio Cândido. Esmiuçarei isso adiante, por hora fica a ressalva, para que não se entenda que, ao anotar tal ausência, pretenda-se apontar uma insuficiência na qualidade das obras teatrais, ou nas trajetórias individuais de artistas de fôlego como os citados, e tantos outros.

¹⁶ José Fernando Azevedo refletiu sobre essa formação repetidamente inconclusa do teatro brasileiro em alguns artigos, e em diversas intervenções em seminários e palestras, algumas das quais assisti, e a sua leitura sobre os ciclos interrompidos do teatro brasileiro foi também uma referência para este trabalho, embora eu acredite que a forma como a interrupção se deu neste caso (o que denominei *fechamento*) foi peculiar, diversa das anteriores, e talvez não tenha sido suficientemente percebida por nós. (AZEVEDO, 2016, por exemplo).

exteriores, pura e simplesmente¹⁷. Creio que estejamos em um estágio anterior, no caso do teatro, em que é preciso fazer o movimento duplo (muito bem exemplificado no prefácio de Sérgio Carvalho ao livro de Lehmann, citado acima): temos que simultaneamente estar em contato com o que está chegando de fora, mas também, ao mesmo tempo, realizar as conexões (e reconexões) com o que veio sendo feito dentro, de maneira intencional e programática (pois que tal movimento *não se dá de maneira “natural”*), e precisamos fazê-lo de tal modo que essas duas forças possam aparecer nas suas *contradições*, que não precisam e nem podem ser resolvidas, mas têm que ser levadas em conta - pois é a partir delas que se fortalece o que é o “brasileiro”.

Em suma, se essa não fosse uma discussão que *já acabou*¹⁸, eu defenderia que não é o caso de renegar de saída o dito “pós-dramático”, e nem tampouco de *aderir* a ele apenas. Tratar-se-ia de recebê-lo e colocá-lo em conflito com o que é ou poderia ser um *teatro brasileiro* (ou predominantemente sudestino-brasileiro). O mesmo serve para as tendências que se seguem a ele. Aqueles de nós que parecerem ter finalmente eliminado o

17 Para um olhar aprofundado sobre a questão da Formação da dramaturgia brasileira, reporto a tese de doutorado de Ivan Delmanto, *A Dramaturgia Negativa: Dialética Trágica e Formação do Teatro Brasileiro*, em que ele desenvolve a ideia de que a dramaturgia brasileira se forma através de uma espécie de acúmulo de tragédias: “Ao longo desse trabalho, chamaremos de *trágica* ou de *negativa* tal formação para aproximar-nos de um processo histórico de *feiçãocadavérica*, expresso por elementos dramatúrgicos formados por meio da morte dos procedimentos do modelo original europeu, de sua ruína.” (DELMANTO, 2016, p. 12) Em que pese que eu não veja que necessariamente a relação com os modelos europeus resulte na sua morte, creio que o ponto de vista de Delmanto se aproxima do que estou tentando abordar nesse preâmbulo - embora talvez com um viés um pouco mais negativo, e isso provavelmente por conta do próprio objeto de estudo da sua tese. No caso desta pesquisa, talvez por tratar de um período provavelmente único na história do teatro brasileiro em que *quase* se deu a possibilidade de uma *continuidade* entre sistemas teatrais, a minha visão é um pouco diversa. Com efeito, creio que - como defenderei no último capítulo - tal relação com o centro não envolve necessariamente a *ruína* do original, como propõe Delmanto, mas por vezes o seu desdobramento em direções que ele próprio não contemplava, em termos de acontecimento teatral. Nesse sentido, penso, o que morre no Brasil não é tanto o modelo original, mas sim a própria possibilidade de *encadear sistemas teatrais* em continuidade, ou seja, a tradição teatral. O modelo, dentro da dialética das ideias fora do lugar, pode inclusive ser superado, desdobrado, *momentaneamente*. O que nunca ocorre, no entanto, creio, no caso do teatro brasileiro, como já apontado, é a formação de uma *tradição* local (na concepção de Candido). Delmanto estabelecerá um diálogo aprofundado e frutífero em torno dessa impossibilidade, apoiado em pontos decisivos da história do teatro nacional, que se daria por meio de um acúmulo de reproduções *arruinadas* dos modelos europeus. Não creio no entanto que o período peculiar analisado por mim reproduza exatamente esse mesmo esquema - por diversas razões, que tentarei abordar adiante.

18 Adiante tentarei abordar as razões pelas quais eu acho que a discussão em torno do pós-dramático tornou-se quase que instantaneamente anacrônica - e porque penso que o maior risco aqui é o de que tais movimentos analisados nesta tese em pouquíssimo tempo se percam totalmente na nossa falta de memória contumaz.

gap entre experiência nacional e formas teatrais serão muito provavelmente os mais ideológicos, os que estão mais *fora do lugar* (seja em uma direção, seja em outra).

Não me interessa, assim, entrar em nenhuma dessas trincheiras. Nem a defesa de um caminho progressivo em direção ao pós-dramático (como se fosse uma espécie de movimento necessário, de tal modo que se tratasse de *superar* o teatro épico, no que estaríamos atrasados, etc), e nem também a defesa do “verdadeiro teatro épico”, e do Brecht que não fora corrompido por Heiner Müller e cia., etc. Interessa, para além da querela, que parece infértil e talvez ela mesma em parte uma disputa por *nichos* (aliás, já ambos *ultrapassados* do ponto de vista do mercado), para além disso, portanto, interessa-me a tentativa de pensar, inclusive no meu próprio trabalho, sobre os momentos em que o elemento “pós-dramático” operou por vezes como uma simples *ideia fora do lugar*, como uma “ideologia de segundo grau”, que muitas vezes serviu mesmo apenas para embelezar os “salões” (no caso, as salas de espetáculo de grupos de teatro, ou das unidades do SESC país afora) de uma elite intelectual sedenta de novidades; e os momentos em que tais *ideias fora do lugar* puderam ser tratadas com a devida “refração” em relação a si mesmas, de tal modo que o seu *deslocamento* inevitável tenha podido se transformar em força crítica, e, portanto, em fortalecimento da capacidade de análise da contradição de saída, nas suas reconfigurações ao longo do presente.

Esta questão inicial será retomada mais adiante. No entanto, por hora, cabe deixar estas perguntas como que *no ar*, para partir para a análise que nos propusemos a de fato realizar nesta tese: o que se passou no teatro brasileiro (sudestino) na última década? Mais particularmente: o que ocorreu em torno dos anos 2015, 2016 e 2017, que pareceu ser de fato uma *virada* bastante significativa no cenário teatral do país, e que reconfigurou todo o *movimento* que antes parecia estar funcionando a todo vapor, quando o teatro brasileiro estava causando em muitos a impressão de que finalmente conseguia se colocar *de igual para igual* com a metrópole? Não parece haver uma resposta única, mas a própria sensação de que a *lacuna* entre periferia e centro do sistema por algum tempo tinha sumido é provavelmente parte de uma

estrutura ideológica mais ampla, que simplesmente se dissolveu diante dos nossos olhos em dois ou três anos.

2.

ABERTURAS

2.1. Ideias fora do lugar, lulismo, teatro

Como já expus, o ponto de partida da pergunta schwarziana sobre a conexão entre as ideias e as estruturas sociais brasileiras é a base desta pesquisa. Parto do esquema das ideias fora do lugar para me perguntar se os termos dessa equação se alteraram no caso do período que gostaria de focalizar aqui (meados da década de 2010). Como estes jogos dialéticos e complexos, entre matrizes, cópias, recriações, ideologias de primeiro e de segundo grau estavam se estruturando na transição dos governos Lula para os governos Dilma, e particularmente no momento de todo o processo de impeachment (ou golpe, a depender do ponto de vista), e posterior eleição de Jair Bolsonaro? Ou seja, como se deu a dinâmica das ideias (fora do lugar ou não) neste período de *transe* nacional - e mais, como se deu essa dinâmica no território específico do teatro *contemporâneo* brasileiro (aqui não pretendo falar daquelas obras que se aproximam mais claramente do que se convencionou chamar de uma estética “de mercado”)¹? Não pretendo entrar em demasiadas conjecturas teóricas, mas, sobretudo, tentar entender a partir da análise de alguns exemplos escolhidos (que não são muitos e estarão longe de propor um olhar totalizante para as obras do período, mas que parecem apontar para aspectos bastante visíveis das estruturas de pensamento que estavam operando), como se deu tal *transe* - e aqui, me servirei também do apoio de alguma bibliografia estranha à área do teatro, sobretudo alguns teóricos que me ajudaram a tecer hipóteses plausíveis para interpretar o

1 Decidi por não incluir a análise propriamente de alguns filmes nesta tese, por se tratar de um território que não é a minha especialidade. Menciono alguns apenas de forma passageira, por entender que o cinema, das artes, foi a mais claramente envolvida em tudo o que se passou “com o país” - de tal forma que frequentemente o audiovisual brasileiro se tornou uma espécie de prota-voz quase consensual de uma determinada versão da história, e também, foi notadamente a área mais afetada pelas mudanças radicais que sofremos.

movimento das placas tectônicas políticas que presenciamos entre 2016 e ao menos 2018 (se estendendo até o presente).

A partir dessas análises, pretendo traçar a tentativa de imaginar uma postura *produtiva*, em termos de crítica da ideologia, diante do jogo de forças presente, dentro da dinâmica das *ideias fora do lugar* na sua configuração atual. Para isso, pretendo me servir do *modelo* de Brecht, sobretudo no que se refere ao que José Antonio Pasta (1986) denomina o seu “trabalho” central, ou seja: a “assimilação da cisão”. A pergunta que me fiz, nesse sentido agora concreto e propositivo, foi: como assimilar *para dentro da nossa própria produção artística* a possibilidade do contato com um mundo - uma certa *imediatez*, antes aparentemente possível - que parece ter sido vetada a partir daquele momento (meados dos anos 2010)?

Gostaria de iniciar essas reflexões com uma anedota. Trata-se de uma conversa com um colega, estudioso de teatro e diretor, em meados de 2012 ou início de 2013. Na ocasião, falávamos sobre a situação do teatro, ele me contava sobre o seu próximo projeto ou algo do tipo. Nos conhecíamos há bastante tempo, desde o início dos anos 2000. Este diretor me comentou então, sem muita ênfase nisso (e até não foi algo que tenha se desdobrado muito na conversa), algo como: “hoje em dia o teatro brasileiro não deve nada para qualquer teatro do mundo”. Creio que comentávamos sobre os contatos que na época eu estava fazendo com a Alemanha (tinha estado lá em 2009, e depois em 2011), e ele estava tentando me dizer que *já não havia* (de fato este era o tom da afirmação, de que teria havido de fato uma alteração nessa *posição*), já não havia, pois, uma relação de *inferioridade* entre o teatro brasileiro e os teatros de outros países - e portanto eu mesmo não deveria pensar assim a minha posição nesse tipo de projeto de colaboração internacional.

Evidentemente, não se pensava ali em questões ligadas à verba, ou à estrutura de tais teatros, mas sim, no desenvolvimento do teatro brasileiro

enquanto linguagem - à sua “contemporaneidade” em relação ao mundo, em termos de conceito. Menciono a ocasião apenas para referir o quanto tal ideia era corrente na época, e como ela era inclusive muitas vezes conscientemente formulada (embora não tenha chegado - que eu tenha notícia - a ser defendida em ambiente teórico e/ou crítico). Claro que muitos falavam sobre a ampliação da perspectiva do teatro brasileiro da época², mas não especificamente deste ponto de vista, em uma relação de comparação com o “centro”. No entanto, era comum e disseminado tal sentimento, que posicionava o teatro brasileiro em uma espécie de linha histórica abstrata universal: em comparação com o europeu, o teatro brasileiro seria sempre posicionado em uma relação de *atraso*. No entanto, de repente, naquele momento (creio que este período durou mais ou menos a primeira metade dos anos 2010), passou a parecer que nós tínhamos nos tornado contemporâneos da atualidade do “mundo”. De repente, não éramos mais “atrasados”. Esse diretor que estou citando não era um desinformado - ao contrário, tratava-se de um leitor de Roberto Schwarz (2014) e certamente muito mais aprofundado em tais estudos do que eu. O que ele dizia não partia, assim, de uma perspectiva a-crítica ou simplesmente deslumbrada. Era, ao contrário, uma avaliação que *pressupunha* a argumentação de Paulo Arantes, José Antonio Pasta, Antônio Cândido, entre outros. Ou seja, mesmo a partir dessa

2 Luiz Fernando Ramos por exemplo defendeu este ponto de vista a partir de análises aprofundadas e fundamentais que englobaram não só o território teatral, mas as artes em geral, em seu livro *Mimesis Performativa*, de 2015 - livro que é pressuposto da presente hipótese e acompanhou de perto o que denominei *aberturas* do teatro brasileiro.

perspectiva, de alguma forma, de repente parecia que nós tínhamos *acertado os nossos ponteiros* com o mundo³.

Cito a anedota, então, apenas para exemplificar como a ideia era mais ou menos corrente à época. É dessa *sensação*, mais ou menos disseminada, que eu gostaria de partir para começar a pensar sobre o período que pretendo estudar: passados mais ou menos dez anos de lulismo, de repente o teatro brasileiro (e também o cinema) estava se sentindo extremamente *possível*. Quando dizíamos ou sentíamos esse tipo de coisa, pensávamos (e aqui, não importa se estivéssemos mais perto de um ou de outro, se gostássemos ou não das encenações desse ou daquele artista ou grupo), em Leonardo Moreira e a Cia Hiato, em Márcio Abreu e a Cia Brasileira, em Roberto Alvim e o Club Noir, em Grace Passô e grupo Espanca (ou já em carreira solo), em Felipe Hirsch e os Ultralíricos, em Grupo Bagaceira, em Cristiane Jatahy, em grupo Magiluth, em Francisco Carlos, em Eleonora Fabião, Cia dos Atores (um pouco antes), em Opovoempé, etc, etc, e isso sem falar nos já um pouco anteriores (talvez, os *pressupostos* que forneceram a base para o passo que gerava tal sentimento) mas todos extremamente ativos também no período, Teatro da Vertigem, Cia do Latão, Teatro Oficina, Grupo Galpão, Ói Nós Aqui Traveiz, etc, além de tantos outros exemplos que nesse período estavam pululando, nessa espécie de multiplicidade de linguagens, que davam mesmo a sensação de uma imensa abertura, em que, parecia, *estávamos produzindo teatro contemporâneo*, em todos seus desdobramentos: inclusive, teatro que

3 Tampouco a fala fora feita em um tom mordaz, o que também seria possível, já que à época não eram poucas as teorias que circulavam sobre a dita *brazilianization* do mundo (o próprio Paulo Arantes refletia sobre isso amiúde), o que significava, em chave invertida, que não só tínhamos chegado à “atualidade” do mundo, como, agora, *éramos os primeiros* a chegar lá - caberia aos outros países nos seguirem - em direção ao inferno, etc. No que pese o uso (talvez um tanto quanto cínico), em chave positiva, dessa ideia por diversos pensadores, e também por alguns produtores alemães que à época souberam aproveitar muito bem a *onda* da *brazilianisation* em um vaivém bastante lucrativo entre Brasil e Alemanha, não só para ganharem dinheiro (que de fato ganharam), mas também para gerar todo um território ideológico no qual de repente a “precariedade” brasileira tornava-se uma *commoditie*, uma espécie de “capital”, a ser exportado, como se houvesse um tipo de “aprendizado” com a nossa “sabedoria” peculiar (de lidar com a falta de estrutura), por parte do europeu, etc. Tirando, pois, essas situações no limiar do cinismo mais descarado, a ideia de uma *brazilianisation* foi utilizada sobretudo de um ponto de vista crítico: ou seja, se éramos agora a vanguarda do mundo, o éramos pelo negativo: ponta de lança em aprisionamento em massa, em violência policial, em genocídio negro, em genocídio trans etc. Mas, o que pretendo abordar com esta anedota é que esse sentimento de vanguarda negativa era quase sempre acompanhado (quase como uma espécie de compensação) pela sua face luminosa e otimista: agora o nosso teatro tinha se tornado repentinamente *global*.

circulava pelos mais importantes festivais do mundo, e que era apresentado frequentemente na Europa, na América Latina, e - um pouco mais raramente - nos Estados Unidos. Sem incorrer em cabotinagem, mas nem também em falsa modéstia, creio que posso dizer que eventualmente, ao termos esse tipo de sensação, nesse período, poderíamos pensar também em mim - eu também tendo sido um fruto dessa espécie de *onda* múltipla de que, de um jeito ou de outro, fazíamos todos parte.

Este seria então o ponto de partida. Se levamos em conta Schwarz, trata-se de um sentimento que carrega necessariamente certa tensão. Com efeito, o teatro brasileiro acertou os ponteiros com o mundo, *a partir de quê?* Em princípio, nada tinha se alterado na estrutura material de relações (econômicas, sociais etc.), que nos levasse a crer que a dinâmica das *ideias fora do lugar* tivesse simplesmente saído de cena, para a entrada de um país capaz de produzir ideologia “de primeira grau”. Nada tinha se alterado de tão significativo e estrutural, ao que parece, para que a nossa cultura de repente tivesse simplesmente deixado de ser tributária de “modelos” externos, e para que agora fôssemos de repente *atuais* em relação ao primeiro mundo.

Ou seja, ou a tese de Schwarz tinha ficado obsoleta sem maiores explicações, apenas pelas mudanças supostamente estruturais no sistema global de produção de bens culturais⁴, ou algo precisava ainda ser entendido, para que compreendêssemos onde tinham ido parar os *deslocamentos* característicos das nossas ideias - já que de repente *nós não os víamos mais*. Em suma, se de repente nós não estávamos mais fora do lugar, se nos sentíamos como que parte do mundo e parte do Brasil de maneira simultânea, das duas uma: ou o Brasil tinha finalmente deixado para trás as suas tendências retrógradas (o que implicaria em retornar a uma visão *dualista* da história brasileira, e pensar que um dos *dois* lados finalmente vencera, sem passar por disputa direta em termos de rupturas institucionais - no caso, o “progresso”); ou nós simplesmente não estávamos mais sendo capazes de identificar os *deslocamentos* nas nossas “ideias”, que nos pareciam estar

4 E aqui não faltam evidentemente teorias claramente *fetichistas* em torno das alterações estruturais do “pós-moderno”, etc, - diga-se de passagem, não é o caso de Jameson por exemplo, cuja ideia de “Pós-Moderno” é, a meu ver, fundamentada em transformações históricas reais, e não se impõe de maneira abstrata.

perfeitamente adequadas aos seus lugares, porque *estávamos todos deslocados também, junto com elas.*

A hipótese aqui é, desde já, a segunda. Creio que houve, de fato, por um momento, uma ideologia com tal força de gerar hegemonia em uma determinada camada da sociedade brasileira, que essa camada inteira foi levada a crer em tal estrutura ideológica a tal ponto que, para essa camada especificamente, por um tempo determinado, foi possível viver em um ambiente análogo ao da “ideologia de primeiro grau” que opera ordinariamente nos centros do sistema. Ou seja, por um determinado período de tempo, para um determinado grupo social, o Brasil se tornou efetivamente *possível* - o que não significa que se tratasse de uma camada acrítica, evidentemente: a ideologia “de primeiro grau” segue sendo ideologia, e se pode ser crítico a ela. No entanto, ela consegue se constituir enquanto verdade parcial e crível (ainda que possa ser criticada, e seu conteúdo de falsidade explicitado). Dentro dessa *hipótese*, mesmo os trabalhos mais nitidamente críticos ao período - o meu por exemplo - podem ter se constituído como críticas a um território ideológico *de primeiro grau* (e não, como se deu em geral no caso brasileiro, a uma ideologia de segundo grau - ou seja: uma falsidade que já era falsa na origem, e que, ao chegar aqui, é *duplamente falsa*, não conseguindo portanto se constituir sequer como *verdade parcial*. Abordarei este ponto mais detidamente adiante).

A hipótese subjacente seria assim a de que se construiu um território momentaneamente - e aparentemente, a depender de quem olhasse - estável, em que se acreditou por algum tempo que era possível que o Brasil estivesse de fato se tornando um país, digamos, “civilizado”, uma democracia sólida⁵, com as suas doses normais de falseamentos, capaz portanto de gerar

5 Impossível não lembrar aqui novamente da provocação, citada acima, feita por Paulo Arantes, em 2009, acerca de uma dramaturgia, deste período, cujo horizonte tendia a ser o da *inclusão* em um sistema - que não deixa de ser a confirmação de um ponto de vista otimista, que pretende apenas como que *ampliar o escopo* de um sistema que aparentemente já não tinha mais problemas estruturais insolúveis, mas que só precisava ser corrigido e incluir os que *ainda* estavam de fora.

ideologias de primeiro grau, que seriam criticadas desta forma (enquanto ideologias de primeiro grau)⁶. Ou seja, nessa perspectiva, de repente as nossas falsidades não nos pareciam mais, como antes, muito menos verdadeiras do que as falsidades dos nossos “modelos”, eles também ideológicos, e nós parecíamos estar de repente em fase com a história mundial do teatro, falando de igual para igual com eles.

Pretendo examinar uma parte da produção teatral desse momento, para, em seguida, tentar compreender a derrocada desta sensação, o momento da *virada* (2015/2016), e do *fechamento* que se seguiu - e talvez siga até hoje - daquelas aparentes “aberturas” que tinham sido geradas. No entanto, nessa análise, creio que poderá ficar claro também o quanto de esforço intelectual era necessário fazer naquela época para que se lograsse o sentimento de atualidade, a tal ponto que podemos dizer que tal operação psíquica por vezes beirava o autoengano - quase a denegação freudiana. Ainda assim, mais do que analisar a forma como essa espécie de ilusão coletiva se instaurou e se estruturava (talvez possamos hoje qualificar assim, a partir da perspectiva do que se seguiu), pretendo entender o que estava acontecendo enquanto estávamos nos sentindo daquela forma, e sobretudo, de que maneira, nos anos de 2015, 2016 e 2017, aquela espécie de sensação de “abertura” foi se transformando em medo, em terror, e em pânico - e isso talvez inclusive por conta de ações deliberadas, e também não deliberadas, que nos desvirtuaram completamente, e que nós não entendemos naquele momento - e, creio, nem mesmo depois⁷.

Mas iniciemos pelas *aberturas*, e por aquilo que nelas havia de conteúdo de verdade.

6 Talvez a última vez em que tenhamos nos sentido de maneira parecida tenha sido justamente em no início da década de 1960, antes do golpe de 1964. Muitos textos dão notícia dessa sensação. Ver, por exemplo, entrevista de Oduvaldo Vianna Filho para uma revista cubana, em que Vianninha fala sobre a “irreversibilidade” das nossas conquistas democráticas da época. (VIANNA FILHO, 1981).

7 Para um olhar sobre as razões concretas de tais alterações, e do ponto de vista de quem analisa a crise do lulismo de dentro, ver *O lulismo em crise*, de André Singer (SINGER, 2018).

2.2. *E se elas fossem para Moscou?* - Christiane Jatahy

É evidentemente longuíssima a lista de textos escritos sobre *E se elas fossem para Moscou?*, e ainda muito maior sobre o trabalho de Jatahy como um todo. Não pretendo aqui me aprofundar no estudo vertical da obra da diretora, e nem mesmo da peça em questão. Antes, a minha análise deve ser pensada como a tentativa de captar, nesse espetáculo - assim como nos outros que analisarei - um movimento que é mais amplo que eles. E por isso, me permiti, em todos os casos, a realizar análises relativamente curtas, que, longe de querer dar conta das obras na sua totalidade, servem sobretudo para estruturar a hipótese que me proponho a sustentar.

No caso de Jatahy, há uma ressalva a mais que preciso fazer: a obra, como se sabe, é dividida em duas, metade da plateia assiste a um filme, captado e montado ao vivo na sala ao lado, onde a outra metade assiste à peça, que é ao mesmo tempo a própria filmagem. Assisti ao espetáculo na sua temporada no SESC Belenzinho, em São Paulo, em 2014, e depois tive acesso ao vídeo fornecido pela produção do trabalho - no entanto, nos dois casos, só pude ver a versão *teatral* da obra, de forma que não entrei em contato com o espetáculo como um todo. Essa é também a razão pela qual evitei analisar quaisquer questões ligadas à relação com o lado fílmico da obra, e foquei a minha reflexão apenas em aspectos que pertencem ao *lado teatral*, e tentei abordar elementos que parecem estar presentes, creio, nas duas faces do trabalho.

Como coloca José Da Costa, em texto sobre a diretora, creio que um dos pontos centrais da maneira como Jatahy cria a relação com Tchékov está em um certo interesse - anterior - pela realidade em cena. Particularmente, por uma realidade que poderia ser denominada cotidiana, e mesmo *banal*:

“É com a encenação de *Conjugado* (2004) que Jatahy começa a radicalizar uma série de questões associadas à relação entre a representação e a verdade, entre o jogo ficcional e a realidade, entre teatro e vida. Também o interesse pela forma de plasmar em cena a experiência do cotidiano pueril e banal teve aí o seu primeiro ponto de inflexão importante na trajetória artística de Jatahy. A peça mostrava uma personagem feminina solitária em seu apartamento conjugado, após ter chegado de um dia de trabalho, realizando, diante do público que a observa, suas atividades domésticas, pessoais e de lazer (trocar de roupa, tomar relaxantes, preparar-se para dormir, ver televisão, comer bombons etc.). O trabalho foi construído a partir de um

processo de pesquisa que incluiu a coleta de muitos depoimentos de mulheres que vivem solitariamente. Agora, as entrevistas e depoimentos de pessoas anônimas, e não mais obras literárias, foram a base referencial que serviu de trampolim para o livre salto criativo no qual as dimensões documental e ficcional começavam a ter seus limites deliberadamente borrados na experimentação artística de Jatahy.” (DA COSTA, 2015, p. 201).

Não sigo a interpretação de José Da Costa para *E se elas fossem para Moscou?*, que defende uma visão *fragmentária* da obra. Creio que tal aparente fragmentação é em verdade a estruturação cênica de uma unidade de fundo, que fornece as bases do *sentimento* que a obra emana e faz soar, e que é maior do que a própria obra - como analisarei em seguida. Nessa direção, a própria diretora, em entrevista ao mesmo José Da Costa, insere o seu teatro no que ela pensa como uma espécie de *retomada* no Brasil de um teatro mais “instável”, menos “fechado”, do as obras realizadas na década de 1980, quando o teatro dos “grandes encenadores” gerava obras, para ela, mais “fechadas” ao público, e ao risco.

“Então, o que, para mim, é um grande diferencial desses trabalhos dos anos 1990 aos quais você se refere é justamente essa possibilidade de a obra ser perfurada, ser invadida, ser contaminada. Nesse contágio, que vai se dar em todos os aspectos do processo, eu acho que o que resulta é um trabalho possivelmente mais vivo, no sentido em que ele incorre em mais riscos e é nesses riscos, para mim, que se verificam o que costumo chamar de “acontecimentos”, de alguma coisa que está a beira do abismo, tanto para quem faz como para quem vê.” (JATAHY, 2015, p. 213)⁸

Assim como a autora sugere - na mesma entrevista -, penso que há de fato um certo sistema teatral em operação no Brasil na década de 1960, que se interrompe com o golpe, e que é retomado depois da década de 1990. Em linhas gerais, trata-se do sistema do *teatro de grupo*. Embora sejam diferentes esses cenários em São Paulo e no Rio de Janeiro - e penso que Jatahy se insere um pouco mais evidentemente na linhagem carioca - talvez seja possível afirmar, como a diretora coloca, que tal sistema do teatro de grupo brasileiro (ou ao menos, sudestino) já estava desde a década de 1960 e 1970 em alguma medida investigando formas de teatro mais *permeáveis*, em que as fronteiras entre palco e plateia, e entre realidade e ficção (Teatro de Arena, Boal, Oficina, Asdrúbal, etc); se *borrassem*. É algo desse impulso que Jatahy leva adiante - e

8 Claramente, a diretora parece estar pensando aqui na noção de *acontecimento*, no sentido que Fischer-Lichte a utiliza, como um substituto para a noção de *obra* - e posicionando portanto o seu trabalho no limiar de um teatro performativo, o que evidentemente é o caso.

este é para mim um dos focos de *E se elas forem para Moscou*. Não se trata de mera investigação de linguagem, mas realmente de um movimento que emana e se funda em sentimentos mais amplos daquele momento histórico - sentimentos que dão ensejo a essa busca por um trânsito possível entre materiais em tudo diversos. Em cena, tal sentimento aparece como um tipo de habilidade de passar de um a outro território com total fluidez - ou, se quisermos: uma facilidade de *escamotear as diferenças* entre os registros e linguagens presentes em cena.

“Um dos desafios, então, para mim, era o de manter toda a precisão que o cinema me exige, ao mesmo tempo fazer que esses trabalhos teatrais continuassem permeados pelo que é a minha pesquisa; sobre as fronteiras, sobre a miscigenação dos territórios” (JATAHY, 2015, p. 213)

Essa “miscigenação dos territórios”, que aparece por exemplo no registro das atrizes (e atores) que o tempo inteiro vão simular uma linguagem *imediatamente* colada no registro da fala cotidiana, que no entanto instaura situações precisas e desenha - para a câmera - um filme, se dá por meio de um jogo em que o próprio registro cotidiano é o tempo inteiro *ao mesmo tempo ficcional e não ficcional*. Em uma espécie de jogo de fingir que somos nós mesmos, cria-se um território comum entre público e atores, de tal modo que os momentos de maior dramaticidade que sustentam a estrutura da trama (esta, muitíssimo precisa) já surgem como pertencendo também aos atores *pessoalmente* de alguma forma, e portanto, como se pudessem também pertencer a “qualquer um de nós”.

“É como se eu construísse uma teia, para poder furar essa teia e a gente cair juntos, e, nessa queda, é que eu acho que a gente chega no humano, tanto na relação com os atores como na relação com a dramaturgia, como também, na relação com os espectadores.” (JATAHY, 2015, p. 216, grifo meu)

Essa busca pelo “humano”, universal, que não se diferencia, mas sim se aproxima do outro, se acontece sempre em relação ao público, se dá simultaneamente também em relação às personagens de *Tchékov*. As situações do original são depuradas até se tornarem como que *nossas*. Veremos adiante a maneira como isso é conduzido na obra, a um só tempo totalmente fluida em seu trânsito entre linguagens e mundos, mas estritamente *fixa* na sua estrutura aristotélica de três atos. “(...) a minha dramaturgia parte disso que chamo de uma teia sobre o cotidiano, uma teia

sobre o aqui e agora, uma teia em que poderia estar uma relação entre a gente aqui, neste momento, mas que é construída para provocar uma *revelação*” (JATAHY, 2015, p. 216, grifo meu). Com efeito, penso que é na relação justamente entre uma multiplicidade de elementos, em uma cena que *valoriza essa multiplicidade*, e a estrutura, esta, milimetricamente precisa, que a obra de Jatahy se instaura como espécie de imagem quase sintética de um certo *clima* que o Brasil viveu até meados de 2010: submersa na aparente multiplicidade da superfície, quase caótica, há uma força que garante que o “caos” não corra jamais o risco real de se dissolver, e que empurra o todo *para frente*.

“Mas, tudo isso, a multiplicidade de detalhes e de ocorrências, a igualdade de condições entre os vários aspectos na disputa pela atenção do espectador-editor, tudo isso, enfim, acredito que só seja possível porque não se estabelece em um espaço inteiramente caótico. Por essa razão, é que tenho que ter muita consciência de como essas camadas estão se sobrepondo, para que esse jogo não vire uma confusão impossível de gerar uma escolha, mas vire sim uma orquestração invisível. Eu costuro uma dramaturgia da invisibilidade.” (JATAHY, 2015, p. 219)

A técnica de escamoteamento dessa estrutura sob o manto da superfície aparentemente e *até certo ponto* “caótica” é ao mesmo tempo a potência do espetáculo e o seu aspecto *ideológico*: é nesse escamoteamento que, penso, ele *se posiciona* diante de um certo clima (ideológico) de que é fruto, e que àquela altura estava começando a entrar em colapso. Meu foco nessa tese não está em entender tal clima ideológico, mas sim, o colapso que se segue a ele. No entanto, para que se entenda o contexto em que estávamos, a obra de Jatahy parece ser uma das mais bem acabadas forças do período, uma das mais substanciais experiências do que chamei de *aberturas* do início dos anos 2010.

Também Daniele Ávila Small escreve sobre o “embaralhamento de fronteiras” (SMALL, 2015, p. 246) que Jatahy propõe em suas obras como uma característica central de seu trabalho. Em seu texto, presente no *Dossiê Espetáculo* onde estão vários dos textos analisados aqui, na Revista Sala Preta de 2015, Small procura caracterizar o que ela chama de “dramaturgia atorial” (SMALL, 2015, p. 254), que, segundo a crítica, é criada a partir de

“sistemas”, e não de arcos de personagens⁹. Não pretendo aqui analisar a dramaturgia do ponto de vista da coloquialidade das falas propostas, nem da maneira como as trajetórias - ou “sistemas” - de cada personagem se dão. No entanto, o que me parece central no trabalho é a maneira como Jatahy é que, ao contrário do que aponta Small, a estrutura que sustenta a peça, no seu todo segue de maneira bastante rígida a forma aristotélica dos três atos, particularmente na sua adaptação para o cinema hollywoodiano. Diga-se de passagem, essa escrita que se sustenta nos três atos no seu todo, embora dissolva (relativamente) as situações, e eventualmente até mesmo as trajetórias de cada figura em uma linguagem *fragmentária* é bastante comum no teatro brasileiro do período. Cria-se um ambiente de certa *fragmentação controlada*, em que, ao passo que sentimos estar em contato com certo caos, subjetividades instáveis, trajetórias imprevisíveis, ao mesmo tempo jamais deixamos de sentir que há alguém que nos guia por esse território - uma espécie de *mão invisível*. Essa segurança por assim dizer sub-reptícia se funda quase sempre nos três atos. É interessante notar como tal aspecto estrutural da dramaturgia de *E se elas fossem para Moscou?* não é analisado em nenhum dos textos sobre a peça a que tive acesso, ainda que pareça uma característica central do espetáculo.

Luciana Romagnolli sugere quase o contrário, que haveria uma apreensão *fragmentária* do trabalho, com o que não estou de acordo, já que, justamente, a estrutura em três atos confere uma *unidade objetiva* à experiência.

“Entre os dois mosaicos desencontrados construídos pelas atrizes e diretora como peça e filme, a apreensão é fragmentada e descontínua, solicitando do espectador – não só de Jatahy – uma operação de montagem constante.” (ROMAGNOLLI, 2015, p. 273)

Creio que este não seja o caso. Essa é a sensação que a peça *conduz*, ou seja, sentimo-nos perdidos, e isso é parte da curva, de tal modo que somos como que guiados de maneira segura pelo território aparentemente inseguro. Ainda que haja, como indicamos acima, uma multiplicidade de experiências,

9 Veremos que no caso de *E se elas fossem para Moscou?* tais “sistemas” são basicamente as cenas ordenadas de maneira progressiva e dramática, em uma estrutura de três atos, com um pluriprotagonista, uma trama, conflitos e suas resoluções, etc, e que há, sim, arcos de personagens, muito embora o linguajar cotidiano e “banal”, e a aparência de diálogo improvisado, possam sugerir o contrário.

elas estão orquestradas em uma estrutura invisível que confere unidade e evita justamente a fragmentação *do todo*. Pode-se dizer que haja um espaço para a ação do público, mas me parece que falar em uma apreensão fragmentada é exagero, e aqui acompanho a própria diretora (citada acima). Não há de fato o risco do caos total - o que não significa que não haja espaço para o caos, para a fragmentação, etc, relativos. Apenas, esse espaço está delimitado desde antes, e a macroestrutura da obra sustenta o olhar do espectador em bases reconhecíveis - até para que ele possa ter a tranquilidade para *jogar junto* com os atores, e “perder-se” com eles¹⁰.

Por outro lado, embora tampouco acompanhe completamente a leitura de Wellington Andrade sobre a obra, sobretudo na sua avaliação em relação aos resultados obtidos, considero que ele aborda questões semelhantes à minha apreciação. Andrade se pergunta:

“Como garantir que as tiradas cômicas da primeira metade da encenação e as explosões emocionais da segunda parte fujam ao esquematismo histriônico-histórico que dá sustentação a muitas manifestações da indústria cultural?” (ANDRADE, 2015, p. 282)

Creio que haja mesmo algo na peça que se aproxima, no seu todo, dos “esquematismos” da indústria cultural, mas o meu ponto de vista é que isso se deve menos à opção pelo jogo proposto, da pretensa *naturalidade*, que Wellington critica diretamente, e mais à estrutura da obra como um todo, que ele também não aponta, e que é o que conduz o público de maneira segura e estável, em meio às instabilidades e permeabilidades forjadas. Não pretendo

10 Seria interessante realizar um estudo sobre a persistência da estrutura de três atos no teatro latino-americano. Chama muito a atenção como são raros os exemplos de trabalhos no teatro que saiam desse formato, tanto no Brasil como nos países vizinhos. Não sou um opositor dos três atos, e nem seu defensor abstrato (até porque creio que ele possa gerar efeitos completamente diversos a depender do contexto em que é empregado), mas creio que seja digno de nota o fato de que essa estrutura esteja presente na imensa maioria dos trabalhos mais “pós-dramáticos” da nossa produção. De Sergio Blanco a Christiane Jatahy, passando por Leonardo Moreira e Guillermo Calderon, a imensa maioria do teatro *de ponta* latino-americano dos anos 2000 e 2010 se estrutura nas bases dos três atos, de maneira bastante clara - este sendo uma das principais marcas de diferença com o teatro mais contemporâneo realizado na Europa por exemplo. Basta pensar-se em Romeo Castellucci, Angelica Liddell, Rodrigo Garcia, René Pollesch, Susane Kennedy, Christoph Schlingensiefel, Elfriede Jelinek, etc. Todos esses autores citados raramente - ou mesmo quase nunca - utilizam a estrutura dos três atos em seus trabalhos, o que faz com que a sua apreensão do todo seja *de fato* fragmentária. No Brasil e na América Latina em geral, ao contrário, os procedimentos pós-dramáticos ou performativos aparecem já mediados por uma estrutura que de certa forma os domestica em um formato apreensível (geralmente, os três atos). Essa é de fato uma das marcas do teatro latino-americano. Não significa que não haja exceções - muitas, mas que confirmam a regra, e não são aliás necessariamente “melhores” do que os trabalhos que seguem os três atos.

no entanto avaliar se esse tipo de escolha - evidentemente proposital, como a própria diretora coloca, em citação acima - logra seus objetivos. Em princípio, creio que sim. E creio também que tal jogo de instabilidades sustentadas por uma estrutura que garante que as suas instabilidades não se desdobrem em uma dissociação total seja mesmo a expressão quase literal de um sentimento de que todos nós fazíamos parte naquele período.

Ademais, embora eu não necessariamente compartilhe do ponto de vista crítico de Andrade, acompanho a sua análise em relação ao aspecto “naturalista” da interpretação na peça, sua aproximação com o “cotidiano banal”. Mais adiante procurarei elaborar um pouco do que me parece que essa *imediatidade* em relação à vida, que a obra persegue, expressa. Minha hipótese é que esta imediatidade - que não está apenas no trabalho de Jatahy - se referia ao sentimento de que *algo* estava em processo no mundo. Ou seja, a *imediatidade* de um cotidiano banal se refere, no fundo, a uma crença generalizada, que a obra *organiza*, de que esse próprio cotidiano estava, de algum modo, *se movendo* em alguma direção (em geral, *para frente*). Creio que esse sentimento foi o que sustentou as *aberturas* que estou tentando exemplificar. E foi esse mesmo sentimento que colapsou completamente em menos de um ano, em seguida. Em linhas gerais, creio que o diagnóstico de Andrade, de que a obra contribui na “redução da figura do homem à dimensão ególatra do sujeito” (ANDRADE, 2015, p. 286) é o diagnóstico de um sintoma que a obra *organiza*, e que faz parte do sistema ideológico mais amplo onde ela se insere - simultaneamente o sentimento de que *algo* estava por vir, ao mesmo tempo em que esse algo se apoiava em uma estrutura cuja única força social permitida é a do indivíduo¹¹.

Daniel Schenker, por sua vez, aborda a questão temporal na obra de Jatahy, e reflete sobre o seu trânsito entre passado e presente, que se dá em

11 Não pretendo realizar essa análise nesta tese, porque o meu foco é o que veio depois, mas é possível entrever a possibilidade de pensar essa forma, que a um só tempo impulsiona para frente e torna a diluição das fronteiras tão possível, mas nunca deixa de se estruturar no indivíduo como única força social existente, como uma imagem cênica bastante acurada sobre o que foi, segundo muitos teóricos, o lulismo. Aqui, penso sobretudo em Leda Paulani (2021, 2004) por exemplo, que reflete sobre o neoliberalismo de base que sustenta os avanços da agenda que André Singer batizou como lulismo. Paulo Arantes nunca deixou de frisar as contradições de um tal sistema, e Tales Ab’Saber (2011) também teorizou à época sobre a estrutura psíquico-social de tal hegemonia ideológica. Não é este, no entanto, o meu objeto, e me limito a deixar a indicação em aberto.

vários níveis: “em seus espetáculos, Jatahy entrelaça passado e presente não apenas no campo temático” (SCHENKER, 2015, p. 291). Neste ponto, me aproximo da sua análise, e justamente a ideia da *possibilidade de trânsito* entre o presente brasileiro (de classe média ou média-alta) e o presente das personagens de Tchékov é um dos pontos que observo. Creio que em Jatahy esse *salto* (assim como todos os outros) se tornou mais possível do que em qualquer outro diretor brasileiro. O “acúmulo de tempos” (idem, p. 299) que Schenker observa, tanto em Jatahy quanto em Tchékov, se dá, no caso, por meio de uma capacidade peculiar de *transitar*, e de *apagar* as diferenças históricas, que parece se apoiar em um tipo de *confiança no presente*, peculiar ao período brasileiro que foi interrompido justamente em meados de 2010.

Gabriela Monteiro, por seu turno, efetivamente nomeia essa “utopia” que, de alguma forma, penso, norteia e estrutura silenciosamente a peça:

“E se elas fossem para Moscou? baseia-se no pensamento de uma vida sem fronteiras, um mapa-múndi, em que a cor da pele, o idioma, a preferência sexual, os hábitos e costumes são partilhados em um mundo fraterno. (MONTEIRO, 2015, p. 307)

Creio que esta *Utopia*, que no Brasil de 2021 soa completamente ingênua e inalcançável, em 2015 ainda soava como um norte que se poderia *imaginar* (ainda que fosse evidentemente impossível). Ou seja, nos termos que já aventamos de Roberto Schwarz, era como se a ideologia, naquele Brasil dos anos 2000 e início de 2010, de um progresso viável por meio do neoliberalismo, tivesse deixado de ser uma ideologia de *segundo grau* entre nós, e, por algum tempo, tivesse passado ao seu status de ideologia de primeiro grau - como ocorre no centro.

Não à toa, o teórico do cinema Ismail Xavier é o único que cita a estrutura em atos da obra - tão difundida é esta forma no cinema, que o olhar treinado a identifica com naturalidade. Insisto neste ponto apenas porque creio que ele fala de um aspecto importante da obra, que poucos observaram. Xavier, seguindo o seu olhar costumeiramente apuradíssimo, no exercício do *close reading* da obra, aponta aspectos fundamentais do trabalho, como a emergência de certa banalidade vazia (que ele aponta nas referências estereotipadas à cidade de Moscou por exemplo):

"Na encenação de hoje, permanece o significante Moscou, mas este muda de sentido, é um não lugar. Há como pressuposto dessa ida a Tchekhov a sugestão de que as duas situações podem, no fundo, produzir posturas afinadas, apesar de suas diferenças de condição e do que nelas se concebe como sonho. Em particular, é nítida a diferença entre buscar tal território do sonho no passado, no lugar de origem, ou buscar tal território em um lugar, algo que se constitui a partir de encantamentos imaginários nada distantes de uma afetação pelo que conota alteridade. Temos aí algo nas antípodas do sentido que tem Moscou para as figuras do dramaturgo, como se a formação atual não mais estabelecesse a infância e sua memória como ponto de referência, nos atando a um eterno presente e sua ciranda de clichês, embora em tudo pareça que a tecnologia nos faz sempre lembrar a velocidade das mudanças." (XAVIER, 2015)

Ismail aponta, assim, para uma leitura da obra que frisa a relação entre a relação tchekoviana com o tempo, que a obra atualiza, em um momento onde, ao que parece, o passado como que deixou de existir. A interpretação parece ser frutífera e poderia ensejar uma série de reflexões. No entanto, é o seu olhar para a estrutura da obra que pretendo seguir.

Como esta se trata de uma análise *parcial* do espetáculo - apenas de um dos seus *lados* -, tomarei a liberdade de tentar *ler* na obra apenas algumas tendências que penso que ela expressa com incomum nitidez. Sobretudo a já citada *facilidade* em transitar *entre territórios*, que parece ser em tudo o elemento de Jatahy - fluidez e trânsito fácil entre universos díspares: em linhas gerais, a poética da diretora parece se basear nisso. No entanto, essa estrutura dos seus trabalhos, é - como é sempre o caso em artistas coerentes e substanciosos - também o que a sua obra, de um jeito ou de outro, *diz* ou *faz*. Nesse sentido, é possível pensar que *E se elas fossem para Moscou* é uma peça sobre as dificuldades, mas também, sobre as possibilidades reais de *mudança*. Parece ser central na obra um certo "clima" de que, embora seja difícil, complexo, e mesmo que afinal isso simplesmente *não ocorra*, a possibilidade da mudança existe.

É a própria *forma* da obra que nos diz isso: seu trânsito constante de uma linguagem para outra, da realidade para ficção, da plateia para o palco,

da cena de cinema para a cena de teatro, do cantado para o falado, etc, nos diz, o tempo inteiro, que *é possível mudar*. Tudo busca, efetivamente, essa fluidez e essa facilidade de transmutar-se. E no entanto, em cena, na *narrativa* que a obra sustenta, a mudança - para as personagens - não aparece como sendo fácil, sequer possível. Penso que é justamente esse certo *descompasso* entre a forma da obra e aquilo que ela *narra* que a torna efetivamente dialética, e o tempo inteiro nos realça e nos faz entrar em contato com as dificuldades e dramas reais das personagens enquanto obstinações, neuroses, dificuldades que não pertencem, ali, “ao mundo”, ou a qualquer tipo de força maior do elas. A obra evita, assim, tornar-se alegórica, e desvia de qualquer tipo de leitura mais unitária em termos de conceito: se por um lado tudo parece constantemente possível, a mudança parece ao alcance da mão, por outro lado, o tempo inteiro tudo segue de fato sendo difícil demais para ocorrer, e as mudanças, em termos de narrativa, *não ocorrem*.

A diretora de fato expõe esse *assunto* da obra no seu início e no seu fim, inclusive a ideia de que, ali, a “tentativa” que a obra empreende é a mesma das personagens. Se as personagens, no entanto, *falham* em “se reinventar”, a obra logra tal objetivo e sustenta a possibilidade constante da reinvenção e da mudança que, de certa forma, de fato *ocorre no todo da peça*, mesmo que seja *apesar das personagens* - que, pela sua própria obstinação talvez, nem sempre se reinventam como a obra faz. Esse certo movimento *do todo* em direção a um tipo de *abertura*, simultâneo a um movimento inverso na parte, parece falar muito do clima do momento em que a peça foi criada. Há um certo otimismo no ar, como se houvesse *algo* prestes a acontecer, como se estivéssemos todos testemunhando o surgimento de algo novo (ainda que esse *algo* de fato não ocorresse, e mesmo pudesse ser uma novidade terrível - o suicídio do namorado de Irina, por exemplo). Tal sentimento mais ou menos geral no Brasil (que talvez tenha culminado nas *jornadas de junho* de 2013), me parece, instaurou na primeira metade dos anos 2010 um ambiente que sustentava um sentimento de que era possível ao teatro se aproximar da vida, e praticamente se fundir a ela. Tal *imediatidade* se constituiu como base para alguns experimentos do período, e se apoiava em um clima geral de *abertura*.

Como enuncia Isabel Teixeira (Olga) no início da peça,

“É como se a gente estivesse na beira do trampolim de uma piscina e a água embaixo, azul, cristalina, brilhando e o passado em fila empurrando a gente pra frente e, ao mesmo tempo, segurando o salto. E, depois do salto, um longo tempo no ar e os minutos que parecem ser eternos, porque mudar é como morrer um pouco, a gente nunca mais vai ser o mesmo. Talvez isso não seja uma peça. Talvez não seja um filme também. Talvez sejam as duas coisas ao mesmo tempo e é nesse espaço, nesse entre, que a gente vai tentar se reinventar” (Trecho de *E se elas fossem para Moscou*, de Christiane Jatahy)

Imediatidade e linguagem coloquial

Por alguma razão, talvez por um olhar pessoal e certamente tendencioso, não consigo separar completamente o trabalho de Christiane Jatahy - e particularmente falando de *E se elas fossem para Moscou?*, de uma certa “tradição”, ou de um certo estilo, um jeito de estar em cena, que identifico no teatro de pesquisa feito no Rio de Janeiro. No entanto, é daí que parto para esta análise, que evidentemente não se pretende definitiva e nem total, desta obra complexa e cheia de camadas. Gostaria de focar o meu olhar inicialmente nesse aspecto do trabalho que, me parece, é um desdobramento desse tipo de teatro, ou talvez seria melhor pensar em *tendência*, que é obviamente global e reconhecível no trabalho de diversos encenadores ao redor do mundo, mas que tem um certo *caminho* no teatro brasileiro - e particularmente, no teatro carioca. Tal aspecto é justamente o trânsito - apontado por todas as críticas da obra como sendo sua característica central - entre a ficção e a realidade, entre um certo elemento *banal* da vida cotidiana (de classe média), e a obra clássica de Tchekov.

Creio que o Rio de Janeiro - assim como São Paulo - tem algumas peculiaridades no seu teatro, uma delas sendo uma conexão mais ou menos direta entre o que surge na cena mais avançada teatral e a grande indústria cultural brasileira (a Rede Globo). Tal contato é muito mais intenso e direto do que no caso de São Paulo, evidentemente. Em muitos dos importantes grupos cariocas - esta é uma regra que quase não comporta exceções - há integrantes que passaram posteriormente, ou antes, pela Globo (desde evidentemente Asdrúbal Trouxe o Trombone, passando por Cia dos Atores, mesmo o Tá na Rua de Amir Haddad são exemplos evidentes, assim como a

própria Jatahy¹²). Outra peculiaridade - que não é exatamente específica do Rio, mas que floresceu por lá com mais intensidade e com mais consequências do que por exemplo em São Paulo, foi o chamado *desbunde*¹³. Diz Luiz Eduardo Soares, sobre Asdrúbal:

“Combinava [com isso] a nossa coloquialidade, porque nós éramos anti-épicas por natureza, então era extremamente coloquial e ao mesmo tempo tão marcadamente estético, porque a forma não admitia o improvisado no sentido negativo da palavra.” (Luiz Eduardo Soares, no documentário *Asdrúbal trouxe o trombone*, de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PQ7eDsMb1N8>).

Sempre me pareceu algo mais ou menos evidente que o *desbunde* por assim dizer “clássico” de Asdrúbal Trouxe o Trombone na década de 1970 não deixa de reverberar, em alguma medida, na ironia fina (e às vezes rasgada), extremamente afiada, de Henrique Diaz e da Cia dos Atores. Não faço o paralelo apenas por uma razão meramente “geográfica” ou para tentar impor qualquer tipo de tentativa de criação de uma linha de tradição “carioca” ou nada disso, mas muito mais por uma mera constatação empírica e casual, nos dois exemplos citados (e que, além de tudo, não se restringe ao Rio de Janeiro, evidentemente).

É interessante pensar, inclusive, que esse tipo de discurso irônico, paródico, que pode evidentemente tomar muitas formas, esteve também presente na própria televisão brasileira, ou seja, adentrou no espaço da Globo (em certa medida, juntamente com a entrada de alguns dos atores advindos de grupos como o próprio Asdrúbal). Em aula que assisti recentemente, em meados de 2020, o roteirista Jorge Furtado, juntamente com o diretor Guel Arraes, lembrava de como, nos idos da década de 1980, eles idealizaram uma série de programas (TV Pirata, Casseta e Planeta, etc) que iam justamente trabalhar com a paródia e registros irônicos de humor “*esculhambado*” -

12 Provavelmente esse fato, de que o teatro de pesquisa fica um pouco mais como que em torno da Globo se deve a dois fatores. Primeiro, que a sede principal da emissora fica no Rio de Janeiro, claro. E em segundo lugar, evidentemente que São Paulo é que é uma exceção nisso, porque a existência de mecanismos de financiamento públicos permite que muitos grupos se mantenham de maneira de fato independente do mercado - sendo excepcionais os exemplos justamente dessa conexão.

13 Com efeito, embora José Celso Martinez Corrêa se inclua como parte do *desbunde*, penso que o seu teatro tem uma diferença mais ou menos central com o *desbunde carioca*, qual seja, o caráter central da provocação sexual, de fato violenta em si mesma, e que portanto, embora possa partir de um sentimento semelhante, tem uma consequência muito diferente da ironia, da piada, do humor, da *esculhambação* que caracterizava por exemplo o trabalho do *Asdrúbal trouxe o trombone*.

muito na esteira do chamado *desbunde* do teatro carioca. Jorge Furtado mencionou então, na mesma aula, que, no final da década de 1990, depois do sucesso desse período de muita força da paródia, eles avaliaram que era chegado o momento de “fazer televisão de verdade” (citação aproximada, de memória, da fala do roteirista). Foi então que a dupla criou diversas outras obras que já não trabalhavam exatamente com paródia (*Auto da Compadecida*, *A Grande Família*, etc), e que foram justamente uma tentativa de realizar uma espécie de virada no direcionamento de seus discursos, que, ainda que trabalhando com humor, deixa de ser “duplamente orientado”, como Mikhail Bakhtin caracteriza a paródia, e passa a ter uma orientação única - abandonando portanto aquela camada de autoironia, que, na paródia, tem a função de como que fazer uma *ressalva* em relação à própria linguagem utilizada, de modo que tais discursos paródicos, ao falarem de algo, sempre falam também de si mesmos, e se mostram como críticos de si mesmos (o que faz com que Bakhtin os liste como níveis discursivos que se aproximam mais do *dialogismo* do que o discurso realista estrito - que seria *monológico*).

No teatro, ao que parece, as coisas aconteceram de maneira diversa. Em meados dos anos 2000, quando já não era mais central na indústria cultural brasileira o humor paródico e todo esse aparato de linguagem *duplamente orientado*, no teatro de pesquisa ele teve um novo fôlego, que foi uma reelaboração daquele *desbunde* da década de 1970, mas já em território teatral diverso, não só no Brasil, mas no mundo. Nos espetáculos da Cia dos Atores, sobretudo as suas recriações de clássicos como *Hamlet* e *A Gaiivota*, utiliza-se em geral um registro que sustenta, em algum nível, a paródia (ainda que por vezes muito mais sutil do que a prática do Asdrúbal).

Com efeito, Henrique Diaz, em suas direções, parece sempre manter uma certa *distância* virtualmente intransponível em relação ao texto clássico, quase como se ele fosse, no limite, *irrepresentável* por nós. No entanto, tal distância, no caso, torna-se ela mesma expressiva, e quase *lírica*. Se a linguagem de Shakespeare ou de Tchékov parece artificial demais quando colocada em cena hoje, os trabalhos da Cia dos Atores *explicitam* tal distância, mas, mais do que isso, é justamente na própria tentativa de transpor tal abismo que surge verdadeiramente o gesto poético, político e radical dos

espetáculos. Por exemplo, uma atriz entra em cena (inaugurando essa espécie de *gag* pós-moderna que depois se tornou um tipo de cacoete amplamente disseminado), extremamente incomodada com a dificuldade de interpretar Ofélia, porque ela “não gosta de adolescentes”, e assim por diante, e então, depois de caminhar pelo palco de um lado para o outro e montar um cenário que remete à *sua própria adolescência*, derruba no chão um monte de cartas, em um tipo de acidente explicitamente construído, e que servirá como base para que ela dê o salto que a levará então à cena que segue, em que ela de fato *interpreta* Ofélia. Nesta sequência, a distância intransponível de repente é, por um instante, em um território fugaz e específico, transposta, e parte da beleza lírica da cena (lírica porque suspende, justamente, por um momento, as distâncias de tempo e de espaço) se refere justamente à existência prévia de tal *impossibilidade* (a que o registro paródico se refere). Ou seja, creio que, no caso dos grandes trabalhos de Henrique Diaz e da Cia dos Atores, parte dos seus momentos de mais força cênica se sustentam justamente nessa distância entre cena e vida, entre obra clássica e atualidade concreta dos atores, que a peça aponta (assim como no desbunde, por meio da paródia), distância esta que justamente *é transposta*, em geral por meio de um gesto explícito, normalmente a um só tempo cênico e pessoal, e que é o núcleo expressivo das obras. É assim que uma gaivota se transforma em um repolho, Ofélia aparece em um quarto de adolescente da década de 1990, e assim por diante. A banalidade do dia a dia da classe média da zona sul carioca, que se sabe banal, por meio de saltos explícitos, de repente se aproxima da vida da elite russa decadente Tchekoviana, ou dos dilemas de heróis Shakespeareanos, e as suas questões como que se tocam por instantes. Porém, e isso é crucial, essa aproximação não se dá de saída, ela é sempre difícil, e virtualmente impossível - ocorre apenas por meio de um *esforço poético* que, basicamente, me parece, é o próprio centro de gravidade do trabalho da Cia dos Atores.

Há, assim, um discurso “duplamente orientado” como ponto de partida, em que a linguagem faz referência a si mesma e sublinha a sua própria impossibilidade (ou dificuldade), e é essa própria dificuldade que confere a força dos momentos em que o discurso momentaneamente *se unifica*, e sempre apoiado para isso em dispositivos cênicos assumidos, a um só tempo irônicos e líricos, poéticos e algo ridículos, por meio dos quais o

presente, a realidade, ou o aspecto “performativo” da obra, se quisermos, é provisoriamente amalgamado em uma imagem ao clássico com que está tentando se haver. Tais momentos são, no entanto, sempre passageiros, e rapidamente se retorna ao registro do humor paródico, auto-irônico, e nesse sentido, penso, herdeiro do desbunde, onde tais distâncias e *impossibilidades* serão sempre frisadas - para por isso mesmo serem profanadas em cena: se não há distância, não há profanação, não há paródia e não há humor.

Sobre isso ainda, creio que tanto o Asdrúbal Trouxe o Trombone, como também o caso da Cia dos Atores partem de uma questão básica que é bastante importante, e que se manterá nos anos seguintes: um incômodo pelo sentimento de que “a vida real” não está dentro do teatro. O sentimento de que há uma vida real que não está tendo espaço dentro da convenção da arte (e do teatro). Em parte, o que Asdrúbal faz na década de 1970, não é senão a introdução, algo carnavalesca, e com grande alarde e impacto, dessa “vida real” em cena - a tal *coloquialidade* a que se refere Luiz Eduardo Soares na citação acima. No entanto, como trata-se de uma entrada, digamos, *forçada*, ela não tem como ser incólume. A paródia é também, nesse sentido, como uma *cicatriz* que a cena carrega, por conta da introdução, a fórceps, de questões que não pertenciam àquele lugar.

O que estou sugerindo, então, é que talvez, na primeira década dos anos 2000, de certa forma a Cia dos Atores vai retomar esse mesmo impulso, e vai dar uma nova resposta à equação - provavelmente muito menos brutal, e também bem mais refinada, mas parece que parte de um mesmo problema: a

convenção da cena não inclui determinados assuntos, questões, da “vida real”, e as peças tratam, em parte, justamente dessa distância¹⁴.

Cristiane Jatahy, em *E se elas fossem para Moscou?*, parece partir de uma mesma vontade ou impulso básico (o de colocar a *vida real* em cena, em contato com os *clássicos*), que, no entanto, no caso dela, ao que parece, simplesmente *deixou de ser um problema*. A mencionada distância entre a convenção teatral (no caso, representada diretamente pelas Três Irmãs de Tchékov), aqui, já não existe de saída. Não há, assim, o pressuposto de nenhum discurso “duplamente orientado”. Pelo contrário, a peça o tempo inteiro transita entre uma certa “vida real” (esta, próxima àquela de que a Cia dos Atores também partia, digamos, da classe média da zona sul carioca), e a vida das personagens tchekovianas - e essa transição justamente é o tempo inteiro realizada de maneira magistralmente bem urdida, no sentido de *apagar* quase que completamente os vestígios de qualquer distância que poderia haver entre elas - a tal ponto que a distância de fato *desaparece por inteiro*.

A atualização das questões e dilemas presentes em *As Três Irmãs* - gesto central do trabalho - tem como matéria criativa, no caso de Jatahy, não a distância, mas a *proximidade* em relação Tchékov. É na fluência total, no navegar tranquilo entre Tchékov e assuntos, modos de falar, dilemas “atuais”, cotidianos, *coloquiais*, que a diretora vai fundar a sua poética. Trata-se, na verdade, de uma certa *poética do apagamento das fronteiras*: nesse sentido também Jatahy constrói a fluência total entre cinema e teatro, o apagamento desses limites de linguagem, resultando em uma espécie de cena aberta - e

14 Vários outros experimentos foram realizados partindo, de certa forma, dessa mesma questão, no início dos anos 2000. Em um outro sentido, por exemplo, o grupo XIX de teatro parte do mesmo problema, a distância entre a convenção teatral e a “realidade”, para propor uma outra alternativa ao dilema, que gerou o seu espetáculo de maior importância, *Hysteria* (2001). Ali, os depoimentos de mulheres diagnosticadas como histéricas em fins do século XIX eram colocadas em diálogo direto com mulheres reais, presentes (aqui também, o aspecto “performativo” da obra). Nesse caso, a distância não era transposta poeticamente como na Cia dos Atores, e também não era alvo da paródia irônica como no *Desbunde*, antes, não era transposta jamais (este era o dispositivo), mas sim assimilada ao espetáculo, de tal forma que o seu impacto dizia respeito justamente a essa “aproximação” em que, ao invés da convenção ser comentada, ela era explicitamente ignorada, inserindo o público (e a “realidade”) no próprio jogo que instaurava a obra. Vários outros experimentos da época se valiam de soluções diversas para o mesmo problema, e creio que não é exagero pensar que isso foi uma das grandes questões da primeira década dos anos 2000 no teatro brasileiro - ou seja, casos como a Cia Brasileira, com *Vida*, que analisaremos adiante, não são exceção.

fluida - em que a ficção *já é* também realidade, o teatro *já é* também cinema, Irina *já é* também uma jovem brasileira que se automutila (provavelmente da zona sul do Rio de Janeiro) do início do Século XXI, e assim por diante.

Tudo se passa como se a reafirmação da possibilidade de colocar o cotidiano em cena, que em 1970 parecia um gesto radical, tivesse se tornado de repente simplesmente um fato, e, portanto, desnecessária. O contato imediato entre arte e mundo teria assim se tornado viável - mas não pela via de nenhum tipo de neovanguarda. Hal Foster (2017) aponta que uma das tentativas não-realizadas das vanguardas era justamente a possibilidade de buscar uma relação de imediatidade total entre arte e vida. Mas talvez aqui se realize então uma das tentativas centrais que estava sendo empreendida pelo menos desde a década de 1970 no teatro brasileiro: colocar a vida cotidiana *em cena*. Cabe talvez um pequeno parêntesis em relação à questão da imediatidade, e a forma como tal questão tenha ganhado nova força, muito embora talvez tenha se deslocado de um território mais coletivo e explicitamente político, e se direcionado para um ambiente mais individual (nem por isso menos político, em seus efeitos).

Sobre a imediatidade

José Antonio Pasta, em seu clássico *O trabalho de Brecht*, menciona a perspectiva de uma *imediatidade* entre palco e realidade, que seria o pressuposto de algumas das obras de Brecht anteriores ao seu exílio - imediatidade esta que, segundo Pasta, é um dos alicerces da obra de Maiakovski por exemplo.

“Se a fase imediatamente anterior de Brecht fora dominada (...) pela ‘tentativa de exprimir no drama os problemas morais da atitude revolucionária’ (lembrem-se A decisão, Aquele que diz sim e aquele que diz não, A exceção e a regra), a partir de 1933 o problema central passa a ser a dificuldade de enfrentar, literariamente, a presença ameaçadora, maciça e crescente da contra-revolução (...). A Alemanha, que pouco antes se acreditava viver a iminência revolucionária, via-se transformar na pátria da contra-revolução. Com a ‘virada’, e o completo deslocamento que ela provocava em todo o quadro de valores, a atividade literária de Brecht passava de uma espécie de solidariedade imediata com a matéria histórica, sob a forma do antagonismo ou da adesão diretos às evoluções que apresentava, a uma necessidade de considerar a distância e o descentramento que em relação a ela agora se impunham de maneira radical.

A essa falta de imediatidade que lhe era assim imposta, Brecht dará, na verdade, uma resposta também radical: ele irá trazê-la para o centro problemático da sua produção. A distância, o descentramento e o risco de desagregação a que era submetida, a produção de Brecht ira internalizá-los, transformando-os dialeticamente em seu próprio motor.

Perdido o ‘clima’ de iminência de revolução e mesmo o fluxo que provoca a preparação revolucionária, a produção de Brecht perderá a imediatidade trepidante que já tivera e que mais o aproximava de Maiakovski - este, quem sabe, o seu grande pendant no âmbito da arte revolucionária. Praticamente toda a produção do grande artista revolucionário russo surge, por assim dizer, ritmada pela marcha da revolução - pelo seu impetuoso fluxo preparatório, sua deflagração, consolidação e mesmo pelo seu refluxo. Não há, propriamente, separação entre o que Maiakovski produz e seu exterior. Há luta, polêmica, mas não descentramento e distância.” (PASTA, 1986, ps. 178 a 179)¹⁵

A imediatidade, no caso, é dado justamente pelo contato direto com a transformação da sociedade, com a *revolução*. Brecht, depois do exílio, teria justamente perdido a possibilidade de tal *imediatidade*, com a derrota da esquerda alemã e a ascensão do nazismo. Heiner Müller parte da mesma ideia: "A expulsão da Alemanha, o distanciamento das lutas de classe alemãs e a impossibilidade de continuar seu trabalho na União Soviética significaram para Brecht a emigração para o classicismo" (MÜLLER, 2003, p. 49).

Na obra de Brecht posterior, o seu esforço, ou, com Pasta, o seu *trabalho*, consiste justamente em conseguir *assimilar* a ruptura da imediatidade, e é por isso, diz Pasta, que a obra de Brecht trabalha em tantos níveis com a ideia do *distanciamento* - o próprio *Entfremdungseffekt* sendo apenas um dos aspectos em Brecht que internaliza a distância, torna sua a *mediação* que lhe foi imposta. Este aspecto da obra brechtiana é, para Pasta, a própria assimilação, no campo da *forma*, para dentro da obra, da ruptura real que historicamente perpassou autor e obra. O trabalho de brecht, seu “impulso classicizante” segundo Müller, nada mais é do que uma tentativa de assimilar essa ruptura - algo que ele efetivamente logra realizar, justamente por meio de todos os dispositivos que envolvem, dentro da sua obra, e no campo da *forma*, a internalização da ruptura, da distância, da *mediação*.

15 Deixei a citação mais longa talvez do que o necessário neste ponto da Tese, para apontar, no entanto, um pouco mais adiante do raciocínio - e das aproximações com a análise de Pasta - que pretendo fazer posteriormente.

No nosso caso, pensando no período que estou estudando, e particularmente em *E se elas fossem para Moscou?*, trata-se, de certa forma, exatamente do contrário. Todo esforço de Jatahy parece ir no sentido justamente de assimilar uma *imediatidade* à obra. *Aproximar* as camadas que em si mesmas são distantes. Borrar ao máximo os limites, e, com isso, retirar, ou melhor, justamente *dissolver a mediação*. Trata-se, pois, ao contrário de assimilar a impossibilidade da imediatidade, justamente de dar forma à sua *possibilidade*. Claro, trata-se aqui de uma *imediatidade sem revolução*, sem curso histórico e perspectiva de mudanças radicais que, com Pasta, sustentavam tal contato direto entre arte e vida, no caso de Maiakovski e do Brecht das peças didáticas. Aqui, não há esse “curso da história”, na sua potência disruptiva, que sustente a imediatidade. E no entanto, ela ocorre em cena. No entanto, mais até do simplesmente uma invenção da mente da diretora, *intencional* ou *artificial*, tal imediatidade é um *pressuposto* da peça, que aparentemente ela só faz *aceitar*. Veremos como esse *pressuposto*, de uma certa *imediatidade possível*, não é só presente na obra de Jatahy, e como de alguma forma ela está disseminada em alguns outros trabalhos da mesma época - e emana certamente um sentimento também mais amplo na sociedade brasileira. De certa forma trata-se de uma decorrência dos experimentos do teatro de grupo brasileiro como um todo no início dos anos 2010, como se apontou, em que paulatinamente a aproximação entre palco e “vida real” foi se tornando mais e mais natural - e mais e mais *necessária*. No entanto, creio que o ponto central aqui não é este. Esta *imediatidade* que Jatahy habilidosamente faz virar a própria força expressiva de seu trabalho é bem maior do que o seu teatro, e diz respeito a uma estrutura ideológica daquele momento, um certo modo de pensamento que se construiu ao longo dos anos 2000, e que iria começar a ruir em meados de 2010. Como se fosse uma espécie de crença na revolução sem revolução, ou fé na transformação sem transformação real, e - sobretudo - *sem risco*. Essa era, ao que parece, a *imediatidade* que rondava o teatro da época.

Tal estrutura ideológica parece ser uma espécie de transposição para o campo artístico daquilo que estava na base do lulismo, em termos de discurso. A imediatidade parece ser uma decorrência desse complexo ideológico que tentou ser hegemônico no pensamento nacional naquela época, e que depois

entrou em colapso. As formas que esse colapso assumiu - e as nossas reações a ele - são o objeto mais central deste estudo - particularmente alguns exemplos em que pude testemunhar algumas dessas dinâmicas *de dentro*. Aqui, no entanto, ainda estamos *antes*. No momento em que tudo parecia estar *se abrindo*, em que tudo parecia possível (sem ser).

Assim, se antes (em experiências como as da década de 1970 no Rio de Janeiro) a ideologia duplamente falaciosa impunha uma espécie de marca inevitável de certa ironia demarcada demais, ou de um cinismo gritante, por exemplo nas obras de Asdrúbal Trouxe o Trombone (ainda que cheio de potência poética, como no caso do Tropicalismo segundo o analisa Roberto Schwarz), ao que parece, agora tudo se passava como se nada disso fosse mais necessário. Como se a ideologia não precisasse mais de uma camada de crítica: como se finalmente falássemos de igual para igual com a metrópole (como já apontado), e portanto falávamos também de igual para igual com os clássicos. E assim de repente era possível transitar de maneira fluida entre Tchêkov e as nossas vidas, entre cinema e teatro; entre realidade e ficção. Vejamos o que, a meu ver, estrutura de fato este trânsito aparentemente fácil em *E se elas fossem para Moscou?*.

Três Atos

Sabemos que já faz bastante tempo que a indústria cinematográfica faz um uso consciente e sistemático dos parâmetros de estrutura dramáticos dos três atos. É imensa a quantidade de manuais produzidos nos Estados Unidos e em outros países que dá conta dessa reutilização, muitos deles calcados em pesquisas de profundidade inegável que sustentam com exemplos e variações infinitas a estrutura em três atos que subjaz, em linhas gerais, toda a indústria do cinema (na televisão, como se sabe, é mais comum o uso dos cinco atos, que é uma variação da estrutura básica dos longa-metragens, mais adaptada ao formato de 50 minutos dos seriados dramáticos em geral). Talvez Robert Mackee seja um dos mais utilizados autores desse tipo - e talvez um dos mais bem fundamentados manuais seja o seu famoso *Story*. Sobre os fundamentos da estrutura em três atos, ele escreve:

“A forma essencial da estória é simples. Mas isso é como dizer que a forma essencial da música é simples. Ela é. São doze notas. Mas essas doze notas se combinam para formar tudo o que nós chamamos de música. Os elementos essenciais da Jornada são as doze notas de nossa música, a melodia que ouvimos por toda nossa vida. Porém, como um compositor sentado ao piano, quando o escritor pega essa forma aparentemente simples, ele descobre como ela é incrivelmente complexa, como ela é imoderadamente difícil de fazer.” (MACKEE, 2006, p. 190)

Trata-se, portanto, de criar uma estrutura mais ou menos móvel, a ser utilizada com uma liberdade grande, mas que simplesmente *não precisa variar* nos seus fundamentos: as variações que se alcança dentro dela são potencialmente infinitas - gerando obras extremamente diversas entre si, mas que, todas, se encaixam de um jeito ou de outro nessa espécie de forma “necessária”.

Não se trata aqui de discutir a validade filosófica ou não de tal tese, e muito menos de tentar verificar a necessidade de tais estruturas, etc. O fato é que este *instrumento*, depois da disseminação de tais técnicas quase que total, passou por um redimensionamento, ao que parece, e em algum momento retornou - inclusive - aos palcos (de onde tinha saído há bastante tempo). Neste sentido, é muito interessante perceber - talvez este pudesse ser um outro estudo, específico sobre esse assunto - como o teatro brasileiro de pesquisa por exemplo, sobretudo nas primeiras décadas dos anos 2000, passou a utilizar mais e mais a estrutura dos 3 atos (com variações) nas suas obras, e muitas vezes de forma consciente - embora na sua forma adentrassem elementos performativos, pós-dramáticos, etc. De novo, ao contrário da *virada classicizante* de Brecht, por exemplo, que, depois de passar por uma ruptura violenta, se propõe a assimilar a distância e a impossibilidade *para dentro da obra*, o que se viu no Brasil, muitas vezes, foi uma espécie de tendência à forma clássica, justamente no bojo muitas vezes daquele mesmo sentimento de uma *imediatez possível* que apontamos acima.¹⁶ Creio que essa *imediatez dramática* é algo de importante no período, ou seja, na

16 É um exemplo explícito de tal questão o momento em que, na peça *Amadores*, da Cia Hiato, um dos “não atores” da peça comenta justamente sobre certa inevitabilidade da *trajetória do herói* na nossa estrutura “narrativa” sobre a nossa própria vida. Esta é, de certa forma, uma questão de base para o trabalho da Cia Hiato, ou seja, a ideia de que a nossa própria “vida real” é como que necessariamente estruturada através de narrativas, e que tais narrativas, em alguma medida, se sustentam em estruturas dramáticas - de tal forma que a “ficção” e a “realidade” ficam ambíguas, justamente na medida em que ambas se sustentam na mesma estrutura.

primeira metade dos anos 2010. Nesse sentido, gostaria de investigar se e como a obra *E se elas fossem para Moscou?* seria também um exemplo desse uso da estrutura dos três atos, como caminho para justamente fundir ainda mais os territórios - entre arte e vida, entre cinema e teatro, entre personagem e ator. A estrutura sendo, aqui, uma espécie de liturgia, as regras subjacentes, e reconhecíveis, que sustentariam assim a sensibilidade do público que, ao sentir-se *confortável* em tal ordenação do tempo, e seguro pela condução sustentada, sente-se também mais seguro para, junto com os atores, contribuir com a *dissolução das fronteiras* necessária para que se dê plenamente o efeito da obra, e para que o seu impacto ocorra: cria-se o sentimento de uma certa naturalidade, justamente por meio da estrutura *bem feita*. Ou seja: ela parece ser realmente fundamental na criação da possibilidade de que a obra opere a sua forma específica de *imediatez*.

Vamos ao esquema de análise, tal qual sugerido por Mackee - que pretendo utilizar aqui como instrumento. Trata-se, como adiantei, de uma estrutura em três partes. No início da obra (o momento varia, mas é no começo - em um filme de 120 minutos, algo normalmente anterior aos 10 primeiros minutos) há o *incidente incitante* (evento que marcará o início do conflito central da obra, que se desdobrará ao longo dos três atos). “O incidente incitante desarranja radicalmente o equilíbrio de forças na vida do protagonista” (MACKEE, 2006, p.183)¹⁷. Depois, em algo próximo ao primeiro quarto da obra, ocorrerá o *clímax do primeiro ato*, depois, mais ou menos no meio, poderá ocorrer o *clímax do meio do ato* (que é literalmente um clímax a mais, no meio do segundo ato, que serve para melhorar o ritmo do segundo ato geralmente lento demais); depois, aos três quartos da obra mais ou menos, virá o clímax do segundo ato, e no último quarto ocorrerá o clímax do terceiro

17 Não cabe aqui esmiuçar demais a análise em termos dos três atos - porque evidentemente que a estrutura é utilizada de maneira livre - mas, no caso de *E se elas fossem para Moscou?*, a trama se encaixaria sem dificuldades no que Mackee denomina como uma história com um “pluriprotagonista” (idem, p. 136): no caso, as três irmãs.

ato (restando algum tempo - variável, a depender da obra - para a resolução final).

Tentando aqui seguir o passo a passo do esquema de Mackee, pode-se dizer que, em *E se elas fossem para Moscou?*, mais ou menos aos 3 minutos de espetáculo há de fato um momento que poderia ser considerado o seu *incidente incitante*. Em primeiro lugar ocorre uma curta *apresentação* da situação, em que se enuncia o status do *jogo* que está sendo proposto. Duas atrizes entram em cena, em um tom completamente despojado, sentam-se por ali, olham para o público por alguns instantes. Ao mesmo tempo, elementos do cenário são movidos por atores, prepara-se o *set*. Desde já, entendemos o *tom* da interpretação e da encenação - que, como dito, se apóia em uma espécie de imediatidade construída em relação à “realidade”. Também é explicitada nesse início a questão central da peça, no trecho já citado sobre o pulo na piscina, e também, antes, quando Irina, depois de situar a peça no “aqui e agora” literal do teatro, do horário em que se inicia a obra, enuncia que estamos ali para falar sobre “o desejo de mudança”. No entanto, esse desejo, desde o princípio, já é apresentado em conexão com o seu oposto complementar, o *luto*: “mudar é como morrer um pouco”. Tal aspecto da mudança como necessidade do luto se explicitará como acontecimento, justamente no que será o *incidente incitante* da obra, que, não à toa, sintetiza o seu conflito central: a dificuldade de se despedir do passado, simbolizado pelo pai morto, para poder se projetar na direção da *mudança*.

Primeiro Ato

Como exposto, a peça se inicia de maneira completamente calma, as atrizes entram em cena sem nenhum tom construído, e de cara estabelecem um vínculo *direto* com a plateia, que se dá por meio de uma linguagem - desde já - cotidiana, comum, sem nenhum tipo de aparente construção cênica. Em poucos instantes esse *pacto* já está de alguma forma instaurado: ali não partiremos de personagens construídas, mas de uma espécie de estado cotidiano, de uma “conversa” real entre atrizes e público. Apresentam-se também desde já as “personagens”, que surgem completamente fundidas às atrizes, e se instaura a situação ficcional - que também se funde quase que

completamente à situação real da peça. Vemos de cara Olga, no seu papel de anfitriã, mais velha, recebendo as “visitas” (o público), como temos contato também com as outras duas irmãs (Irina, que diz que está muito feliz, e Maria, que está chegando e fica parada à porta, na chuva). Vamos entendendo a situação em linhas gerais, assim como entendemos o tipo de relação que o palco nos suscita.

Essa curta apresentação¹⁸, que dura em torno de dois a três minutos, vai se desdobrar em uma espécie de *suspensão* repentina - em que se instaura um clima de suspense, ativado pela informação de que, naquele mesmo dia, talvez um ano antes, ocorreu a morte do pai das irmãs¹⁹. A notícia é dada por Olga, e reverberada pela música, que muda sensivelmente o tom da situação, com uma nota grave contínua que instaura o clima de *suspense*. Pelo seu caráter marcado (pela música), e sobretudo pelo fato de que tal *alteração* como que *introduz na cena* um desequilíbrio do qual não é mais possível voltar atrás, pode-se chamar este momento de incidente incitante. Com efeito, a partir da hora em que Olga afirma, “começou no dia da morte do papai”, aos 3:20 min da gravação da peça em vídeo, não será mais possível que o protagonista (pluriprotagonista - as três irmãs) voltem a um equilíbrio estável. O fato de que o fator tenha ocorrido um ano antes, não faz diferença porque o seu efeito para o público se dá quando é revelado. A “morte do papai” é o que desestabiliza as protagonistas, e as coloca em ação - a falta do pai como que sustenta e ao mesmo tempo impede que o *desejo de mudança* mencionado no início se concretize.

Ademais, a morte do pai apresenta a própria Olga, que diz que ali para ela “algo se rompeu”; Irina, que, ainda segundo Olga, teria ficado deitada no chão como se estivesse morta, e que teria ganhado uma câmera do seu pai (o que justifica e justificará o fato de que ela fica filmando tudo); e Maria, que teria ficado paralisada, como se “todo o sangue tivesse saído do corpo dela”.

18 Também nisso, aliás, seguindo os preceitos de Mackee: “Traga o incidente incitante da trama central o mais breve possível... mas apenas quando ele estiver maduro.” (MACKEE, 2006, p. 194)

19 Aqui, evidentemente, o acontecimento utilizado para instaurar o *incidente incitante* é citação direta de *As Três Irmãs*. Tal correspondência, no entanto, nem sempre se manterá - muitas vezes sim. Não realizarei aqui a análise de todas as conexões entre o original e a recriação de Jatahy, porque me parece que, no caso, é mais importante a estrutura que a obra instaura em relação ao presente, e não tanto aquilo que ela mantém ou altera do original.

Ou seja, o fato apresentado altera irrevogavelmente a vida das três protagonistas, as desestabiliza e as coloca em movimento. Outro marcador - sobreposto - é o telefone, que toca longamente, sem que ninguém o atenda, até ser atendido e produzir um *efeito* adicional de mistério. Maria atende e apenas diz, “não, sou filha dele, você pode falar”. Fica um pouco em silêncio, e desliga. Não sabemos o que lhe foi dito.

Em seguida, pelo *esquema* de Mackee, se desdobra o primeiro ato, até alcançar o seu clímax. Essa parte, segundo a estrutura mais ou menos variável de Hollywood, deveria ocupar algo como o primeiro quarto da obra (aqui, algo como 20 minutos). Aos cinco minutos de peça, com o momento em que canta-se o parabéns para Irina, se reinstaura o clima mais solto e descontraído do início (anterior ao incidente incitante, aos 3 minutos, onde, como exposto, se explicita um certo suspense *subjacente*). Cabe observar que, em *E se elas fossem para Moscou?*, o roteiro de cena é estruturado com o máximo rigor, e - como ensinariam os melhores manuais - nenhuma ação, diálogo ou acontecimento existe que não esteja ali para mostrar os personagens em ação, e/ou para fazer a ação caminhar. De preferência (é este o caso), todos diálogos, todas as cenas, em suma, tudo o que é feito faz a ação andar e *ao mesmo tempo* mostra as personagens em ação. Evidente que neste caso as “personagens” são também as atrizes (por todo o exposto acima), e que a ação não é apenas a ação ficcional da peça mas também o desenrolar concreto do ato teatral (sempre referido ao mesmo tempo). No entanto, mantém-se, neste roteiro de ações muitíssimo bem estruturado, o ditame de sempre fazer a ação andar e se possível ao mesmo tempo mostrar as personagens em ação e em relação. A festa de aniversário é um exemplo: ao mesmo tempo que mostra a relação entre as irmãs (Olga, tímida e maternal; Maria, desbocada e mal-humorada; Irina, sonhadora e algo impertinente), as coloca em ato: cantam parabéns, Irina fura o bolo com o dedo, Olga inquire Maria sobre seu cabelo. Ao mesmo tempo, o cenário se altera, e se instaura um espaço para Irina e o irmão André tocarem uma música. Olga e Maria seguem dialogando. Olga questiona Maria sobre o vestido preto, ao que esta responde, “eu estou de luto

pela minha vida” (no que, novamente, entendemos a personagem, *em ato*)²⁰. Em seguida, Olga informa a irmã sobre a vinda de um certo “Alexandre” (Vershinin), que ao que parece tinha no passado alguma relação com Maria.

Irina começa então a tocar e cantar junto com seu irmão André (que aqui é uma personagem praticamente sem importância), ao mesmo tempo em que Maria vai pedir para alguém do público filmar um depoimento dela que é um tipo de carta de separação. Olga volta a falar com a plateia como se fossem todos convidados da festa, contribuindo para o certo caos que se instaura, e vai em seguida passar a distribuir comida com o público, literalmente convidando a todos para *entrarem* na trama, que vai se tornando mais e mais permeável, algo caótica. O mencionado Alexandre Vershinin chegará também neste momento - um dos câmeras/atores - contribuindo com o certo caos e iniciando uma subtrama (um segundo *plot*) na sua relação com Maria (como em Tchekov). Paralelamente, Maria segue no mencionado monólogo para a câmera (que, suponho, aparece na versão filme em primeiro plano), em que ela parece estar se separando de seu marido, mas ela mesma interrompe o desabafo para recomeçá-lo e gravar melhor, ao que é interrompida novamente por Olga, que a puxa de volta para a festa. E esse certo *caos* durará até o

20 Aqui, como no restante da peça, os pressupostos da situação original de Tchekov se mantêm, e estabelecem o jogo cênico a partir de uma mesma estrutura de relações - no entanto, a estrutura é colocada em jogo, em um registro completamente cotidiano, e no contexto atual, de tal modo que em meio a uma linguagem aparentemente *improvisada* surgem sempre trechos de falas originais, assim como, se mantêm as bases das personagens centrais (as três irmãs) e as relações entre elas. Além disso, ao longo da obra, a operação de Jatahy consiste em linhas gerais em uma síntese, de tal forma que assuntos, questões e situações que aparecem em Tchekov diluídas em diversas personagens, e quase sempre sem se desdobrarem em consequências dramáticas, aqui são condensadas nas três irmãs (que de fato citam diversos trechos que no original pertencem a outras personagens, etc), o que faz com que ganhem em termos de coesão, resultando que encadeamento dramático fica mais forte do que no original - que tende a dissolver questões e conflitos em uma estrutura que mantém aspectos tradicionais, mas que surge, como aponta Peter Szondi, “desprovida de ênfase”. Como ele aponta, a “justaposição dos momentos da ação, sem nexos precisos, e sua articulação em quatro atos, desde sempre reconhecida como pobre em tensão, bastam para revelar a posição que lhes cabe no todo da forma: sem significado real, elas são inseridas para conferir à temática um pouco de movimento que possibilite o diálogo.” (SZONDI, 2001, p. 50). Como mostrarei adiante, no caso de Jatahy, dá-se quase o contrário: a forma - em três atos - embora sustente um pouco da “falta de tensão” tchekoviana em alguns momentos, parece de fato sustentar a tensão de maneira *eficiente*, de tal modo que o efeito da peça parece em certa medida ser o exato oposto da temática da impossibilidade da mudança de que a cena trata. A opção pela síntese e pela estrutura de três atos sustenta certa dinamicidade - desdobrada ainda no trânsito fluido e sempre possível entre as linguagens e entre os territórios todos - que, no todo da obra, atesta sempre a transformação possível, que a cena obstinadamente renega. Esta parece ser a própria tensão dialética, e portanto *produtiva*, da obra.

clímax do primeiro ato. Em seguida, ainda no esquema de sobreposição, e com uma música de fundo, Irina inicia uma conversa com o público, que também se interrompe, ao mesmo tempo em que Maria conversa ao fundo com Alexandre (no primeiro plano para o filme, suponho). Surgem - sempre em situação, sempre evitando em tudo aspectos *expositivos* - mais características das personagens. Irina defende que todos deveriam acordar as oito horas da manhã, e Olga revela que ela todos os dias acorda às oito horas mas fica na cama parada até o meio-dia (quase literalmente uma fala da peça original). Assim, aos poucos, vão se desenhando personagens “esféricas” e complexas, contraditórias - como é ponto de partida para qualquer drama.

Aos 20 minutos mais ou menos, abre-se uma champanhe, e o público é chamado a literalmente entrar no palco (ainda que, a essa altura, apenas no canto do palco, sem chegar a tomá-lo por inteiro), para pegar copos e brindar. Ali também Irina revela seu plano de viajar para Moscou. Em seguida, conhecemos o namorado da Irina, *Solioni*, que aparece como possessivo e é de cara acusado por Maria de machista. Do ponto de vista da ação, a aparição de Solioni, o modo como ele surge, possessivo, ameaçando Irina em mensagem no celular, funciona como o Clímax do primeiro ato. Além disso, tal clímax é *marcado* não apenas pela *ação ficcional* da peça, mas sobretudo na alteração da relação entre palco e plateia - que, embora desde o primeiro instante tenha sido porosa, pela primeira vez é de fato misturada fisicamente, com a entrada no palco por parte do público. Conjuntamente com a revelação da existência de Solioni (que depois será fundamental para a trama), além da aparição pela primeira vez da ideia da viagem para Moscou, inicia-se o segundo ato então com uma reconfiguração total da cena: a mesa é colocada na frente da plateia, e prepara-se o momento de comer o bolo - no qual o público será participante direto, como que sentado à mesa com as personagens.

Segundo Ato

Como normalmente ocorre nas estruturas de três atos, depois de um clímax (e particularmente no caso do início do segundo ato) há uma certa estabilização da trama, e o ritmo da ação diminui. Aqui isso ocorre literalmente: as personagens todas finalmente se sentam, a cena se estabiliza

(e centraliza) em torno da ação de comer o bolo, e de conversar sobre amenidades, que - sempre - desdobram os conflitos expostos e instaurados no primeiro ato. Sucedem-se de maneira perfeitamente urdida assuntos ficcionais e não-ficcionais, de tal modo que, até a metade do segundo ato teremos a sensação de que conhecemos perfeitamente cada uma das três irmãs, seus anseios, suas dúvidas - e sempre de tal forma que fica perfeitamente possível imaginar atribuí-los às atrizes reais²¹.

Em seguida ocorrerá o que se denomina - sempre no linguajar utilizado por Mackee - o *clímax do meio do ato*, que será, como ele define, “uma grande virada no meio do Segundo Ato, (...) acelerando o passo do meio do filme” (MACKEE, 2006, p. 211). Depois de um longo silêncio, ainda à mesa do bolo, que se segue ao momento de discussões mais “políticas” que ocorreu, em um quase “golpe de cena”, a única virada da trama que é *visível*, e talvez ligeiramente forçada, mas que acaba por se sustentar por conta da dramaticidade implícita, o celular de Irina recebe uma mensagem, e Maria o rouba para lê-la. Passa o celular para Olga, que lê em voz alta a mensagem (embora Irina tente impedir - sem conseguir, mesmo que de fato não seja assim tão difícil ter pego o celular): “daqui a dois anos você não vai mais estar aqui” (Irina tenta interromper, Olga segue), “vai meter uma bala na cabeça?”. Nesse ponto, Irina pega o celular de volta e tem um grande surto, gritando, e estragando completamente o clima íntimo de festa que tinha se instaurado.

Ao mesmo tempo que revela-se algo de sinistro que de fato vai alterar completamente o encaminhamento da história, sendo portanto de fato uma “grande virada”, o clímax do meio do ato será além disso marcado de maneira plenamente clara na própria ação, e sobretudo no *tom* da cena, que se torna pela primeira vez claramente dramática (quase *melodramática*) - se desfazem os focos simultâneos, e repentinamente tudo se altera. O clima de máxima tranquilidade e trivialidade anterior se inverte no seu contrário.

21 Também não pretendo adentrar demais nos detalhes da urdidura dramaturgica que é sempre criada na direção de *apagar as fronteiras* entre as personagens e as atrizes, entre a ficção e a vida real, de tal modo que, a certa altura, por exemplo, a partir de uma conversa aparentemente cotidiana, em um vaivém de assuntos perfeitamente naturalista, Irina faz um pequeno discurso contra o assassinato de Mariele Franco, fato que, por ser evidentemente conhecido de todos, além de expor o posicionamento de Irina (jovem branca de classe média que se identifica com as causas humanistas, e que se incomoda de fato com o genocídio que expõe), força a uma fusão entre personagem e atriz, entre ficção e realidade.

A partir daí - como pede o *Clímax do meio do ato* - de certa forma, tudo se inverte: o clima, que antes era de festejo ameno, se torna explicitamente um tipo de tentativa óbvia de *esconder* os reais conflitos em jogo. As irmãs se unem para cantar uma música em conjunto, mas ela já não tem mais como não estar em relação ao fundo tenso que se revelou - a relação “estranha” de Irina com o seu namorado Solioni. De novo, o clímax do meio do ato (embora se funde em uma virada central importante na trama) é também marcado por uma alteração na relação concreta entre palco e plateia. Novamente, o público é chamado a invadir o palco, mas dessa vez ocupa-o por inteiro, para dançar. No meio da peça, aos 45 minutos mais ou menos, se misturam então novamente, e dessa vez de maneira quase total, a plateia e o palco, que se torna uma pista de dança. Os espectadores se transformam momentaneamente de fato em personagens da obra (e, suponho, no filme, aparecem como os convidados da festa, etc). Ao mesmo tempo, Olga chora, dando sinal do fundo tenso que está por baixo da festa, e que foi exposto logo antes. A transformação do espaço cênico em pista de dança, como sempre, serve para *ao mesmo tempo* aproximar o público da obra, e também para *pontuar* um novo passo no encaminhamento dramático da história (subtrama de Maria), fornecendo a situação para que Maria e Alexandre se aproximem.

É esperado que depois do clímax do meio do ato haja uma certa *escalação* do conflito, que desembocará no clímax do segundo ato. Depois de toda essa *virada* - portanto, na segunda metade do segundo ato - novamente o clima se estabiliza por um momento, e a obra se divide francamente em duas. A parte do filme se separa da parte da cena pela primeira vez de maneira radical, e a atriz que faz Irina toma a cena para “falar sobre o momento da vida da Irina” - fora da câmera. Revela-se então de maneira clara o que está ocorrendo com Irina, que tem uma relação problemática com seu namorado, em que ambos compartilham desafios suicidas. Ficamos sabendo que Solioni lhe enviara uma foto de um corte no braço, e escrevera, “esse é o meu corte do dia. Onde está o seu?” Ela nos explica que Irina se machuca, “para aliviar a angústia que ela tem”²². Nesse momento, pela primeira vez, a atriz aparece “separada” de seu papel - o que, claro, não altera nada no seu tom. Quando a

²² Todas as citações estão sendo feitas a partir do vídeo da peça, disponibilizado pela produção. Não tive acesso ao texto escrito.

atriz nomeia a personagem em terceira pessoa, nesse caso, o efeito não é de distanciamento, mas de *aproximação*, porque funciona para *desarmar* o público diante da apresentação do seu drama, e sobretudo diante do seu namorado *Solioni*, que é justificado diante da função do Solioni original de Tchékov, que “acaba com o sonho de Irina”. Aqui também, entendemos, o Solioni desta Irina acabará com o seu sonho.

Segue-se uma espécie de *expurgo* de Irina. Nesse momento, a subtrama da Maria também tem uma virada: ela beija Alexandre (diga-se de passagem: as duas subtramas, na peça, caminham quase sempre em paralelo, e todas as viradas ocorrem de forma praticamente simultânea, o que também ajuda a enfatizar a estrutura, e as suas viradas, para que elas fiquem suficientemente claras em meio ao caos aparente). O expurgo não se completa, e Olga canta uma Bossa Nova sempre interrompida (espécie de performatização da incapacidade de ir adiante, tema da obra), enquanto Maria e Alexandre se beijam. No filme, Maria entra na piscina, e a cena como que “se esvazia” por algum tempo. Ao fundo, Irina mostra os seus cortes para a câmera - agora aparecendo na versão filme, e em primeira pessoa. Enquanto isso, Olga segue tentando sustentar o “vazio” da cena (na verdade, a simultaneidade de ações) com músicas que não sabe cantar, e que seu irmão não sabe acompanhar - o que Irina interrompe com a finalização do seu expurgo que tinha ficado pela metade. Este novo expurgo vai desembocar no clímax do segundo ato, que se dará mais ou menos a uma hora e dez minutos de peça, quando Maria arranca a roupa da irmã mais nova, deixando-a seminua em cena, culminando (como sempre) em mais uma alteração da relação com o público, quando Irina pede que os espectadores vão embora, acabando com a festa²³.

Irina começa então a chorar desesperada, dizendo que a festa “foi uma merda”. A esta altura, as irmãs - Olga e Maria - se dão conta dos cortes de Irina. Acaba, dessa forma, a festa, de maneira deprimente. Ao mesmo tempo,

23 Há aqui um recurso interessante do ponto de vista da estrutura dramática da obra - que não a altera essencialmente, mas explicita a liberdade com que é utilizada: o clímax do segundo ato não ocorre em um ponto preciso, e *se alonga* por algo como dez minutos, em uma tensão sustentada, até que a virada é finalmente pontuada, porém de maneira absolutamente exterior e construída, como se verá. Este é o momento em que mais fica evidente a *operação* da diretora em termos do uso da estrutura de três atos, e o seu esgarçamento do clímax do segundo ato de fato instaura a dificuldade de *movimento*, que a coreografia que se seguirá *corta*, de maneira arbitrária e explícita.

Maria anuncia que está apaixonada por Alexandre. Como em quase todas as outras viradas, a trama central - Irina - e a subtrama - Maria - seguem o mesmo ritmo. A certa altura, Irina pontua: “chega, vamos embora desse lugar”. No entanto, ela não sai. O Clímax do segundo ato é, assim, alongado, e dura muitos minutos - o que instaura algo da própria temática da obra: uma vontade de mudança que não se permite a ocorrer, que de alguma forma se alonga, se segura, não consegue ir adiante. É interessante como Jatahy cria esse efeito de um Clímax que se dá, mas que ao mesmo tempo se alonga, *quase* se esvazia no seu tempo esgarçado - mas nem por isso deixa de *funcionar* como pontuação do ritmo da peça. O dispositivo de que ela se utiliza para isso é que, depois de algo em torno de dez minutos em que o que sentimos como clímax do segundo ato não termina de acontecer, instaura-se de maneira exógena e brusca uma *coreografia* das três irmãs que interrompe os pequenos conflitos todos que se emaranham, e, com essa coreografia - em um corte seco e claramente artificial, se finaliza a *festa*, e se passa ao *terceiro ato* da obra.

A partir daí, a uma hora e dez minutos de peça, se inicia o trecho final - seguindo, portanto, quase que à risca, a divisão clássica dos atos: 1/4 da obra primeiro ato; 2/4 da obra no segundo ato (divididos pelo clímax do meio do ato); 1/4 da obra (o último quarto) no terceiro ato. 20 min: clímax primeiro ato; 45 min: clímax do meio do ato; 110 min: clímax segundo ato; 125 min: clímax terceiro ato.

Terceiro Ato

O terceiro ato se inicia em um registro completamente diverso, algo onírico (um carrinho atravessa a cena sem ninguém que o puxe, por exemplo). É noite, o cenário novamente é reconfigurado, e retorna a nota grave constante que tinha marcado o *incidente incitante*, nos avisando que agora mergulharemos na resolução das contradições até então desdobradas. Como se espera de um bom terceiro ato, trata-se de construir o clímax mais importante da obra, em que o conflito terá o seu desenlace (seja deixando-o em aberto, solucionando-o, de maneira positiva ou negativa, de qualquer

modo, trata-se de criar o desenlace de todos os conflitos até então construídos).

Neste caso, trata-se de um terceiro ato relativamente rápido, cujo clímax - paralelo nas duas tramas - se dará, por um lado, na cena de sexo de Maria e sua posterior masturbação angustiada, e, por outro lado, no suicídio de Solioni, fora de cena. O ato se inicia com a subtrama de Maria, em uma cena de sexo com Alexandre, enquanto as outras personagens trocam de roupa em volta paralelamente. Olga narra um sonho algo misterioso, Irina chora, angustiada. Olga lhe pergunta, “por que você se machuca?” O sexo se interrompe, Alexandre vai embora e Maria resta sozinha, no que será o desenlace desta subtrama, quando ela continua se masturbando sozinha, de maneira violenta. Paralelamente, a trama central (Irina) chega também ao seu clímax, quando, fora de cena, ela encontra Solioni, que pede desculpas pela foto enviada, e se declara, mas Irina o renega e ele então pede para ela fazer uma roleta russa junto com ele. Ela continua pedindo para ele parar, mas rapidamente (há aqui uma certa resolução *brusca* que se antecipa um pouco ao ritmo mais “natural” dos três atos), Solioni grita que ele vai primeiro, e em seguida escutamos um tiro, paralelo à masturbação violenta e brutal de Maria. Novamente, a trama central de Irina e a subtrama de Marina alcançam os seus clímax *juntas*, e terminam, ambas, em um desenlace negativo e trágico: o namorado de Irina se mata fazendo roleta russa na frente dela (seguindo o caminho apontado de ser a personagem sinistra que acaba com os seus sonhos), e Maria não consegue satisfazer a sua tentativa de mudar, o seu amante a abandona, e ela fica sozinha e desesperada (voltando para o casamento infeliz do início). Olga, por sua vez, não se altera ao longo da história, e segue vagando pela sua vida *parada*: caminha sozinha com uma vela, quando toca o telefone novamente (de novo, conectando o terceiro e o primeiro atos, e assim fechando cada um dos assuntos que foram abertos). Irina entra no aquário.

Aqui, se instaura o ambiente que será o desenlace final da obra. As atrizes estão todas como que prostradas, Maria chora deitada no colchão, Irina está encharcada e Olga fala que “esqueceu de tudo”. Maria fecha a sua subtrama quando se nega a falar com o marido, que chega para buscá-la. Ao

mesmo tempo - não à toa - Irina retoma a música que tinha cantado no início do primeiro ato - mas agora com letra. A retomada tampouco é casual: o terceiro ato serve como esse momento de *recuperação* dos conflitos que foram instaurados no início da obra. Não à toa também, a letra de alguma maneira *reformula* a questão central da peça: “lá / bem longe daqui / suspensa no ar / minha vontade”. A *suspensão* parece ser exatamente a mesma que era a do corpo que no início estava prestes a se atirar na piscina.

Há aqui uma desagregação quase total, um solo de bateria do irmão André ameaça dissolver a cena totalmente. Novamente, a função do ritmo arrastado do fim (assim como no caso do clímax do segundo ato, que fica em suspenso) é a de transformar a questão da peça em *forma*: sente-se, neste hiato, a própria dificuldade da mudança na estrutura, que, embora esteja fundada nos três atos, não deixa que eles se desenrolem todos de maneira perfeita, e faz com que patinem um pouco (sem nunca, ao mesmo tempo, abandoná-los). Novamente, depois da dissolução quase total, o palco é reorganizado. O aquário agora aparecerá em primeiro plano. Olga será a terceira irmã a entrar na água. Cada uma das personagens faz um monólogo. Todas estão plenamente confusas, e tudo parece que está a ponto de se desgregar. O desenlace final novamente é dado por meio de uma alteração fundamental na relação entre público e plateia. O que *marca* o final do terceiro ato, depois dessa *coda* um pouco mais longa do que o normal - que funciona também como um tipo de *plot twist* formal - é o momento em que as atrizes atravessam as salas e entram na frente da tela do filme que está sendo passado simultaneamente ao lado. Pela primeira vez, a face cinematográfica da obra aparece como cinema, para o lado que até então ocorria como teatro. E o teatro passa a ocorrer de fato, do lado que antes só via o resultado fílmico. Essa inversão é, a nosso ver, o desenlace final da *obra*, e marca o final do terceiro ato - que, como apontado, tem nesse caso o seu clímax ligeiramente antecipado, de tal maneira que o desenlace se alonga um pouco. Com efeito, retoma-se justamente a imagem do princípio da peça, e o desenlace, nesse caso, consiste em um final *em aberto* - como o denomina Mackee - em que o conflito central da obra não se resolve. Irina e Maria repetem o texto que inicialmente era falado por Olga:

“É como se a gente *ainda* estivesse na beira do trampolim de uma piscina e a água embaixo, azul, cristalina, brilhando e o passado em fila empurrando a gente pra frente e, ao mesmo tempo, segurando o salto. E, depois do salto, um longo tempo no ar e os minutos que parecem ser eternos, porque mudar é como morrer um pouco, a gente nunca mais vai ser o mesmo.” (Trecho de *E se elas fossem para Moscou*, de Christiane Jatahy)

Segue-se o mesmo dispositivo do início, literalmente. Irina volta a localizar a ação no presente, no horário, e no local onde a peça se dá, e finaliza: “agora, a gente ainda se pergunta, e pergunta para vocês também: como é que a gente faz para mudar? De verdade? Como é que a gente faz para mudar, de verdade?”.

Entra uma última fala de Olga: “desejar é tão fundo. É como atravessar o espelho. Estamos, ou não estamos ali?”.

Restam as duas plateias se olhando mutuamente.

Desenlace

A obra se estrutura, assim, dentro do esquema dos três atos, na sua tradução para as estruturas que norteiam praticamente toda a escrita de roteiros, não só no cinema de mercado - e nisso também Jatahy se aproxima do cinema em termos da própria *estrutura* do trabalho. É claro que, como colocamos no início, tal forma é utilizada aqui com bastante liberdade e, sobretudo, de maneira *expressiva*. Como exposto, os momentos em que os clímax - sem deixar de ocorrer - como que se suspendem e *duram tempo demais* (segundo ato), ou são antecipados (terceiro ato) transformam em forma a própria questão da obra: “como a gente faz para mudar?” Além disso, embora a estrutura, no caso, sempre esteja de fato conectada ao desdobramento da história nos seus conflitos ficcionais, ela sempre pontua também a própria dinâmica da encenação *como um todo*, da relação entre palco e plateia, organização da cena, etc.

Creio que a apreensão da obra por parte do público esteja profundamente fundada nessa estrutura dos três atos e na maneira como ela é utilizada - daí a insistência em destrinchá-la, ainda que de maneira rápida e certamente superficial. Parece ser fundamental aqui a utilização da forma dramática, para que se dê realmente o efeito geral da peça, nos seus aspectos

mais fundamentais. Ela também é o que vai sustentar o sentimento mais central da peça, ou seja, o *efeito* do “apagamento das fronteiras” - entre realidade e ficção, entre cinema e teatro, etc. Assim, esse aspecto da obra, frisado por praticamente todos os seus críticos, de que há uma completa fluidez entre elementos usualmente opostos, aqui é conquistado justamente por meio da utilização da estrutura dramática, que, nesse caso, *engloba a realidade*. Não é portanto a ficção que se dissolve na realidade (como é o caso por exemplo de experimentos mais tradicionalmente denominados como “pós-dramáticos” realizados na Europa, por exemplo Rimini Protokoll e outros): ao contrário, aqui é a realidade que é envolvida pela ficção. Embora todos os fatos citados, os elementos de cena, o tom das atrizes, os seus corpos, as suas questões e a maneira como elas falam, embora tudo isso seja (e se afirme) “realidade”, a estrutura em que todos esses elementos aparecem é a estrutura da ficção (drama). Assim, o que ocorre com a questão da *imediatidade* em *E se elas fossem para Moscou?* é que a realidade é envolvida pela estrutura ficcional - e não o contrário. A ficção é que é, aqui, a força capaz de invadir - silenciosamente - os limites da realidade.

Marvin Carlson escreve em seu importante artigo, *Teatro Pós-Dramático e Performance Pós-Dramática*, que

“O pós-dramático, na verdade, não é nem mimético nem não mimético. É o não mimético rotulado como mimético. Retire o rótulo e não só a mímesis desaparece, mas também o teatro em si, e o que resta é a vida.” (CARLSON, 2015, p. 593)

No caso de *E se elas fossem para Moscou?*, tal afirmação, ao que parece, *precisaria ser invertida*: a peça (como diz Carlson) “não é mimética e nem não mimética”. No entanto, nesse caso, ela é justamente o *mimético rotulado como não mimético*. O “rótulo” aqui, ao contrário, é dado pela realidade (não mimética), ao ser inserida *para dentro da estrutura dramática* (mimética). Retire-se esse aspecto “não mimético”, e o que restará será, não “a vida”, mas, *o drama*.

2.3. Ficção - Cia Hiato

A série de solos *Ficção* (2011), da Cia Hiato, com direção de Leo Moreira e dramaturgia do mesmo em conjunto com cada um dos atores do seu

grupo, foi um momento de grande reverberação do teatro paulistano e brasileiro, uma montagem que teve imensa penetração no público e mobilizou de maneira sensível a cena teatral em torno de si (e isso tudo mesmo tendo sido uma peça bem menos consensual do ponto de vista da crítica do que a obra anterior do grupo, *O Jardim*). Tratou-se, nesse sentido, de um projeto arrojado, que envolvia risco evidente, já que os diversos solos poderiam sofrer de todos os tipos de “inconstâncias” entre si (o que de fato ocorria, e parte das críticas recebidas se deveu a isso), evidenciando portanto que o gesto central do projeto - de diluir os limites entre ficção e realidade, entre peça e vida dos atores - era real, e de fato lidava com os riscos que envolvia.

Eram ao todo seis solos, cada um deles centrado em um “tema” da vida (supostamente) de cada um dos atores do grupo. Nesta análise, centrarei foco em um deles, talvez o que teve maior impacto à época - e o farei justamente por isso²⁴.

Em *Ficção*, assim como em *E se elas fossem para Moscou?*, também há um pressuposto de *imediatidade* entre a “vida real” e a cena, e toda a obra é baseada justamente na maneira como as separações entre elas são borradas, de modo que a ambiguidade tensa entre esses dois territórios é justamente em parte o que sustenta a poética das obras. No entanto, o resultado - de extrema eficiência em quase todos os casos - é que, assim como no caso de Jatahy, a fusão entre “cena” e “vida” acaba sendo virtualmente total, de tal modo que não se sabe mais o que é um e o que é outro. Novamente (embora a partir de outro tipo de procedimento), a “vida” parece plenamente acessível, de forma direta, pela cena - sem a necessidade de um discurso “duplamente orientado”, que se critique a si mesmo e renegue a sua própria possibilidade. Aqui também, portanto, colocar o real em cena *já é possível*. O que se torna ambíguo, é se esta “realidade” é de fato realidade, em que medida a realidade é “algo”, fora de uma organização em termos de determinada narrativa, etc. O

²⁴ Assim como no restante desta tese, não me pautei pelas minhas escolhas pessoais ou artísticas, mas foquei em analisar o que reverberou à época, já que o que me interessa aqui não é tanto criar uma “teoria” própria do teatro, mas sim, tentar entender um pouco do que vivemos naqueles anos, e até agora - assim como, particularmente, um pouco do que eu vivi - em termos das nossas criações artísticas no período. Também do que se disse sobre elas, e de como elas reverberaram à época. Tudo isso para tentar entender um pouco o chão onde pisamos agora - que, me parece, talvez seja muito mais complexo do que aquele (ao contrário do que talvez possamos por vezes sentir).

que nos interessa, no entanto, frisar, é esse ponto de partida comum, segundo o qual, neste momento, parecia *diretamente possível* que “a vida” estivesse em cena, de maneira *imediata*.

Falar de si

“A Cia Hiato se encaixa em um movimento recente da cena teatral: o de levar aos palcos as biografias dos atores. No entanto, Moreira afirma que não gosta de rótulos - como Teatro Documentário ou Biodrama. ‘Entendemos que o teatro documentário tem um esforço de colocar aquilo que é a realidade, e não fazemos isso. Estamos colocando materiais reais e ficcionais ao mesmo tempo, sem diferenciar um do outro’, esclarece o diretor.” (ROLIM, 2015)

Ao contrário do caso do Rio de Janeiro, em que, como apontado acima, pode-se dizer que havia já uma certa “linhagem” de um teatro que estava às voltas, digamos assim, com a “vida cotidiana”²⁵ daqueles que o realizavam, colocada diretamente em cena; podemos dizer que em São Paulo havia um certo ambiente teatral, aliás bastante peculiar em relação ao resto do país, em que o *teatro político* era quase que um pressuposto inevitável na primeira década de 2010. No ensejo dos grupos da década de 1990, que tiveram papel fundamental na própria estruturação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo - e também até mesmo pela própria estrutura de tal Lei - o teatro feito em torno de questões políticas tinha grande espaço por aqui. Mesmo nos casos de experiências extremamente “avançadas”, de um teatro que poderia ser denominado *pós-dramático*²⁶, com experiências radicais como é o caso por exemplo de *Barafonda (2012)*, havia uma certa configuração da pesquisa teatral do teatro de grupo, que se baseava e se baseia em um pensamento político, e que na maioria dos casos se mantinha.

Em linhas gerais, essa certa configuração mais ou menos constante das pesquisas por aqui funcionava mais ou menos assim: as peças do teatro de grupo paulistano quase sempre eram o resultado do embate entre os grupos de teatro, seus integrantes, em contato com determinado *tema*, que poderia ser simplesmente um assunto, um autor, mas muitas vezes era também um

25 Evidente que tal “vida” teve quase sempre um elemento de classe específico, etc, e não se trata - nem aqui, nem na maioria das obras - de imaginar que esse “cotidiano” seja universal. Antes, quase sempre - e como é autoevidente -, é um ponto de vista privilegiado, de classe média, e branco.

26 Sobre tais experimentos, ver o livro *Da teatrocracia*, já citado, de Artus Kon (KON, 2017).

lugar, ou uma determinada população (no caso de *Barafonda*, por exemplo: o bairro da Barra Funda). Ou seja, quase sempre, tratava-se de colocar os corpos, vidas, experiências peculiares dos integrantes do grupo em contato com outros corpos, com outros lugares e com *outras vidas*. Desse embate, quase sempre, é que surgiam os trabalhos. Neste contexto, era normalmente inferior, dentro das obras, a importância das biografias individuais e específicas dos integrantes e criadores dos espetáculos. Elas poderiam estar em cena - frequentemente estavam, como ponto de partida para a criação -, mas apareciam sempre em contato com *outras realidades*, que quase sempre eram o verdadeiro foco das obras.

Frequentemente unia-se a tais lugares, populações, ou temas, algumas referências bibliográficas que eram também base para o trabalho. Assim, o grupo Folias D'Arte por exemplo partiu da Orestéia, de Ésquilo, colocada em contato com a história brasileira recente, para criar a sua *Orestéia (2010)*. Frequentemente, instaura-se um teatro alegórico em que se cria identificações no mundo para as personagens e figuras de obras clássicas. Quem seria, hoje, Clitemnestra? Quem seria Orestes na história recente brasileira? Tais perguntas estavam o tempo inteiro ordenando as recriações de obras, de forma que, ainda que as alegorias por vezes restassem sem explicação, gerando muitas vezes uma multiplicidade de significados impossível de sintetizar - como no caso da Cia São Jorge, e mesmo também no caso do Teatro Oficina em seus trabalhos da época -, tratava-se, ainda assim, de alegorias (para as quais supunha-se, portanto, significados *externos*, fossem eles legíveis ou não).

O uso bastante disseminado da alegoria no teatro paulistano dos anos 2000 e início de 2010 talvez também fale sobre o fato de que *havia sempre o interesse em algo que não estava em cena* (e que, em certa medida, *não tinha como estar*). Esse *algo*, que nos interessava, só tinha como entrar em cena por meio de imagens que *sustentavam justamente essa distância em relação ao referente*. Ou seja, era quase que um ponto de partida que se buscasse a inspiração para a criação dos trabalhos em pessoas, lugares, coisas que estavam *fora das nossas vidas*. Voltando ao que abordamos, era como se a tal *imediatez* estivesse sempre de saída vetada, por uma espécie de

desconfiança, politicamente sustentada, de qualquer tipo de aparência de algo que pudesse soar como “universal” (e que portanto poderia ser também *nosso*). O que interessava não estava ali, *em nós*. Estava sempre *fora*. Em outros lugares. Em outras histórias. Em outras pessoas. Era como se pairasse uma certa sensação difusa de que os assuntos importantes não eram os “nossos” (evidentemente que essa *diferença* tinha um nítido e consciente conteúdo de classe).

Se olharmos para o impacto do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, nos anos 1970 no Rio de Janeiro, creio que é possível afirmar que em São Paulo não houve um equivalente. Não houve uma emergência do que é “nosso” como parte da cena. Simplesmente, por aqui não houve essa assunção, e de alguma forma o teatro paulistano, desde Teatro da Vertigem, Cia do Latão, Grupo Folias D’Arte, passando por Cia São Jorge, grupo Bartolomeu, Grupo XIX, Tablado de Arruar, Teatro de Narradores, Cia do Feijão, e todos esses grupos, entre aqueles que surgiram na década de 1990 e aqueles que surgiram na primeira metade dos anos 2000, e que portanto estavam todos em plena produtividade nos anos 2000 e início dos anos de 2010, de alguma forma, tal teatro, estava sempre interessado *pelo “outro”*. Evidentemente que isso também se refletiu na própria redação da Lei de Fomento, e também partia da sua letra. Trata-se de uma Lei *para* a Cidade de São Paulo. Fica implícita, já no título da lei, uma questão: o que, nesta obra, está sendo feito/pesquisado/criado que interesse à cidade? O que interessa à cidade? E, naturalmente, no bojo dessa própria pergunta está implícito que interessa à “cidade” *justamente a própria cidade, que não se conhece*. Daí os diversos grupos que ou surgiram na periferia, ou se dirigiram para estas regiões, e que construíam a sua linguagem e a sua pesquisa toda em torno justamente da inclusão, para dentro da cena, dessas *outras narrativas*, negras, periféricas, deslocadas do centro. No entanto, mesmo neste caso, muitas vezes mantinha-se o mesmo caminho em termos artísticos: partia-se do embate entre os criadores e determinado assunto ou recorte, que muitas vezes se referia à própria região em que o grupo estava localizado, e se criava também frequentemente obras alegóricas, fruto desse embate (ainda que, neste caso, o que estava em cena muitas vezes se aproximasse daquilo que a cena queria abordar).

A alegoria - fosse ela legível, decodificável, ou não - era uma das formas mais comuns, e pululavam Antígonas periféricas, Hamlets urbanos, Prometeus acorrentados em viadutos. Essa tendência era, portanto, sensível - quase um clichê. Grandes figuras da clacissidade como que atiradas no encontro com a rua, com a vida na periferia, com a modernidade brutal, etc. No que pese as imensas diferenças entre obras dessa época que eram, nos termos de Bakhtin, por vezes monológicas, por vezes dialógicas²⁷, obras que criavam alegorias abertas, e obras que criavam parábolas fechadas - algumas delas extremamente centradas em demandas quase que diretas; outras que ampliavam olhares e deixavam as contradições à vista -, o fato é que, em grande medida, tratava-se quase sempre disso: coletivos de pessoas que, em um trabalho colaborativo²⁸, entravam em contato com espaços, assuntos, pessoas específicas, e desse contato, dessa *diferença*, surgia a obra.

Assim, o Teatro da Vertigem deslocou o seu trabalho para espaços como presídios, hospitais desativados, igrejas, rios, ruas. Em parte creio que era, salvo engano, justamente da diferença entre os lugares em que os artistas envolvidos no processo transitavam no seu cotidiano e os lugares em que a criação se dava que surgia parte da força do trabalho. Assim como, era da *diferença* entre as suas histórias pessoais, e a maneira como eles as narravam para si mesmos, e as histórias bíblicas e a forma como eram narradas, que nascia a força das cenas por exemplo de *Apocalypse 1.11*.

Da mesma maneira, ao que parece, a força de *Barafonda* estava no *choque* entre trechos de textos e imagens baseadas em figuras trágicas, o embate, pois, dessas figuras, textos, diretamente com a rua. Formava-se - nos dois casos - imagens brutais, cuja beleza decorria dos deslocamentos e, em certa medida, da própria impossibilidade de tais alegorias. O entorno da imagem a negava, e vice-versa, e dessa negação mútua, assim como do esforço de, ainda assim, produzir arte a partir desse choque, surgiam obras.

27 Mais adiante abordarei um pouco do ponto de vista de Bakhtin.

28 Escreveu-se longamente sobre este assunto, não há necessidade de retomar as diferenças entre teatro colaborativo, coletivo, e todo o histórico dessas formas de criação no teatro da época. Refiro apenas um (ótimo) trabalho sobre o assunto, a tese de doutorado de Antonio Araújo, *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*, de 2008.

Este era quase que um método de criação, largamente utilizado pelos mais diversos grupos, certamente estimulado e desdobrado pelos próprios preceitos da Lei de Fomento, que levou às mais diversas experiências, e consistia em sempre partir de um interesse genuíno por *outras coisas*. Esse preceito, quase que uma exigência implícita, que nos perpassava a todos, implicava também por outro lado uma espécie de *acanhamento* - quase que um *tabu*. Não se tratava de falar *de nós mesmos*²⁹. Ou, por outras palavras, era quase que um pressuposto sutil: “a Cidade de São Paulo”, para quem a Lei de Fomento era destinada, *não estava interessada em nós*. Afinal, quem se interessaria por nós? Porque, inclusive: quem éramos nós? Pessoas - a imensa maioria de classe média - cuja função nessa sociedade não era muito evidente, para além de que “faziam teatro”. Nós não parecíamos interessantes. Sobretudo, não sentíamos que tínhamos lugar, e muito menos que as nossas vidas falassem algo de fato fundamental sobre este mundo. Interessava, colocar-nos em contato com outras questões, para então, a partir desses nossos deslocamentos, gerar algo. Note-se que “nós” estamos sempre presentes no processo, de maneira central e estruturante, mas quase nunca como assunto, ou questão.

Era objeto de discussões quase constantes naqueles anos 2000, e início de 2010, a tentativa de pensar sobre a função do teatro na cidade. Sobre o que o nosso teatro gerava. Para quem ele era feito? Com quem estávamos falando, *para além de nós mesmos?* Etc³⁰. Havia uma urgência muito grande na busca pela possibilidade de que o teatro ampliasse a sua capacidade de diálogo e mobilização, etc³¹. Essa tendência era sempre muito importante. Assim também, a discussão em torno dos nossos modos de trabalho, que sempre eram vistos como formas de caminhar na direção de uma emancipação

29 Aqui, especialmente no caso de pessoas de classe média, e brancas.

30 Eram muito comuns os encontros de coletivos de grupos de teatro, que se desdobravam por vezes em movimentos de teatro de grupo, ou apenas em reuniões que se propunham e discutir os encaminhamentos da Lei de Fomento ao Teatro e dos grupos de São Paulo, etc. Não tive como evitar aqui um aspecto também de depoimento da minha própria experiência pessoal, sempre tendo participado (nunca tanto quanto considerava que deveria, no entanto) nesse tipo de iniciativa.

31 Muito embora nesse momento essas questões aparecessem quase sempre como assunto, e não como pontos de vista, vozes concretas e próprias, como vem sendo largamente apontado por grupos e artistas que justamente dão voz a esses “outros”, não através do mesmo ponto de vista, que à época era quase que o *único* - e às vezes estranhamente oculto: branco, de classe média, etc.

política que precisaria se espalhar ao máximo para uma emancipação *fora da cena* (a provocação que citei no capítulo anterior, de Paulo Arantes, falava justamente sobre isso). Muitos eram os grupos que assumida e explicitamente pensavam no seu trabalho artístico como um *meio* para tais buscas sobretudo políticas. Coletivos cujo foco não estava tanto no resultado artístico a que se chegava, mas nos resultados políticos que os processos artísticos geravam. Tudo isso era extremamente presente e vivo na primeira década dos anos 2000, com experiências inclusive radicais como era o caso do grupo Dolores Mecatrônica de Artes que, já desde cedo pensou o seu trabalho dessa forma *de fato* política. Com diversas abordagens, Cia Kiwi, Brava Cia, Clariô, Cia Antropofágica, Coletivo Negro, Os Crespos (estes dois últimos já desde então apontando para a questão da representatividade que só depois tornou-se de fato central no debate teatral da cidade), e muitos outros grupos traziam a sua luta política como parte integrante das suas criações, e quase sempre a relação entre política e estética era tratada de forma extremamente avançada - a ideia de representação quase sempre já não estando presente, assim como a busca real de transformar a própria cena em um ato político, na direção de uma espécie de *performatividade alegórica*.

No entanto, mesmo nesses casos, eram raros os momentos em que a cena tratava de “*nós*”. Mesmo no caso de grupos periféricos, quase sempre os trabalhos não partiam desse *eu* que efetivamente ocupava a cena, ainda que fosse para falar de uma realidade muito próxima à dos artistas envolvidos. Mantinha-se ainda assim muitas vezes esse certo tabu, em que muitas questões, muitas *causas* tinham espaço, as mais diversas, mas *nós* nunca éramos interessantes o bastante para sermos o centro da cena. Foi apenas em 2016 que surgiu por exemplo uma obra como *Farinha Com Açúcar*, de Jé Oliveira, que colocava no centro da cena o ator, falando em nome próprio. Quase sempre até onde pude acompanhar, na primeira década de 2000, isso não ocorria. Falava-se sempre em nome do outro (ainda que esse outro fosse igual a mim). Ou seja, não se tratava, em geral, de um teatro *sobre nós mesmos*.

Neste contexto, me parece, é que surge *Ficção*, da Cia Hiato. O grupo desde a sua fundação - em meio a uma nova geração de grupo que nasceu em

meados de 2000 - encontrara caminhos para *desviar* de tais preceitos mais ou menos generalizados. Agora, no entanto, sua investigação parecia se verticalizar de fato. Evidentemente que os caminhos que a Leo Moreira e os atores do grupo seguiram são tendências que internacionalmente estavam se desenvolvendo já há algum tempo, e é claro que tais influências foram fundamentais na criação da obra. No entanto, dentro do esquema dos *influxos internos*, no caso paulistano, especificamente naquele período, creio que havia certa resistência ligeiramente constituída, no que quase se esboçou como possível *tradição teatral*. No entanto, não quero exagerar o peso da influência local, e é evidente que a pesquisa da Cia Hiato não se dava em relação a esse contexto que tentei descrever de maneira mais ou menos generalista. Ainda assim, era ali que tal pesquisa se inseria - como outras aliás, que, também em São Paulo, já estavam trilhando caminhos semelhantes mais ou menos na mesma época - teatro documental, biográfico, etc, tendência esta muito mais ampla e internacional, que estava presente em trabalhos na Alemanha, França, Argentina, e nesse sentido o trabalho da Leo Moreira, assim como de Janaina Leite, ou de Marcelo Soler, e outros, estava conectado com algumas das ondas internacionais - ainda que com certo atraso, como é quase sempre o caso.

Fundado em 2000, o grupo Rimini Protokoll por exemplo vinha desenvolvendo já há algum tempo o seu teatro documental radical, que alterou em grande medida a relação entre a cena e os “não-atores”. Assim também o coletivo *She She Pop* desde 1998 estruturava o seu trabalho a partir do biográfico em cena, como mediação também para a presença cênica de não-atores. Esses experimentos com o uso de, digamos, *ready-mades* em cena estavam surgindo no teatro europeu desde início dos anos 2000, e em seguida se generalizaram no teatro do mundo inteiro. Em 2007, o Rimini Protokoll realizou uma obra que teve largo sucesso e impacto à época, em São Paulo, que era realizada por policiais militares reais, os “especialistas da vida real” que o grupo utiliza em seus trabalhos. Evidentemente, portanto, que se sentia já por aqui as tendências mundiais do teatro documental e/ou biográfico, não atores em cena como força disruptiva, etc. Dessa maneira, não se trata aqui de ser ingênuo e analisar tais experimentos, como o *Ficção (2011)*, ou *Festa de Separação (2010)*, como se não tivessem também a reverberação evidente

dessas tendências mundiais que chegavam por aqui, assim como em praticamente todos os países da América Latina.

Embora houvesse portanto uma tendência internacional que já estava bastante acentuada, uma espécie de *moda* mesmo se aproximando daqui (seguindo o esquema mais estrito das *ideias fora do lugar*, etc), a sua chegada nos palcos paulistanos (sobretudo a questão do *autobiográfico*), creio, foi particularmente marcante, por essa certa *dificuldade* que tentei relatar acima, de falar de nós mesmos. Creio que havia quase uma espécie de tabu. Diferentemente do que se dava no Rio de Janeiro já desde a década de 1970, por aqui, era como se “as nossas vidas” não tivessem espaço, e nem interesse, porque havia o pressuposto de que sempre o interesse estava voltado para fora - diferentemente também por exemplo da tradição do teatro argentino, em que sempre foi mais próxima a relação entre o que se via em cena, fossem os dramas familiares e políticos, ou mesmo os trabalhos mais diretamente alegóricos, havia uma certa proximidade entre aqueles que realizavam a obra e aqueles que estavam ali *representados*. Até pela própria característica da sociedade argentina talvez, muito menos cindida do que a nossa.

Levando em conta portanto também os movimentos do teatro ao redor do mundo, e a entrada inexorável do teatro documental e biográfico também no Brasil, ainda assim, creio que a Cia Hiato, tendo sido o primeiro acontecimento de grande porte que envolvia esse tipo de criação, lidou certamente com esse ambiente do teatro paulistano, um ambiente, digamos, *acanhado* diante de si mesmo.

É nesse contexto que *Ficção* (2011) se atira de maneira notadamente direta - quase que sem nenhuma mediação - nesse desafio. Para mim, que sou certamente um produto de todo este contexto (mas que nunca tive um gosto particular pelo autobiográfico), já de saída as peças iniciais da Cia, como por exemplo *Escuro* (2010), sempre soaram como essa tentativa mesmo de *driblar* a exigência mais ou menos disseminada de uma poética que desse conta de *outras narrativas* - e estes “outros”, no caso, eram determinados *politicamente*. O fato de *Escuro* focar, como tema geral da peça, em *outros*, cuja diferença com os criadores não era política, e nem econômica, mas física ou mental, era para mim desde o princípio algo que chamava a atenção. Era

como se de repente o teatro pudesse se tornar um espaço para tratar de problemas e questões ditas *universais*, “de todos nós”, problemas que poderiam afetar uma pessoa da periferia ou também uma pessoa de classe média, ou alta, *aparentemente da mesma forma* - e a peça tratava tais problemas desta forma, sem muita vergonha dessa espécie de *universalização* que para uma cabeça de base marxista como a minha tinha sido sempre algo vetado de antemão³². Desde aquele momento a abordagem da Cia era específica, o ambiente era protegido, e, para mim, rondava um certo ponto partida de classe média, uma universalidade falsa, restrita e, justamente, *ideológica*. O que me chamava a atenção, no caso, não era tal ideologia (algo completamente trivial), mas que uma obra feita no Brasil partisse desse ponto de partida, dessa *ideologia de primeiro grau*, como a denominaria talvez Schwarz, sem o costumeiro desconcerto que tal tipo de afirmação tem *entre nós* (pelo próprio fato gritante da impossibilidade de qualquer universalidade em um território escravista, etc). Este era o olhar para *Escuro*, de alguém que lia as obras com o peso da bagagem de um teatro branco e de classe média, mas centrado na reafirmação das diferenças de classe e da impossibilidade de pensar uma universalidade como a sua base.

No entanto, em *Ficção* (depois dos dois aclamados espetáculos, *Escuro* e *Jardim*), o grupo decide como que encarar frontalmente aquilo que, de certa forma, *estava sempre ali*, mas nunca era abordado: “*nós*”. As aspas aqui são propositais e indicam uma desconfiança evidente - que a peça não descarta, antes, faz uso dela: a pergunta óbvia, “*nós, quem?*” Evidentemente que se imaginarmos os solos de *Ficção* sendo realizados em contextos muito diferentes, tendemos ao preconceito de que eles teriam talvez efeitos muito diferentes. Em outras palavras, assim como no caso de Jatahy, é evidente que se trata aqui também da possibilidade de uma *imediatez* entre cena e público, entre ficção e realidade, que pressupõe em certa medida um trânsito possível, que se confirma nos ambientes em que a peça transitou - e não sei como seria em outros ambientes (ou eventualmente, como isso se deu, caso

32 Obviamente que é o beabá de qualquer marxismo, por vulgar que seja, que a universalidade burguesa do “ser humano” era ideológica e escamoteava as diferenças de classe que, embora não determinassem completamente as individualidades, criavam diferenças fundamentais que jamais poderiam ser ignoradas, mesmo (e talvez sobretudo) em assuntos supostamente individuais, etc.

tenha ocorrido). Com isso não estou aqui reduzindo o interesse do trabalho, antes ao contrário: a sua especificidade é também a sua força - e é a partir dela que Leonardo Moreira e os atores e atrizes buscam alcançar algum tipo de universal, mas sem o uso da alegoria, e sem o “uso” de “outros” como justificativa estético-política para a sua própria existência.

Em outras palavras, creio que o “colocar-se a si mesmo em cena”, no contexto em que é realizado, e da maneira como é realizado, no caso, é um ato de coragem, e iminentemente político. E o é porque implica atravessar um tabu e assumir uma presença (a de uma certa classe média, o grosso do teatro paulistano) que quase sempre esteve ali, mas que quase nunca se assumiu - ao contrário, sempre esteve ali como que justificada na sua busca pelo embate/ contato com “outros”. Colocado em termos posteriores, havia talvez de maneira concomitante um crescimento gradual dos trabalhos de pessoas negras, periféricas, mulheres, etc, que reivindicavam a sua própria voz em cena, que depois se tornou um questionamento ao *lugar de fala* de determinados trabalhos; por outro lado, a Cia Hiato foi a primeira a, inversamente, colocar-se a si mesma em cena, e com isso, expor o seu próprio *lugar de fala*, também evidentemente restrito e particular (no caso de *Ficção*, justamente, não se tratava jamais de qualquer tipo de universalização). Tal exposição era um dos gestos centrais do trabalho, que além disso o tempo inteiro também transitava e por vezes brincava com a distinção, cada vez mais fluida, entre cena e vida. No entanto, e talvez por todo esse pressuposto de um tal *tabu*, diferentemente do que ocorre em Jatahy, a *imediatez*, em *Ficção*, parece nunca ser plenamente instaurada, e se mantém o tempo inteiro como uma tensão - um *perigo*: perder-se na ficção, ou perder-se na realidade, misturar completamente os dois, confundir-se e confundir de fato, tudo isso é, aqui, algo tenso, que sustenta a dramaticidade dos trabalhos, assim como a sua graça - ao contrário, portanto, de Jatahy, onde aparentemente tal distância *já está superada*.

Desejos projetados

É interessante notar como em grande parte da crítica teatral da época, *Ficção* representou uma grande decepção diante das obras anteriores da Cia

Hiato. José Cetra Filho, por exemplo, descreve da seguinte forma a sua impressão sobre os trabalhos da Cia depois de *O Jardim* (a próxima obra seria justamente *Ficção*):

“Após sucessivo crescimento artístico com os três primeiros espetáculos, no meu entender, os três últimos apresentam problemas que aumentam na ordem em que foram criados e isso se deve, sempre no meu ponto de vista, à falta de dramaturgia consistente dos mesmos. Entendo que após a tão bem sucedida *O Jardim* o grupo perdeu parte da direção, fato compreensível após o imenso sucesso tanto artístico como de público da peça.” (CETRA, 2016)

Dirceu Alves Júnior tem uma impressão quase idêntica:

“A Cia. Hiato impressionou com *Cachorro Morto* (2008), *Escuro* (2009) e *O Jardim* (2011). Nesta montagem, o grupo comandado pelo dramaturgo e diretor Leonardo Moreira recorre sem o mesmo equilíbrio aos limites entre a vida e a criação artística.” (ALVES JUNIOR, D., 2012)

Creio que, como falarei a seguir, esse sentimento por parte de críticos com um olhar talvez mais “conservador” em certo sentido, um olhar que preza justamente por aspectos como equilíbrio, composição e estabilidade (o que Cetra chama vagamente de “consistência”), denota e confirma o aspecto verdadeiramente arriscado que tal projeto significou na trajetória da Cia Hiato - e que, a meu ver, reverberava de fato uma *coragem*, que se apoiava nas tendências hegemônicas do momento, e que inspirou em geral o momento que denominei como de *aberturas*.

Ficção é uma obra composta por seis solos autobiográficos, de cada um dos atores da Cia Hiato, em que, sempre, trata-se de assuntos supostamente reais, da vida pessoal dos atores que são trazidos à cena, e estruturados em formatos relativamente diversos entre si, mas todos com estrutura cênica muito reduzida, quase apenas a presença dos atores em cena, poucos elementos que os ajudam a estruturar as suas histórias, e por vezes alguns convidados - parentes dos atores - que dividem o palco com eles. Os solos têm estruturas internas diversas, e também assuntos bastante diferentes uns dos outros, mas todos partem de uma mesma premissa: criar uma obra a partir de algo pessoal, e real.

Há em *Ficção*, como apontado, uma certa “franqueza” como jogo de cena (aqui, semelhante ao procedimento de Jatahy), mas no caso da Cia Hiato esse jogo de franqueza (ou de trânsito entre ficção e realidade) quase sempre

se estrutura com um movimento *duplo*, de aproximação, mas também de distância. A “franqueza”, ao mesmo tempo que é a base da estrutura das peças, é o tempo inteiro questionada e explicitada enquanto jogo *potencialmente falso*. Aquilo que nos conecta às histórias contadas - o fato de serem verdadeiras, a sinceridade de quem nos conta - é também de quando em quando questionado, e colocado em xeque - com o que nos colocamos a nós mesmos em xeque. Esta talvez seja a força central do trabalho: nos colocar diante das *nossas próprias* necessidades, daquilo que nós projetamos e esperamos da cena. Nesse sentido, há algo que em quase todos os solos ocorre pelo menos uma vez, que é um momento em que o público se dá conta de que aquilo que aparentemente o ator estava contando por ser uma necessidade dele próprio, em verdade ele o faz *porque é uma necessidade nossa*. Ou seja, a demanda que aparentemente vem do ator, é invertida, e explicita-se ali o desejo, a curiosidade, etc, *do público*.

Talvez o solo de Paula Picarelli seja o que explicita esse tipo de dinâmica de maneira mais cruel - e bem-sucedida. Há um jogo, completamente consciente de si, que brinca o tempo inteiro com o lugar que se idealiza sobre um “ator”, e com toda a dinâmica do *espetáculo* (no sentido de Debord), que, como se sabe, se estrutura em torno de dinâmicas de distância, projeção e *separação*. Seja como referência consciente ou não, o fato é que *Ficção* em muito se debate sobre as dinâmicas da Sociedade do Espetáculo de um ponto de vista em parte debordiano, e particularmente o solo de Picarelli³³ (não por se aproximar mais da indústria cultural brasileira, mas por encarar de maneira mais frontal e cruel a dinâmica das projeções e desejos que se dão entre palco e plateia, a partir do momento em que se assume o lugar *depoimental*).

Se voltarmos a Debord, talvez entendamos um pouco da questão que *Ficção* parece o tempo inteiro abordar.

“A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (o que resulta da sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens

33 Este é o solo que está mais modificado na sua versão impressa (CIA HIATO, 2019). A atriz explica que parou de realizar o solo, e o texto do mesmo foi transformado em uma espécie de narrativa sobre as razões pelas quais ela não o realiza mais. Como assisti de fato o solo, vou me referir sempre a essa primeira versão da obra - a que foi realizada em cena.

dominantes da necessidade, menos compreende a sua própria existência e seu próprio *desejo*.” (DEBORD, 1997, p. 24, grifo meu)

Em *Ficção*, a dinâmica de alienação e projeção que, segundo Debord, estrutura o espetáculo³⁴, é o tempo inteiro colocada em xeque, invertida, e destituída da sua energia de base. Os solos, muitas vezes, ao mesmo tempo que se apoiam muito claramente em uma dinâmica de alienação, em que somos chamados a contemplar um objeto no qual projetamos o nosso próprio desejo, de quando em quando revelam tal estrutura, de tal modo que a cena nesses momentos *nos devolve a nossa projeção* ao explicitar a dinâmica - o que resulta que ficamos com o nosso desejo ali, “no nosso colo”, como que atônitos, momentos em que se explicita que aquilo que parecia que estávamos “descobrimo” no outro, na verdade *foi feito para nós*, ou seja, aquilo que imaginávamos estar testemunhando em relação ao ator, na verdade - em grande medida - *é nosso*.

Esta parece ser uma das questões mais centrais desses trabalhos, como alguns críticos à época tangenciam: “Em seis *solos*, cada um deles depõe sobre algum momento de suas existências, emprestando invólucro teatral à *realidade* do vivido, despistando pela *ficção* dos truques cênicos a mecânica do *funcionamento* do que é e do que não é” (LUIZ, 2012). O foco, como sugere Macksen Luiz na sua curta resenha, não está, assim, na verdade ou na falsidade do que é dito, mas sim, no *funcionamento* daquilo que *parece verdade*, e sobretudo, no funcionamento das dinâmicas de projeção entre plateia e palco, verdade e ficção, etc.

No caso de Picarelli, tal dinâmica talvez tenha a sua estrutura mais cruel (no sentido aqui da contundência suficiente para que se revelem estruturas arraigadas) e mais capaz de realizar tais inversões. A atriz se propõe a falar sobre o núcleo da questão, ou seja, sobre a tentativa de “ser eu mesma”

34 Evidentemente que “espetáculo” em Debord é muito mais do que apenas o que chamamos comumente de espetáculo ou “espetacular”. Trata-se de uma dinâmica que estrutura a sociedade como um todo, e pode estar presente na relação entre uma pessoa e a telenovela que ela assiste, mas também na relação entre um empregado e o seu chefe, por exemplo. O espetáculo não designa literalmente algo que foi criado para ser visto, mas as próprias estruturas da sociedade em si, que operam segundo a mesma dinâmica de separação. É importante frisar isso para desde já desviar da confusão completamente descabida que envolve Debord, em que frequentemente se lê nele apenas um crítico da “espetacularização” da sociedade, no sentido da mídia, indústria cultural, etc. Embora ele esteja também falando disso, a dinâmica de alienação que ele descreve está para além desse tipo de dispositivo.

em cena, sobre o que, ao final, ela decreta: “Eu fracassei de novo. Eu não sou eu mesma na maior parte das vezes na minha vida. Como é que eu ia ser eu mesma aqui na frente de vocês?” (HIATO, 2019, p. 145) Como coloca Dinah Cesare, trata-se de um “corajoso e belo movimento da atriz que vai corroendo o lugar aurático da ideia de celebridade tão próxima do papel que é conferido aos atores” (CESARE, 2012). A dissecação meticulosa que a atriz realiza em cena, em que demonstra cabalmente como a própria figura dela, que ela cria/ investiga ali na nossa frente em tempo real, é (sempre) efeito de *montagem*, e portanto, intencionalmente organizada *para nós*, tem precisamente o efeito de recolocar o desejo do público, ávido por colar-se no depoimento da atriz real, em um espaço *indeterminado*. O que a atriz dissecou em cena, no entanto, não é apenas o fato de que a montagem estrutura a imagem dela *para nós*, mas sim, que a estrutura *para si mesma*, e aqui ela acessa o aspecto mais profundo - e importante - do espetáculo: a alienação não ocorre só em relação ao outro, mas também, em relação a nós mesmos, em relação à nossa própria vida, que não é tampouco plenamente “igual a si mesma”, ou seja, a separação que estrutura o espetáculo se realiza também dentro do próprio indivíduo. Como ela mesma coloca: “(...) tem as vidas invisíveis que a gente vive dentro das pessoas e as vidas invisíveis que a gente vive dentro da gente mesmo” (CIA HIATO, 2019, p. 138).

Assim como nós projetamos uma Paula Picarelli em cena, ela também projeta-se para si mesma, e a relação entre ela e as suas próprias projeções de si mesma é o tempo inteiro explicitada, de tal forma que o solo traz à tona constantemente a maneira como essa dinâmica de alienação de si se instaura. Trata-se de uma operação violenta, que gera desconforto (provavelmente nela própria também, mas certamente no público³⁵), mas que, a meu ver é o desconforto de ver-se às voltas com o próprio desejo (sem as garantias da alienação do espetáculo, que direciona o nosso desejo, e com isso nos acalma, mas como tributo o retira de nós). Paula nos coloca - e se coloca - diante do nosso próprio desejo, sem a mediação das nossas “vidas invisíveis”. Todos os solos *passam* por essa operação, em um ou outro momento, mas creio que

35 O incômodo que ela própria expressa em relação ao solo está explicitado na versão impressa da obra, em que ela comenta durante todo o texto sobre as razões pelas quais decidira não mais realizá-lo.

Paula Picarelli seja o que mais frontalmente a encara, por isso vejo-o como uma espécie de núcleo do projeto *Ficção*. Também se trata do solo mais arrojado do ponto de vista da estrutura, particularmente a maneira brusca como ele termina contribui com a operação que - penso - ele logra exercer, de nos deixar ali algo abandonados, um pouco pasmos, com os nossos próprios desejos nas mãos, como que deslocados, sem lugar, órfãos do apoio no sistema de alienação do *espetáculo*. Para alcançar esse estado, as obras precisam realizar uma espécie de movimento em alguma medida *destrutivo*, e aqui novamente talvez o solo de Picarelli seja o que mais literalmente realize o que o próprio diretor afirma: “Nossa intenção não é chamar a atenção para uma vida maravilhosa, interessante, como alguns gostam de fazer na vida pública. É um *sacrifício* da vida íntima dos atores no palco” (SIQUEIRA, 2012, grifo meu). Tal sacrifício é justamente o que permitirá abrir-se o vácuo que faz o desejo flutuar, ainda que por um instante, sem as suas dinâmicas cotidianas de alienação.

É interessante notar como essa característica do projeto como um todo reverbera na própria recepção por parte da crítica - de que se trataria de um projeto inferior aos anteriores do grupo. Tais críticas (exemplifiquei algumas acima) também não deixam de ser documentos dessa mesma dinâmica de *projeção do desejo* que o próprio projeto *Ficção* examina. Em certa medida, creio, tais pontos de vista criticam, na obra, justamente a sua capacidade de lhes colocar frente a frente com o seu desejo, abstendo-se, nos solos mais radicais, de fornecer-lhes o caminho para lidar com tal desejo órfão. É justamente isso que, salvo engano, soa como falta de “dramaturgia consistente”, ou de “equilíbrio”.

Não vou fixar a minha análise no solo de Picarelli, mas sim no de *Thiago Amaral*, por entender que se trata talvez do mais “bem acabado” de todos, e do que acaba por conjugar mais aspectos, de certa forma englobando também aquilo que o solo de Paula enfoca. Assim como no caso de todas as obras analisadas nesta tese, procurei me pautar, não pela minha preferência, ou pelo meu julgamento sobre as obras, mas sim, procurando englobar uma junção entre a minha compreensão sobre a importância dos trabalhos, mas também o seu reconhecimento ou difusão na época de sua apresentação, além

de a possibilidade de compreendê-las diante de um movimento que é maior que as obras individuais. Assim, obras que considero que tenham menos qualidades (ou menos radicalidade) podem ter sido priorizadas por serem - a meu ver - capazes de expressar mais sobre o momento.

Coelhos

A peça se inicia, assim como todos os solos, com uma espécie de enunciado em relação ao que será ali realizado. Nu, o ator nos informa o seu nome, e nos diz também o nome do seu pai, que estará presente no espetáculo. Aqui, o uso do *ready-made*, ou, do “não-ator” em cena, se faz, não pela via que o Rimini Protokoll a essa altura já desdobrava em experimentos diversos, dos seus “especialistas da vida real”, mas sim, pela via do autobiográfico. A presença de Dilson Amaral (pai de Tiago), não se deve a nenhuma outra capacidade ou especialidade peculiar dele, mas sim, ao parentesco com o ator - e ao fato de que a história a ser narrada ali gira em torno da relação entre esse pai e esse filho. Tiago anuncia também, no início, uma espécie de moldura - ou de disfarce - por meio do qual a cena será construída: “eu sou um coelho”. Ele se veste parcialmente de coelho, com um colete peludo, e orelhas. E avisa, “isso não é uma metáfora”.

De fato, não se trata de uma metáfora, e aqui é interessante notar, algo que à época era já visto como um elogio, como me confessou um crítico e teórico teatral, em contato pessoal: “o trabalho da Cia Hiato *consegue não cair na alegoria*” (comunicação pessoal). É interessante notar que a alegoria naquele momento aparecia, em certa medida, como algo a ser evitado. Creio que sentia-se um certo ranço no ar, de tal modo que o aspecto *alegórico* tendia a conectar-se com um teatro político mais “tradicional”, que se estruturava, como apontado anteriormente, da *diferença* entre quem estava em cena e aquilo a que a cena se referia. Creio, como expus, que parte do aspecto *transgressor* de *Ficção* está justamente em eliminar essa *diferença*, de maneira radical e direta, fazendo com que os artistas presentes se fundissem às suas obras - ou seja, realizando operação análoga à virada performativa no teatro, e mesmo análoga às vanguardas do início do século XX, uma virada que produz uma *imediatez* da cena em relação àqueles que

a realizam, eliminando, ainda mais uma vez, o aspecto da representação, e atualizando, portanto, o *ready-made*. Obviamente que não se trata de um movimento de “vanguarda”, mas sim, quando muito, de uma retomada de aspectos da neovanguarda da década de 1970, em um contexto e forma diversos. E este contexto inclui essa espécie de negação da alegoria ou metáfora como forma, que ali era de fato evitada - novamente, por meio de uma estrutura (assim como no caso de Jatahy) tendencialmente dramática, no seu uso dos três atos aristotélicos, devidamente atualizados pelos seus usos nos roteiros hollywoodianos.

Depois dessa introdução, que dura em torno de 5 minutos (o espetáculo tem pouco mais de 50 minutos), Dilson veste Tiago com um figurino preto, e por cima as mencionadas peças de fantasia de coelho. Fala-se das características do coelho, sugerindo algumas *pontes* com a história a ser contada - e aqui já fica clara em parte a função daquela “metáfora”, que não é metáfora, ou seja: a de substituir de fato (como ele dirá mais para o fim do trabalho) assuntos que sejam sensíveis demais, como uma espécie de proteção³⁶. O uso *performativo* da metáfora, de resto abertamente descuidado e irônico, libera o público de levar o dispositivo a sério demais, e o convida a participar do jogo descontraído com a imagem (coelhos, suas características, etc).

Passa-se, então, a narrar alguns eventos da história de Tiago e de seu pai - o tema do solo.

O primeiro deles é uma festa de escola, quando o filho se veste de coelho, e, em um momento em que havia uma dança, por não haver par feminino para ele, acaba dançando com um outro menino - levando o seu pai a dizer-lhe (e aqui o ator frisa a seriedade), que ele “nunca mais iria” a uma festa da sua escola. Nesse momento, o ator parece se emocionar, ao que ergue

36 Aqui, caberia também evidentemente a ideia de Erika Fischer-Lichte, sobre o aspecto performativo nas artes, que consiste justamente em que é menos importante (não que não tenha importância) o significado dos signos utilizados em cena, do que aquilo que se faz com eles. Por exemplo, em um caso extremo, mas que se encaixaria também aqui no *uso* que se faz do Coelho: “Que Abramovic cortara repentinamente su propia carne con una cuchilla de afeitar tuvo más relevancia que el hecho de que se tallara una estrella de cinco puntas o que los posibles significados que pudieran atribuirse a la estrella” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 74) Aqui também, em chave cômica, importa menos o coelho em si como metáfora, seus significados, do que aquilo que se faz com ele em cena, e nisso o jogo explícito é também performativo.

a mão e diz “merda”. Explica-nos então, que Dilson topou participar do espetáculo mediante algumas regras, e uma delas consistia em que a obra não fosse sentimental demais. Acordou-se então, diz Tiago, que sempre que houvesse algum momento mais claramente emotivo, ele teria que erguer a mão e dizer “merda” - e então, contaria uma “história de merda”, literalmente uma história que envolvesse ele “cagando nas calças”. São duas as histórias de merda ao longo da peça.

Depois deste momento, que ocorre por volta dos 18 minutos, entra em cena um coelho real, que serve como pedal para que se alcance um novo nível na dramaticidade da situação, quando, aos 29 minutos, se inicia a história mais central (provavelmente aqui o seu ponto de virada ou *Clímax do meio do ato* se quiséssemos fazer uma análise em termos de estrutura em atos), que trata de um evento então recente, de 2005 (a peça estreia em 2011), em que Tiago narra uma conversa que ocorreu entre ele e seu pai, em que este, depois de ter se separado da sua mãe, teria lhe dito que ele não correspondia ao seu projeto de filho. Nessa hora, o pai saíra de cena (pedido que teria partido dele próprio), e Tiago logo anuncia novamente que “fez merda”, e conta outra história de merda.

Depois dessa “virada” na história, em que se revela o nível de tensão com que se está lidando o tempo inteiro ali, e fica claro porque a imagem do “coelho”, longe de ser uma metáfora, é na realidade de fato uma proteção, necessária, para que se possa tocar nos assuntos difíceis e obscenos, por serem íntimos demais, que se colocam ali (a relação entre o ator e seu pai, sua postura frontalmente opressora em relação à sexualidade de Thiago). Ao mesmo tempo que o “disfarce” de coelho torna possíveis os assuntos que talvez se fossem tratados de maneira direta ficassem insuportáveis, ele também se presta a uma certa generalização do específico. No entanto, tal artifício é utilizado de maneira propositadamente *sem cerimônia*, ou, performativa, de tal modo que, mais e mais, vai-se tornando irrelevante - como se o disfarce, depois de o código estabelecido, desaparecesse, tornando-se de fato apenas uma *mediação*, uma moldura para que a brutalidade de situações específicas e reais possam ser elaboradas em cena. Um mínimo de mediação portanto, para tornar a imediatidade possível, evitando-se assim os

efeitos poéticos, líricos, narrativos, alegóricos que tal imagem poderia evocar (e que distanciariam a peça do que ela intenta realizar, que é tocar *de fato* a vida, ameaçando o tempo inteiro dissolver a distância entre ficção e realidade).

Em seguida, como em uma boa estrutura dramática³⁷, busca-se caminhos para solucionar o conflito posto, para o qual já não há mais retorno possível. A contradição básica que o tempo inteiro estruturara a cena silenciosamente fora exposta: este pai tinha, alguns anos antes, rompido completamente as suas relações com este filho, por conta da sua sexualidade. Portanto, a sua própria presença ali precisava ser necessariamente o resultado de algum tipo de reconciliação, ou de tentativa de reconciliação, o que (já se anuncia) *é a própria peça em si*.

Na segunda parte do que seria o segundo ato, ou na escalação do conflito, assistimos então a algumas tentativas de lidar com a contradição em jogo, culminando em uma “peça dentro da peça” - que, depois descobrimos, se divide em duas. Primeiramente, Tiago diz que pediu que Dilson escrevesse uma peça que eles realizariam juntos, ali. Neste momento, já próximo ao fim - que poderia ser pensado como o *clímax do segundo ato* -, também o pai é vestido de coelho, e ambos, pai e filho, realizam juntos a obra do pai (ensaiando uma resolução do conflito que - como em toda estrutura de três atos - não se confirma *ainda*). Seria uma forma de, já que o filho não correspondia ao “projeto de filho” de seu pai, de realizar, ali, em cena, um projeto concreto do pai (a sua peça), dentro do projeto do filho (a peça inteira), de tal forma que Tiago pudesse então, em cena, finalmente *corresponder* ao que o pai esperava dele.

A peça do pai é uma espécie de aventura que envolve caça a coelhos selvagens, batalhas, e acontecimentos catastróficos que não são compreensíveis, resultando em um grande expurgo, por vezes cômico, mas também violento, em que há o nascimento do coelho (onde o pai o enche de “esperma”, um jato de espuma que ele joga no filho que está no chão, utilizando a lata de espuma como se fosse o pênis), depois, com uma música pastiche de filme de aventura, pantomimas de cenas em que ambos caçam,

37 Adiante falarei sobre a função que me parece terem os três atos neste caso.

passam por catástrofes, o filho se molha inteiramente, ambos terminam armados, e finalmente, morrem, juntos, em cena. Obviamente, muito mais do que qualquer significado que se queira atribuir à tal “peça”, o foco ali é outro: a própria realização da proposta do pai funciona como o caminho indireto (assim como a ideia de coelho em si), para a canalização de diversas emoções *reais*, que parecem encontrar ali um caminho alternativo para vir à tona, todo o ódio que se supõe que haja ali, toda a mágoa, todo o amor que não tem por onde sair, assim como toda a violência que não é dita de parte a parte, parece vir à tona na pantomima algo patética da peça, nos fluidos que se atira, no gesto do “esperma” com que o pai cobre o filho, e na morte de ambos em registro rebaixado. Há além disso um ar de brincadeira de pai e filho, de tal forma que o expurgo - ainda que tenha algo de violento - se torna também uma tentativa de profanação de uma relação que aparece o tempo inteiro como silenciosa e rígida, por meio de um ambiente lúdico em que as camadas mais indizíveis em jogo vêm à tona de forma lúdica. Trata-se do primeiro momento da peça em que ambos fazem de fato algo juntos.

Ao fim esse grande expurgo, e sem que no entanto os conflitos apresentados tenham sido resolvidos - o que corresponderá ao início do terceiro ato - o trabalho encaminha-se para o seu final, e acontece então a segunda “peça dentro da peça”. Trata-se de uma citação, no caso, de uma outra peça do grupo (a primeira), que tratava sobre uma criança com asperger. Tiago reproduz então uma cena de tal peça, com uma inversão (aqui, um típico *plot twist*): Tiago, ali, interpreta o pai, e Dilson faz o papel do seu filho. O pai, então, pede ao filho que converse com ele. Ele coloca um despertador, por dois minutos, e conversa com o filho por esse tempo, pedindo que o filho fale com ele. O filho (que, fomos informados, tem asperger) fica quieto o tempo inteiro. Essa espécie de *plot twist*, em que se afigura uma inversão, de tal modo que o silêncio absoluto de Dilson durante toda a peça também aparece como uma dificuldade *dele*, que Tiago tenta transpor, e onde se sugere um aspecto fechado, quase que “autista” (aqui, em um sentido figurado) da postura de Dilson, inverte por um momento a relação, de tal modo que o “alcoz”, que não aceitou sexualidade do filho, agora aparece também, não como vítima, mas como alguém que está lidando ali muito mais com as próprias dificuldades e com a sua própria rigidez do que

como um simples *opressor* genérico, de tal forma que, ao invés do foco recair apenas sobre o sofrimento do filho que não é aceito, olhamos por um instante também para o sofrimento do pai (Dilson) que *não sabe aceitar*. A peça termina, com a fala de Dilson (aqui, no papel do filho com asperger): “Eu preciso acabar a minha peça agora” (HIATO, 2019, p. 101).

É notável o fato de que, ao final do espetáculo, de fato, a fantasia de coelho, tudo o que foi dito em torno do animal, se perca completamente (como era a intenção), de tal forma que, de fato, ao fim da trajetória, ele não se sustente como metáfora, mas sim, apenas como um mero *disfarce*. É também notável que a participação delicada, silenciosa, e nada invasiva, do pai, consiga todo o impacto efetivamente dramático que ela consegue, por meio apenas de uma estrutura narrativa extremamente eficiente (três atos), e por meio de dispositivos, poucos e precisos, que permitem que a sua presença não se torne jamais “representação” de nada, mas também, por outro lado, ultrapasse o mero fetiche da presença do “não ator” em cena - o fetiche do “real”. A peça, dessa forma, se utiliza de tal fetiche, de tal elemento de excitação digamos assim, para a partir dele chegar em conflitos e contradições reais, que jamais se descolam da imediatidade do ator real presente em cena, mas que dão conta, não só de expô-lo, mas sobretudo de *trabalhar sobre* as contradições expostas, de tal modo que se chega a uma espécie de *efeito real* de lidar com os problemas, como um tipo de *dramaticidade da própria realidade*.

Se a forma dramática (sobretudo na sua adaptação para o cinema hollywoodiano) parte do pressuposto de que o herói, em um filme, passa por uma transformação na trajetória que acompanhamos, sai de uma situação inicial, em que está diante de um conflito que ele precisa transpor para chegar àquilo que deseja, e, ao final, ele de fato passou pelo conflito (tendo conquistado ou não aquilo que deseja), aqui tudo se passa como se tal trajetória de transformação fosse *ao mesmo tempo* real e ficcional. Ou seja, supostamente, o que vemos em cena é *simultaneamente* a narração de uma história da tentativa de superação de uma ruptura violenta entre pai e filho, e também a tentativa, *em ato*, de transpor de fato tal ruptura. O aspecto *performativo* do trabalho se dá supostamente de maneira literal, e factual - em uma espécie de leitura literal dos três atos como trajetória do herói,

aplicada *a nós*. Não se trata portanto, como em Jatahy, de estruturar o cotidiano na *forma* de um drama, mas de efetivamente *transformar* a realidade com os instrumentos do *drama*. Sem recair em um psicodrama, a cena se sabe o tempo inteiro estar correndo esse risco, e a função estrutural das “histórias de merda” por exemplo não é outro senão distanciá-la desse tipo de vivência que se reduz à sua finalidade *terapêutica*. No entanto, o *uso* explícito de estruturas cênicas - e dramáticas - para a um só tempo *intervir* em questões reais e também *expô-las* (intervir por meio da exposição) é de fato o aspecto mais radical do solo *Tiago Amaral*. O ponto em que ele *quase* resvala em um psicodrama, porque a peça aparece como tendo de fato um valor *terapêutico*. Há *algo* aqui, completamente deslocado de qualquer contexto político, e tomando a ideologia dos três atos *ao pé da letra*, que lida com eles como se fosse uma peça didática de Brecht: criando *modelos de ação*, calcados na trajetória do herói hollywoodiano aplicado à vida real. Em um território de fato plenamente pós-moderno, que reafirma de maneira implícita a *funcionalidade* dos três atos como *forma* para a transformação, seja dentro da cena, seja na vida, *Thiago Amaral* parece repor a *imediatidade* entre cena e vida de uma outra forma - em que a vida aparece como sendo *de fato* transformada pela (e em) cena.

O que *Ficção* parece propor é, assim, que a estrutura dramática da ação não seja escamoteada, sutilmente *colada* à vida real ou cotidiana (como ocorre em Jatahy, na sua dramaturgia do invisível, como ela mesma diz), mas seja *utilizada* de maneira explícita em cena, de tal forma que a transformação que a trajetória do herói implica seja ao mesmo tempo uma transformação real do ator³⁸.

Aqui, cremos que há certa aproximação possível com o universo de Jatahy, pois que a imediatidade, no caso, consiste justamente na possibilidade da superação (ainda que tensa) da contradição entre verossimilhança e veracidade, da superação da diferença entre ficção e realidade, de tal forma que a própria realidade parece transformar-se por meio da ficção, mas não só

38 Este ponto de partida será, ao que parece, o mesmo que estruturará a obra *Amadores*, que realizará o mesmo tipo de operação, mas dessa vez com a participação de não-atores: a estrutura do filme *Rocky*, de Sylvester Stallone, é utilizada como possibilidade para organizar, pensar, expor e possivelmente transformar as vidas reais dos participantes da obra.

isso: parece transformar-se por meio do ritmo da ficção, por meio da sua *estrutura*. Como se, por um momento, as vidas dos atores (e por extensão as vidas de todos os que estão ali assistindo) pudessem de fato caber em uma narrativa de transformação em três atos, em algum tipo de jornada do herói, portanto. Como se ambas as camadas se energizassem mutuamente - a realidade se transformando através da ficção, e a ficção se reavivando na realidade.

O que ambas experiências parecem atestar é que, naquele momento, de fato, *as nossas vidas estavam em cena*. Elas podiam estar em cena, e não havia uma distância tão grande entre a cena e as vidas, tal distância não era violenta e impossível - e, mesmo que no caso da Cia Hiato permanecesse alguma tensão nessa aproximação, era justamente isso que a tornava mais possível, e que era a própria base da dramaticidade em geral de *Ficção*. Trata-se de mais um dos movimentos que, a meu ver, está dentro do que estou chamando de *aberturas*, em que a cena brasileira foi como que se desdobrando em diversos territórios e formas até então impensados - e em que transgressões importantes foram realizadas, no sentido de trazer para dentro da cena coisas, lugares e pessoas que até então não poderiam estar ali. Neste caso, lugares, pessoas e coisas que *sempre tinham estado* em cena, mas cuja explicitação da própria presença, sem a justificativa de qualquer tipo de *outro* que a sustentasse, era (ainda) uma espécie de tabu.

Cabe ainda ressaltar novamente um aspecto certamente menor do trabalho, mas também concreto. Em um momento de sucesso, quando o grupo conquistara certo lugar quase que estável, ali, ele realiza esse gesto, de fato radical, de se atirar em um projeto feito de seis monólogos independentes, de tal forma que não se contava com nada do seu trabalho anterior em termos de estrutura, e mesmo em termos de conceito do processo em si. O projeto perde em “equilíbrio” por exemplo, ficam evidentes as diferenças entre os monólogos, aqueles que são achados mais “bem sucedidos” esteticamente (tradução: que melhor se encaixam nos três atos), aqueles que não são tão “bem resolvidos”, tudo isso fica evidente e uma das qualidades centrais da companhia simplesmente se perde: a capacidade de realizar obras com unidade, de Leo Moreira como encenador que orquestrava

simultaneidades com destreza por exemplo em *O Jardim*, etc, tudo é como que *jogado fora*, em função de um projeto cheio de altos e baixos, e portanto, cheio de riscos reais de ser visto (como parcialmente foi) como um momento mais frágil da companhia, etc.

De certa forma, embora seja um aspecto evidentemente menor da discussão, isso também se refere a algo do que foi a essência daquele momento, da primeira metade dos anos 2010 (e que, a meu ver, simplesmente *desapareceu*): *era possível, e quase desejável, correr riscos*. Não se tratava, assim, apenas de um feito pessoal, da “coragem” específica destes artistas. Também era isso, mas, este movimento de abertura, da possibilidade de desdobrar os trabalhos em direções outras, essa era uma força real daquele momento, que perpassava em alguma medida todos os nossos trabalhos e nos permitia esse tipo de audácia. Isso, salvo engano, desapareceu de cena, e a virada que reputo aos anos 2015 a 2017 é em grande medida a retração dessa possibilidade anterior.

Como veremos, tal força *real*, de *abertura*, era também, a um só tempo, ideológica. Este era o funcionamento da ideologia naquele Brasil lulista. Em um sistema que se aproxima da tradicional forma do funcionamento ideológico, em seu desdobramento pós-moderno, o *falseamento* ideológico ocorria sobretudo por conta da tentativa de neutralizar as contradições presentes em tal súbita *contemporaneidade do Brasil diante do mundo*. De repente, era possível ser brasileiro, *como se estivéssemos em ressonância com os países desenvolvidos*. No caso de *Ficção*, assim como no caso de *E se elas fossem para Moscou?*, creio que se trata de trabalhos que levam essa *contemporaneidade positiva* do país a sério, e tiram consequências disso, da possibilidade repentina de “estarmos em cena”; da súbita contemporaneidade e possibilidade de tratar das “nossas questões”, mesmo as mais comezinhas, no teatro - e no mundo.

O aspecto ideológico de tal gesto já estava em parte sendo abordado desde então, mas depois com força imensa, por exemplo quando se ressaltava os silenciamentos que tal *ideologia* quase sempre envolvia. Assim foi que nos anos seguintes se seguiu uma emergência, com força inquestionável, do teatro feito por pessoas não brancas, o teatro feito por pessoas trans, e assim por

diante. O lado silenciado da ideologia passou a gritar por inclusão para dentro da ideologia inclusiva - o que não é mais do que a dinâmica tradicional da ideologia em sistemas de *pacificação social*: a hegemonia ideológica intenta passar a sensação de paz social, de universalidade de direitos, de tranquilidade, de que estamos progredindo, etc. Os dissidentes mostrarão justamente o aspecto de falsidade de tal estrutura ideológica. Esse era o sistema lulista. As falsidades existiam, e eram naturalmente negadas pela ideologia dominante, assim como, apontadas por dissidentes, incluía-se em seguida as vozes dissidentes, e a ideologia tornava-se mais inclusiva, ao que surgiam novos dissidentes, a serem incluídos também, e assim sucessivamente, no *sistema* da dramaturgia das vítimas, como o expôs Arantes, que, salvo engano, é o esquema geral da ideologia de primeiro grau. Como se não estivéssemos mais *fora de lugar*.

Também eu, naquele período, era crítico dessa mesma ideologia, mas também fruto dela, quando por exemplo em 2015 estreei *Abnegação 2*, onde também se partia de um certo pressuposto de que “a realidade” poderia estar em cena - e a o lado da violência performativa da obra também era uma maneira de grifar esse contato com “a realidade”. No entanto, creio que - esta é mesmo a minha tese - que, a partir de 2015, com o lulismo entrando em colapso, também essa ideologia começou a ruir, e vivemos, ao contrário, um movimento amplo de *reação* e de *defesa* de tal falácia, algo que, penso, foi o “nosso lado” daquilo que um antropólogo que estudou os militares brasileiros denominou de *cismogênese*. O que eu gostaria de defender é que - sem o saber - nós estávamos operando, para dentro do nosso meio social, a mesma “cismogênese” que estava sendo imposta ao país. Por isso, penso que nestes anos (entre 2015 e 2017) o que vivemos foi um *fechamento*, justamente daquela miríade de experiências e de *possibilidades* que estavam vigentes e pulsantes nos anos anteriores. Mas antes de falar de tal fechamento, gostaria de abordar mais alguns trabalhos que fazem parte das *aberturas*.

2.4. PROJETO bRASIL - Marcio Abreu

Gostaria de falar ainda, de maneira mais ou menos paralela, do trabalho de Márcio Abreu e da Cia Brasileira, e de Grace Passô (inicialmente no grupo *Espanca!*, e depois fora dele). Não parece ser à toa que esses dois artistas trabalham juntos, e de fato creio que haja algo em comum nos seus trabalhos.

Em *Vida (2010)*, Márcio Abreu parece expor de maneira quase explícita como que um programa, uma carta de intenções artísticas - ao menos, a obra pode ser lida dessa maneira. Aqui a *imediatez* - que em *Jatahy* e na *Cia Hiato* é direta - reaparece, mas em chave diversa. Os fragmentos de “vida comum”, aparentemente documentais - as dificuldades de se viver sozinho e ir ao supermercado, as histórias de cada uma das tatuagens de um dos atores, etc - não vêm à cena para se transformarem através da obra (como em *Ficção*), e nem também para serem assimilados silenciosamente na forma dramática (*Jatahy*), mas para, assim que possível, *flutuarem*. Os fragmentos da vida comum estão ali como que por acaso, não almejam a cena - cujo objetivo é sempre outro. Eles são muito mais o material de que a cena é feita do que o seu foco. O que a cena é, no entanto, é uma tentativa de encontrar uma certa suspensão, e de alcançar esse tempo lírico *por meio* dos fragmentos da “vida comum” de que é feita. Por isso, tais fragmentos, quando aparecem, já surgem *tendo se tornado linguagem*. Não à toa é farta a profusão de dispositivos explícitos de linguagem, como as repetições, claramente construídas, como que para nos lembrar, sempre, de que o que está em jogo não é tanto o acontecimento em si que se narra, a vida real de fato, mas sim, *a própria linguagem que o traz à cena*. E é essa linguagem que pretende o tempo inteiro alcançar um estado de suspensão lírica (isso está quase explicitado nas falas do personagem *Rodrigo*). O que o espetáculo *quer* nesse sentido, e ele diz isso, é instaurar os trinta segundos ou um minuto sem gravidade que o personagem *Rodrigo* cogita no seu devaneio professoral. Creio que, de certa forma, toda essa poética - da qual se aproxima também o trabalho de Passô, a meu ver - tem esse desejo, esse interesse por instaurar instantes de suspensão lírica, de tal modo que por alguns momentos que seja estejamos como que descolados do chão, retirados das nossas questões

presentes, cotidianas, dos nossos lugares determinados e delimitados. O próprio dispositivo da repetição (de palavras, de sequências de diálogos) é um exemplo. Abreu o utiliza já em *Vida* e depois lançou mão largamente de tal procedimento, por exemplo em *Nós*, que dirigiu com o grupo Galpão, em que uma cena inteira é repetida à exaustão, gerando, ali também, justamente um efeito de *suspensão* lírica, de tal modo que uma série de acontecimentos que poderiam ser cotidianos de repente é como que alçada, *pela linguagem*, a tornar-se um fragmento lírico, sem lugar e sem tempo, que, por alguns instantes, flutua em um ambiente indeterminado, sem significado dado, sem intenção clara, ilegível e indeterminado, para depois *retornar ao chão*. Mas aquela imagem efetivamente lírica permanece na sua suspensão, se possível sem que seja delimitada até o fim do espetáculo. Este parece ser um dos grandes interesses de Abreu, que ocorre em *Vida* em diversos momentos, e que aparece quase que formulado, como programa, justamente na exposição do personagem *Rodrigo*.

“Uma coisa que me entusiasma é imaginar a possibilidade de trinta segundos sem gravidade entre nós. Eu já falei sobre isso aqui. Trinta segundos sem essa espécie de força que mantém nossos pés no chão. Algum entusiasmo nessa sensação nova de estar solto, flutuando, sem precisar fazer nenhum esforço pra se manter e pé. Eu posso fechar os olhos, você pode fechar os olhos e eu conto regressivamente a partir de agora (coloca o capacete e conta regressivamente) 30, 29, 28, 27, 26, 25... (Silêncio. Como se estivessem flutuando, vemos os quatro atores em cena) 4, 3, 2, 1. (Caem. Luz . Atores se olham. Black-out)” (Trecho final de *Vida*, de Marcio Abreu. Texto fornecido pelo autor. Não publicado.)

A imagem de um mundo sem gravidade, nesse caso, é bastante precisa. Não se busca um mundo *feito de outras coisas*, não se trata aqui de um diálogo direto com o fantástico, ou o teatro do absurdo - se existe um certo tom *absurdo*, em Abreu a absurdidade está plenamente imersa no mundo como ele é. O que se *quer perder*, ainda que por instantes, é o lugar fixo das coisas. Criar ambientes em que elas deixem de ter lugares, forças e tendências determinadas, e fiquem ali, por algum tempo, prenes de outros sentidos e conexões. Mas as coisas são as mesmas que existem do nosso mundo. Elas surgem em cena sem a ênfase (como é o caso da Cia Hiato e de Jatahy) de tratá-las como *objets trouvées* ou *ready mades*, sem ênfase demais portanto no fato de as coisas serem apenas as coisas, mas ao mesmo tempo sem nenhum tipo de tentativa de escapar delas - que não seja por meio da

alteração *nas forças* que ordenam o mundo, e nas suas conexões, sem portanto alterar as coisas em si. Os elementos da realidade cotidiana aqui aparecem já mediados pela linguagem, que não os altera, mas sim o jogo de forças entre eles.

Por isso, creio que a repetição ganhe um lugar tão central na poética de Abreu: trata-se justamente de um procedimento de linguagem que em nada altera aquilo que é repetido, mas apenas corta ou suspende as conexões causais que o fragmento repetido mantinha com o que veio antes e com o que viria depois dele, de tal forma que aquele fragmento, sem ser alterado por dentro, por um momento, como que *flutua*. No entanto, para que isso ocorra, Abreu precisa que as *coisas do mundo* que aparecem dentro da sua cena já surjam *mediadas pela linguagem*, pois que não se trata das coisas, e sim da linguagem. Nisso, como apontado, ele se diferencia completamente de Leo Moreira ou de Jatahy, onde sempre há um jogo de camuflagem, em que a linguagem ora se explicita, ora se esconde completamente - de tal modo que esta ambiguidade, entre o que é “real” e o que é “linguagem” (de maneira mais ou menos tensa) é em geral parte da engrenagem da cena.

Creio que no caso de Abreu - e nisso também ele e Passô se aproximam - embora o material seja a “realidade”, fragmentos do “mundo real”, desde sempre está também em foco *o próprio ponto de vista* que traz esses fragmentos para a cena, e o que se busca é sempre que a linguagem *liberte* tais fragmentos da sua existência meramente cotidiana. Penso que também o meu trabalho se aproxima dessa mesma *operação* de alguma forma - muito embora o tom e a direção do “lirismo” almejado sejam evidentemente quase opostos. Se os trabalhos de Abreu e de Passô parecem buscar essa espécie de anulação momentânea das forças que *puxam as coisas para baixo*, o meu trabalho poderia ser pensado talvez como a tentativa de, por alguns instantes, como que decuplicar a força da gravidade até fazer com que as coisas sejam sugadas *para baixo da superfície* de realidade de onde vieram. Não deixa de ser almejado também um tipo de suspensão lírica, ainda que pelo seu avesso. Falarei disso mais adiante.

No caso de Márcio Abreu, no entanto, creio que uma obra como *Vida (2010)* pressupõe algum nível de estabilidade no “mundo”, uma certa *calma*

em relação àquilo que denominamos “vida”, para que ela possa ter o seu efeito mais importante, que é o de justamente criar um tipo de fenda, dentro desse mesmo mundo, que o *estranha* e o amplia - sem no entanto para isso apontar transformações reais nele (no mundo). Abreu seguiu com experimentos - creio - mais e mais radicais, nessa mesma direção. No entanto, penso que, justamente em 2015, ano de estreia do *PROJETO BRASIL*, com as transformações que pretendo analisar mais pormenorizadamente a seguir, alguma coisa no trabalho do diretor se altera - assim como para todos nós foi quase que imperativo acontecer. Tudo se passa como se os abalos que tornavam “o mundo” algo de completamente instável e já em si mesmo imprevisível tivessem retirado as bases relativamente estáveis, pressupostos para que a poética de Abreu operasse diretamente a sua “anulação da gravidade” em um trabalho como *Vida* - e isso porque, digamos, era como se nesse (novo) mundo *já não houvesse gravidade de saída*. Em um mundo ele mesmo aparentemente *suspense*, o que tal *poética da suspensão* poderia realizar? Ela na verdade se sentirá, como veremos, compelida a buscar outras estabilidades para poder anular. Creio que o *PROJETO BRASIL* é um exemplo emblemático, que quase que expõe em cena *essa questão*.

Faça-se uma ressalva de antemão, é claro que o *instrumento* que “manipula” os fragmentos do “mundo real”, no caso de *PROJETO BRASIL* é muito mais enfaticamente o aparato cênico como um todo do que o texto. Em *Vida* o texto é um dos elementos preferenciais que insere o mundo em cena. No caso de *PROJETO BRASIL* ganha espaço muito mais central a dramaturgia cênica, e o texto em si não é mais o fator central da obra, como talvez seja o caso em *Vida*. Até aí, não haveria muita diferença: trata-se, de todo modo, de linguagem (seja o texto, seja a dramaturgia cênica), e de uma linguagem que traz para a cena fragmentos da realidade, e que poderia - assim como em *Vida* - instaurar “bolhas” sem gravidade, onde os fragmentos da realidade (os próprios atores inclusive) *flutuariam*, já sem as conexões causais que o mundo lhes impõe. No entanto, creio que tal operação não se dá de maneira tão efetiva em *PROJETO BRASIL*, e a minha hipótese aqui é a que já aventei: em um mundo onde as conexões causais *já deixaram de ser visíveis*, ou seja, em um mundo que está, ele mesmo, *em transe*, tal operação como que *chove no molhado*. É como se essa linguagem, cujo dispositivo preferencial era o

deslocamento e a suspensão a partir de elementos reais ficasse quase que *inefetiva* em um mundo onde a realidade já está em si mesma aparecendo como *deslocada*. Como se, nesse caso, a cena acabasse por pedir o contrário, e sentimos que há uma inversão: a poética de Abreu passa (ao invés de buscar brechas e maneiras de deslocar os fragmentos) a buscar maneiras de criar fundamentos, conexões causais possíveis, para então, como que *simultaneamente*, tentar anular os fundamentos que ela mesma se conferiu. A cena parece, assim, passar a fazer um movimento *duplo*: ao mesmo tempo em que procura fundamentos, ou que busca as “forças de gravidade”, que a mantém presa ao chão, simultaneamente procura também *neutralizar essas mesmas forças* que criou. No entanto, penso, nem sempre consegue.

Antes de entrar propriamente na minha análise de *PROJETO BRASIL*, gostaria de rapidamente me posicionar diante de alguns dos olhares que se criaram sobre a peça ainda na época de sua estreia - com a ressalva, desde já, de que a distância histórica certamente altera as possibilidades de análise, muito embora eu tenha procurado sustentar aqui, sempre que possível, o sentimento original que tive ao assistir ao espetáculo à época (por isso a decisão de analisar apenas espetáculos a que de fato assisti).

Ângela Lopes, em artigo interessante e bem fundamentado, discorre sobre o aspecto de *ato* - digamos, performativo - da dramaturgia de *PROJETO BRASIL*, e investiga a maneira como Abreu explora a palavra como ato, no sentido de gerar uma obra aberta. “A fala como ato, o trabalho concreto de articular e projetar palavras, o corpo que fala: Marcio Abreu propõe uma incursão nessa dimensão fundamental da cidadania de maneira ao mesmo tempo convidativa, prazerosa, lúdica e radical.” (LOPES, 2016, p. 281) Embora eu acompanhe este raciocínio, me parece, no entanto, como procurarei expor adiante, que há outras tendências da palavra que, para além do seu aspecto de *ato* (ideia que reverbera evidentemente os *atos de fala*, e ressalta o caráter performativo da palavra, etc), demandam outro tipo de

posicionamento por parte do público, e talvez caminhem na direção inversa à *abertura* almejada - a meu ver.

Até certo ponto, Grace Passô vai mais ou menos na mesma direção de Ângela, em seu posfácio à edição da peça pela editora Cobogó, embora se trate de uma reflexão muito mais solta: “O ato de dizer também é diariamente engolido, algemado pelo mercado. O ato de dizer também adocece, e *PROJETO BRASIL* é testemunha disso: suas palavras, antes de dizer sobre algo, nos lembram sobre o próprio ato político da fala” (ABREU, 2016, p. 98). Da mesma forma, creio que, embora esse aspecto da fala como *ato* seja mesmo o centro da obra enquanto procedimento, como que sub-repticiamente, as palavras ali também falam *sobre algo*, e aqui pesa o seu aspecto de signo, seu *significado*, e de um ponto de vista que, ao que parece, era também importante - e talvez inevitável - *afirmar*.

Luciana Romagnolli, também em posfácio à edição do texto, tangencia talvez algo do que procurarei observar, embora em seguida tome outro caminho para a sua análise. Ela observa, sobre os dois textos editados no mesmo livro, *MARÉ* e *PROJETO BRASIL*:

“(...) há algo que os distingue do conjunto de textos que o dramaturgo e diretor escreveu, traduziu ou mesmo dirigiu dentro e fora da companhia brasileira de teatro. Ambos são ‘reações ao real’, como o autor escreve nas primeiras linhas de *MARÉ*.

Não há dúvida de que toda literatura, toda dramaturgia, toda obra criativa humana seja reação ao real em alguma medida. Aqui, no entanto, há um real concreto e imediatamente reconhecível sobre o qual - ou contra o qual - se escreve.” (ABREU, 2016, p. 85, grifo meu)

Parto um pouco desse mesmo ponto, para tentar traçar a minha análise sobre a obra. Se existe uma perspectiva de escrita aberta, e de fato uma estrutura fragmentária (aqui, é interessante notar, não se mantém nada dos três atos analisados nos outros casos), mas capaz de sustentar certa tensão - como procurarei mostrar - durante praticamente todo o trabalho, entre imagens ligeiramente reconhecíveis e ao mesmo tempo estranháveis; embora tudo isso se dê e a obra seja mesmo um exemplo extremamente radical de uma composição não-dramática, ainda assim, há certa dimensão de significado de determinados materiais que se impõe, e que se refere justamente a esse “real concreto e imediatamente reconhecível”, que

Romagnoli menciona. Ela estrutura a sua análise sobre o texto na direção de que há um aspecto de *transformação* que opera em *PROJETO BRASIL* de maneira radical, de tal forma que aquele ponto de partida do “real concreto” se transforma em um “pretexto (...) olhado pela via negativa, pelo avesso dos clichês” (idem, p. 88). Sobre os momentos mais afirmativos que tais discursos por hora explicitamente assumem (em linhas gerais, momentos em que importa mais o que a palavra *diz* do que aquilo que ela *faz*), Romagnoli afirma:

“Embora esses discursos assertivos ressoem, PROJETO BRASIL expõe com semelhante força as fraquezas, as falhas, as inconsistências e os vacilos de discursos incompletos, em desintegração: nas letras das músicas, de herança dadaísta; nas interrupções de fala, nas gagueiras, nos desmontes e nas quedas; nos jogos com os microfones, concentrando as atenções, na falta de voz e de escuta, na dificuldade de dizer” (ABREU, 2016, p. 92)

Aqui, talvez a nossa divergência. Embora o trecho possa sugerir que tais “fraquezas” como que desestabilizem aqueles “discursos assertivos”, não nos parece que isso se dê. Há, assim, um aspecto - que também não deixa de ser um *ato* - efetivamente discursivo da obra, que não só sugere, mas quase que *requer* adesão. Adesão, no caso, não ao que as palavras *fazem* em cena (a que não faria sentido aderir ou não, já que o aspecto de ato, como expõe Fischer-Lichte não opera neste território), mas sim, de fato ao que elas *dizem*. A meu ver, estes pontos não são desestabilizados pelos aspectos frágeis e instáveis que a obra também explora em outros momentos - e isso não é um problema, mas é justamente este aspecto do trabalho que nos interessa analisar.

Como coloca Gabriela Mellão, em *PROJETO BRASIL*, “a paisagem é nebulosa. O desejo evidente é por abertura. As cenas se prestam a infinitas possibilidades de leituras. Cabe a cada espectador finalizar o espetáculo em sua mente, a partir de associações instigadas por sua memória pessoal e a de seu país” (MELLÃO, 2016). Embora eu concorde com a descrição que a crítica faz da obra em sua estrutura, procurarei formular aqui também uma divergência. Creio que há algumas exceções a esta descrição, que acabam por invertê-la quase que completamente. Talvez tais excessões sejam *sintomas* de que a tal *abertura* já não era mais possível, ainda que fosse buscada sem nenhuma ingenuidade - como é o caso de *PROJETO BRASIL*. Creio que a dinâmica de *fechamento* em que estávamos entrando tinha uma dimensão

que, naquele momento, não tinha mais como ser evitada, e demandava posicionamento. Como resume Maria Eugênia de Menezes,

“Os anos 2000 chegaram nesse pedaço do hemisfério sul como se anunciassem a concretização de todos os nossos sonhos arcaicos de grandeza e redenção. A terra abençoada por Deus, gigante pela própria natureza, o país do porvir, havia se convertido em lugar do presente. Uma miríade de narrativas vinha dar conta do destino glorioso ao qual estávamos predestinados, desde tempos imemoriais. Nossa hora, enfim, chegara. Éramos grandes. O mundo olhava para nós, como “nunca antes na história desse país”. E o que restou disso agora? (...) Estamos entre escombros de um mito fundador que ruiu. O futuro chegou e partiu. E o que faremos agora? projeto brasil nos lança no abismo e na estrada. Pouco antes de as luzes se apagarem, ouvimos: ‘Depois do futuro, o fim como começo’.” (MENEZES, 2016)

Certamente, este era o ponto de partida de *PROJETO BRASIL*, e nisso, penso que a obra é o mais perfeito retrato, em forma e conteúdo (nem sempre juntos), daquilo que estávamos vivendo - e que tentarei denominar como *fechamento* - razão pela qual me deterei um pouco mais nessa análise. O espetáculo, no entanto, é de uma complexidade grande, e poderia ser analisado a partir dos mais diversos ângulos, todos eles gerando camadas para um todo coerente, ou ainda, coerentemente disforme - mas, creio, *sempre em uma direção determinada*.

Preto sobre Preto

O “desvio para o preto” que a direção de arte da peça instaura é o primeiro impacto, que perdura por toda a obra, com a sua única exceção para o momento em que uma das atrizes (Giovana Soar) pinta a cara de vermelho enquanto reproduz em LIBRAS a canção *Um Índio*, de Caetano Veloso em gravação de Maria Bethânia. Tal gesto, que em nada se aproxima da obra de Cildo Meireles, como que enquadra desde o princípio o trabalho, e lhe dá o tom. Somando-se ao início da peça, que fala, já de cara, em um “fim”, entende-se que de alguma forma o preto se refere a algum tipo de luto. Não se trata apenas do preto da escuridão, do mistério, da noite, mas do preto do luto, de algo que morre ou morreu. A sobreposição de texturas diversas de preto que ao longo da peça se dá, desde as bolas de tinta preta que são explodidas contra a parede preta, passando pelas bexigas de ar (pretas) que entram como um tipo de festejo fúnebre, até as roupas dos atores, tudo é como que moldado em

texturas, brilhos e relevos de uma uniformidade preta - o que confere à obra certa unidade de saída, dentro do caos proposital. Ou seja, desde já, recebe-se o caos proposto em cena com alguma calma, e com a certeza de que se trata de um caos *guiado*, um caos ordenado, dentro de uma moldura evidente que a cor preta nos dá.

A primeira cena nos diz, então, que o que será dito ali é o que "vem depois do fim". Trata-se portanto de um luto; talvez de um velório? As palavras que vêm depois do fim são as palavras que se diz diante de um caixão, onde jaz o morto? Instaura-se algo desse ambiente, ainda que não de maneira explícita, e muito menos literal. Diante desse ponto de partida mórbido, dessa moldura fúnebre, Abreu instaura, no entanto, logo em seguida, na segunda cena do espetáculo, um ambiente que será em tudo o exato oposto. No entanto, é importante frisar, mesmo nesse caso esse ponto de partida - que por vezes o texto ressalta, por vezes renega - é crucial na peça e instaura o tempo inteiro a sua digital: de festa, mas ao mesmo tempo enterro. De marcha fúnebre, mas ao mesmo tempo, de celebração. De esperança, e de luto. A peça, de maneira consciente e extremamente precisa, oscila o tempo inteiro entre esses dois *gestos*, e quase sempre os instaura de maneira concomitante, em diferentes dosagens.

Este aspecto, pois, do "desvio para o preto" seria uma primeira camada da obra, que, ela mesma, já expõe essa dialética entre morte e impulso vital. O preto aparece em um primeiro nível como lápide no cenário, que poderia emanar algo de obras como *O que são as horas*, e *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos, na sua opacidade e na estabilidade elegante (e assimétrica), das curvas que não se completam, mas se complementam. Por outro lado, sobre esse primeiro preto *lapidar* é que se atiram ou são atiradas outras camadas, também elas em preto, os corpos vestidos de preto, a tinta preta sobre os corpos e sobre a parede curva do fundo, as bexigas pretas, e até mesmo (como se fosse uma gravura de goeldi), a única mancha vermelha, que pinta com o único pigmento permitido, o vermelho - que é de urucum e também (sobretudo) de sangue. Assim, da mesma forma que se dá em cada uma das outras camadas da peça, apenas na sua camada plástica, *PROJETO BRASIL*

como que instaura todas as forças que a compõem, de dissolução, morte, e também de tentativa de criação de perspectivas *em meio à morte*.

A divisão da obra em camadas que me pretendi a fazer, para fins de facilitar a análise é evidentemente esquemática, mas creio que não seja arbitrária - porque a obra de certa forma *se divide a si mesma* em camadas (música, texto, cenário, luz). Estão todas elas permanentemente entremeadas, mas no entanto jamais tornam-se invisíveis, nunca chegam a fundir-se propriamente em um *todo*. Ao contrário, a peça se mantém permanentemente *dividida* nas camadas que a compõe, que estão todas o tempo inteiro ligeiramente dissociadas, embora dizendo, todas, de maneiras diversas (e quase nunca *em fase*), a mesma complexidade, na mesma direção. Dessa forma, a obra cria um tipo de coerência múltipla - que nunca se funde totalmente em um gesto único (salvo em alguns momentos determinados, que em seguida apontarei, e que também fazem com que, para mim, *PROJETO BRASIL* talvez seja um dos documentos mais completos do *transe* que vivíamos, inclusive naquilo que a obra não consegue transpor).

Música

Presente na obra de várias formas, a música - e também os efeitos sonoros utilizados - o tempo inteiro resiste a se fundir à obra, e aparece sempre com autonomia e um certo grau de *estranhamento* - não em um sentido exatamente “brechtiano”, mas fazendo com que os gestos musicais em si mesmos sejam sempre a um só tempo reconhecíveis e também algo estranhos, e portanto irreconhecíveis, salvo poucas exceções (também elas importantes, como se verá). As composições originais para o espetáculo têm um caráter de MPB meio genérica, entre samba, afoxé, bossa nova tropicalista, porém, ficam como que circulando em um caminho harmônico que se repete em si mesmo com certa incoerência obsedante, ao mesmo tempo em que a letra faz quase sempre um apanhado de imagens e frases *quase* desconexas, que em tudo emanam também o ótimo monólogo gago que Rodrigo Bolzan protagoniza mais ou menos no meio do espetáculo, em que se consegue como que pescar algumas estruturas e imagens que fazem algum sentido juntas, no meio de um vaivém de palavras e tentativas de formulação que parecem nunca

chegar a efetivamente ocorrer, mas que estão sempre sugerindo uma conexão que *quase* se dá.

“Discurso 6

(...)

Ai, Neide Caveirão /

Titia Mirian /

Sr. Antônio Polaco /

Oi, Miséria real /

Fora vocês, amigos /

104 índios morto caiu na calçada /

Ai, brasileiro /

Estava enfiado nos continente invadido /

Chefe mortinho, tadinho /

Travessias lágrimas daí

Entre ficção /

Realidade /

O sangue sangrento subiu enjoado /

Uzôme /

Cadeado gente fina fulano bagaça sem sentido pressão /”

(ABREU, 2016, p. 64)

As composições próprias também criam, portanto, o mesmo tipo de instabilidade do gaguejar do monólogo em questão, que aponta para algo que não se pode ainda de fato enxergar, sustentando justamente a ambiguidade que o título da obra sugere, de um *projeto*, e portanto algo que está para ser feito, mas que não é ainda estável, nem mesmo enquanto projeto - como sugere talvez o “b” minúsculo do BRASIL no título. No entanto, por exemplo, no *Discurso 12*, a segunda música da peça, por instantes (como na peça como um todo aliás - e aqui já podemos nos aproximar do que, embora nunca de maneira direta e unitária *demais*, a peça *afirma*), formam-se frases inteiras, que de repente como que emergem do caos, com significados iminentemente claros, e quase que explícitos:

“Enxurrada arrastou /

Flutuando sozinha /

Água lama vermelhó /
Chorô outra esperança /
Morreu /
Morreu /
No auge corpo brasileiro /”
(ABREU, 2016, p. 78)

Assim, por exemplo, do meio de uma indefinição parcialmente reconhecível “enxurrada arrastô”, ao lado de “flutuando sozinha”, cria-se uma imagem, a enxurrada, e também *alguma coisa* que “flutua sozinha” - supõe-se - nela. A imagem, no entanto, ainda é opaca. Segue-se o trecho “água lama vermelhó”, que também parece ampliar e desdobrar a mesma imagem, a enxurrada de água, de lama, e o vermelho (que poderia ser da terra ou do sangue), em seguida, “chorô outra esperança”, e depois, “morreu / morreu”, de tal maneira que a opacidade da água, lama, enxurrada, algo que flutua sozinho, se resolve em uma clareza mais conceitual do que imagética por hora. O verso “chorô outra esperança” parece de alguma forma fazer com que todos os versos anteriores se ressignifiquem pela ideia de *esperança*, e mais, de uma *esperança que chora*.

Em seguida, “morreu / morreu”, também parece apontar para uma concretização da imagem: vislumbra-se a descrição de um desastre, de alguém morto em uma enxurrada. No entanto, e aqui o ponto central da canção - que parece ser também o ponto central da obra como um todo -, de fato a opacidade se clarifica, e a imagem se torna plenamente compreensível por um instante, mas não por um desdobramento no campo imagético, e nem também poético, da linguagem. Não. A resolução se dá no campo do *conceito*, do *discurso* - no âmbito, novamente, do *projeto*. Essa ideia é levada a sério. Com efeito, assim se fecha o trecho da canção: “morreu / morreu / no auge corpo brasileiro”. É no campo do *conceito* que se estrutura plenamente a imagem, que de repente por um instante parece se tornar *legível*. Esse *algo* que flutuava sozinho na enxurrada, que chora uma esperança, é o *corpo brasileiro*, que morreu, *no seu auge*. Esta, a *tese* - creio que não se trate nesse caso de um exagero - da obra. O corpo brasileiro morreu em um tipo de enxurrada caótica, estando ao mesmo tempo no seu auge.

Essa espécie de apoteose fúnebre, esse enterro com ares de celebração da esperança (que chora) é em tudo o tom da peça. Essa “tese” surge diversas vezes, e, na maioria delas, como tese mesmo. Como conceito. É também uma maneira, ao que parece, da obra manter-se sempre algo *dissociada*. O conceito se mantém conceito, mesmo quando vem em forma de imagem ou ação cênica, garante-se que não haja jamais uma fusão total das camadas, que implicaria um gesto único da obra, que carregaria o espectador na direção de tal sensação - mas é este gesto que é sempre evitado, como se fosse necessário sempre lembrar que há algo de inconcluso também na obra - assim como no “*BRASIL*”.

Por outro lado, a música também aparece em momentos mais diretos e claros, e como força muito mais afirmativa e estável, nos poucos momentos em que a peça quase se unifica em um todo coerente. Há pelo menos dois deles, em que a participação da música é bastante diversa. Primeiro, na segunda cena da peça, a cena em que escutamos um discurso (pelo texto impresso, sabemos que se trata de excertos de discursos reais da ex-Ministra da Justiça francesa Christiane Taubira) sobre a liberação do casamento homoafetivo. Ali, entra a música *Dimokransa*, de Mayra Andrade, que em tudo serve como “cama” para o ambiente que se dá, quando os atores invadem a platéia, e beijam as pessoas que ali estão de maneira aleatória. No entanto, aqui ainda Abreu mantém a sua característica central, de um certo “estranhamento” dentro do reconhecível. Se o ritmo, a sonoridade, o arranjo, e mesmo a letra da música (o que dela pensamos entender) soam em um primeiro momento apazíveis, reconhecíveis e de cara sentimos que entendemos o *gesto* que ela carrega - de esperança, abertura, aceitação, celebração suave -, por outro lado, simultaneamente, é sempre impossível (à exceção de quem fale crioulo cabo verdiano) entender de fato a letra, embora ela se aproxime do português em determinadas palavras. Algumas saltam à escuta, legíveis - a própria “*dimokransa*” por exemplo, que na sua pronúncia é plenamente reconhecível como “democracia” - e ecoam claramente a cena

como um todo, a lei, e o gesto dos beijos (que não comportam qualquer tipo de ambiguidade). No entanto, ao mesmo tempo, ficamos sempre instados a entender o que o restante da letra diz, o que não se dá, e ela permanece *opaca* para nós, o que de certa forma sustenta a luminosidade total da cena, e a *protege* de se tornar *legível demais* - sem no entanto torná-la em nada ambígua (e em seguida falaremos sobre os momentos de afirmação da peça, no entanto, todos eles aparecem sempre como que *protegidos* por “opacidades” que lhes retiram a violência da afirmação pura e simples, sem prejuízo de que *afirmem e demandem*, de fato, *posições*).

O momento em que a música talvez cumpra mais a função de efetivamente *carregar* as emoções do público em uma direção determinada é logicamente quando escutamos a íntegra da gravação de Maria Bethânia, ao vivo, para a canção *Um Índio*, de Caetano Veloso. Ao que parece, o fato de se tratar da voz de um outro, permite - e demanda, assim como no caso de Pepe Mujica - a sua *citação* na íntegra. Nesse momento, que é a própria efetivação da tal *esperança que chora*, que a canção de Caetano já por si mesma evoca, de um índio que descerá, *depois de exterminada a última nação indígena*, e assim por diante, novamente expõe-se a *tese* da obra, porém, de um outro ângulo. A atriz Giovana Soar inicia, em silêncio, alguns gestos que identificamos rapidamente tratarem-se de LIBRAS. No entanto, não entendemos do que se trata o que ela está ali falando (exceção a quem compreenda LIBRAS, evidentemente). Em seguida, quando entra a música, e se repetem os sinais, entendemos que ela estava desde antes “cantando” aquela música “em silêncio”. Segue-se a música, e as mãos da atriz são encharcadas com tinta vermelha, de tal forma que, por conta dos próprios gestos de LIBRAS, ela vai aos poucos se sujando de vermelho, no rosto e no corpo. Trata-se da única cor de toda a peça, e, em contato com a música, a tinta torna-se automaticamente *legível*: como urucum, mas sobretudo como sangue (pelo extermínio dos índios / pela morte do Brasil). Tais leituras são como que *demandadas* pela cena, na medida em que trata-se da única cor presente em todo o espetáculo, e de que as conexões com a letra, e com o restante da obra, são evidentes demais para serem ignoradas. Aqui, o público de fato é carregado por uma emoção mais unitária, o tal *chorar outra esperança* talvez, e é ao mesmo tempo levado a uma *leitura* conceitual da

cena, bastante clara, embora *paradoxal* (assim como a música): há algo de muito ruim em curso, mas ao mesmo tempo, algo *virá*. Essa contradição da esperança que se funda em uma desgraça se explicita já na canção gravada, e se duplica na sua reprodução em cena, em linguagem silenciosa, e manchada de sangue. No entanto, embora as duas camadas como que “digam” a mesma coisa, elas claramente o fazem por meios diversos, e a partir de gestos quase *opostos*. Silêncio *versus* música, etc.

O mesmo tipo de dissociação formal de um discurso em si mesmo unitário (mas nem por isso simples) ocorre na cena do discurso de Pepe Mujica, que o ator Rodrigo Bolzan declama com o corpo nu, apenas de camisa aberta e óculos. Depois de um tempo, vão trazendo outros microfones para captar a voz de Bolzan, a certa altura o discurso é interrompido, sucede-se um blackout, mas a fala segue em silêncio, apenas nas legendas. Da mesma maneira: há ali uma esperança, ela mesma fundada na sua pura crença da possibilidade na possibilidade de *algo melhor* (tanto no caso de Caetano, como no caso de Mujica, há essa espécie de “otimismo programático” em jogo, uma afirmação da possibilidade de *algo*, ainda que nada indique isso agora), mas essa crença, essa esperança, se fosse apenas puramente *afirmada* em cena, talvez soasse demasiada, faltaria a ela o outro lado que a peça o tempo inteiro também afirma: a morte, o luto, a impossibilidade. Assim, quando se deixa que a fala termine apenas nas legendas, assim como, quando a música é traduzida em linguagem de sinais, e a atriz se mancha de sangue, essa esperança é ao mesmo tempo explicitada como algo que se apóia no vazio, ou melhor no seu oposto; na desgraça, na morte. No entanto (e aqui, isso é importante), ainda assim, *ela é afirmada*.

O mesmo ocorre também no momento em que Rodrigo Bolzan canta Aquarela do Brasil, com voz propositadamente fraca, íntima e caseira, e a certa altura sai do microfone - fazendo com que descubramos que não era ele quem cantava. Aqui também, tanto no desafinar da canção e no tom débil da voz, como também no fato de ela não estar vindo da boca de quem aparentemente canta, há a mesma dissociação, a mesma afirmação da contradição - ou melhor, porque não se trata de contradição (que evocaria um

tipo de produtividade nessa convivência de negativos) - a mesma afirmação do *paradoxo* que a peça o tempo inteiro apresenta.

Estrutura e texto

Em termos de estrutura do todo, *PROJETO BRASIL* é em tudo uma obra instável, e elegante na maneira como tal instabilidade é sustentada em um fio sutil que nunca deixa que ela se torne fixa demais, nem também se desestabilize a ponto de perder a tensão. Esse equilíbrio é mantido sempre com um domínio apurado da orquestração dos - poucos - elementos utilizados, de tal forma que blocos imensos e unitários de texto, por exemplo, são desestabilizados por ações cênicas que os colocam sempre em xeque, e vice-versa, fazendo com que tal tensão instável se mantenha na obra inteira, e a sustente, mesmo que ela abra mão completamente de qualquer formato reconhecível em termos do ritmo do todo.

Na sua versão textual (ABREU, 2016), a peça pareceria feita de longos *discursos*, alguns deles unitários e aparentemente tediosos. No entanto, quando se assiste ao espetáculo (o que também se entrevê pelas “rubricas” ou indicações de cena no texto publicado), entende-se que os discursos são sempre *mediados* por ações que os desestabilizam. No entanto, em um segundo nível, também essa pretensa *instabilidade* constante é também tornada instável no todo da peça, por momentos claramente *unitários* e - em termos de forma - plenamente *estáveis*. São eles que servem como contraponto que sustenta o desequilíbrio da obra, os dois momentos em que, ao que parece, entramos em contato com uma *outra camada* da obra; talvez o seu fundamento algo disforme: em dois momentos, sob o som que remetem a mantras meditativos talvez, em iluminação recortada, rodopiam em cena sobre um círculo preto que roda os corpos dos atores, e ali se locomovem com certa estranheza, talvez formando a única imagem mais estável do espetáculo, do ponto de vista da linguagem - sem dissociações internas, em que as camadas (música, luz, cenário, atores) *se unem* em um gesto único. Os atores se abaixam e se movimentam, de quatro, com as cabeças abaixadas, de tal forma que o que vemos são as suas nádegas apontando para o alto e as suas costas alongadas para baixo. O detalhe das mãos que se apóiam no chão com

as costas dos dedos, como os chimpanzés, dá ao movimento certo ar de “pré-histórico”, ou ainda, como se o que víssemos ali fossem corpos *ainda não plenamente formados*. Corpos talvez *ainda não “evoluídos”*, ou, talvez melhor, *corpos “involuídos”*? Esses movimentos se mantêm por algum tempo e se trata, ao que parece, de uma imagem que em tudo busca a *estranheza*, a característica de algo que é em parte reconhecível, mas nunca totalmente. Algo que o tempo inteiro *pede para ser lido*, mas, simultaneamente, *mantém-se opaco* à leitura. É essa imagem, a um só tempo identificável e também ilegível, que parece de alguma forma sintetizar o gesto mais profundo da obra, que se propõe, dentro da estrutura, a ser justamente o seu momento mais estável, em termos de linguagem. De fato, do ponto de vista da estrutura, ela contrapõe o todo instável e sempre *dissociado* - mas, individualmente, essa mesma imagem é em si mesma totalmente instável também.

Abreu de fato parece fazer um tipo de jogo especular em que a obra como um todo *desestabiliza por meio da forma* discursos e posições plenamente estáveis, e, por outro lado, nos (poucos) momentos de total estabilidade na forma, faz com que o aspecto *cognitivo* se torne totalmente instável. Esses dois lados da obra se sustentam mutuamente: a imagem síntese que se propõe *ilegível*, contra as imagens *legíveis*, que tentam sempre se negarem à síntese - por meio do seu contraponto dissociado a outras camadas da linguagem (Discurso do Mujica + apenas legendas “falam”; canção da Bethânia + LIBRAS e sangue na cara; etc).

Do ponto de vista do texto propriamente dito, salta à vista o trabalho com *ready mades*, muitos deles advindos do território do discurso político ou legal. E aqui é que a obra parece *revelar* aquilo que está ocorrendo *em volta dela*, de certa forma. Os discursos claros e afirmativos, a maioria deles estando presentes de maneira plenamente acrílica do ponto de vista do discurso - ou seja, aparecem ali como posições a que a obra adere, e que não são portanto, enquanto discursos, *colocados em movimento*, mas, sempre, o movimento dos discursos *vem de fora, e fica fora* da obra, de tal maneira que eles se sustentam na cena plenamente estáveis *enquanto discursos*. Com efeito, são discursos a que qualquer pessoa de esquerda - ou ainda, minimamente *humanista* - aderiria sem nenhum tipo de ressalva, e está claro

que não se trata de questioná-los ou torná-los questionáveis. Mas, se tais discursos não querem ser *alterados* ou mesmo *movimentados* em cena, a pergunta que poderia ser feita é: *o que estão fazendo ali?* É aqui, creio, que a obra talvez revele algo maior do que ela própria dá conta de *movimentar*. E isso porque creio que os discursos estejam ali, no fundo, simplesmente *para marcar posição* - por mais que se possa imaginar todo o tipo de justificativas formais, da palavra como ato, etc, o fato é que o que eles *fazem* na peça, me parece, é posicioná-la de maneira clara e explícita, em um *lado*.

A obra fala de uma certa *esperança que chora*. Mas não lhe bastaria deixar essa esperança assim, sem nome. É necessário explicitar: *de que esperança* se está falando. É necessário, neste ponto, evitar mal-entendidos. E para isso são mobilizados discursos efetivamente políticos (sobretudo o discurso do Mujica, e o discurso sobre casamento homoafetivo), a que se adere imediatamente, e que são *desestabilizados* em cena por dispositivos plenamente *exteriores* a eles, que *em nada os desestabilizam*. A instabilidade é, assim, puramente formal, e não invade *o que é dito* (que, no entanto, tem efeito). O discurso de Mujica que termina apenas em legenda não é em nada movimentado por essa alteração na sua emissão - o dispositivo, no máximo, aponta a sua impossibilidade neste momento, ou o seu silenciamento por um mundo que (ainda/já) não pode ouvi-lo. Da mesma maneira, a lei que defende o casamento homoafetivo em absolutamente nada é desestabilizada pelos beijos na plateia, mas sim, *se reafirma* por meio deles, e - literalmente - *se corporifica*. Novamente, a *instabilidade da cena* (o certo caos que se instaura, atores perpassando o público, a certa excitação causada eventualmente pelos beijos em desconhecidos, etc), tudo isso é uma instabilidade *puramente formal*, que está sustentada em uma total e absoluta legibilidade unilateral do discurso (ao qual, de novo, qualquer pessoa minimamente humanista aderiria). No entanto - e este é o ponto em que a obra acaba por falar de algo que ela mesma não consegue ultrapassar - o momento do “bRASIL” *exigia* (exige talvez ainda) tal *posicionamento*. E a obra, nisso, não se furta a *riscar o chão*, e mostrar de que lado está. Embora compreensível, tal posição faz com que o trabalho perca talvez parte da capacidade de criar territórios de instabilidade que as outras obras do diretor instauram. E esta incapacidade no todo de uma obra que em tudo se mostra e quer se mostrar instável parece

falar muito do quanto estávamos - e estamos talvez ainda - metidos em uma batalha onde nossas posições, embora sejam *nossas*, nos são em certa medida *exigidas de fora*. Nos cabe apenas preencher a lacuna, pular dentro da trincheira que não fomos nós que cavamos, para uma guerra que sentimos que não começou por nossas mãos, mas a trincheira está lá, inteiramente pronta para ser ocupada por nós³⁹.

Assim como o *discurso 1*, sobre casamento homoafetivo, que inicia propriamente a obra, no caso de *discurso 10*, de Mujica, trata-se em linhas gerais de defender a “tolerância”. Em retrospecto, é interessante perceber como em 2015 já estava suficientemente clara a situação em que estávamos nos metendo. Foi naquele ano que se deram as mega-manifestações da direita em São Paulo e país afora, MBL e outros, etc, e à esquerda já estava se delimitando aos poucos o território que acabaria por lhe restar, dentro da disputa: o de se colocar em “defesa” dos direitos mínimos, da tolerância, dos valores humanistas. Foi quando justamente começamos a perder definitivamente a posição ofensiva que outrora tivéramos, e já éramos (como continuamos sendo) apenas os defensores do mínimo de razoabilidade, etc. Ao que parece, pois, a peça, como a esquerda em geral, já tinha aberto mão de qualquer tentativa de imaginar outros mundos, e já passara para o lado da *defesa dos direitos básicos*, etc - lugar de onde nunca mais saiu desde então.

Faz sentido, nesse território, que a obra efetivamente se iguale aos discursos citados, e *não faça nada* com eles. O discurso de Mujica é apenas reverberado pela peça, que só faz literalmente amplificá-lo. Como já apontado, aquilo que se “faz” com tais discursos não os coloca em movimento do ponto de vista do discurso, não os desestabiliza em nada - até porque são discursos que falam do mínimo que qualquer humanista deveria aceitar - e não cabe desestabilizá-los. É por isso que *PROJETO BRASIL* parece ser, à revelia, o diagnóstico de um fracasso. A defesa longuíssima de todo o senso comum da esquerda humanista de Mujica (feito por Bolzan seminu) é uma imagem perfeita do lugar que a esquerda ocupava naquele momento e ocuparia nos anos seguintes. O clamor por uma humanidade que “raciocine como espécie”, e não como indivíduos, beira o pueril - e o fato de o ator está seminu acaba por

39 Talvez precisemos olhar com desconfiança para esse tipo de *tarifa*. Falarei um pouco mais sobre isso adiante.

funcionar como mais uma explicitação da mesma posição de saída. Diante disso, que o discurso acabe em silêncio, apenas com as legendas, se transforma em um dispositivo cênico que, embora possa ser *lido* como uma imagem para o “silenciamento”, etc, não tem força, *em ato*, para transpor a questão política que se impõe, qual seja: o que fazer com essas palavras sejam escutadas e/ou lidas. O *Um Índio* de Caetano Veloso, na voz de Maria Bethânia, traduzida em LIBRAS, com as mãos vermelhas, unindo de maneira poética e também *lírica*, em seu registro, a esperança da música, o sangue que suja o rosto da atriz aos poucos, e a língua de sinais, algo que *não pode ser dito diretamente*, mas só de maneira cifrada, no todo da cena acaba por apenas ressaltar *o mesmo* ponto - político - da cena anterior (Mujica). De certa forma, a peça acaba por dizer muitas vezes mais ou menos a mesma coisa, de maneiras diversas: estamos aqui em um lado determinado de um projeto *inacabado*, um país disforme, mas que *nós* acreditamos que *pode virar algo* de diferente, nomeadamente, algo de *democrático*, ou *humanista*, *tolerante*, etc. A impressionante sequência final da obra de certa forma aponta esse beco sem saída que a peça inteira de certa forma *emana*.

Assim, me parece que a camada estritamente textual de *PROJETO BRASIL* de certa forma explicita aquilo que ali *está operando* de fato, e talvez à revelia da peça, e é esta camada que, no todo, a torna mais clara nas suas afirmações do que aparentaria ser, e faz com que a sua estrutura de fato fragmentária rode em falso, diante de *pautas* evidenciadas que a fazem tornar-se muito pouco instável nos seus *assuntos* - malgrado a sua instabilidade tão primorosamente sustentada em termos do todo da linguagem cênica. O texto, aqui, ao que parece, *pesa demais*, e de maneira exterior, e assim acaba sendo uma espécie de âncora, que nos prende e não deixa o restante da obra flutuar. Ou seja, aquela *suspensão lírica* de que falávamos, a *anulação momentânea da gravidade*, embora se dê na linguagem, fica impossibilitada de ocorrer no todo do espetáculo - a meu ver, por conta dessas delimitações de posicionamentos claríssimos, todos eles consensuais, a que o público em sua quase totalidade adere (e quem eventualmente não adere não parece ter ali tampouco o que fazer), de tal forma que as *estacas* do posicionamento prendem a obra com um laço apertado demais, e ela *não voa*, não suspende os significados, como sua

aparência faz crer. Dessa maneira, posiciona-se de maneira na verdade *direta*, em um território clivado que já se instaurara naquele momento, e no qual ela não se furta a *escolher um lado* - seguindo, assim, uma das *exigências* do momento (de que vou falar em seguida).

Creio, por isso, que, embora seja uma obra complexa e certamente possibilite muitas leituras, inclusive de pontos de vista de fora do país (para os quais ela também foi pensada certamente), no caso de uma pensamento sobre ela dentro do contexto brasileiro do momento, fica claro que, de certa forma, a obra sucumbiu ao seu momento, e desdobrou o que em seguida vou conceituar como a *cismogênese* (apud Piero Leirner) que ao que parece se instaurara no país de então de maneira violenta. Tal dinâmica não exerce censura da maneira tradicional, pois não precisa dela: ao contrário, o que ocorre em territórios marcados pela cismogênese, é que nós *nos tornamos totalmente previsíveis*, e a censura se torna desnecessária. Quando ocorre, serve para colocar mais lenha na fogueira do mesmo *mecanismo*. Ou seja, a meu ver a peça não sucumbiu por *não ter conseguido dizer o que queria*, mas justamente, por *ter dito exatamente aquilo que queria*. Com efeito, como veremos adiante, a cismogênese opera de tal forma que, quanto mais pensamos estar defendendo as nossas posições e nos defendendo dos ataques que sofremos, tanto mais damos corda na mesmíssima engrenagem que alimenta quem nos ataca.

PROJETO BRASIL jamais escolhe inimigos, não faz o jogo do ódio, nada disso, mas, ainda assim, a sua afirmação de pontos que se querem claros (e aqui não está-se defendendo a opacidade necessariamente, nem nada disso) como que suplanta a complexidade que a obra emana na sua forma, e essa própria dinâmica, *pautas*, e *assuntos* determinados que como que *emergem* da obra e a *direcionam*. Isso, no âmbito desta tese, parece apontar para o fato de que as forças ideológicas a que estávamos (e estamos?) todos sujeitos eram grandes demais e complexas demais para que fôssemos capazes de efetivamente criar fendas nelas, instabilidades. Quando tudo parecia instável, foi muito difícil perceber que a própria afirmação de posições de fato urgentes muitas vezes não se tornava (como esperado), a possibilidade de fixar

trampolins para novos saltos, mas sim, nos agrilhoava a um território e nos deixava mais e mais imobilizados.

Talvez, no entanto, essa *questão* possa ser pensada também de um ponto de vista puramente imanente, apenas olhando para a obra em si. Creio que, em *PROJETO BRASIL*, a busca por *algo* que pudesse de alguma forma ser o suporte concreto para a possibilidade de algum tipo de *vôo* da linguagem não tem sucesso, *dentro dela própria*. É como se a linguagem (cênica, textual), não encontrasse *dentro de si mesma* elementos para se fundamentar em direções diversas do aparente caos em que estava metida. Ela busca então esses estacas, esses fundamentos, *fora dela* - ou seja, *no mundo*: em discursos, músicas, projetos de leis, etc, *ready mades* que teriam a finalidade de servir como *alavancas* para que a linguagem encontre outros modos de suspensão. No entanto, ao que parece, tais *ready mades* não permitem que tal movimento se efetue, talvez porque justamente *venham inteiramente de fora*. No caso de *Vida*, como apontado, era fundamental que mesmo aquilo que era *externo* ao espetáculo, partes do mundo real, cotidiano, aparecesse sempre *mediado*, já em si mesmo, pela linguagem, que era afinal o elemento que criava a suspensão almejada. Aqui isso se torna impossível, porque a linguagem já não é capaz de *tornar suas* as partes do mundo que ela manipula. A linguagem, assim, não encontra, *dentro de si mesma*, o fundamento para a suspensão, e tal não se dá - de modo que a forma da obra segue buscando a suspensão lírica, mas o seu discurso opera na direção inversa, e eles se desconectam. De certa forma esse era o drama que muitos de nós vivíamos. Perdidos em um território ideológico completamente novo, clivado, rígido e tenso ao extremo, a nossa linguagem (de muitos de nós) já não era mais capaz de encontrar, *dentro de si mesma*, fundamentos para poder se estruturar - e criar instabilidades. A guerra ideológica que se dava à nossa volta, e as suas dinâmicas, estavam nos liquefazendo, e nos impondo as suas lógicas, e, de fato, *estávamos - muitos de nós - perdendo essa briga*. Criávamos então à reboque de um movimento grande demais talvez - alguns colocando-se de certa forma como que à parte do processo (talvez tenha sido o meu caso em *Refúgio*, um pouco depois), outros se perdendo dentro dele (creio que este seja o caso de *PROJETO BRASIL*, que estava mesmo “no olho do furacão”). Creio que, no entanto, alguns de nós encontraram possibilidades

de desdobrar as nossas próprias linguagens *para dentro de si mesmas*, e encontrar, em nós mesmos, fundamentos para *outros vôos*. Este é o caso por exemplo de Grace Passô, e me parece que *Vaga Carne* seja precisamente uma peça que *efetua essa descoberta*, e que, diante do furacão ideológico que se instaura, a partir de uma linguagem que ameaça o tempo inteiro sair pelos ares no meio do caos *produzido* (e aparente) que se instaurara, encontra, ao final do espetáculo, *dentro de si mesma* o fundamento para recriar e desdobrar os vôos e suspensões que ela operava desde antes (e possivelmente com ainda mais profundidade e amplitude).

De certa forma, a exigência generalizada, “*se posicione*”, que passava a operar (que vou tentar analisar em seguida), operou também no *PROJETO BRASIL*, e - segundo o ponto de vista aqui defendido - a peça não parece ter sido capaz de encontrar substância para transpor essa *demand*a. Assim, a obra parece ter sucumbido a essa “força da gravidade”, forte demais. Com isso não estou aqui fazendo um juízo de valor, no sentido de caracterizar a peça como “boa” ou “ruim”, mas apenas tentando observar como algo que parece ser o território da linguagem de um diretor parece ter sucumbido a um dado da realidade. Depois, é evidente que Abreu encontrou outros meios e caminhos para desdobrar a sua pesquisa, e criar obras *instáveis em todos os níveis*. Não pretendo evidentemente falar aqui de maneira geral sobre a sua obra.

Creio, ademais, que no próprio *PROJETO BRASIL* - como é frequente - Marcio Abreu *intui* essa “questão”, em que a peça parece estar metida. Depois da complexa e ótima sequência final, que no texto está como “discurso 14”, e vai desde a segunda vez onde aparecem os “bichos”, passando por toda a situação de fim de festa que se segue, a entrada da nuvem de balões pretos, as quedas, as explosões dos balões que fazem vezes de fogos e/ou tiros, a bebedeira, as quedas, as Bachianas de Villa Lobos contra essa euforia algo morta, toda essa sequência que em tudo sustenta de maneira extremamente forte a ambivalência que a peça inteira emana, e a desdobra em uma ação que finaliza com todos caídos ao fundo sobre os vestígios do que foi a peça, depois dessa sequência, que é mesmo um tipo de apoteose que parece sugerir um fim algo grandiloquente, Marcio Abreu renega tal final, com tranquilidade, e se

sucedemais um último *discurso*. Uma espécie de coda, dessa obra já toda ela estruturada de forma fragmentária, que mais uma vez evita o ponto de vista único final, a forma que se fecha em si mesma. O último discurso, no entanto, toca diretamente a questão central da peça - e, creio, a questão central que de certa forma *estava em todos nós* naquele momento⁴⁰:

“Quem será o primeiro a dizer uma palavra? Quem vai tomar esse risco para si? De dizer a primeira palavra e, de repente, entender que não era o que todos esperavam, que não era a palavra exata pro momento? Parece que temos que ser adequados agora. Tudo precisa ser adequado. Devemos estar de acordo com o funcionamento das coisas. O momento é de adequação e de acordo. Não sei muito bem o que é isso. Não me sinto adequado a quase nada e muito menos estou de acordo com o que ouço por aí. Não sei o que é exatamente estar de acordo. Você concorda comigo? Nós concordamos muitas vezes um com o outro. Mas agora tem sido difícil encontrar alguém com quem se possa concordar. Não dá para saber, a maioria das pessoas fica calada ou diz o que não tem importância ou diz o que se espera que se diga ou diz o que já está dito ou diz o que foi levada a dizer como se as palavras fossem se juntando e formassem uma enorme onda que arrastasse todo mundo.” (ABREU, 2016, p. 80)

Até este ponto deste último discurso, em tudo ele descreve exatamente a dinâmica que pretendi apresentar nesta análise da obra. Esse tipo de *onda* feita de “palavras” que arrasta todo o mundo, de tal forma que aquilo que falamos vai se tornando apenas o que se espera que digamos, ou o que somos levados a dizer, é exatamente a maneira como, penso, a estrutura de hegemonia ideológica passou a nos carregar em direção a consensos parciais, fundados na divisão, que nos obrigam a ter um lado, e que tende a nos fazer (todos do *nosso lado*, assim como todos os *do outro lado*) repetir sempre o mesmo. Como diz o início do texto, que se sustenta sobre a ansiedade do *acordo*: é necessário estar de acordo, e a própria fala de certa forma nasce desse *medo*, do próprio medo de não estar de acordo: “Quem vai tomar esse risco para si?” Demanda-se, pois, uma fala plenamente *adequada*. A busca pelo acordo, no entanto, é perigosa: “não dá pra saber”.

40 Adiante falarei sobre a formulação que escutei de César Ferrario, em 2017, em uma conversa entre autores, em Natal, que de memória me recordo: “aquele que furar o bloqueio, avisa os outros”. Essa *questão* é, creio, a mesma que Abreu formula no seu *fim de festa*, que era de fato a imagem da nossa situação em meados dos anos 2010. Estávamos no fim de uma festa que tinha sido a um só tempo eufórica e violenta, explosiva e acolhedora, em tudo contraditória. E agora, *PROJETO BRASIL*, no seu último discurso, *antecipava o nosso problema* - sem ser, e nem querer ser, a resposta para ele (e aqui estava o seu problema: os momentos em que de fato se colocava como resposta).

Neste território é preciso coragem para falar, porque demanda-se uma certa adequação (veremos que se trata de um território *clivado*, onde portanto é necessário explicitar o lado em que se está da separação), e no entanto, Abreu reconhece, nas palavras que se pode dizer, que essa adequação *também é perigosa*, e se expressa nessa espécie de onda que ameaça nos arrastar, e nos dissolver na sua indiferenciação. No entanto, a saída que o texto encontra para tal *perigo* é salvaguardar justamente a diferença. No meio dessa onda de indiferenciação, a saída que parece ser aventada por Abreu é salvaguardar as “distâncias”, para que elas possam ser percorridas:

“Lembra que quando a gente se conheceu você nem me viu direito, eu era mais um entre os outros e você poderia nem mesmo ter me percebido ali no meio das pessoas, mas, sem pensar, você virou o rosto e nós cruzamos o olhar e aí alguma coisa aconteceu e nós estamos aqui? Distantes. Existe a distância. Me parece que sim, que a distância existe, ela existe pois é exatamente ela que a gente tem que percorrer pra encontrar o outro ou qualquer coisa que importe pra gente e que nos dê a ilusão de existir. É preciso percorrer distâncias. Isso, sim, me parece inevitável.” (ABREU, 2016, p. 82)

A distância surge exatamente como aquilo que de certa forma *salva* a alteridade, ela aparece no texto como algo que precisa existir, para poder ser percorrida. Ela não aparece como algo que precisa ser mantido, mas como um pressuposto da diferença, para que possa ocorrer o encontro com o outro. É uma maneira interessante de se colocar diante da identificação dos perigos, da “onda de palavras”, o consenso hegemônico (do nosso lado da clivagem, como veremos), e o risco de não estar de acordo (tornar-se *inimigo*), que fica também subjacente ao início do texto. Salvaguardar a distância, não como uma manutenção da diferença, mas como algo que precisa existir para que haja a possibilidade do encontro - e mais, como algo com que nos encontramos quando o encontro se dá: “(...) alguma coisa aconteceu e nós estamos aqui? Distantes.” Tal *operação* parece ser mesmo uma pista das pesquisas posteriores de Abreu, visível em *Nós* (onde em grande medida vemos esse tipo de situação, em que na proximidade encontramos a distância e vice-versa), mas também em outras obras da Cia Brasileira, que tem desde então de fato tentado mais e mais “percorrer distâncias” (*Preto* pode ser visto assim, por exemplo nos “encontros” entre Renata Sorrah e Grace Passô em cena; e também os outros espetáculos do grupo têm caminhado nessa direção). Como expõe Djamilia Ribeiro, falando sobre a necessidade de

enxergar a diferença dentro do feminismo, por exemplo, mas o raciocínio poderia ser expandido para a sociedade como um todo, e para qualquer discurso que vise à transformação:

“Audre Lorde nos instiga a pensar na necessidade de reconhecermos nossas diferenças e não mais vê-las como algo negativo. O problema seria quando as diferenças significam desigualdades. O não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos gênero de modo diferente, leva à legitimação de um discurso excludente, pois não visibiliza outras formas de ser mulher no mundo.” (RIBEIRO, 2019, pos. 413 de 1164)

No entanto, creio que em *PROJETO BRASIL* a obra acaba por ir justamente na direção inversa - o que é plenamente compreensível para uma peça realizada de fato *no olho do furacão* da cismogênese (falarei disso adiante). O que parece ir na direção inversa a toda essa defesa são justamente os discursos que *não percorrem distâncias* (por mais que por vezes apareçam sobrepostos a ações que o fazem). Nesses casos, creio que sejam, não as distâncias, mas sim as *proximidades* que *pesam demais*. Justamente, os momentos da obra em que se reafirmam por demais alguns conceitos que de fato soam como se fossem falas que estão ali porque “se espera” que elas estejam ali. Como se em alguns momentos a própria obra tivesse sido arrastada pelas avalanches de palavras consensuais (que não supõem a distância, portanto) que ela mesma sabe que não são *falas*, e que não *percorrem distâncias*, porque não falam “do que importa”. A meu ver, nesses - dois ou três - momentos, a obra cai na própria armadilha que ela identifica, e *se fixa demais*, acabando por, justamente, *não percorrer as distâncias*, mas sim, como que *tentar saltá-las*, para ir diretamente ao *encontro* (entre iguais). No entanto, quando o encontro se dá, o que ela encontra novamente são justamente as distâncias. Dessa forma, não se pode dizer sequer que tais momentos sejam “falhas” ou incoerências, porque é parte do fluxo da obra, que ela recaia também justamente naquilo que observa, e percebe - e com isso é um exemplo do seu próprio diagnóstico, sofre do mal de que depois se dá conta. Trata-se portanto sobretudo de uma obra sincera, e de fato capaz de tocar em muitos pontos que, a meu ver, estruturavam a nossa realidade naquele momento, sendo mesmo quase que um “fóssil” que, se dissecado, poderá nos falar de *quase tudo* o que estava acontecendo - nos seus momentos mais bem resolvidos, e também nas suas fragilidades.

Uma Voz

Falarei ainda rapidamente de um outro desdobramento das *aberturas* que quis apontar, antes de falar (também sem me deter demais) do meu próprio trabalho neste contexto. Assim como o *PROJETO BRASIL* me parece um exemplo bastante claro do beco sem saída em que estávamos entrando, creio que *Vaga Carne* possa ser um exemplo de uma das possíveis saídas. Para tentar pensar como essa possível saída se instaura, de dentro da própria poética de Grace, creio que seja possível partir, ainda que rapidamente, de dois momentos centrais do seu trabalho. *Por Elise* (2005), e *Vaga Carne* (2017).

Em *Por Elise* (2005), primeira obra de Grace com alcance amplo, realizado junto ao Grupo Espanca!, o que se vê - se nos utilizarmos da vantagem de olhar para aquela peça da perspectiva de quem vê onde a dramaturga chegou depois - é já, creio, a voz peculiar de uma dramaturga que como que *passeia* por um certo território, algumas personagens, que, embora sejam figuras *do cotidiano*, de um certo lugar *reconhecível*, e banal, ao serem perpassadas pela voz, são ao mesmo tempo criadas por ela. Creio que *Por Elise* poderia ser pensada assim, como um lugar, com seus personagens, sendo ao mesmo tempo narrado *e criado* por uma voz que perpassa aquelas figuras todas, e as faz ganhar uma certa capacidade de *sair um pouco do chão*, de se descolarem daquela realidade reconhecível, quase cotidiana, de que eles advinham - algo semelhante, em algum nível com o que se dá em *Vida*, muito embora aqui o aspecto ficcional de tal *lugar* é mais forte (a peça é anterior também, o que em parte justifica isso talvez, a força maior do aspecto ficcional).

No entanto, creio, assim como no caso de Abreu, para que as personagens *alcem vôo*, é necessário que elas já adentrem o universo da peça *na forma de linguagem*. Todas as personagens, nesse sentido, são perpassadas pela mesma voz dramatúrgica, e a linguagem, o texto (assim como no caso de Abreu), desde o princípio *se mostra*. O jogo entre personagens e linguagem nunca é naturalista, e as suas falas sempre dão sinais desse certo ponto de vista peculiar, e comum, como se as falas das personagens, ao mesmo tempo em que fossem as vozes próprias delas,

expressassem também o ponto de vista que as ordena - e é neste ponto que se mostra o fato de que não se trata na verdade de uma variedade de personagens em debate, ou algum tipo de contato exterior, mas antes, de uma série de personagens *perpassadas por um mesmo olhar*, que se desdobra nelas todas, criando uma espécie de efeito de prisma em que elas constroem um todo multifacetado, a partir de um mesmo olhar desdobrado - não à toa, a figura da própria Grace ocupa justamente esse lugar ambíguo de uma espécie de narradora, ao mesmo tempo que está presente enquanto personagem⁴¹.

“Cai um abacate próximo a ela. Ela sente medo.

Eu sou a mulher que há alguns anos plantou um simples pé de abacate no quintal de sua casa. E ele cresceu. E então eu vivo assim. Assim! (ela sente medo!) Cuidado com o que planta no mundo! Mas por aqui, como eu, existem outros moradores desprotegidos, mesmo com cães dentro de casa. Companheiros de muros: muros de tijolos, muros de pele.

Sabe, “Proteção” é mesmo bem importante. Eu, por exemplo, sempre quis colocar colchões largos em volta do pé de abacate de minha casa. Sim, colchões. Já passei muito tempo imaginando essa cena: de abacates caindo sem medo do alto dos ramos das árvores. Sem medo. Em colchões. Lá do alto eles talvez pensassem a dureza que seria o fim da queda, mas não seria. Eu queria a natureza mais doce.

Ainda a respeito de “Proteção”, gostaria de dizer que os cães latem o que escutam nas casas de seus donos, de seus vizinhos. Dizem. Por aqui eu sempre os ouço. Ouço o cão. Na casa ao lado? Na rua? Na minha própria casa? Eu ainda não conheci quem não escuta um cão no seu silêncio tão particular. Cão é o que não é oco. É o que não está oco. Dizem. Dizem que os cães ouvem muito melhor que nós. O coração, por exemplo, eles não escutam “tum tum tum!” como nós ouvimos, e sim “quem, quem quem”. Dizem que é porque o coração é aquele que ouve uma voz desesperada loooonge, gritando: “EU TE AMO! EU TE AMO!”, e então bate desesperado respondendo: Quem! Quem! Quem, Quem, Quem, Quem, Quem, Quem?”. E “gente” é quem, também no desespero, manda essa voz se calar. Dizem. Mas dizem também por aqui que eu sei de muita coisa. Mentira! É claro que eu sei de algumas coisinhas; a vida

41 Essa descrição algo genérica de *Por Elise* servirá apenas como ponto de partida para o foco aqui, que é a análise de *Vaga Carne*.

também não é assim tão imprevisível. O carro de lixo, por exemplo, passa todas as terças pela manhã.” (PASSÔ, 2005, p. 13)⁴²

Esse *ponto de vista peculiar*, que cria as personagens ao mesmo tempo que as narra e imagina - sejam personagens humanas, cachorros, e mesmo abacates -, confere à peça um certo efeito *fabular*, que a suspende do chão, e faz com que as situações sejam parte de um mesmo todo - tal coerência, no entanto, decorre, não da situação em si, mas sobretudo da linguagem, ou *da voz* que as narra. O cachorro, que também fala, é apenas a explicitação mais clara deste procedimento que em verdade opera na obra:

“CÃO: É POR ISSO QUE EU PEÇO: CUIDADO COM O QUE PLANTA NO MUNDO. CUIDADO COM O QUE TOCA; COM A CAPACIDADE QUE GENTE TEM DE SE ENVOLVER COM AS COISAS. NÃO ADIANTA FINGIR QUE NÃO SENTE. GENTE SENTE TUDO. SE ENVOLVE COM TUDO! TUDO.” (PASSÔ, 2005, p. 20)

A voz, assim, ao que parece, de fato como que *passeia* por todos os seres daquele mundo, e nesse *passeio* ela ao mesmo tempo os narra e os cria, resultando em um ambiente simultaneamente algo fantástico e real. Cria-se assim uma busca pelo fantástico *no mundo*, por meio da linguagem. Com efeito, o exemplo do cão que fala é bastante significativo: não se trata, por um lado, evidentemente de um universo realista (um cão não fala); mas também não é exatamente um território fantástico ou absurdo, porque está explicitado, na própria fala do cão, que repete literalmente frases anteriormente ditas pela narradora - “cuidado com o que planta no mundo” - , que a sua “fala” *não é exatamente sua*. Antes, trata-se de uma voz que *imagina o que o cão falaria*. Neste sentido, não se trata aqui propriamente da absurdidade de um cão que *realmente fala* (como por exemplo Cortázar escrevera sobre um homem que *efetivamente* vomitava coelhinhos, etc), mas sim, de um narrador que imagina o que um cão *falaria*, se ele falasse - e o que vemos em cena é de fato essa

42 Compare-se por exemplo este trecho, logo ao início da peça, em que a personagem “dona de casa” inicia a obra, apresentando-se como narradora/personagem, que conta histórias, e que desde já imagina o “medo” que os abacates poderiam sentir antes de cair da árvore, ou as “verdades” que latem os cães, compare-se, pois, com o seguinte trecho por exemplo de *Vaga Carne*: “Já invadi vários patos. Patos. Já. Pato é danado. Tem humor, sabe? Mas não é humilde por dentro como parece sua imagem, não. Pato, você não me engana mais. Já os cães são superiores. Por dentro, são. Seus latidos são as verdadeiras medidas das distâncias no espaço. Latido lá, lonjura. Latido aqui, proximidade.” (PASSÔ, 2020, ps. 21/22) Embora haja uma ligeira diferença no tom, decorrente do esvaziamento da personagem, parecem evidentes as proximidades entre as duas vozes. Para além da evidência de que se trata da mesma autora, o que quero sugerir com isso é que existe uma continuidade de fato, concreta, no trabalho de Passô, de tal forma que o passo que *Vaga Carne* representa no seu trabalho decorre efetivamente *de dentro dele próprio*.

imaginação *narrada*, mesmo quando ela se personifica em outras personagens ou figuras. A repetição de frases ditas pela narradora anteriormente é só a explicitação disso.

Tudo se passa, portanto, como se a linguagem, o texto sobretudo, pudesse, por meio do seu *passeio*, olhar para o mundo de uma maneira *peculiar* que o desloca ligeiramente do cotidiano, sem, no entanto, efetivamente alterá-lo (o fato de que o cachorro fala não tem por exemplo conseqüências dentro daquele mundo. É apenas um ponto de vista que o altera por dentro). Embora haja talvez ali um certo ar juvenil, de tal modo que as figuras - ou o mundo - em *Por Elise* de certa forma já apareça talvez desde o princípio “flutuante” demais, e por isso carecendo em alguma medida do contato com os limites da realidade concreta (de que, não à toa, os abacates reais que caem do alto o tempo inteiro dão notícia); ainda assim, há ali, de fato, essa capacidade de uma voz que transita por diversos elementos concretos, da vida, e os retira do chão por meio do seu próprio “passeio”.

É claro que esse ponto de vista sobre a obra é influenciado por *Vaga Carne*, mas tal leitura anacrônica se faz quase inevitável, se pensarmos que, literalmente, *trata-se da mesma voz*. Ao início de *Vaga Carne*, em que a voz diz justamente que “vozes existem” e que “são vorazes por matérias”, fica impossível não pensar que tal voz não seja a mesma que gerava *Por Elise*, também voraz, *invadindo* um cachorro, um lixeiro, um matador de cachorros, uma mulher branca, e - também - uma mulher negra.

2.5. *Vaga Carne* - Grace Passô

Na sua crítica sobre o filme *Vaga Carne*, obra independente que não pretendo abordar, mas que se aproxima bastante da peça, o crítico Juliano Gomes resume o trabalho da seguinte forma:

“A história que acompanhamos é a de uma voz. Uma voz que atravessa coisas, corpos, objetos e substâncias variadas. A vida dessa voz dentro do corpo de uma mulher em específico é a situação principal do enredo. O que vemos é a experiência dessa vocalidade encarnada num corpo e seu trajeto dentro da matéria, seus estranhamentos, prazeres e comentários. Nesse drama quem faz a jornada é a voz. O conflito do enredo é justamente um apego à matéria do corpo humano.” (GOMES, 2020)

Creio que tal sinopse, no seu jargão mais cinematográfico, é perfeita, sobretudo pelo uso da terminologia do drama, corrente no cinema. De fato, trata-se de uma “história”, e o que acompanhamos é um “enredo”, que tem efetivamente um “conflito”: o apego ao corpo, à matéria, como coloca Gomes. É interessante notar isso desde já, e acompanharei aqui os atos e sequências desse *enredo* na estruturação da análise, mas boa parte do que *Vaga Carne* causa, na sua impressão de obra bem feita, quase que perfeita, se deve a essa estrutura que não *aparece*, e nem de longe é assunto do trabalho, mas que a produz⁴³. Novamente, nenhum dos textos escritos por críticos de teatro menciona essa obviedade, o que de novo me chama a atenção, não porque isso seja um problema ou uma vantagem, mas porque é uma evidência e porque a *estrutura* da obra ordena - sempre - a nossa relação com ela. Durante a escrita dessa tese, não foi apenas essa vez, me dei conta de que a crítica teatral brasileira tem muito pouco costume de analisar - ainda que de maneira passageira - a estrutura das obras. Provavelmente por falta de espaço para escrever mais longamente, e por um interesse em interpretar os trabalhos diante de questões mais amplas. No entanto, creio que algo às vezes se perde nessa ausência de um olhar para a estrutura - e sobretudo no caso em que as estruturas são dramáticas. Em alguma medida, é como se, nesses casos, nos dramas, não houvesse uma ordenação peculiar do todo, como fosse algo de natural. Fala-se de estrutura apenas quando ela é fragmentária, diversa da estrutura dramática. No entanto, ela existe e - talvez - determine muito mais a nossa relação com as obras que as utilizam, *justamente porque permanece invisível*⁴⁴.

43 Penso que, no caso de *Vaga Carne*, como se verá, a estrutura de três atos se refere de fato a uma *jornada*, que, como coloca Gomes, é a trajetória de uma voz, na sua relação com um corpo. De fato, nesse caso, a transformação que está pressuposta na ideia de jornada sugere a sua concretização, na transformação real da voz dramaturgica da própria autora.

44 Novamente, não se trata aqui de uma crítica à estrutura dos três atos, e nem da sua defesa de saída. Só gostaria de chamar a atenção de que, ao não falar sobre ela, fortalecemos o sentimento de que ela como que “não existe”, ou de que é uma espécie de forma “natural” de qualquer “boa peça”, ou algo do tipo. Mas é uma entre infinitas outras estruturas, e talvez, de todas, a que mais mereceria ser mencionada, justamente porque é a menos visível. Diga-se de passagem, ainda: tais estruturas se inserem na relação entre obra e público e portanto também são, em alguma medida, determinadas por ambos os lados que constituem o sistema, juntamente com a obra em si - ou seja, o fato de os três atos serem eventualmente mais comuns nas obras brasileiras contemporâneas não fala apenas das obras em si, mas do país.

Em uma crítica ao final do filme, em que, diferente do que ocorre na peça, cita excertos de falas de mulheres públicas (Dilma Rousseff, Marielle Franco, etc), Juliano Gomes tangencia o que considero um dos maiores achados da obra teatral (que não contém tais excertos):

“No som, durante os créditos finais, ouvimos trechos emblemáticos das vozes de Marielle Franco, Nina Simone, Dilma Rousseff, entre outras. Em uma obra que não trabalha nenhum signo tão fortemente histórico, tal detalhe se amplifica. De certa maneira, a força deste que é um dos mais originais trabalhos de um dos melhores anos do cinema brasileiro em todos os tempos – 2019 – arrefece em sua qualidade de interrogação abundante e desobediente. A estranheza ativa do conjunto não se esvazia de todo, mas os signos “mulher”, “negra”, ocupavam, dentro da maquinação poética do filme, uma função ao mesmo tempo concreta e especulativa, cujo potencial é diminuído pelo suplemento de “compreensão” do ultimíssimo segmento. Tudo o que a “cena” da última mutação do necrocapitalismo quer é que uma mulher negra “diga”, que venda barato caminhos. Vaga Carne trabalha peristalticamente sobre o vigor da recusa em dar esse biscoito pro entendimento. Entender é incluir num sistema pré-existente, como afirma o escritor Édouard Glissant.” (GOMES, 2020)

Creio que a peça de Passô é de fato cirúrgica em não dar *mais nenhum passo*, depois de afirmar o *lugar* de onde fala (mulher negra). Justamente porque, penso, a peça *é a própria produção desse lugar*, que a um só tempo delimita, e abre. Manter aberto, no caso, não é apenas uma questão política, e não acho que o problema seja propriamente o “biscoito pro entendimento” em si. A importância de deixar o final aberto, nesse caso, me parece ser a de que é justamente essa abertura - que não soa como inconclusão, mas, a meu ver, afirmação de possibilidades - que estruturalmente *funda* o ponto de vista - a um só tempo específico e universal - que a peça *cria*. Tentarei defender isso adiante⁴⁵.

Kenia Freitas, na sua crítica ao filme, também toca em questões que pretendo abordar - com ligeiras diferenças em relação à minha análise. Ela enfatiza um aspecto - que, creio, é também mais enfatizado no filme do que na

45 Carolina M. Barcelos escreve que “A dramaturgia de Grace Passô tangencia o que Marcos Antônio Alexandre conceitua como teatro negro, ou seja, *a negritude não só objeto da escrita como sujeito também*. Isso vai ao encontro da importância da noção de lugar de fala na política, na filosofia, na literatura e nas artes, a fim de romper com o discurso masculino branco e heterossexual do patriarcado.” (BARCELOS, 2020, p. 4, grifo meu) Creio, também, que não seja apenas uma questão de romper com o discurso dominante, mas um pouco mais do que isso, porque, para além de *não ser* o ponto de vista dominante, no caso se trata de um olhar que, por meio de seu autoconhecimento, expressa o próprio conhecimento da sociedade enquanto totalidade. *Vaga Carne* parece ser quase que a própria instauração desse *lugar*, a um só tempo específico e universal.

peça - de *luta* entre voz e corpo, entre uma voz que se vê superiora, e um corpo que ela *invade*, e pensa *subjugar*.

“Mas há algo no tom dessa voz. Ela fala de dentro da matéria – e também de cima. Há um tom de avaliação superior pelos corpos, patos, café, cães, mostarda, estátuas... Às vezes, é uma manifestação de nojo ou desprezo, outras de admiração ou desejo. O marcador da nossa subalternidade como interlocutoras e interlocutores pelas palavras da voz (humanos são “egoístas”, “limitados”) complica esse jogo de convencimento e sedução. Não há encontro ou troca nessa conversa entre diferentes, mas subjugação, penetração e invasão.” (FREITAS, 2020)

Ela segue na análise - com base na estrutura - do filme, e descreve como, segundo ela, a “carne” se revolta diante da invasão proporcionada pela voz⁴⁶. Ora, na minha leitura da peça - como apontarei adiante - não vou por esse caminho, mas sim, pela via de que há uma contradição no próprio interior da voz, que, desde o princípio quer a matéria, *ao mesmo tempo* em que quer ser “livre”. Assim o texto se inicia, “Vozes existem. Vorazes. Pelas matérias.” (PASSÔ, 2020, ps. 19 e 20) Essa existência peculiar da voz carrega nela mesma, penso, na sua voracidade - que quer invadir, de fato - o impulso de ser matéria, e ao mesmo tempo, o desejo de não sê-la, para seguir “livre”. Em suma, creio que esse *conflito* é mais da ordem da *contradição* (coexistência de contrários em *uma mesma unidade*) do que da ordem do *embate* entre duas esferas com desejos opostos (corpo *versus* voz). Creio que - e aqui está parte da qualidade da obra - tanto o corpo quer a voz e ao mesmo tempo quer subjugar-la, como também a voz quer o corpo, e ao mesmo tempo quer se ver livre dele. No entanto, quando a fusão - tensa - se dá, descobrimos que a especificidade, a finitude, a perda da liberdade, para a voz, não significam *redução* de possibilidades, mas sim a sua *multiplicação*.

No extremo oposto, alguns críticos - sobretudo na versão teatral da obra - enxergam ali uma trajetória de “descoberta”, em que fica reduzida, e quase desaparece, a dimensão francamente conflituosa que sustenta a relação voz /carne na obra. Anelis De Carli vai por este caminho:

46 Em parte, Maria Altberg segue pela mesma trilha, embora em reflexão mais aprofundada. Creio, no entanto, que há um ponto de partida comum, no sentido de que o conflito entre corpo e voz é visto mais como entre dois pólos, do que como desdobramentos de contradições internas de ambos - espelhadas: “A voz, antes dotada de plena autonomia para entrar e sair de matérias, vê-se aprisionada num dado corpo de mulher e passa a perceber, aos poucos, as implicações de encarnar determinada identidade na sociedade.” (ALTBERG, 2021, p. 83). O artigo, no entanto, desdobra em outros pontos de vista e desdobramentos interessantes, que fogem do meu escopo aqui analisar.

“Resistente a essa carne, tão cheia de fluidos e ruelas, a voz vai aos poucos descobrindo seus meandros. Ela descobre as graciosas movimentações da carne, que dão materialidade e potência a suas palavras. Acompanhadas por gestos, as palavras ganham engraçado efeito enfático ou irônico. Em troca, a voz descobre que pode emprestar-se a essa carne. Ela dá à carne algo que lhe foi negado, e a carne dá à voz as condições para uma nova forma de existência – essa, a única que conhecemos: onde o corpo é condição da mente e a mente é condição do corpo. Almagamadas, voz e Grace Passô agora são uma coisa só, indiscerníveis.” (DE CARLI, 2016)

Nesse sentido, me aproximo mais do ponto de vista anterior. Há, sim, conflito e tensão, invasão e violência nessa relação - no entanto, creio, tal conflito é sempre marcado por uma estrutura especular, em que ambos os lados envolvidos são contraditórios, e simultaneamente querem e não querem um ao outro, respectivamente. Talvez a impressão de De Carli se funde em um outro aspecto da peça, que também é verdadeiro. Há, na trajetória da *voz*, que testemunhamos e com a qual nos identificamos *até certo ponto*, uma certa leveza, um caráter quase que de *passeio*. Assim é que a obra se inicia, e é esta a nossa porta de entrada para o jogo proposto⁴⁷. Daí talvez a impressão de “descoberta”, que também existe. No entanto, é também verdade que tal *passeio* a certa altura, *passa a ter consequências*. E, de certa forma, creio que a obra se estrutura a partir justamente disso, ou seja, do fato de que *a liberdade da voz têm consequências*.

Por outro lado, se esse *passeio* é fluido e livre, não é, por outro lado, de modo algum *natural*. E aqui se mantém aquela característica da linguagem de Grace que tentei ressaltar brevemente em *Por Elise*. As coisas, os objetos do cotidiano, que entram no texto (ou nos quais ele entra, neste caso), *já aparecem mediados* por uma linguagem que em nada se apresenta como

47 A escolha do pato como primeira *matéria* pela qual a voz nos informa que invadiu é interessante nesse sentido, porque o olhar já se inicia *curioso*. Como seria estar em um pato, como “matéria”? O texto se faz essa pergunta, e nós nos fazemos essa pergunta junto com ele. Se o primeiro elemento fosse determinado demais, ou ideologicamente carregado demais, tal “investigação” já de cara ganharia ares de “denúncia” ou se instrumentalizaria. Passô, no entanto, estrutura o seu fluxo de tal forma que nos faz cogitar, junto com a sua voz, sobre a “matéria” de várias coisas, que são investigadas na sua estrutura interna - algo que não é apenas o seu corpo (órgãos, etc), mas também não é apenas o seu “jeito” ou algo assim, de tal forma que o texto constitui as coisas por onde a voz passou com um certo ponto de vista *peculiar*, que se assemelha ao ponto de vista que estrutura *Por Elise*, por sempre aliar certo aspecto concreto - por vezes violento - a um elemento o tempo inteiro *curioso*, deslocado, que perpassa todas as coisas: em tudo há *algo* que essa voz encontra de surpreendente. O próprio pato descrito, que “é danado, tem humor”, também, ao ser percorrido por dentro, a *voz* nos diz, não é humilde como parece. “Pato, pato, você não me engana mais” (PASSÔ, 2020, p. 20), conclui ela, com esse sorriso de canto de boca (que não vemos), e que de certa forma é o que dá substância ao ponto de vista que a *voz* materializa.

ilusão de naturalidade, mas que também não insere propriamente o absurdo no mundo. Apenas, parece olhar para tudo com um certo grau de estranhamento. Como lembra Helena Martins, sobre a poética de Passô:

“Eu não acho nada natural ler, eu não acho natural falar ou usar as palavras’ – anotei essa frase de Grace Passô, enquanto a ouvia responder a uma pergunta que, em vídeoentrevista recente, o poeta Ricardo Aleixo lhe havia feito acerca de seus processos de criação.” (MARTINS, 2020, p. 973)

Essa falta de *naturalidade* está na base da obra, e é ela própria que instaura o jogo proposto, que já de saída comporta certo estranhamento, e simultaneamente, certa *curiosidade*.

Análise

Durante a primeira parte da peça, a *voz* nos narra como passou por diversas matérias, e acompanhamos as suas investigações em patos, cachorros, cremes, etc. Juntamente com ela, imaginamos essas “matérias”, e com isso, essa *voz* se concretiza aos poucos para nós: não por meio do que ela *é*, mas por meio do que ela *faz*; exclusivamente a partir do seu olhar para as coisas, da maneira como ela nos reporta sobre as matérias. Grace, nesse sentido, evita que se crie qualquer tipo de característica forte demais, que pessoalize demais a voz (algo que nos mostrasse demais, digamos, que “essa voz é *irritada*”, ou, que “é *louca*”, etc). Ao contrário sustenta-se um tênue equilíbrio em que a voz nunca deixa de ser *peculiar* (e não simplesmente “objetiva”) mas também tempo jamais se deixa delimitar ou personificar demais. Segue sempre sendo *voz*, nunca chega a ter um *corpo* (antes de efetivamente tê-lo). O interesse algo bem-humorado nas matérias, que as desloca do seu natural - mas só um pouco - se sustenta mesmo o tempo inteiro, e é o que cria a nossa relação com o ponto de vista em jogo. Se a voz por exemplo entrasse de cara em uma criança, e, digamos, não gostasse dessa “matéria”, a delimitaríamos demais (seria uma voz mal-humorada, ou má, etc), mas esse tipo de delimitação é sempre evitada, ao mesmo tempo que se sustenta uma certa peculiaridade no seu olhar.

Depois do *passeio* inicial que ela nos narra - que poderia incluir todas as personagens de *Por Elise*, e aquela peça como um todo - a voz acaba por *pousar* ali, no palco, onde está agora a atriz: “posso entrar inclusive... Dentro

desta paisagem” (idem, p. 23). É só então que se faz a transição de uma *voz* aparentemente gravada, para a voz real da atriz em cena, e é só então também que aparece o corpo da atriz, ainda em contra-luz, visível só como silhueta.

A partir de então se inicia a segunda parte da obra, depois dessa virada inicial (seria aqui o *clímax do primeiro ato*), que é o momento em que a voz, do ápice da sua indeterminabilidade, salta para dentro daquele corpo ali, e passa então a descrever a sua *matéria*. Há então um trecho mais longo, que seria justamente o *passeio* da voz por este corpo, assim como, as suas investigações por dentro dele, sempre em relação ao público, e em relação às coisas que estão em volta. A voz investiga mover-se pelo corpo, assim como mover o próprio corpo, investiga gestos nele, palavras na sua boca, etc.

Esta parte (segundo ato) se inicia quase como se esse corpo fosse operado pela voz ainda com certa imprecisão, movimentos bruscos e descoordenados, etc. Aos poucos, a voz vai como que *se fundindo* ao corpo, e isso se traduz em uma fluência crescente dos movimentos do corpo da atriz. Aos poucos também, ao longo desse trecho, a voz vai gostando cada vez mais de estar ali, naquele corpo, de “invadi-lo com palavras”, passando inclusive por diversas formas dessa invasão se dar - e aqui se explicita também uma certa *violência* que tal gesto envolve: a voz, ao entrar no corpo, também o violenta, o *invade*. Com efeito, nas suas palavras, ela não apenas *passeia* pelas matérias: as *invade*. Nisso há, ao que parece, de fato um amadurecimento da escrita de Grace, que reside nessa aceitação do gesto algo violento que envolve a sua *invasão*, algo que em *Por Elise* aparecia mesmo apenas como um tipo de passeio poético (reservando-se o aspecto violento aos abacates). Essa violência do choque entre as palavras e as coisas, quando aquelas invadem estas, dá novo combustível à escrita, que se aprofunda.

Este movimento vai mais ou menos até o meio do espetáculo, quando finalmente a *invasão* da mulher acaba por cansar a voz, “Pronto, companheira, é suficiente, quero sair daqui. Chega. Acabou” (PASSÔ, 2020, p.

30). Aqui, dá-se a nova virada da obra⁴⁸. A partir desse momento, a voz passa a querer sair do corpo. E passa a viver a contradição de, ao mesmo tempo em que está dentro do corpo e goza com a sua invasão, também quer sair dali, e almeja de novo a liberdade total de que se orgulhava no início da obra. É interessante que essa contradição está também presente - em versão mais *corporificada*, ou talvez *figurativa* - em *Por Elise*.

“Mulher: Eu estou falando que você fala, fala, fala, fala, e se envolve do mesmo jeito. Eu estou falando de gente. De mim, de você. Você tem suas galinhas, não tem?

Dona: O que minhas galinhas têm com isso?

Mulher: Você vive de vender galinhas abatidas. Você compra suas galinhas, e primeiro, o que faz?

Dona: Dou nome a elas.

Mulher: Dá nome a elas, depois dá apelidos. E quando vê, você não consegue mais matar as galinhas. Você não consegue deixar de se envolver. Você não consegue deixar de se envolver com nada! Você não consegue deixar de se envolver nem com suas galinhas!” (PASSÔ, 2005, p. 24)

Por exemplo nessa passagem se explicita que há ali também essa contradição, às vezes latente, às vezes explícita, em várias personagens, entre a possibilidade de uma existência mais fluida, mais “livre”, e o “apego”, a conexão - amorosa - com objetos, pessoas e animais, que, ao mesmo tempo que encanta, imobiliza. Em *Vaga Carne*, tal contradição torna-se estrutural. A voz, que antes passeava por tudo, que *podia invadir tudo* (e neste ponto é interessante pensar que a obra é uma reflexão sobre a linguagem, mas sobretudo sobre a própria linguagem da autora, que se desdobra), aquela linguagem que era universal pela sua capacidade de ser *o que ela bem entendesse*, onipotente, ao mesmo tempo *não era nada* de específico. Agora, trata-se justamente de *tornar-se algo*, ou seja, esta mulher; *concretizar-se*

48 Se fôssemos seguir aqui o passo a passo dos três atos, neste momento estaríamos no *clímax do meio do ato* o ponto, geralmente no meio da obra (metade do segundo ato), onde há uma virada de jogo que reposiciona completamente o conflito. No caso: a voz, que antes agia inconsequentemente, e que, depois, passou a *gostar* da invasão deste corpo em específico, agora passa a *querer sair* dele. O clímax do segundo ato viria, depois, no momento em que a voz parece aceitar a sua finitude, e a sua responsabilidade (veremos adiante que se trata do momento em que ela se une ao corpo, nos ensinamentos que pretende transmitir ao feto que descobrira nele), e ali se projeta quase um “falso final” (MACKEE, 2006, p. 214), que em seguida é desmentido, desdobrando-se no seu extremo oposto (da tentativa de matar o corpo), até que o clímax do terceiro ato, a resolução final, seria o momento em que a voz - que já se corporificou - afirma finalmente: “Ela é uma mulher, ela é negra...” (PASSÔ, 2020, p. 67)

portanto, o que envolve o tributo de não conseguir mais sair dela: para existir enquanto corpo, ela precisa *tornar-se finita*.

Tal conflito se desdobrará até o final da obra, sendo explorado em diversas consequências: por exemplo, a voz, a certa altura, ao tentar convencer a carne a deixá-la sair, se esquece de uma palavra. Esse acontecimento faz com que ela volte a sentir o prazer de estar na carne, que é o prazer justamente de se esquecer, de perder-se portanto, o próprio prazer de *não ser onipotente*. Tal vaivém se desdobra muitas vezes, de forma que carne e voz vão se fundindo mais e mais, e a voz nesse processo descobre coisas que a finitude da carne lhe permite, e que vão fazendo com que ela se prenda mais e mais à carne, ao mesmo tempo em que quer cada vez mais desesperadamente sair.

O mais alto ponto da escalação desse conflito, que será o ápice dele - e o seu novo ponto de virada -, é a descoberta de que essa “carne” está grávida. Aqui, chegamos ao máximo do apego que acomete a voz, que passa a chamar automaticamente o feto de “minha repolhinha”, em um misto de raiva e conexão amorosa. “Nós vamos ter um filho! / *Silêncio* / Quer dizer, você vai ter um filho, desculpa...” (PASSÔ, 2020, p. 58) Em seguida, se instaurará um novo movimento ascendente, em que a voz por um momento parece desistir completamente de sair da *carne* e se avizinha um “final feliz” para o conflito (o clímax do segundo ato): a voz, convocada pela sua responsabilidade diante do feto, passa a ensinar-lhe coisas sobre o mundo, coisas que partem de concretudes dadas como “chão”, etc, até chegar em afirmações mais amplas, e éticas, sobre a vida, em um fluxo crescente em direção a um ápice de uma voz que como que “empodera-se” de fato ali naquele corpo, e que, em completa união com ele, diante da perspectiva do *ensinamento* para a criança que virá, se funde a ele em um discurso *justo* (aqui no duplo sentido de “adequado” mas também no que se refere à *justiça*). “Que delícia é a justiça por dentro. Que vagação sem rumo, que nada absoluto... Eu te amo, justiça, é serio, eu estou apaixonada... A justiça está aqui dentro. Está. A justiça está aqui dentro. Está.” (PASSÔ, 2020, p. 61)

Este ápice, que poderia ser uma resolução - pobre - do conflito, no entanto, rapidamente se desfaz, ela *perde* a justiça que tinha encontrado, e (no

movimento mais típico dos três atos aristotélicos da peça) segue-se uma nova queda para um nível ainda mais difícil do conflito, em que a voz então passa a tentar *matar* o corpo para poder sair dele⁴⁹. Essa última virada, que instaura o salto brusco entre o ápice da possibilidade de uma resolução direta e positiva para o conflito posto, em direção ao extremo oposto de uma resolução trágica e terrível (mas também simples) cria então uma nova curva para o conflito, em que a própria morte do corpo passa a ocupar a cena. Assistimos à sua morte. E é a própria descrição dessa morte do corpo - ou a morte do feto dentro do corpo, tanto faz -, as confusões, as indeterminações que ela gera, o terror que ela gera, na voz, que se perde nessa descrição - “onde estão as palavras?” - é essa própria “morte”, pois, e a sua descrição que, ao *quase* acontecer, vai ser o novo ponto de apoio para que cheguemos à resolução final do conflito, em uma nova reviravolta da voz, que, *revoltada* contra aquela morte que ela mesma estava gerando para poder voltar a ser *tudo* o que quisesse, de repente, encontra um novo chão, e finalmente *se funde ao corpo*, irrevogavelmente.

Esse chão, que aparece de maneira repentina, no entanto, *sempre esteve lá*. Ele já estava sendo visto pelo público desde antes. E a sua afirmação é também por isso uma aceitação do que já estava lá desde o princípio. “Eu já sei quem ela é! Eu já sei! Ela é uma mulher, ela é negra...” (PASSÔ, 2020, p. 67). Tratar-se de uma mulher negra, no Brasil, onde a própria estrutura linguagem (como o demonstram diversos teóricos⁵⁰) é sustentada em uma relação escravista que nunca foi superada, permite que a afirmação de tal “chão”, que delimita a voz, seja ao mesmo tempo aquilo que sustenta um novo chão para ela, que também alcança o *todo*, mas sem envolver exclusão - porque

49 Desenha-se aqui sub-repticiamente uma situação típica do esquema da *luta de morte* de José Antonio Pasta (presente por exemplo no seu artigo *O romance de Rosa* [PASTA, 1999]), em que a voz parece ter que escolher entre a sua própria existência e a morte de seu personagem - ambos não poderiam existir juntos. No entanto, como veremos, aqui a resolução não será a morte de nenhum deles. Talvez isso possa se dar por conta da coincidência entre a voz e o corpo, que, no caso, consegue se fundamentar em direção a um *Outro* universal - um universal que, no caso, não pressupõe a morte, assim como em linhas gerais era o universal do proletariado em Marx, que poderia ser *verdadeiro*, ao contrário do universal falso (porque envolve eliminar o outro) da burguesia. Dentro da contradição brasileira fundante, o fato de que a “carne” em jogo - o corpo - aqui, seja de uma mulher negra faz simplesmente toda a diferença. Tal fato parece ser justamente o que possibilita que aqui a *luta de morte* não precise efetivamente matar. Mas a própria obra em certa medida *dirá* isto, como veremos.

50 Djamila Ribeiro, por exemplo.

o ponto cego excluído de um todo (escamoteado no universal falso brasileiro desde sempre) será ele mesmo o único ponto de vista capaz de olhar o todo sem excluir, se pensarmos o universal não como uma negociação entre pontos de vista, mas, de um ponto de vista mais marxista, como aquela força capaz de *mover* o todo. A partir dessa resolução final do conflito, dessa afirmação que, ao mesmo tempo que especifica universaliza, a peça termina: “E ela gostaria de dizer, que...” (idem, p. 67)

O final aponta não só para a obra da própria autora que, de fato, vai se desdobrar depois em obras que levam muito mais em conta o seu ponto de partida específico (a voz de uma mulher negra) do que, ao que parece, as obras anteriores; mas, sobretudo, ele aponta justamente para o fato de que esta delimitação em particular - *ser uma mulher negra* - não limita, mas, ao contrário: *universaliza*. Fica subentendido no final aberto que será a partir daí, dessa corporificação, que a voz terá a possibilidade justamente de acessar *outras palavras*, que antes (muito embora se sentisse onipotente) *ela não tinha*.

Universal específica

Me parece que Passô, em um sentido geral (e talvez generalista) tem um gesto em sua obra que é semelhante ao impulso que move Abreu. Há também aqui aquela busca por uma certa suspensão lírica, por meio de uma linguagem discursiva colada no concreto, no “banal”, que ao mesmo tempo o retira do chão. Aqui, a “imediatez” também persiste - no entanto, é utilizada como trampolim para um tipo de busca sempre por momentos em que o aqui e agora se desfça em um tempo suspenso que por isso denominei lírico. Ao que parece esses autores buscam momentos em que o aspecto concreto de suas obras, presente, grudado ao momento cênico, consiga, ainda que por instantes, flutuar, ainda que por instantes, em um universo lírico, sem significados diretos - não porque os significados foram exterminados, mas sim, porque flutuam sem nenhum tipo de conexão dada, e aguardam o momento em que - inevitavelmente - cairão de volta no “mundo”.

Há, para que essa operação se dê, nesse teatro, um certo *universalismo* de saída, em que o ponto de vista que manipula os elementos da realidade que

aparecem em cena parece sempre poder potencialmente *falar de tudo*. Aquele que fala sobre o brilho do sol, ou de um vagalume, parece poder falar das compras que fez em um supermercado, ou sobre os vizinhos na sua rua, etc. O ponto de vista que se explicita como um “narrador lírico” sempre parece poder estar em qualquer lugar - e assim, ele sempre está potencialmente *em lugar nenhum*. É próprio do ambiente lírico que ele não se localize, nem no tempo e nem no espaço. Esse *eu lírico* que está de alguma forma presente nos trabalhos tanto de Grace Passô, como também de Márcio Abreu, é potencialmente um eu *universal*. Aqui reside a sua delicadeza, a sua poesia, e também o seu limite - que é justamente este: o limite de não ter limites. De não ser específico, de não estar fundado em nenhuma posição específica - e desse modo, impedido de verticalizar em direções menos líricas, mais presentes, mais *localizadas*.

Como exposto, a própria *questão* de *Vaga Carne* é esta. E a saída que a peça encontra para tal limitação aponta de fato para o desdobramento do momento que estou procurando compreender nesta Tese. Não à toa, é a peça mais recente que analisei, e já poderia estar na verdade pensada como parte do momento que se seguiu ao que denominei como *fechamento*. A maneira como Passô delimita e especifica a *voz* é justamente o caminho que ela encontra de se localizar no território clivado de um mundo que se desfez. Tal voz, no entanto, ao mesmo tempo que finca os pés no chão, permanece universal⁵¹.

Tal qual o proletariado na teoria marxista, que *produz o universal por meio da sua própria especificidade*, a voz de Passô em *Vaga Carne* não se torna específica no sentido de passar a ser “uma voz entre outras”, mas, ao contrário, é só a partir do seu olhar próprio que ela poderá acessar o universal (daí o final a um só tempo determinado - “ela é negra” - e, aberto, “Ela gostaria de dizer que...”). Ela não precisa mais abrir mão da sua especificidade para chegar ao universal, antes ao contrário, é justamente a sua especificidade que vai alavancar a possibilidade do universal de fato. Subjaz, ao que parece,

51 Poder-se-ia fazer um exercício de imaginação. Se *Vaga Carne* terminasse, não dizendo que a “carne” em que a voz se encontra é de uma mulher negra, mas dizendo que “ele é um homem. Ele é branco”, e então, depois disso, acrescentasse, “Ele quer dizer que...”, parece evidente que as reticências em questão teriam o efeito literalmente oposto: soariam como uma interrupção intencional, um “basta”. Esta diferença evidentemente não é circunstancial, mas diz respeito à estrutura - da obra, e da sociedade.

um entendimento de que a sua especificidade é o que *produz* a universalidade (que pode ser lírica, como o é, mas aqui passa a ser também explícita e necessariamente política).

Qualquer conhecimento vago do marxismo mais genérico confirma essa afirmação, mas podemos lançar mão por exemplo de Gyorgy Lukács, que, em *História e Consciência de Classe*, afirma:

“Marx exprimiu claramente a posição particular do proletariado na história, o ponto de vista a partir do qual sua essência adquire importância como sujeito-objeto idêntico do processo histórico-social de desenvolvimento, já em sua primeira crítica à *Filosofia do direito*, de Hegel: ‘Quando o proletariado anuncia a dissolução da ordem mundial até então existente, exprime apenas o segredo da sua própria existência, pois ele é a dissolução efetiva dessa ordem mundial.’ Sendo assim, o autoconhecimento do proletariado é, ao mesmo tempo, o conhecimento objetivo da essência da sociedade. Enquanto persegue seus fins de classe, o proletariado realiza de maneira consciente os fins - objetivos - do desenvolvimento da sociedade, os quais, sem a sua intervenção consciente, teriam de permanecer como possibilidades abstratas e barreiras objetivas.” (LUKÁCS, 2003, p. 309)

Dentro da dialética marxista há lugar para a *totalidade*, para o *universal*, mas ele não é a soma de todos os particulares (como aparece de um ponto de vista burguês). Ao contrário, para Marx, o universal é produzido como um processo de “autoconhecimento” do proletariado. Este autoconhecimento é, “ao mesmo tempo, o conhecimento objetivo da essência da sociedade”, o que significa dizer que ele é também a possibilidade de transformação real da sociedade, e a sua *dissolução*. Tal autoconhecimento que é ao mesmo tempo o conhecimento da totalidade da sociedade - da sua essência - e que, ao realizar os seus *fins* realiza também os fins da sociedade, ocorre por conta do lugar na estrutura do capitalismo que, segundo Marx, o proletariado ocupa. Mais precisamente, o que lhe confere esse ponto de vista - ou, diríamos hoje, esse *lugar de fala* - capaz de produzir o olhar que dá conta da totalidade, é o lugar que o proletariado ocupa diante da alienação estrutural que o sistema produz:

“(...) o proletariado partilha a reificação de todas as manifestações de vida com a burguesia. Diz Marx: ‘A classe possuidora e a classe do proletariado apresentam a mesma auto-alienação humana. Mas a primeira sente-se à vontade e confirmada nessa auto-alienação, reconhece a alienação como seu próprio poder e possui nela a aparência de uma existência humana. A segunda se sente aniquilada na alienação, percebe nela a sua impotência e a realidade de uma existência desumana’” (LUKÁCS, 2003, p. 309)

Ora, se ampliarmos e desdobrarmos a ideia de que o lugar *estrutural* do proletariado lhe confere um ponto de vista capaz de produzir o ponto de vista do todo para - a partir das noções mais recentes, que nada fazem senão precisar e depurar a noção desse *outro* que o sistema reifica e aliena de si mesmo, e que “se sente aniquilado” nessa alienação - na direção de noções que levam em conta também questões raciais e de gênero, chegaremos à mulher negra como o “outro do outro”, justamente o extremo que a estrutura reificante produz. Tal “outro do outro”, a mulher negra jamais “sente-se à vontade e confirmada nessa auto-alienação”, porque, nos termos de Djamilia Ribeiro, seguindo os argumentos de Grada Kilomba, as mulheres negras não têm nenhum “outro” diante do qual possam ter “reciprocidade”, ou, podemos pensar, nos termos de Lukács, que as mulheres negras não têm justamente *outros* que lhes possam fazer sentirem-se “confirmadas” na sua auto-alienação, porque são o *outro do outro*: “Se para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade.” (RIBEIRO, 2019, pos. 259 de 1164)

Sobre a possibilidade de que esse *lugar*, de ser o *outro do outro*, produza justamente um olhar para o todo que é específico e *ao mesmo tempo* universal, Ribeiro comenta:

“O conceito de *outsider within*, o qual em tradução livre seria algo como “forasteira de dentro”, é muito importante para posteriormente entendermos lugares de fala. Para Collins, a mulher negra, dentro do movimento feminista, ocupa esse lugar de “forasteira de dentro”, por ser feminista, e pleitear o lugar da mulher negra como sujeito político, mas ao mesmo tempo ser “uma de fora” pela maneira como é vista e tratada dentro do seio do próprio movimento, a começar pelo modo pelo qual as reivindicações do movimento feminista foram feitas, crítica que também se estende quando falamos de teoria feminista. A autora define *outsider within* como posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual. Na Academia, por exemplo, esse lugar permite às pesquisadoras negras constatarem, a partir de fatos de suas próprias experiências, anomalias.” (RIBEIRO, 2019, pos. 347 de 1164)

Ela conclui, então, com uma ideia que se aproxima muito do ponto de vista marxista apontado acima, de que o autoconhecimento do proletariado é ao mesmo tempo o conhecimento objetivo da essência da sociedade, ou, como

Ribeiro coloca, em um sentido menos estrutural, tal ponto de vista possibilita um *olhar mais amplo*: “Collins aponta como é preciso aprender a tirar proveito desse lugar de outsider, pois esse espaço proporciona às mulheres negras um ponto de vista especial por conseguirem enxergar a sociedade em um espectro mais amplo.” (RIBEIRO, 2019, pos. 360 de 1164)

Retornando aqui ao trabalho de Passô e particularmente a *Vaga Carne*, que, nesse sentido pode servir como chave de leitura para outros muitos trabalhos que surgiram mais ou menos na mesma época e depois, essa produção da universalidade a partir de um ponto de vista específico, calcado no mundo (fundado na própria estrutura de alienações que funda o sistema), é uma possível resposta à dinâmica que se seguiu a 2016 - que tentarei descrever em seguida. No entanto, embora esta peça já seja posterior ao momento em que localizei em linhas gerais a “virada” que interrompeu as aberturas anteriores, coloquei-a dentro das análises de *aberturas*, porque creio que ela aponta para uma das possibilidades de lidar com a clivagem que se segue ao “fechamento”: colocar-se de um dos lados da trincheira (imposta peremptoriamente a todos, desde fora), mas, sem por isso abrir mão do *universal*: antes, acessando-o *justamente por isso*. Quando, ao final da obra, a voz como que finca seus dois pés (que agora existem) em *algo*, e profere, já nos últimos minutos da peça, “ela é uma mulher negra”, isso é evidentemente *tomada de posição*. No entanto, no caso de Passô - diferentemente de Abreu - é a própria linguagem que finca pé, não em algo externo a ela, mas, *nela própria* - ou, naquilo que concretamente a *constitui*. No caso, ao contrário de uma tomada de posição baseada em elementos exteriores, trata-se apenas da *assunção* de uma perspectiva que - como na peça - *sempre esteve lá*. Aquilo que já estamos vendo há tempos, nessa hora apenas se explicita: “ela é negra...” Essa tomada de posição é, assim, de outra ordem, e como a linguagem aqui encontra as bases para os seus novos vôos *dentro de si mesma*, tal base não lhe fica exterior, razão pela qual ela também é capaz de movê-la.

O efeito é, assim, completamente diverso do que ocorre nas *pautas* erguidas em *PROJETO BRASIL*. A fundamentação em *Vaga Carne* não puxa o fluxo da linguagem para baixo, e não restringe o seu trânsito - ao contrário, é

como o olho do furacão, em torno do qual tudo gira (que ao final é apenas *assumido*). Este é, talvez, o ponto de partida de grande parte do teatro negro que ganhou imensa força nos anos seguintes a 2016, Passô sendo um exemplo desse movimento, e parece seguir buscando, a partir dessa *base*, os seus vãos, os seus instantes *sem gravidade*, agora partindo desse ponto que, embora *fixo*, não a puxa para o chão, porque *é ela própria*.

A iminente *universalidade* de tal voz se concretiza, assim, sem perder o todo, a partir deste território - talvez o único que permita a universalização calcada no particular. É também algo disso que está por exemplo em um texto como *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, de Johnny Salaberg (SALABERG, 2018), que opera algo semelhante, saltando do específico para o todo por meio justamente dessa universalidade potencial do ponto de vista do negro (ainda que não da mulher negra) - que, como em Marx, seria a possibilidade de buscar o verdadeiro universal, em oposição à universalidade ideológica da democracia burguesa.

Dessa forma, este exemplo também serve para apontar desde já que a hipótese aqui sustentada, de que há um *fechamento* no período indicado (2015 a 2017), não implica que não haja outras aberturas ocorrendo de maneira concomitante - apenas, que elas se dão já em um outro território, em uma relação de ruptura tão profunda com o que se dava antes, que fica novamente difícil pensar em uma continuidade, em um desdobramento da “tradição teatral” que parecia estar operando nos anos anteriores (pensando aqui na maneira como Antônio Cândido pensa a ideia de *tradição*). Tal ruptura não foi explícita, como em 1964 ou 1968, mas parece ter sido igualmente contundente. Poucos foram os que conseguiram passar por tal *corte* de maneira natural e própria, conservando algum sentido de continuidade e encontrando possibilidades dentro de si próprios para os desdobramentos que o momento pedia - sem ter que ser *estratégicos* na forma como lidaram com as imposições e interrupções do momento. Creio que este foi o caso de Grace Passô.

2.6. *Abnegação 2* - Eu

Foram relativamente poucas as críticas escritas sobre *Abnegação 2* (2015), e creio que isso não seja à toa. Penso que a obra deixava os críticos de fato em uma posição desconfortável para escrever, por conta da clivagem que estava já estava à época posta na sociedade, e na qual a peça se inseria de maneira essencialmente *polêmica* (adiante falarei um pouco sobre a ideia de *polêmica*, segundo Bakhtin). O crítico de Porto Alegre Renato Mendonça, em 2017, explicitou tal dificuldade de maneira direta e clara:

“O grande risco que a *Trilogia Abnegação* corre, e do qual seus criadores, especialmente o dramaturgo Alexandre Dal Farra, não fogem, é se colocar como uma voz crítica à Esquerda, especialmente ao PT, em uma quadra marcada pela radicalização e pelas táticas de desqualificação dos adversários políticos. É o tempo do “Quem não está do meu lado está do lado do meu inimigo”, o que leva alguns a acusarem a *Trilogia* de estar a serviço da Direita. O alinhamento automático acaba por ignorar o alcance da discussão política proposta, e mesmo a proposta estética em que o Tablado se engaja e se desenvolve.” (MENDONÇA, 2017)

A dinâmica do “quem está do meu lado está do lado do inimigo” é na verdade outro nome para o que tentarei explicitar um pouco adiante a partir do conceito de *cismogênese*, quando procurarei abordar a forma como tal dinâmica é teorizada e estruturada por alguns antropólogos, no sentido de poder utilizá-la como arma. Creio que *Abnegação 2* é um bom exemplo de como essa dinâmica já estava em funcionamento à época - o que soa aliás completamente óbvio. Com efeito, no caso da *cismogênese*, ao que parece, o nosso problema não é tanto o de *não ver* a dinâmica, mas sim, a tendência a tomá-la apenas como um dado concreto, e não avaliar suficientemente as maneiras pelas quais ela é e foi capaz de efetivamente nos *emparedar*. Tentarei abordar esse tema adiante.

Como apontado, Renato Mendonça, na sua crítica curta, anota a dificuldade política que *Abnegação 2* mobilizava, já em 2017, quando a peça estava em circulação, algo que praticamente nenhuma outra crítica pode sequer explicitar - sob pena de, justamente, ser capturada nessa mesma dinâmica, e ser, ela (a crítica), listada irrevogavelmente em um dos lados do conflito que *aparece* como sendo total. A única crítica publicada ainda na época da estreia de *Abnegação 2* (afora resenhas e matérias curtas), em 2015, foi a proposta de diálogo realizada por Welington Andrade, no site da Revista

Cult, em que ele escreveu o seu ponto de vista sobre a obra, e eu fui convidado a responder-lhe. De fato, não houve mais nenhuma crítica publicada sobre o trabalho - exceção à resenha de Dirceu Alves Júnior, na Veja SP. Esse fato poderia ser visto como algo comum, não se tratasse da sequência de uma Trilogia que tinha se iniciado com a obra *Abnegação* (a primeira parte, de 2014), que recebera diversas críticas, indicações a prêmios, etc. Era, pois, de se esperar que fossem escritas mais do que apenas *uma* crítica à sua sequência. Houve razões para esse silêncio, que parecem óbvias, mas pretendo abordá-las, porque penso inclusive que essa aparência de obriedade é uma das armadilhas que têm nos acompanhado desde então.

Andrade faz uma apreciação crítica sobre o trabalho, em que questiona sobretudo o caráter “circular” da peça. Em linhas gerais, é possível dizer que o ponto central de sua divergência em relação ao trabalho é o fato de que, segundo ele, a peça *parte da sua própria conclusão*, apenas reforçando melancolicamente uma posição política *ressentida*.

“O escândalo aqui não produz conhecimento algum, preferindo, antes, reforçar, melancolicamente, o puro ressentimento que dia após dia vai tomando conta de todas as esferas da vida social. Por que razões, então, a arte do teatro estaria se aproveitando dele?” (ANDRADE, 2015)

O diálogo proposto foi de fato frutífero, e a minha resposta, que ainda sustento, está disponível para leitura, abaixo do texto de Andrade (ANDRADE, 2015). O que não mencionei à época, e que hoje me chama a atenção, é essa questão mais ampla que Welington aponta - e na qual se apoia de maneira central - que é a ideia de que a peça como que reverbera um certo *ressentimento*, que “dia após dia vai tomando conta de todas as esferas da vida social”. É interessante porque Andrade inicia a sua apreciação da obra fazendo uma ressalva em que procura evitar o caminho de querer apontar a peça como “fazendo o jogo da direita” - que era, evidentemente, uma “tentação” para o crítico, como ele mesmo coloca.

“A tentação de querer advertir os realizadores da empreitada quanto aos riscos ideológicos, implícitos e explícitos, contidos nela é bastante grande, mas tal atitude somente escamotearia a possível verdadeira vulnerabilidade do projeto, revelando sobretudo quão vulnerável seria a própria posição ideológica assumida pelo autor de tal advertência. Assim, não é porque a peça - lida em chave extremamente conservadora - pode vir a alimentar o famigerado ódio contra o PT, que a cada dia se converte em patologia social

das mais agudas, que ela é uma realização problemática. De modo algum, embora haja na própria natureza desse mecanismo alguma coisa deveras questionável, segundo o ponto de vista adotado aqui.” (ANDRADE, 2015)

Assim, Andrade evita, de saída, o posicionamento mais óbvio que a crítica poderia ter diante da obra, de adverti-la que “não é o momento” de realizar tais críticas, etc. Segue uma linha diversa de argumentação, que analisa a forma e a estrutura da obra, para sustentar que o caminho do “escândalo” - como ele denomina -, no caso, tem um aspecto paralisante e regressivo, que ele caracteriza como algo que reverbera a dita posição política *ressentida*, que naquele momento aparece como uma espécie de *sintoma* que, segundo algumas análises, tendia a se absolutizar, espalhando-se para todos os domínios da sociedade.

A ideia de que há um *ressentimento* na sociedade brasileira, e que essa estrutura foi em parte responsável pela decadência do lulismo e ascensão de Bolsonaro se tornou mais ou menos corrente em alguns territórios de pensamento - sobretudo naqueles que costumam fazer uso de conceitos psicanalíticos em conjunção com conceitos políticos, como é o caso de intelectuais como Maria Rita Kehl, por exemplo. Foi se tornando mais ou menos corrente o uso dessa ideia, de que há um *ressentimento político*, e que a ascensão de Bolsonaro se deveria em parte a uma certa “classe média ressentida”, que passou a ver nele um representante para o seu recalque.

Essa ideia caracterizaria, em linhas gerais, uma certa posição fraca, que não elabora as suas próprias fraquezas, e que por isso se ressent - em geral, daquilo que ela própria não pôde realizar por conta própria. O *ressentimento*, nesse momento, foi ganhando então ares de um tipo específico de depreciação da posição política daquele de quem se discorda, que jamais poderia ser conferido a uma pessoa de esquerda, por exemplo. Mais adiante falarei um pouco sobre a maneira como parte dos intelectuais de esquerda passou a, a partir de determinado momento, realizar uma *diferenciação* muito contundente dos posicionamentos de determinados sujeitos sociais, que passaram a ser vistos como *regressivos*, de tal modo que não pudessem ser confundidos com os outros sujeitos sociais, *progressistas*, em um tipo de tentativa de ordenação da sociedade em uma perspectiva *dualista*. Marilena

Chauí, na sua caracterização da "classe média" por exemplo, também exerce esse mesmo tipo de análise.

Creio que a categoria do "ressentimento" foi aos poucos ganhando um pouco essa *função*, como uma espécie de bode expiatório conceitual, que era atribuído a todas as posturas críticas que resultassem em um problema para a esquerda institucional - e é sintomático que o ressentimento jamais seja atribuída a ela própria. O PT jamais será caracterizado como tendo tido posições ressentidas, as camadas sociais que o defendem jamais poderão ser vistos como *ressentidos*. Trata-se de um atributo, digamos, da "camada regressiva" da sociedade, que faz par com alguns conceitos mais ou menos do mesmo período, de Chauí, e também de Jessé de Souza (SOUZA, 2019). Ressentida é, pois, a "elite do atraso". Jamais será ressentida a *ralé*.

Em relação a esse aspecto de uma crítica que repõe uma análise *dualista* da sociedade brasileira (que Welington, na sua crítica, de alguma forma reverbera), vou falar mais adiante. No entanto, um dos seus conceitos-chave é justamente a ideia de ressentimento - neste contexto, abordado sobretudo por Maria Rita Kehl. De certa forma, o epíteto diz muito da própria dinâmica do momento - e a sua citação em uma crítica à peça também parece apontar para a maneira como tais questões estavam, de fato, *dentro do teatro*.

Ressentimento no Brasil em transe

Vou apenas abordar aqui o conceito que Maria Rita Kehl elaborou em torno da ideia do ressentimento, porque me interessa menos o conceito em si, e mais o contexto político em que foi utilizado, e os sentidos que ele ganhou dentro desse ambiente específico. Em linhas gerais, segundo Kehl, o *ressentido* é pensado como aquele que, além de atribuir um culpado para o seu sofrimento, *guarda* tal sentimento, e *não age*.

“O filósofo Max Scheler, que discute as teorias de Nietzsche a partir de uma ótica cristã, considera como “auto-envenenamento psicológico” o estado emocional do ressentido, um introspectivo ocupado com rumações acusadoras e fantasias vingativas. Trata-se de uma disposição psicológica relativamente estável que, por um recalamento sistemático, libera certas emoções e certos sentimentos, por si só normais e inerentes aos fundamentos da natureza humana, e tende a provocar uma deformação mais ou menos

permanente tanto do sentido dos valores quanto da faculdade de julgamento”. (KEHL, 2020)

Em um sentido mais subjetivo ou psíquico, o ressentimento parece ser facilmente reconhecível, a partir das características acima, do indivíduo que se recusa a agir por não se sentir à altura daquele a quem atribui a culpa pelo seu sofrimento. Kehl aponta como a concretização da vingança é impossível para o ressentido. A vingança seria o caso de uma resposta postergada a uma agressão que - por alguma razão - não se pode responder na mesma hora. O ressentido, no entanto, é aquele que *adia permanentemente* a vingança. Trata-se, justamente, de uma falta de resposta que não se refere a uma impossibilidade objetiva, exterior a ele, mas sim, de uma *escolha*, feita pelo próprio indivíduo, de *não agir*. O ressentido, assim, abdica da ação, e também da vingança, por covardia, e assim se recolhe às suas rumações silenciosas (que levam a todo tipo de “deformações” [KEHL, 2020]).

É quando tal conceito - que no âmbito do indivíduo é mais ou menos fácil de identificar - é levado para o âmbito do coletivo, e sobretudo, da luta política, que parece haver um salto que o torna mais ambíguo, difícil de delimitar, e talvez capcioso.

“Percebe-se aqui a importância política do tema; embora eu priorize abordar o ressentimento predominantemente do ponto de vista dos arranjos e negociações subjetivos, que é o ponto de vista da psicanálise, é possível perguntar se o ressentimento não seria o efeito mais provável produzido em certas condições de opressão nas quais que só resta ao sujeito ‘debater-se em vão sob o aguilhão da autoridade’.” (KEHL, 2020)

Aqui, a teórica expõe ela própria a dificuldade dessa aproximação do conceito em direção à política. Reconhecendo a dificuldade, ela tentará compreender em que situações o ressentimento poderia tornar-se uma espécie de afecção política, e como delimitar a sua caracterização em termos mais amplos do que os subjetivos (para não recair em uma espécie de transposição facilitadora entre sintomas psíquicos e sociais). Segundo ela, o ressentimento político não seria resultado primordialmente de situações políticas ditatoriais, em que há uma *impossibilidade real* de resposta aos agravos sofridos: quando uma estrutura de governo não é democrática e impede *materialmente* a resposta às violências que o estado inflige à população, o que se gera não é tanto, para Kehl, ressentimento, mas sim o desejo de vingança, que assim vem

acompanhada da abdicação *proposital* de agir, ingrediente determinante do ressentimento. “Ele tem mais a ver com a rendição voluntária do que com a derrota. A reação adiada que produz o ressentimento é aquela a que a pessoa se impediu por conta própria.” (idem) Assim, o ressentimento seria produzido sobretudo no território da democracia. Ali onde a igualdade é prometida, mas não se realiza de fato, e onde a revolta é permitida, mas por vezes deixa de ocorrer, é ali que será, para a autora, o terreno mais fértil para o ressentido: “São os casos em que a igualdade é ‘oficialmente reconhecida mas não obtida na prática’ que produzem o ressentimento na política.” (idem)

Em um território político, o conceito de *ressentimento*, como o vai delimitando Maria Rita Kehl, se caracteriza então por uma determinada situação em que a revolta é possível, mas não se expressa. No caso de um indivíduo parece ser mais possível apontar os momentos em que abdica-se de agir “por conta própria”. No entanto, parece que politicamente é um pouco mais difícil avaliar em que medida deixa-se de agir por razões externas ou “próprias”. Compreender se camadas sociais inteiras abdicam da revolta por conta própria ou não parece ser bastante complexo. Kehl segue, no entanto, nessa tentativa de delimitação de tal afecção política. O ressentimento, além de se criar em ambientes democráticos, se institui então a partir da ideia de que tal ordem democrática é uma “dádiva paterna”, e não uma conquista social. Ou seja, para que se constitua um ambiente ressentido, a igualdade prometida precisa ser vista como algo que recebemos de um *outro* - paternal - e não como uma conquista nossa. Como Kehl expõe em seu livro *Ressentimento* (que é na verdade uma coletânea de artigos), esta afecção, na sua acepção política, tem, para ela, raízes em um certo paternalismo presente na sociedade brasileira.

“O ressentimento na sociedade brasileira está enraizado em nossa dificuldade em nos reconhecermos como agentes da vida social, sujeitos da nossa história, responsáveis coletivamente pela resolução dos problemas que nos afligem. Suas raízes remontam à tradição paternalista e cordial de mando, que mantém os subordinados em uma relação de dependência filial e servil em relação às autoridades – políticas ou patronais – na expectativa de ver reconhecidos e premiados o bom comportamento e a docilidade de classe.” (KEHL, 2020, pos, 425)

Ou seja, para a autora, é da intersecção entre a democracia e a dominação paternalista que nasce o ressentimento - razão pela qual, para ela, o Brasil é ambiente particularmente frutífero para tal “paixão triste” (aqui, em jargão espinosano):

“O ressentimento na política se produz na interface entre a lei democrática – antecipação simbólica de igualdade de direitos – e as práticas de dominação paternalistas, que predis põem a sociedade a esperar passivamente que essa igualdade lhes seja legada como prova do amor e da bondade dos agentes do poder. No Brasil, em que essas duas condições se combinam de maneira frequentemente perversa, os movimentos sociais oscilam entre as proposições ativas de transformações sociais e as manifestações reativas, ressentidas, que expressam insatisfação popular, mas não levam a nenhum resultado efetivo no sentido do aperfeiçoamento dos dispositivos da democracia.” (KEHL, 2019)

Neste ponto, ao que parece, a teórica logra aproximar-se de uma determinação mais precisa do ambiente onde se geraria o ressentimento como afecção política. No entanto, perdura uma certa ambiguidade - o que, a meu ver, torna o conceito pouco operativo do ponto de vista da análise política. Com efeito, Kehl aponta, já no trecho acima, uma certa *oscilação* que ela identifica nos movimentos sociais que surgem em ambientes a um só tempo democráticos e paternalistas como o brasileiro. Por um lado, tais movimentos são por vezes *ativos* quando fazem “proposições” que indicam “transformações sociais”. Por outro lado, no entanto, as manifestações de outros movimentos ela caracteriza como “reativas”, *ressentidas*, quando, embora expressem revolta popular, “não levam a nenhum resultado efetivo no sentido do aperfeiçoamento dos dispositivos da democracia” (idem). O que caracteriza as manifestações “ativas” são as suas *proposições* - e não os seus resultados. Por outro lado, o que caracteriza as manifestações reativas e ressentidas é justamente a sua ausência de resultados concretos. A fragilidade da aplicação política do conceito salta à vista.

Em um outro texto, a autora vai demonstrar justamente como uma manifestação do seu ponto de vista *ativa* chegou a resultados contrários àqueles que ela visava. Trata-se das manifestações do “#Elenão”, que teriam se desdobrado no oposto do que se esperaria, sempre segundo a Kehl. No entanto, isso não as tornou ressentidas - ao contrário, a falta de “resultados efetivos”, nesse caso, também se deve ao *ressentimento* - o dos outros.

Parece ser evidente que caracterizar a “paixão” envolvida em um movimento político a partir dos seus resultados efetivos (posteriores) seja algo de saída problemático. Por outro lado, parece também insuficiente para a análise política, pensar sobre determinadas ações a partir apenas das características das suas “proposições”. Como esse movimento se dá? A partir de que forças sociais ele se organiza? A quais *demandas* ele procura responder? Essas parecem perguntas que a ideia de *ressentimento* não ajuda a compreender. Seria necessário, então - creio - um esforço maior para que se conseguisse de fato utilizar essa categoria no território das disputas e afetos políticos brasileiros recentes, sem que se caia em uma categoria que acaba por servir menos à análise das forças e possibilidades de ação efetivas, e mais à defesa de posições dadas.

Pensemos por exemplo em junho de 2013. Será que Maria Rita tem em mente justamente aquele exemplo, quando fala sobre a falta a falta de “resultados efetivos” de manifestações *ressentidas*, supondo assim que esse seria o caso das chamadas “viradas de junho”? É bastante provável que sim, já que esse foi basicamente a posição do então prefeito Haddad em relação às movimentações, e de toda a esquerda ligada ao PT. No entanto, é impossível dizer que não houvesse propostas de *transformação efetiva* da sociedade naquelas manifestações, assim como, é impossível ignorar a diversidade das forças sociais que tomaram as ruas na ocasião. Será que a categoria de *ressentimento* de fato ajuda a compreender um fenômeno como aquele? A tarifa zero não seria uma proposta de transformação efetiva? Qual a régua para o que pode ser considerado como “proposta para a transformação da sociedade”, e para o que é mera “reação”? A proposta da tarifa zero seria reativa, porque seria “impossível” (segundo o famigerado argumento da governabilidade)? Enfim, são questões que ficam no ar, e que o conceito de *ressentimento* não parece ajudar ainda a responder, porque ao que parece não foi realizado esforço suficiente para a sua transposição, do ambiente subjetivo do sujeito, para o campo da política.

Creio, assim, que esse conceito, fruto de um território já completamente *clivado*, acaba por servir mais para delimitar uma posição, e para caracterizar (e por vezes caricaturar) o oponente, do que para de fato

compreender as forças sociais e ideológicas em jogo no processo político em curso. Em um país em que os instrumentos políticos de fato - e por vários meios - se distanciaram mais e mais das demandas sociais concretamente existentes⁵², e onde as estruturas de poder escolheram por muitas vezes se fechar em relação a demandas sociais; em um ambiente como esses, pois, evitar a todo o custo aquilo que pode ser taxado como “ressentimento” pode ser também uma forma de adesão irrefletida e ideológica a um discurso cujo falseamento consistia justamente em emular uma sensação de pertencimento social que já não mais ocorria de fato, e àquela altura *rodava em falso*.

Em suma, a acusação de *ressentidos* em relação àqueles que vêm nas estruturas de poder uma distância excessiva em relação às demandas sociais pode recair, por sua vez, em uma adesão à ideologia do pertencimento, que era em parte a ideologia que sustentava o lulismo. A ficção relativa da “participação social” nos governos petistas, no momento em que aquele sistema ideológico entra em crise, tem como contrapartida a acusação de *ressentidos* em relação àqueles que se negariam *por vontade própria* a fazer parte da “festa democrática”. Como coloca a própria psicanalista e teórica, em outro texto, um pouco anterior (2019), mas que também entra na sua coletânea sobre ressentimento,

“As grandes manifestações da redemocratização, desde o retorno dos exilados até as manifestações pelas diretas, não tiveram a intenção de excluir ninguém. Tampouco a imensa manifestação que saudou a primeira eleição presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva, em outubro de 2002.

Foram manifestações alegres, festivas, grandes confraternizações de gente que sempre lutou contra o autoritarismo, pela liberdade e pela diminuição das desigualdades no Brasil. As ruas são de *todxs*, toda praça é do povo como o céu é do condor, ou do avião, ao gosto de quem preferir Castro Alves ou Caetano Veloso.

Mas nem todo mundo se sente à vontade na multidão. Nem todo mundo se inclui na alegria geral, seja pela volta da democracia, seja pela eleição do primeiro líder operário para a presidência da República. Deve ser duro ficar de fora da alegria geral, da mesma forma como é duro para aqueles que se excluem, por mau humor ou timidez, das festas de Carnaval ou de ano-novo. Da mesma forma, para o machista à moda antiga, deve ser um osso duro de roer ver a alegria, a liberdade e a autossuficiência das meninas da geração do #EleNão.” (KEHL, 2019)

52 Marcos Nobre fala sobre isso em vários textos e falas recentes, e particularmente em *Choque de Democracia - razões da revolta*. (NOBRE, 2013)

Fica claro neste texto como o conceito de *ressentimento*, no seu uso político recente, serve a um tipo de narrativa que ficou bastante disseminada na esquerda como um todo, e que repõe, como tentarei abordar adiante, um ponto de vista *dualista* sobre a realidade brasileira - onde haveria forças progressistas e forças regressivas, que, nessas narrativas, aparecem como rigorosamente *separadas e independentes*. Tudo se passa como se a história recente do país (e quiçá grande parte de toda a sua história) fosse a história da disputa entre essas duas forças independentes e completamente diversas, que, em uma luta heróica ou inglória - a depender do ponto de vista -, estivessem decidindo o futuro (ou retorno do passado, recalado, etc) do país. Como se entre essas forças (regressivas e progressistas) não houvesse qualquer tipo de compromisso. Como se elas não se interpenetrassem jamais. A “alegria geral” é um lado, e o ressentimento “mau humorado” é o outro. E com isso, abdica-se de ver em que pontos a “alegria geral” é também opressiva, regressiva e falseadora de fato; assim como, em que pontos aquilo que parece exclusivamente *ressentido* é também “proposição” efetiva de “transformação social”.

Mais do que isso - e de maneira sub-reptícia - a acusação de ressentidos contém de maneira implícita uma espécie de defesa da “ação” pura e simples, que reverbera em uma certa defesa do “empreendedorismo”, no fundo uma justificação do neoliberalismo que também faz parte do esquema ideológico do lulismo:

“O Bolsa Família, ao contrário do que diziam seus detratores, não funcionava como ‘bolsa-esmola’ para alimentar a vadiagem do povo. Muitas famílias que viviam abaixo da linha da pobreza usaram o pouco dinheiro do programa, ou parte dele, para iniciar pequenos negócios. De criação de cabras (começando com dois ou três animais...) à abertura de videolocadoras ou fornecimento de comida caseira, muitos beneficiados pelo programa criaram alternativas de sobrevivência.” (idem)

Aqui, Kehl aproxima-se muito da caracterização daqueles que Jessé de Souza vai depois chamar de “batalhadores”; a “nova classe média”, depois rebatizada de “nova classe trabalhadora”, em quem como se sabe ele vai apostar as suas fichas como sendo os detentores das forças sociais progressistas e capazes de lutar contra as forças regressivas - a “elite do atraso” - brasileiras. Ou seja, nesse contexto, a acusação de *ressentido* se

aproxima, no seu pólo oposto, a um elogio da ação, do empreendedorismo, da “capacidade de se reinventar”, etc. O ressentido seria aquele que, por não ter coragem de tomar o seu desejo nas suas mãos - e não se tornar um "realizador" - se retiraria a uma posição regressiva, e, por escolha própria, de *servo*. "Novo empreendedorismo" *versus* "velho ressentimento". Estão armadas as bases para o teatro do embate *dualista* entre progresso e regressão. Mais adiante falarei sobre os problemas (que também de alguma forma, como está claro, dizem respeito ao teatro) desse tipo de análise que tende a tornar todos os impulsos políticos como resultados de posições *morais*.

Dito isso, no entanto, creio que seja possível, de fato, pensar que *Abnegação 2* corra o risco de recair em um tipo de posição que poderíamos pensar como *ressentida*. Nesse sentido, creio que estou de acordo com a formulação de Andrade, e hoje em dia o acompanho na sua análise. De fato, de um certo ponto de vista a obra pode ser pensada como um grande movimento de revolta reprimida que, sem ocorrer de fato (que seria uma *vingança*), como que “volta-se para dentro” e inflige a si mesma os golpes que gostaria de poder ter dado no outro. Há também um certo aspecto na obra que *posiciona no outro* as forças capazes de efetivamente agir. Essa passividade quase obcecada que estrutura *Abnegação 2*, e que se impõe de várias maneiras é de fato notável - e certamente um dos fatores da peça que gera perturbação. Há, portanto, um “ressentimento” que parece permear a obra. Por outro lado, se é certo que o ressentimento é algo a ser evitado, no entanto, no campo político, querer a todo o custo fugir de tudo o que possa resvalar nesse tipo de discurso pode também significar uma defesa ideológica do seu oposto imaginado (a “festa”, ou a postura “ativa” e empreendedora). Que a revolta que não tomou lugar se volte para dentro, e corra o risco de se desdobrar em puro ressentimento, parece ser um momento inevitável em um contexto regressivo como o nosso. Fugir a todo o custo desse tipo de perigo parece poder desdobrar-se no seu próprio fortalecimento.

Em suma, em relação à crítica sobre *Abnegação 2* como sendo uma peça “ressentida” - e em relação ao temor, em geral, de soarmos como ressentidos, talvez fosse o caso de levar em conta ainda uma passagem também de Maria Rita Kehl, sobre o que ela pensa como características “ressentidas” do brasileiro:

“Temos pressa em “perdoar” os inimigos, com medo de parecer ressentidos – mas o ressentimento, afeto que não ousa dizer seu nome, se esconde justamente nas formações reativas do esquecimento apressado, tão característico da sociedade brasileira.” (KEHL, 2020, pos. 427)

Caberia, pois, perguntar: será que, com medo de parecermos ressentidos, não temos também uma “pressa” imensa em “perdoar” aspectos que discordamos na ação dos nossos próprios aliados (no caso, do PT)? E assim não estaríamos recaindo justamente no risco de um ressentimento (posterior) ainda maior?

Não se trata de uma pergunta retórica, e de fato penso que *Abnegação 2* corre o risco do ressentimento. Me pergunto, no entanto, se este não é um risco que precisamos correr, para não recair, justamente, em um outro risco, que é - ele sim - o mais conhecido de todos nós, que é o esquecimento, ou o mero silêncio. Nesse sentido, penso que é preferível falar sobre as coisas, e correr todos os riscos que isso envolve (um deles sendo o ressentimento), do que nos mantermos na segurança ainda maior do silêncio. Esta tese também não deixa de ser uma tentativa de *falar*, de *não deixar para lá*, de fazer um movimento na direção inversa à do esquecimento - tão fácil para nós. Com isso ela própria também provavelmente corra o risco do ressentimento. No entanto, prefiro correr esse risco, para evitar o que é o nosso sistema constante de lidar com todas as coisas - e que certamente tende a ocorrer também com tudo o que estou tentando aqui abordar: simplesmente esquecer.

Foi também o caminho do silêncio que se tomou, em torno de *Abnegação 2*, como pretendo apontar (e a quase inexistência de críticas em torno da obra é sinal inequívoco desse fato). Eu poderia evidentemente deixar de mencionar esse próprio fato, para “não soar ressentido”. No entanto, é mesmo disso que se trata, como expõe Maria Rita no trecho acima: o afeto do ressentimento se expressa também - e sobretudo - quando queremos a qualquer custo evitá-lo. Essa aparente superioridade moral daquele que *não*

se ressentida, e que é capaz de *festejar*, é também muitas vezes uma forma violentíssima de simplesmente esquecer os traumas, um medo de encarar os fatos. Vamos a eles, pois.

Abnegação 2 - análise: a polêmica como forma

A provocação (ou o discurso *polêmico*, nas palavras de Bakhtin⁵³) é uma espécie de discurso que, ao renegar (polemicamente) um outro discurso anterior, o pressupõe, de tal modo que esse outro discurso, ao ser *negado*, ou questionado, *está presente*, mas como que *do avesso*, ou no seu negativo. É dessa forma que - creio - essa “onda” que chamei de *aberturas*, e que coincide talvez com a grande onda no Brasil que se chamou de *lulismo*, é assim que este vetor também aparece nas minhas obras deste período - *pelo seu negativo*.

A propósito, gostaria apenas de expor rapidamente algumas questões em torno da peça *Abnegação 2*, estreada em 2015, mas escrita e criada em 2014. Escolhi falar do meu trabalho em seguida de Marcio Abreu e Grace Passô porque creio que, dentre as tendências todas - múltiplas por definição - das aberturas daquele período, a minha de certa forma se aproxima mais do *gesto* desses dois artistas, mas (de novo) virado do avesso. Se tanto em Abreu quanto em Grace parece haver uma certa busca por um tipo de *suspensão lírica*, que não gera no entanto *outros mundos*, mas se instaura *dentro deste mundo*, a partir de elementos da realidade - cotidianos - que adentram a obra *já mediados pela linguagem* (e sem nenhum tipo de pretensão diretamente documental ou biográfica como Leo Moreira ou Jatahy) e se, ali, esses fragmentos do mundo perfazem, no seu próprio movimento, a *suspensão do mundo*; se isso tudo se dá muitas vezes em Abreu e Passô, creio que nas minhas obras - e particularmente em *Abnegação 2* - também se trata de elementos da realidade que adentram a cena *já mediados* por uma linguagem

53 É claro que *provocação* e *polêmica* não são a mesma coisa. Mas se aproximam. Utilizo aqui por vezes o termo *provocação* como alternativo à ideia de *polêmica* de Bakhtin, porque creio que esta, no nosso contexto, por vezes ganha uma conotação excessivamente equivocada, sobretudo no seu uso como adjetivo: “obra polêmica”, o que na verdade é uma outra coisa completamente diversa. O que Bakhtin analisa é a estrutura do discurso que polemiza - que, se não formos puristas demais, se aproxima muitíssimo do discurso que *provoca*. E no nosso contexto atual, por vezes a ideia de *provocação* me parece mais próxima daquilo que Bakhtin está querendo expressar. Mas, falarei mais detidamente disso adiante.

que se mostra enquanto mediação (embora todo o seu *tom* seja em tudo diverso do tom de Abreu e de Grace - que se aproximam mais entre si do que do meu, evidentemente), e que visam uma espécie de elemento lírico. Também se trata, portanto, no meu trabalho, de buscar um *território*, de certa forma, *lírico* - a partir desses elementos da realidade (já deslocados pela linguagem).

No entanto, se na poética de Abreu e Passô busca-se uma certa *suspensão*, uma "anulação momentânea da gravidade", como tentei abordar, creio que no meu caso, parece que eu busco, ao contrário, umas *fendas*, buracos por onde eu possa me enfiar, para *imersão* para uma camada *mais abaixo* - que também é lírica na sua anulação do tempo e do espaço objetivos do elemento dramático ou narrativo, mas não flutua, e sim, como que *afunda*. Utilizando-me aqui de uma imagem proposta por Beth Néspoli em uma conversa feita no âmbito do Teatrojornal, no Itaú Cultural em 2019, é como se a minha linguagem buscasse formas de decuplicar a gravidade, para então afundar no chão, e entrar em contato com camadas igualmente disformes (daí que se trata também da busca por um elemento potencialmente *lírico*), mas, que estão *abaixo* do chão - tentativas de entrar em contato com uma espécie de *lava* (esta, a imagem de Néspoli).

É nessa busca por fendas para "afundar", e entrar em contato com a *lava*, que a linguagem, no meu caso, parece se mover. Seja no caso de *Matheus, 10*, por exemplo, onde tal movimento se estrutura em torno de personagens um pouco mais "esféricos", seja no caso de *Abnegação 2*, onde as figuras claramente aparecem em cena desde o princípio como portadoras de forças muito maiores que elas, e servem apenas como ponto de partida para tais "mergulhos", o que se busca são alguns buracos, ou *alçapões*, por meio dos quais, de maneira por vezes repentina, tal linguagem procura nos atirar em direção a forças muito mais disformes e sem delimitação, que estão o tempo inteiro *abaixo* desses corpos, personagens, situações.

Esses "alçapões" às vezes aparecem com bastante clareza. Em *Mateus, 10*, por exemplo, na segunda cena da peça, acompanhamos o longo jantar de um pastor com a sua esposa, onde de alguma forma pressentimos o tempo inteiro a presença dessa *lava* disforme ali por baixo - que poderia ser lida

como algum tipo de subtexto perfeitamente dramático, *explicado* portanto dentro das conexões causais do drama⁵⁴. A cena se desdobra, há um desentendimento no casal, ocorre a visita de uma fiel da igreja do pastor, e o tempo inteiro sustenta-se essa mesma tensão *excessiva*, que até então poderia plenamente se explicar por quaisquer que fossem os subtextos, intenções, tramas e subtramas das personagens. No entanto, no momento em que o pastor, depois da saída da sua fiel, começa a falar sozinho, se levanta, coloca uma música no máximo volume (um volume de fato absolutamente desproporcional em termos *performativos*, ou seja, não só dentro da cena, mas para o público também - e isso é fundamental para que a cena se dê, para que o “alçapão” se abra), nesse momento, parece se abrir justamente este *canal* que nos permite, por um instante, entrever essa outra camada - “límica” - que subjaz à cena, e que nada tem a ver com “subtextos” ou explicações possíveis para as ações das personagens, e desconfigura completamente tais pressupostos dramáticos de causa e efeito⁵⁵. De fato, cria-se ali, um pequeno momento, não de suspensão lírica, mas de *submersão*, onde ficamos por um tempo como que mergulhados na dita lava, que não tem direções claras, nem explicações ou objetivos.

Aqui, acho que caberia apontar uma divergência. O pesquisador, tradutor e ator Artur Kon realizou uma análise bastante pormenorizada e interessante da minha peça *Petróleo*, no seu livro *Da Teatocracia*. Ao final do escrito, ele fala rapidamente sobre *Abnegação*, e me parece interessante pontuar algo em relação à sua colocação.

“(...) se *Abnegação* [1] consegue de modo interessante e original expor um *cinismo psicótico*, lançando olhar renovado e agudamente crítico sobre a

54 Se fosse assim, e essas explicações se confirmassem, o efeito seria que não haveria contato com a tal *lava*, justamente porque a vantagem da imagem de Néspoli é que ela fala de algo que, ao mesmo tempo que *está o tempo inteiro por baixo* é também indeterminável, disforme, e quente - mas, sobretudo, algo que não é explicável em termos de conexões causais dramáticas.

55 O fato de que muitas vezes esse efeito de um certo lirismo se dê pela inserção de um elemento performativo (no sentido de Fischer-Lichte) na cena não me leva a denominá-lo simplesmente como *performativo*, porque creio que, no caso, como tal dado performativo ocorre sempre em relação a uma série de elementos textuais, dramáticos e narrativos, o seu efeito central é sobretudo o de, em relação à cena instaurada, destruir momentaneamente as conexões causais entre tais elementos. No entanto, eles não desaparecem, e o ponto central é que, por meio do elemento performativo, eles são como que *submersos* a um subsolo onde deixam de se conectarem de qualquer maneira previsível. Como isso não resulta em uma dissolução desses elementos, mas sim, na retirada das conexões que os sustenta, preferi manter a ideia de uma espécie de *lirismo*, que se apoia no elemento performativo.

atualidade política nacional, seu conservadorismo formal - sua limitação à linguagem realiza - pode resultar no conservadorismo não intencional do discurso (...). Sem recursos antirrealistas que nos levem à identificação com as personagens (e portanto à autocrítica), as duas primeiras peças da trilogia contribuem para um senso comum moralizante que vê no comportamento criminoso dos políticos não a manifestação da estrutura corrompida onipresente, mas defeito individual que os diferencia de “nós” e causa unilateralmente as mazelas e injustiças do país (...).” (KON, 2017, p. 283)

Creio que a impossibilidade de ler a peça como provocação, que ficava vetada de antemão, se faz presente mesmo na caracterização de Kon. Aqui, novamente, muito embora os argumentos digam respeito ao suposto conservadorismo da forma da obra, o temor é de que ela *sirva a determinado discurso*. A falta de distância parece incomodar Kon pela falta de elementos que permitissem ao público um lugar menos identificado com as questões que a peça pretende abordar. No entanto, gostaria de propor um outro olhar - mesmo considerando que a apreciação de Kon sobre a obra é possível e talvez tenha sido de fato em parte *o seu efeito* (que tende a ser gerado pelo seu próprio temor). Gostaria de pensar na possibilidade de que a *falta de distância* que ele aponta acertadamente na obra diz respeito muito mais a uma posição do “narrador”, que se recusa a reservar para si o “excedente racional” (BAKHTIN, 1981, p. 62), e com isso justamente (contrariamente à aparência de que se defende ali um ponto de vista único) se nega a fornecer qualquer *leitura* fechada para a obra. O que gostaria de aventar é a possibilidade de ler em *Abnegação 2* um discurso *provocativo*, ou, nos termos de Bakhtin, *polêmico*:

“Na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discursos; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro. Este último não se reproduz, é apenas subentendido; a estrutura do discurso seria inteiramente distinta se não houvesse essa reação ao discurso subentendido do outro.” (BAKHTIN, 1981, p. 170)

A aparente unilateralidade do discurso em *Abnegação 2* seria assim um resultado da estruturação de um discurso polêmico, que pressupõe um *outro discurso*, que está o tempo inteiro *presente*, ainda que em silêncio, e que afirma sempre posições opostas “sobre o mesmo assunto” de que a obra trata.

São, assim, *dois discursos* presentes, em relação a um mesmo objeto. Ocorre, apenas, que só um deles está explícito - o outro está o tempo inteiro lá, implícito. Vejamos alguns exemplos dessa tentativa de criar um discurso do tipo da *polêmica velada* que estava presente em *Abnegação 2* - e também em outros trabalhos meus do período.

VOZ OFF: Em 20 de janeiro de 2002, o corpo do então prefeito de Santo André, Celso Daniel, foi encontrado morto, com onze tiros. As razões do assassinato nunca foram completamente esclarecidas. Essa peça não tem qualquer intenção documental. É uma criação inteiramente ficcional, livremente inspirada nos fatos ligados a esse acontecimento.

“CENA 1

Em um bar vazio, reservado. Jorge está sozinho. Ele vira um copo cheio de cachaça. Está um tanto quanto transtornado, e já bastante bêbado. Ouvimos as vozes de Paulo e José do lado de fora. Eles adentram o ambiente. Paulo agarra a cabeça de Jorge, lhe beija a testa e dá dois tapinhas no rosto. Jorge se esforça para retribuir o carinho, mas em seguida se desvencilha. Depois, entra José, que estava falando algo inaudível com um segurança do lado de fora.

JOSÉ –

Está vazio pra caralho isso aqui! Cadê todo o mundo? Onde foram parar aqueles desgraçados!?

PAULO –

Não fala assim, cara. Tinha um pessoal interessante.

JOSÉ –

Ah, é. Tinha. Hein, Jorge? Porra! Quem é aquela?

JORGE –

Quem?

JOSÉ –

"Quem"! Mineiro. Você é mineiro, cara?

JORGE –

Eu não vi nada. NADA!...

Jorge bebe mais um copo de cachaça.

JOSÉ – *Pausa curta.*

Então é porque é viado. Cara, vai se fuder! Vai tomar no cu porra!

PAULO –

É, vai se fuder! Você foi eleito, Jorge! Parabéns, cara!...

JOSÉ –

A gente te ama, Jorge!! O que você quer? Quer me comer, é isso? Quer comer meu cu?

José começa a abaixar a calça.

Pode meter, vai, hoje você pode tudo!!!

JORGE –

Vai se fuder.

PAULO –

Jorge, calma. Agora você pode relaxar, pelo menos hoje...

José recoloca a calça e acende um charuto.

JORGE –

RELAXAR É O CARALHO!!!

JOSÉ –

Jorge, você é um cara maravilhoso. Já te disseram isso? Eu gosto mesmo de você. Cara, eu gosto. Eu acho que você é um cara correto pra caralho! VOCÊ VAI SER O MELHOR PREFEITO DESSA CIDADE... DESSE PAÍS!!!

JORGE – *para o público, explode*

EU NÃO SOU CONTRA O FORTALECIMENTO DO PARTIDO, ENTENDEU!!! NÃO SOU CONTRA ISSO! O PARTIDO PRECISA CRESCER, NÃO É ISSO QUE ESTÁ ME FUDENDO!!! EU SOU A FAVOR, TOTALMENTE A FAVOR DE TUDO O QUE FOR CONTRIBUIR COM O PROJETO POLÍTICO NO SENTIDO DE CRIAR UM PARTIDO FORTE, CAPAZ DE CHEGAR AO PODER!... O PARTIDO NÃO CONSEGUE SE CONSERVAR SE ELE NÃO UNIR AS FORMAS LEGAIS DE LUTA COM AS FORMAS ILEGAIS DE LUTA!!! ISSO ESTÁ CERTO, CERTO PRA CARALHO!!! EU NÃO ESTOU FALANDO CONTRA ISSO!!! É ESTRATÉGIA! VOCÊ ACHA O QUÊ??? ESTÁ ACHANDO QUE EU ESTOU CONTRA O PARTIDO??? EU ESTOU FALANDO DE DISCIPLINA PARTIDÁRIA! O CARLÃO FOI ONTEM ME PEGAR. FOI ASSIM: PAROU UMA BMW NA FRENTE DE CASA, FICOU BUZINANDO, FUI VER O QUE ERA E SAIU O CARLÃO DE DENTRO DA BMW!!! PORRA VAI TOMAR NO CU, QUE CARALHO É ESSE???" (DAL FARRA, 2016, ps. 65 a 66)

Este é o início da primeira cena de *Abnegação 2*. Após a voz off, que localiza a obra plenamente, os atores adentram a cena em um clima de euforia violentíssima, já de cara ameaçando a qualquer momento explodir em algum tipo de conflito direto. Gritam, bebem, riem etc. Ficamos sabendo rapidamente a razão da comemoração: Jorge acaba de ser eleito prefeito. Ele, no entanto, desde o princípio não está exultante como os outros. Depois de um pequeno desentendimento entre ele e José, que o tempo inteiro tenta

impor a sua comemoração aos outros, Jorge explode, mas nesse momento não grita com José, e sim (e aqui isso é crucial) *na direção da plateia*: “EU NÃO SOU CONTRA O FORTALECIMENTO DO PARTIDO”, ele berra, na boca de cena.

Bakhtin explica, como citado acima, que na polêmica velada o discurso está dirigido para o objeto, mas que as suas afirmações precisam ser construídas de tal forma que ele *ataque polemicamente* o discurso do outro sobre o mesmo objeto. Quando Jorge afirma que não é contra o “fortalecimento do partido”, ele não está fazendo mais do que delimitando aqueles com os quais ele - e a obra - está *polemizando*. Aqueles que são contra o fortalecimento do partido, ou, como ele diz em seguida, aqueles que são contra “as formas ilegais de luta”, não são os seus interlocutores (ele *também* é a favor de tais formas). O discurso, portanto, é dirigido: tem como ponto de partida uma opinião em comum. É somente a partir desse ponto comum - ser a favor do fortalecimento do partido, e ser a favor das “formas legais” e também das “formas ilegais” de luta -, é só a partir daí que ele vai iniciar a sua *polêmica*, que tampouco é claramente estruturada na forma de um monólogo, mas o tempo inteiro *se dirige para o outro*, ou seja, o pressupõe, *dialogicamente*, como referente constante: “VOCÊ ACHA O QUÊ??? ESTÁ ACHANDO QUE EU ESTOU CONTRA O PARTIDO?” Aqui vale ressaltar ainda mais uma vez, o ator (Vitor Vieira) dizia todo esse trecho em tom gritado, e diretamente para a plateia, de forma que ficava absolutamente evidente que o diálogo aqui se estabelecia com a personagem da peça, mas sobretudo com o próprio público: “EU ESTOU FALANDO DE DISCIPLINA PARTIDÁRIA! O CARLÃO FOI ONTEM ME PEGAR. FOI ASSIM: PAROU UMA BMW NA FRENTE DE CASA, FICOU BUZINANDO, FUI VER O QUE ERA E SAIU O CARLÃO DE DENTRO DA BMW!!! PORRA VAI TOMAR NO CU, QUE CARALHO É ESSE?” Assim termina esse primeiro “expurgo” da personagem, que não se conclui em uma estrutura de tentativa de convencimento, mas atira os argumentos na cara da plateia, e o tempo inteiro pressupõe que o interlocutor *aja diante da polêmica* (ainda que em silêncio). Este é o gesto mais ou menos geral da obra, e é o que procurarei explorar um pouco mais em seguida: tratava-se de instaurar uma polêmica dentro do campo da esquerda (aqueles que são a favor do “fortalecimento do partido”),

em torno das questões mais tensas daquele momento (não apenas as acusações de corrupção em torno do Partido dos Trabalhadores, mas também todas as inconsistências que - de fato - existem em torno da morte de Celso Daniel, e o que esta morte simbolizava, tendo ocorrido justamente no momento em que o partido consegue se alçar à presidência do país).

No entanto, tal polêmica não visava apenas a si mesma. Era utilizada (assim como as situações “dramáticas” de *Mateus, 10*) como uma espécie de *solo* a partir do qual a peça buscava formas de encontrar *fendas* que permitissem entrar em contato com aspectos muito mais disformes e incontroláveis do que os “assuntos” abordados nessa camada mais diretamente reconhecível. Assim, a obra foi construída sobre esse solo de *polêmica velada* para, a partir dele, mergulhar em subsolos disformes, por meio de algumas fendas que permitiam esse acesso. A polêmica servia como uma espécie de pressuposto político, que sustentava o mergulho - que aparecia também como uma elaboração do desespero de um narrador que não têm distância para olhar de longe aquilo que o angustia, um polemizador que *já presente que não será escutado*.

Creio que tais “fendas” estão presentes em *Abnegação 2* durante toda a obra, no texto, e de maneira muito mais assumida do que em *Mateus, 10*. No entanto, nesse caso elas nem sempre aparecem de maneira tão claramente *performativa* como lá (música altíssima, etc). São, no entanto, cenas que ocorrem sempre de maneira paralela às cenas mais dramáticas (como a primeira) em que acompanhamos a trajetória de Jorge, desde a sua eleição até o seu assassinato. Pontuam essa narrativa tais cenas paralelas, que expõem situação que não guardam nenhuma conexão com a história narrada, e que também não têm relação entre si. Situações soltas e momentâneas, parecem ser justamente a tentativa de criar tais *fendas* para fazer vir à tona as forças mais disformes subjacentes à trama.

“CENA 5

HOMEM –

Sabe o cara ali da rua de cima?

MULHER –

Qual?

HOMEM –

Aquele da moto azul.

MULHER –

Sei.

HOMEM –

Então. Ele saiu da prisão.

MULHER –

Ele estava preso?

HOMEM –

Estava. Ele sequestrou um menino e arrancou os olhos do menino...

MULHER –

O quê???

HOMEM 2 –

É, foi isso mesmo.

HOMEM –

Oi.

MULHER –

Oi!...

HOMEM 2 –

Desculpa, eu estava passando e escutei.

MULHER –

Não, tudo bem.

HOMEM 2 –

Vocês estavam falando de mim?

HOMEM –

É...

MULHER –

Sim. Ele estava me explicando que você foi preso.

HOMEM 2 –

É. Eu sequestrei um menino. Um menininho, sabe? Filho de um juiz. Aí, acabei sendo pego.

HOMEM –

Mas e os olhos?

HOMEM 2 –

O quê?

MULHER –

Os olhos do menino.

HOMEM 2 –

Ah, isso. Eu tirei.

MULHER –

Nossa.

HOMEM 2 –

É que quando o pai não quer pagar, a gente faz assim. Tira os olhos, corta os dedos, coisas assim. É para doer.

MULHER –

E o menino morreu?

HOMEM 2 –

Não!... Eles nunca morrem nessa hora. Senão, não tem mais o que devolver, né. Mesmo isso de arrancar o olho eu acho que às vezes não é o melhor caminho. Mas na hora foi tipo um impulso, não sei direito. Como eu coloquei no viva-voz, o pai dele escutou tudo, os gritos e tal. Mas arrancar era fácil. Como se fosse tirar ostra da concha. Você segura a cabecinha dele no meio das pernas, assim, e segura o olho com os dedos, assim. Aí, é só enfiar a faca pelo canto e fazer tipo uma alavanca, sabe? Quanto você aperta, assim, às vezes o olho sai inteirinho. Se você aperta demais às vezes amassa o olho também.” (DAL FARRA, 2016, ps. 105 a 106)

Este trecho deixa claro o movimento que, me parece, é o desta peça como um todo - e talvez defina um pouco do que persigo em geral na minha dramaturgia. Uma situação aparentemente cotidiana (mas já algo estranhada *pela linguagem* - como o são, em outra direção, as situações de Passô ou Abreu), de repente se torna quase *absurda*, não por conter elementos em si mesmos fantasiosos ou impossíveis, mas pelo próprio *tom* da linguagem, que - como se vê - não está ali à busca de explicações, nem de consequências, nem de causas e efeitos (que sustentariam a cena, fosse ela de fato dramática ou narrativa); ao contrário, está-se atrás da possibilidade de criar momentos de

imersão lírica em direção a camadas mais fundas, mais pesadas, e impossíveis de delimitar. Há aqui um certo fascínio pelo terrível, e o efeito disso é justamente *lírico*, mas de um lirismo ele mesmo terrível, cujo risco é talvez petrificar-se de fato.

No entanto - e aqui, creio, é que chegamos ao ponto em que se trata simultaneamente de um epílogo e de um prólogo -, o *território* em que tais exercícios de *submersão* são realizados, em *Abnegação 2*, estava se tornando objeto da *clivagem total* que se seguirá, e que operará justamente o *fechamento*, como procurarei mostrar adiante, de tal forma que o seu gesto provocativo em alguma medida *já não podia ser lido* (e foi sendo menos e menos possível desde então).

Terei que escrever agora a partir de elementos que não tenho como documentar aqui de maneira totalmente objetiva. O fato, no entanto, é que *Abnegação 2* foi a peça que realizei até então (2015) que teve maior impacto no público. As apresentações tinham efeito brutal. Perdi a conta de quantas foram as pessoas que vinham falar depois sobre o quanto estavam arrasados, confusos, sem palavras, etc, depois do espetáculo. A peça gerava claramente movimento no público, desde por vezes aplausos em cena aberta, até também discussões acaloradas ao final - foi o caso de uma apresentação em Recife, em 2017, dentro do TREMA! festival, em que, no final da peça, ainda em meio aos aplausos, o uma pessoa do público gritou alguma coisa, foi respondida por outras, que engancharam em uma discussão que só foi terminar quando as luzes se acenderam e o público começou a se retirar. Era uma peça que - sem nenhuma dúvida - mexia com os ânimos das pessoas. E era possível perceber que, de fato, as cenas por assim dizer de “contato” com a tal “lava” de fato “queimavam” o público - de um jeito ou de outro (risos nervosos eram escutados, gemidos de pavor, nojo, etc). Não se trata de dizer que todos “gostassem” da obra, e nem nada disso, mas certamente foi uma das minhas peças que mais *impactaram* a plateia - com imensa maioria de pessoas que saía positivamente impressionada das apresentações. Cito esse relato pessoal,

mesmo não tendo como prová-lo - e o lastimo -, apenas porque me parece que esse dado é mesmo fundamental para se compreender o que se deu com este trabalho, e o que estava começando a acontecer *conosco*.

Vasta é a lista de pessoas que assistiu à peça e me disse pessoalmente de como foi impactada positivamente por ela: desde Antunes Filho, a Renato Borghi (que aliás estava presente na sessão citada, em Recife), passando por Marici Salomão, Lucia Camargo, Celso Curi, Valmir Santos, Ruy Filho (destes, o único que escreveu sobre), dentre tantos outros. Também é grande - embora não tão grande - a lista daqueles que *não gostaram* da obra, mas não que apenas a acharam “ruim”: pessoas que *se incomodaram* com a obra a ponto de me explicitar os seus pontos de divergência, o que sempre me pareceu extremamente positivo, Beth Néspoli, Kil Abreu, Wellington Andrade (destes, só o último escreveu sobre). Muito pequena foi a lista daqueles que não se sentiram de alguma forma movidos por ela (talvez, dentre os críticos, apenas José Cetra Filho, que preza por um outro tipo de teatro, evidentemente).

Estou, neste apanhado, de propósito, falando apenas de pessoas com importante espaço na crítica e no teatro brasileiro em geral, e que assistiram à obra naquele ano de 2015. O interessante nisso tudo é que, embora tenha movido tantos humores, praticamente ninguém tenha escrito sobre *Abnegação 2*. Exceções feitas aos já citados Wellington Andrade (que realizou o gesto interessante de criar um diálogo em torno da obra, comigo mesmo, na Revista Cult), e do ótimo texto de Ruy Filho na Revista Antropositivo daquele ano, praticamente não houve comentários sobre a peça no ambiente da crítica. Assim como, absolutamente nenhuma menção em nenhum prêmio da cidade. Se compararmos a quantidade de críticas - e de indicações - para *Mateus, 10* (2012), depois para *Abnegação* (2014), e em seguida, para *Abnegação 3* (2016), é gritante o quanto *Abnegação 2* parece ter sido, de fato, *silenciada*. Não digo isso por soberba evidentemente, mas por mera comparação numérica. O silêncio, no caso, me pareceu uma confirmação da sua capacidade de realmente *provocar*: ela dificultava muito, para quem escrevesse sobre ela, colocar-se de uma maneira clara. Naquele momento já era absolutamente urgente que escolher um dos lados da “trincheira”, onde já tínhamos sido, atirados, não por nossa própria vontade, mas pela própria

dinâmica que se criou à nossa revelia. Foi justamente essa dinâmica que chamei de *fechamento*.

Sobre *Branco: o cheiro do lírio e do formol* (2017)

Seguindo a indicação da banca, por ocasião do meu exame de qualificação, não analisarei nesta tese a peça *Branco: o cheiro do lírio e do formol*. Estou de acordo com esta indicação, de que me faltava naquele (da qualificação) momento o distanciamento para tal empreitada. Com efeito, no meu relatório de qualificação, fiz uma tentativa de analisar a primeira crítica que o jornalista Miguel Arcanjo Prado escreveu sobre aquela obra (que a caracterizava como “racista sem remorso” já na manchete, em seu blog no Uol), e cotejá-la com a crítica de Stephan Baumgartel para a mesma obra, na tentativa de começar a entender melhor o que se deu *em torno* da peça - mas tal análise se tornou, para mim, naquele momento, de fato ainda impossível de ser realizada. Segundo as palavras de um dos integrantes da banca - que cito de memória e por isso prefiro não mencionar de quem se trata -, não valia a pena analisar a crítica em questão, porque se tratava de tentar “analisar de um *delírio*”. Estas palavras me marcaram, e creio que haja muita verdade nelas. Ou ainda, *muitas verdades*.

De fato, pode ser que se trate de um delírio - a crítica mencionada - mas é certamente um delírio com efeitos reais. Por outro lado, é hoje evidente para mim que, por mais delirante que ela fosse, havia também algo de verdade em tal crítica. Creio, no entanto, que há aspectos da obra - e de sua recepção - que ainda não foram suficientemente abordados. Há muito na obra do “medo branco” de que Djamila Ribeiro, Grada Kilomba, outras e outros falam.

“(...) segundo Kilomba, o medo branco em não ouvir o que o sujeito negro pode eventualmente revelar pode ser articulado com a noção freudiana de repressão, no sentido de afastar algo e mantê-lo à distância da consciência. Ideias e verdades desagradáveis seriam mantidas fora da consciência por conta da extrema ansiedade, culpa e vergonha que elas causam. Mais além: o medo branco ou manter-se “inconsciente” diante dessas verdades e realidades protegeria o sujeito branco de ter que lidar com os conhecimentos dos Outros. A autora segue afirmando que, uma vez confrontado com os segredos coletivos e verdades desagradáveis da “história muito suja”⁴⁹, os sujeitos brancos, geralmente, argumentam não saber, não conhecer, não lembrar, não

acreditar ou não ter sido convencido. Essas expressões seriam parte desse processo de repressão de manter essas verdades esquecidas.” (RIBEIRO, 2019, pos. 702 de 1164)

Por outro lado, há também, no debate que se instaurou no seu entorno, outros aspectos envolvidos, que ainda não tive distanciamento suficiente para analisar nesta tese, mas que planejo fazer, em breve. De minha parte, em relação à apreciação que tentei fazer da crítica de Arcanjo, ainda creio que o problema ali era a minha análise, pois que é evidente não se tratar, no caso, de delírio, ou “loucura”, mas sim de *método* (com um conteúdo de verdade patente, e também com outras questões envolvidas). No entanto, entre oportunismos, cisões inconciliáveis, falseamentos, mas também verdades, e também feridas abertas, e equívocos meus de todos os tipos, creio que a análise, não tanto da obra *Branco* em si, mas de tudo o que se deu em torno daquela peça nos primeiros meses de 2017, ainda não foi concluída. Ainda que haja mais de 35 textos escritos sobre ela, toda essa bibliografia, escrita no calor da hora, está longe de ter dado conta do que se deu ali, que dinâmicas estavam sendo ali de fato mobilizadas - que eram muitas e complexas, todas elas, em todos os seus níveis. Não realizarei esta análise nesta tese, no entanto, e creio que trata-se de uma outra pesquisa, com pressupostos diversos - embora possa em parte tangenciar o que tento aqui abordar.

3.

A VIRADA

3.1. Retorno do dualismo

Em um livro chamado *O Pânico como política* (Dos Santos, F. L. B., Perrusso, M. A., Oliveira, M. S., 2020) há uma série de textos que procuram abordar a situação da esquerda logo depois do início do mandato de Jair Bolsonaro. Escritos em 2019, os artigos procuram dar conta de captar um pouco da dinâmica das ideias *progressistas* depois da posse do atual presidente. Alguns dos textos abordam a ideia de que a esquerda teria retornado a um ponto de vista “dualista”. Tal conceito, mobilizado ali, parece ser importante para nós - ainda que de maneira indireta.

No célebre texto de 1972, “A economia brasileira: crítica à razão dualista”, o sociólogo Francisco de Oliveira, em linhas gerais, defende que a longa tradição que divide as tendências econômicas em *duas* no Brasil - as retrógradas por um lado, e as modernas por outro - estaria sempre repondo uma falácia, já que, no caso da estrutura econômica deste país, atraso e progresso não só coexistem, como são complementares, e mais, *codependentes*: “Assim, dá-se uma primeira ‘especificidade particular’ do modelo brasileiro, pois, ao contrário do ‘clássico’, sua progressão não requer a destruição completa do antigo modo de acumulação”. (OLIVEIRA, 2003, p. 65) Mais adiante, no mesmo texto, entendemos como a peculiaridade do sistema brasileiro logra evitar as contradições que, no capitalismo central, levam à eliminação de formas “mais primitivas” de acumulação, em função de formas mais modernas (a tendência ao avanço das forças produtivas no sistema capitalista): “A resolução das contradições entre relações de produção e nível de desenvolvimento das forças produtivas é ‘resolvida’ *pelo aprofundamento da exploração do trabalho*” (OLIVEIRA, 2003, p. 105, grifo nosso).

Ou seja, segundo Oliveira, e colocando em termos extremamente simples: no caso do Brasil, a contradição entre avanço das forças produtivas (modernização, aumento da mais-valia relativa, etc), e as relações de produção - que, nos países centrais, sempre foi objeto de disputa e, via de regra, tendia a se reestruturar mais e mais conforme as forças produtivas avançavam -, no Brasil, pois, tal contradição se resolve com novos ciclos (sempre renovados) de *acumulação “primitiva”* da força de trabalho, de tal maneira que esta é sempre novamente rebaixada, através, então, de uma constante *combinação* entre os avanços das forças produtivas e as iniciativas que no esquema tradicional marxista seriam pensadas como “acumulação primitiva” (prévia), que no entanto, aqui, coexistem em um mesmo e único *sistema*: “O sistema evidentemente se move, mas na sua re-criação ele não se desata dos esquemas de acumulação arcaicos, que paradoxalmente *são parte da sua razão de crescimento*” (OLIVEIRA, 2003, p. 106, grifo nosso).

Aqui, vale ressaltar um detalhe, que, ao que parece, é fundamental à argumentação de Oliveira. Não se trata de dizer que o sistema capitalista brasileiro é uma espécie de círculo vicioso, que não deixa para trás os seus grilhões, as suas raízes escravocratas, retrógradas, por conta de uma elite apegada ao passado, etc, etc. Justamente, trata-se de demonstrar que *este não é o caso*. As razões para que se mantenha tais “grilhões” presos a aspectos retrógrados (ao contrário do que ocorre nos países centrais) está em que, aqui, os esquemas de acumulação arcaicos são, eles mesmos, “*parte da sua razão [do sistema] de crescimento*”. Ou seja, não se trata de uma elite “burra”, ou “apegada ao passado”, como tanto se fala ultimamente, mas sim, de um sistema que - diferentemente do que ocorre no centro - funciona assim: segue gerando crescimento a partir da acumulação primitiva, que opera de forma concomitante às formas mais modernas de produção.

Isso não é um detalhe, e implica em entendermos também que a modernização “modelo”, como ocorre nos sistemas centrais, que implica, lá, a eliminação das formas arcaicas, se dá, não pela bondade, pela elevação ou pela capacidade intelectual elevada das “elites” dos países centrais. Ao contrário, a modernização, ali (como mostrou Marx) se dá *apenas* porque o aumento progressivo da taxa de lucro *obriga* à eliminação das formas primitivas de

acumulação. É assim que o sistema se estrutura no centro, é assim que ele caminha em direção à modernização das forças produtivas cada vez mais rápida, de tal modo que é apenas o aumento da taxa de lucro que faz com que se eliminem a acumulação arcaica, no capitalismo central.

No caso das periferias, no entanto (que Chico explica, formaram historicamente uma espécie de “reserva de acumulação primitiva” no sistema global do capitalismo), e particularmente no caso do Brasil, o *aumento da taxa de lucro* simplesmente *não obriga* à eliminação dos esquemas de acumulação arcaicos, de modo que é justamente aqui, e não no centro, que tal eliminação *dependeria exclusivamente da boa vontade das classes dominantes* - ou, *exclusivamente* da luta direta dos trabalhadores.

Ao que parece, essa inversão de pensamento não é de maneira alguma banal. Longe de ser uma característica *moral* da classe dominante brasileira, a manutenção das formas arcaicas de acumulação é não só possível, mas desejável para o crescimento econômico (e para o aumento da taxa de lucro - que, como se sabe, é uma regra global do sistema capitalista). Nos centros, nos chamados países desenvolvidos, tampouco é a bondade ou o espírito progressista da classe dominante que fez com que se abandonassem os grilhões do passado, mas o fato de que, lá (como demonstrou Marx - que inclusive frisava largamente esse aspecto *amoral* do sistema capitalista), o aumento da taxa de lucro simplesmente obriga à eliminação da acumulação primitiva, em função da tendência crescente aos avanços das forças produtivas, acompanhadas necessariamente pelos avanços das relações de produção, e pelo abandono gradual - mas necessário, e total - das formas primitivas de acumulação (que, como mostra Oliveira, não desaparecem por completo, como parece, mas são *deslocadas* para as periferias do sistema, onde, aí sim, *coexistem* com formas mais modernas de acumulação).

Em termos mais gerais (não estritamente econômicos), tal pensamento não-dualista parece nos indicar um caminho de crítica e de política que não se baseie na boa vontade (ou na crítica à falta de boa vontade) da classe dominante local, e que foque na disputa direta, na boa e velha luta de classes, contradição entre capital e trabalho, para conseguir forçar os avanços das relações de produção contra a tendência à sua manutenção - tendência esta,

sistêmica, e *estrutural*, no caso brasileiro. Enquanto a luta nos sistemas centrais está focada em adequar as relações de trabalho ao nível de avanço das forças produtivas, aqui, há um nível a mais de luta, que diz respeito justamente à eliminação de forças produtivas anteriores (é, salvo engano, em parte a luta do MST, por exemplo, diferentemente da luta dos sindicatos do ABC na década de 1970).

O que não se coaduna portanto a esta análise é toda a discussão sobre as características peculiares da classe dominante brasileira, como se estas fossem as responsáveis *morais* pela situação - como se isso fosse apenas uma questão de escolha, dependendo a boa vontade dos “donos do dinheiro”. Nesse raciocínio tudo se passa como se as classes dominantes “mais avançadas e responsáveis” como a norte-americana, ou europeia, simplesmente *abrissem mão da sua taxa de lucro* em função do bem maior. Tal suposição soa ingênua ao extremo, e, aliás, obviamente idealiza tais elites. De qualquer forma, não é este o caso, como se sabe. O aumento da taxa de lucro é tendência do capitalismo como um todo, e o caso é que a modernização dos países centrais, que elimina as formas produtivas antigas, lá, decorre apenas que, naquele sistema, o próprio aumento da taxa de lucro é que força tendencialmente a tais avanços.

Estou frisando isso até de maneira repetitiva, porque este é um dos pontos de partida a partir do qual o livro citado, *O pânico como política*, tentará pensar aqueles primeiros meses de 2019 como o momento em que boa parte da intelectualidade de esquerda *retornou a um pensamento dualista* sobre o Brasil, que já tinha sido há muito tempo questionado, e *superado* - desde pelo menos o citado texto de Oliveira, que data de 1972. Retornavam então, estes pensadores de esquerda, em 2019, a uma espécie de estrutura de análise em que haveria quase que uma escolha posta: passado *ou* futuro? E a elite nacional, pela sua característica moral, ética, pela sua burrice, etc, *teria escolhido voltar para o passado*. Mas, o passado aqui é contemporâneo ao presente (e ao futuro), e a coexistência de ambos é uma questão econômica, não moral.

Pânico

“A esta altura de desmoronamentos em cadeia, praticamente uma autocombustão, que os profissionais do pânico moral, à direita e à esquerda, atribuem-se alternadamente uns aos outros, como se tivessem poder para tanto. Esse casamento de pânico e paranoia talvez explique alguma coisa do atual governo dos vivos pelos mortos” (ARANTES, *in* DOS SANTOS, 2020, p. 14)

É assim que Paulo Eduardo Arantes conclui o seu prefácio, curto, à coletânea de artigos mencionada. São mais de 25 artigos de diversos teóricos, de algumas áreas, todos eles tentando abordar, no calor da hora, a situação do pensamento crítico brasileiro diante do terror com a ascensão de Bolsonaro. Dentre os textos, três deles me chamaram particularmente a atenção. Antes de passar a eles, é interessante notar a proximidade entre o pensamento de Chico de Oliveira no texto mencionado, de 1972, e os esquemas de pensamento de Roberto Schwarz, por exemplo no célebre texto sobre 1968, em que justamente caracteriza o Tropicalismo como o movimento artístico que justamente olha para essa coexistência entre atraso e progresso no Brasil, e a transforma em forma - colocando-se, no entanto, cinicamente em relação à mesma. Há um “conteúdo de verdade” no tropicalismo, e a sua divergência com Caetano Veloso por exemplo é muito mais de posição do que de diagnóstico. É em *Ideias fora do lugar* que talvez Schwarz deixe mais clara a sua proximidade com um pensamento não-dualista do Brasil - e isto porque, o que entendemos ao lê-lo, é que, no campo da arte, e da cultura, as ditas “ideias fora do lugar” são justamente aqueles pressupostos que se baseiam no centro do sistema (progressivo, e que deixa para trás o seu passado), e as trazem para o Brasil, sem adaptá-las. O que está fora de lugar, é que, via de regra, aqui, essas ideias ou tendências são *obrigadas* a conviver com outras, *atrasadas*, e em linhas gerais, o que faz toda a diferença na arte brasileira são aqueles artistas que justamente não renegam esse *deslocamento*, mas justamente fazem com que ele próprio seja em parte foco da criação (e aqui evidentemente Machado de Assis seria um dos grandes mestres nesse jogo entre a ideia central, o seu deslocamento necessário, e em tirar consequências das contradições geradas). Ou seja, falando em linhas gerais, o pensamento *dualista* poderia claramente ser conceituado como uma *ideia fora do lugar*. Assim como, reciprocamente, o deslocamento das *ideias fora do lugar* se dá justamente por se colocarem em uma perspectiva *dualista*, em um mundo que não o é.

No entanto, como frisa Schwarz, o próprio *tom* do nosso *lamento* sobre a permanência do atraso por aqui (que nem sempre é uma indignação concreta, de fundo social, mas muitas vezes apenas uma espécie de comparação em termos abstratos), esse tom é, ele mesmo, equivocado. O texto, escrito originalmente em 1972, está pensando rigorosamente na mesma questão de Oliveira, porém, no âmbito da cultura. A coexistência entre o arcaico e o moderno, visto por nós tendencialmente como um *acidente*, um *erro de percurso* a ser corrigido, razão pela qual aparece como algo inteiramente desvantajoso¹, e não como um dado estrutural, a “parte que nos cabe” no sistema global:

“Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das “elites” eram parte — a parte que nos toca — da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social.” (SCHWARZ, R., 2014, pos. 801)

Ou seja, pensando em conjunto com Oliveira, para tentar, em seguida, retomar a nossa linha de raciocínio, a coexistência das formas de produção mais arcaicas com as forças produtivas modernas tinha também um desdobramento cultural, que está nessa espécie de “descompasso” entre as velocidades (que, segundo Schwarz, é a própria matéria do Tropicalismo), e que, se não é *tematizado* faz com que uma obra artística seja ela mesma apenas um efeito desse mesmo descompasso - um sintoma de tal sistema, incapaz de tirar consequências das suas contradições. No entanto, muitos foram os que souberam olhar para tal questão, e tirar consequências dela.

“Em resumo, as ideias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afetá-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira.” (SCHWARZ, R., 2014, pos 809).

1 Assim como no âmbito econômico, tendemos a ver o nosso atraso como uma mera *escolha* das elites locais, como se ele não fosse parte integrante do sistema e portanto tão pouco escolhido quanto a modernização nos centros do sistema - ou alguém acredita que a Europa se modernizou e abandonou as formas de produção primitivas pela boa vontade da sua elite? É evidente - e qualquer marxismo básico mostra - que o desenvolvimento das forças produtivas e a eliminação dos estágios iniciais de desenvolvimento são necessários dentro do centro do sistema. E é também consensual que tal necessidade se dá por meio justamente do deslocamento dos modos “primitivos” de acumulação para as periferias.

Ou, ainda mais para frente um pouco, o crítico resume a sua avaliação, que parece ser um tipo de ponto de partida que pode ser lido nas mais diversas vertentes artísticas do país, e que, talvez, siga sendo até hoje uma das características centrais da arte por aqui:

“Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa, para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre — ou evite — o descentramento e a desafinação.” (SCHWARZ, R., 2014, pos. 845)

Pensando os dois grandes textos em conjunto, as ideias fora do lugar, tanto em âmbito artístico como político ou econômico, são também aquelas que pressupõem um pensamento dualista sobre o país (que só precisaria *decidir* ir para frente, para que então finalmente *alcançasse* o centro do sistema). Neste momento é possível entrever que possivelmente o período que denominei como das *aberturas* estava contaminado por uma sensação ideológica: tudo se passava como se, finalmente, o nosso teatro (não só o teatro) *tivesse alcançado* o cenário contemporâneo internacional. Como se falássemos de igual para igual, em alguma medida, com o centro - e os descompassos eram vistos como detalhes, que poderiam agora sim ser finalmente transpostos, em breve. Esse sentimento de internacionalização era aliás bastante concreto, e um dos seus momentos mais simbólicos foi talvez a Feira do Livro de Frankfurt, de 2013, que contou com a obra *Puzzle* de Felipe Hirsch, como convidada especial. No entanto, o sentimento era mais ou menos generalizado (e evidentemente dizia respeito a uma ideologia maior, do lulismo como um todo): o Brasil agora estava finalmente entrando em consonância com o mundo².

Como pretendi mostrar, mesmo o meu próprio trabalho era também parte desse sentimento, ainda que ele se colocasse sempre como um olhar para o avesso, para o ponto cego, para a sombra o projeto - que continuava necessariamente mantendo-o agrilhado ao passado. Ainda assim, digamos, a

2 Para um olhar amargo para esse tipo de sentimento, poder-se-ia recordar ainda uma vez Roberto Schwarz, falando sobre o território da academia, mas que talvez se adequasse ao nosso caso: “Digamos então que é certo que a inserção múltipla e muito espalhada do intelectual reflete no seu plano uma certa superação prática das arenas locais e nacionais. Nem por isso ele passa a habitar simplesmente o planeta, ilusão de bolsistas potenciais como nós, ilusão cujo preço cultural é a irrelevância.” (SCHWARZ, 1999, p. 23)

crítica da ideologia que peças minhas como a *Trilogia Abnegação* ou o livro *Manual da Destruição*, eram críticas a uma ideologia em operação. Tais críticas se tornaram igualmente inoperantes quando a ideologia em questão ruiu completamente, juntamente com o sistema que a sustentava - e que sustentava tanto o seu conteúdo de verdade quanto a sua falsificação. Mas, como aponta Oliveira, o sistema brasileiro *se move*, não é que seja estático - no entanto, se move de uma maneira peculiar, em que não há uma direção única para frente, e em que convivem necessariamente atraso e progresso pela própria estrutura e lugar geopolítico ocupado.

Ou seja, se há artistas que podem se colocar de maneira crítica, ou ambígua, ou ingênua talvez diante de tal *abertura*, de toda forma, todos eles estão dentro desse movimento maior, que procuro identificar naquele momento. E estão todos também vivendo os anos seguintes, que penso como o *fechamento* (entre 2015 e 2017 sobretudo). Assim como, estamos todos também agora, vivendo este presente, que alguns autores procuram pensar como uma espécie de reação traumática de pânico e paranoia, particularmente nos mencionados textos, em que, por força do medo, somos levados a voltar a um pensamento dualista, dessa vez retroativo - como se estivéssemos de fato caminhando em direção ao nosso futuro, finalmente (até 2016), quando fomos novamente puxados para o passado: duas forças opostas e independentes lutando em um campo moral pelo futuro ou pelo passado da nação.

Retornando aqui ao fio. Três artigos me chamaram a atenção no mencionado livro sobre o *Pânico como política*. O primeiro deles, escrito por um dos organizadores, Marco Antonio Perrusso, justamente vai defender a ideia de que, com a crise do sistema lulista (segundo a terminologia de André Singer), vai se fortalecer uma leitura dualista do Brasil, particularmente na esquerda, redundando em um paradoxo: “PT e CUT, que nasceram antipopulistas, em consonância com a desconstrução do dualismo promovido pela ciência social uspiana, hoje em dia protagonizam um retorno ao dualismo em nossa esquerda e em nosso pensamento” (PERRUSSO, in DOS SANTOS, 2020, p. 23). O autor vai procurar refletir, então, sobre o fato de que, embora o arranjo lulista fosse, inclusive segundo o seu próprio principal teórico,

André Singer, um arranjo que mantinha o mesmo tipo de confluência entre atraso e progresso descrito por Chico de Oliveira, e que uma leitura antidualista (como é a de Singer) é capaz de compreender em perspectiva histórica e política, mesmo assim, os próprios protagonistas de tal arranjo, em um momento de crise (que ele identifica como vindo desde 2013), vão passar a defender uma leitura *dualista* da sua própria história.

O autor seguirá então em uma tentativa de leitura pelo viés mais diretamente político das razões que ele percebe para tal *inversão*. Propõe-se uma interpretação mais ou menos corrente em alguns meios, qual seja: a de que o lulismo, tendo perdido a legitimidade política, se desespera na direção de um discurso que possa “levar à frente a [sua] identificação com a esquerda”. Questão a que o autor responde: “Se este [o lulismo] está unido às burguesias agrária, industrial e financeira, obstando a crítica aos ‘de cima’, restam como alvo os ‘de lado’: a classe média.” (PERRUSSO, in DOS SANTOS, 2020, p. 31) Ou seja: segundo o autor, é pelo próprio sistema de alianças do lulismo que a sua crítica ao processo que sofria a partir de 2013 tende a se voltar contra a “classe média” reacionária, que seria retrógrada e conservadora, ao contrário dela própria (esquerda institucional), que seria nacionalista-desenvolvimentista, e cujo sucesso estaria sendo impedido justamente pelos “grilhões do passado” (ponto de vista dualista), que a classe-média carregaria. A saída, embora pareça politicamente vantajosa, do ponto de vista da capacidade de análise enfraquece o lugar da própria esquerda. O autor conclui, então, no seu texto algo sumário:

“No caso do lulismo, o dualismo nos impede de discernir intelectualmente que as políticas sociais bem-sucedidas da década passada foram sustentadas por meio do agronegócio, da mineração, do neoextrativismo, dos desastres ambientais, do conservadorismo parlamentar e religioso, do trabalho escravo, da repressão a trabalhadores rurais e urbanos e seus movimentos de resistência” (PERRUSSO, in DOS SANTOS, 2020, p.35).

Ou seja, o próprio fenômeno do lulismo, com seus problemas e acertos, com suas contradições portanto, seria sumamente mal compreendido com o retorno a leituras dualistas. Claro que o autor parece ter uma tendência particularmente forte a frisar os problemas do lulismo, mais do que as suas conquistas (o que também talvez seja uma tendência dualista, provavelmente). Ainda assim, o apontamento do retorno ao dualismo que foi

se dando aos poucos a partir de 2010 e notadamente com mais força desde 2013 nos meios da esquerda e particularmente, por parte dos intelectuais ligados ao partido, nos interessa - e parece ser verdadeiro.

Passemos, no entanto, aos dois outros artigos, presentes no mesmo volume, que parecem mais interessantes nas suas reflexões. Partindo de um ponto de partida semelhante a este primeiro texto, Daniel Feldman irá, ao que parece, aprofundar bem mais a análise das consequências do problema que Perrusso identifica. Seu ponto de partida é a análise do *neodesenvolvimentismo* enquanto ideologia. Partindo da ideia de Roberto Schwarz, em seu texto *Fim de século*, de 1999, de que o nacionalismo desenvolvimentista teria saído de pauta no Brasil, Feldman vai identificar o retorno de um *neodesenvolvimentismo*, que retorna, sobretudo - segundo o autor - a partir de 2012, ainda no governo Dilma, e até os dias de hoje, na oposição a Bolsonaro, que em grande medida é feita, sempre segundo Feldman, a partir da perspectiva do que seria um “verdadeiro projeto nacional de desenvolvimento.” (FELDMAN, in DOS SANTOS, 2020, p. 65) Aqui também, o autor se utilizará de Chico de Oliveira para repensar o aspecto ideológico de tal *neodesenvolvimentismo*. Se o desenvolvimentismo da década de 1970 escamoteava que “a expansão capitalista no Brasil dependia, nos fatos, do atraso e da precariedade das relações sociais vigentes” (FELDMAN, in DOS SANTOS, 2020, p.66), no caso atual, o *neodesenvolvimentismo* também opera escamoteamentos para a sua sustentação como discurso, quando,

“a partir de uma oposição abstrata e totalmente falsa entre Estado e mercado, identifica todas as críticas ao primeiro como produto de uma eterna manipulação informada pela retórica liberal em nome dos interesses das elites nacionais. Em nome de uma crítica supostamente radical ao caráter predatório de tais elites³, obliteram-se totalmente os condicionantes estruturais que fizeram e fazem da predação o *modus operandi* do capitalismo brasileiro” (FELDMAN, in DOS SANTOS, 2020, p. 68)

3 É evidente aqui o quanto por exemplo filmes como *Aquarius* ecoam tal posição (a elite predatória que infesta o prédio com cupins, que servem também como metáforas deles próprios, etc). Mas também ficará claro que - embora de maneira aparentemente menos direta - também Roberto Alvim, em seu *Leite Derramado* faz ressoar exatamente esse tipo de ideologia, na sua caracterização ainda mais brutal da personificação da “elite” que Chico Buarque propõe em seu livro - que a meu ver já é ele mesmo *ideológico*. Mas falaremos disso em seguida.

Fundamental na análise de Feldman, que é o que nos interessa aqui sobremaneira, é a sua conclusão, de que tal neodesenvolvimentismo, no que ele denomina como *neopetismo* (pós 2012, Dilma, etc), é a crítica *moralizante* de uma “elite do atraso”, que não tem capacidade de análise e pressupõe uma leitura dualista da realidade, como apontamos acima. Não tem capacidade de análise porque torna moral uma situação estrutural, e falseia as reais disputas em jogo, “supondo, portanto, que as mazelas nacionais - e, dentro delas, o caráter de suas elites - não seriam elas mesmas a consequência do que foi a efetiva modernização da civilização brasileira” (FELDMAN, in DOS SANTOS, 2020, p. 69). Ou seja, a crítica dualista, como que uma espécie de *defesa* de um ponto de vista neodesenvolvimentista, aparentemente radical e violenta, é na verdade extremamente frágil e ideológica, porque funda sua aparente radicalidade em um julgamento moral que, desde pelo Marx o sabemos, não é o que rege nenhuma economia capitalista, e também data no mínimo daí que uma crítica efetivamente *radical* ao sistema passe justamente por entender a sua lógica intrínseca e não as *intenções* boas ou más dos seus atores.

Pensando em teatro, é como se estivesse criado o ambiente perfeito para o retorno a uma crítica pré-brechtiana ao país. Uma crítica moralizante e não sistêmica, que, justamente ao contrário de todo o esforço de Brecht em tantas obras (A boa alma de Setzuan sendo só a mais evidente delas) por separar o lugar econômico que o capitalista ocupa da sua índole pessoal. Retornamos então a uma crítica pré-marxista, talvez algo *naturalista*, sobre as *elites nacionais* enquanto os degenerados incapazes de modernizar o país como deveria ocorrer - ignorando que a modernização do país, deste país, é *justamente esta*.

Feldman analisará então a maneira como o neodesenvolvimentismo seria em realidade uma espécie de simulacro daquele nacional-desenvolvimentismo original, da década de 1960, que Celso Furtado mostrava que tinha sido *interrompido*. No lulismo, tal construção de país teria sido *retomada* - porém, diz Feldman, em uma espécie de *simulação* já em si mesma impossível: “diante da ausência real de futuro, torna-se imperioso pôr em marcha alguma aparência de algum futuro.” (FELDMAN, in DOS SANTOS, 2020, p. 75). Em que pese que tal diagnóstico talvez seja por demais

peremptório e peque por ignorar, de novo, o *conteúdo de verdade* de tal ideologia, creio que há algo nessa análise que faz sentido. Novamente, trata-se de tentar entender a maneira como o período lulista, nos seus avanços reais, funcionava a partir de uma matriz ideológica “comum”, quase que instaurando momentaneamente no Brasil o que Schwarz chamaria de um sistema ideológico “de primeiro grau”, em que as ideologias *descrevem a realidade, embora o façam de maneira falseada ou falseadora* - diferentemente do que ocorre normalmente no Brasil, onde “as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes seja própria — por isso as chamamos de segundo grau.” (SCHWARZ, 2014, pos. 710).

No entanto, em seguida, a partir de 2016, tal ideologia rapidamente se desdobra novamente em uma ideologia de segundo grau, em que se imagina um futuro, justamente porque não o há - e sabe-se disso perfeitamente - e é a partir de então que, depois do refluxo daquilo que André Singer teorizou nos termos de uma tentativa de instauração de um esquema desenvolvimentista no governo Dilma, a ideia de um neodesenvolvimentismo teria *se refugiado no discurso*, mas agora em chave reativa. Particularmente no segundo governo Dilma isso tornou-se mais gritante: conforme a prática do governo ia tornando-se o oposto mesmo daquilo que se tentara no seu primeiro governo, acirrava-se, no discurso, a construção ideológica do neodesenvolvimentismo que teria sido interrompido, novamente, por conta da constituição *moral* da elite nacional - aparentemente, segundo este tipo de esquema, ao contrário de

todas as elites do mundo, que são civilizadas e cedem às exigências do progresso por serem simplesmente menos imorais⁴.

Chegamos assim, então, ao terceiro pequeno artigo que é destes o que mais nos interessa. Felipe Catalani irá abordar a ideia de que, a partir de 2013 (é uma quase obsessão deste livro a ideia de que 2013 teria sido o grande *gatilho* para todas as transformações que se seguiram), a partir de 2013, pois, segundo Catalani, teria se instaurado uma dinâmica, dentro do pensamento

4 Aqui entram todos os estereótipos, desde os vídeos e memes de internet falando sobre a relação entre limpar o seu próprio banheiro e poder andar com um macbook na mão no metrô, na Finlândia - ignorando o fato evidente de que a economia dos países centrais e o elevado valor da mão de obra, além de serem conquistas sociais realizadas de baixo para cima, o fizeram historicamente ao longo de anos em um sistema central capitalista que, como exposto acima, tende estruturalmente à exclusão dos padrões mais “primitivos” de acumulação, em direção a um aumento da mais-valia relativa, e da competição portanto por inovação (que envolve ciência e tecnologia desenvolvidas evidentemente), e que, neste modelo, tende a excluir os sistemas de acumulação primitiva que - como demonstra Chico de Oliveira e tantos outros, nunca foram excluídos, mas apenas deslocados para as periferias. Ou seja, a conexão entre uma sociedade desenvolvida e o alto valor do trabalho (braçal no caso), que faz com que a população “limpe os seus próprios banheiros”, evidentemente não é uma decorrência da elevada capacidade de discernimento moral das classes dominantes, que “abriram mão” ativamente do trabalho em seus lares em função de uma sociedade mais igualitária, e sim do desdobramento ao longo de pelo menos um século e meio das forças produtivas e relações de produção em uma luta de classes dentro de um sistema de desenvolvimento capitalista que exclui as etapas anteriores. No Brasil isso não se dá, não porque as elites aqui sejam piores, mas porque o sistema aqui pressupõe a coexistência entre modos atrasados e modernos. Outra falácia dessas que rodou muito dentro da “nossa bolha” é aquela que fala sobre as doações das elites norte-americanas para museus, universidades, e outros, ignorando que estas decorrem das taxações sobre a herança que estão em vigência naqueles países, estas também, em grande medida, conquistas conseguidas na base de disputas brutais, luta de classes basicamente, dentro de um sistema, também ele central, que necessita da exclusão das formas atrasadas de produção para o aumento progressivo da taxa de lucro. Ou seja, novamente, as razões não são morais, e sim econômicas. Insisto neste ponto porque creio que a ideologia identificada por Feldman e outros, que tem talvez o seu representante mais famoso no historiador Jessé de Souza, de uma “elite do atraso” que não deixa o país se desenvolver, tal ideologia vai ser o real motor de todo um período de *fechamento* das nossas experiências artísticas, e muitas vezes estará operando, às vezes de forma direta, nas nossas disputas internas ao teatro brasileiro (sobretudo o teatro feito na cidade de São Paulo, e no sudeste do país), sobretudo depois de meados de 2015.

de esquerda ou progressista, de uma espécie de “guerra cultural”, da “civilização” contra a “barbárie”⁵.

Tal guerra cultural, segundo a análise de Catalani, se constrói em uma situação de refluxo, a partir de 2013, e sobretudo de 2015, em que, tomada pelo pânico, a esquerda passa por uma transformação, entoando a partir de então a ideia de que houve uma espécie de *retorno do passado*, um “elemento arcaico”, não modernizado “que reapareceria como resultado de um processo civilizatório inacabado ou de um *recalque*⁶ malfeito” (CATALANI, in DOS SANTOS, 2020, p. 86, grifo meu). Tal elemento arcaico, seria depois denominado como a “classe média” - e aqui ele aponta a disputa de um determinado território, que inicialmente foi denominado como “nova classe média” (os beneficiários dos avanços do lulismo), mas que depois foi gradualmente rebatizado como “nova classe trabalhadora” (segundo Catalani, tal rebatismo foi realizado sobretudo por Marilena Chauí e por Jessé de Souza), com o intuito de diferenciar esses aliados justamente da *classe média*,

5 O texto retoma de passagem uma certa polêmica, aliás bastante localizada, que houve, na época do *Manifesto Arte Contra a Barbárie*, quando o filósofo Paulo Arantes, em 2001, publicou um texto no *caderno do Foliás*, onde questionava justamente a contraposição utilizada no célebre manifesto (que aliás serviu de base para o movimento que depois veio a criar a Lei de Fomento para a Cidade de São Paulo), entre *civilização e barbárie*, onde obviamente defendia-se a cultura, contra a barbárie. O argumento de Arantes, em linhas gerais, visava questionar em que medida a “arte” defendida pelo manifesto não servia ela própria de ponta de lança da barbárie a que se opunha no discurso - apontando, assim, as aproximações entre o discurso que o manifesto, segundo ele, sustentava, e algumas das mais recentes formas de utilização da cultura como forma de revitalização de territórios urbanos e de criação portanto de vetores de *gentrificação* nas cidades, como era o caso da Sala São Paulo, e da Estação Pinacoteca, por exemplo. Para além da especificidade da discussão, é interessante pensar que, na virada para os anos 2000 (o manifesto é de 1999), o teatro de grupo paulistano encampava esse tipo de posicionamento “civilizatório”, que de fato instaurou a Lei mais estruturante do país - e provavelmente uma das mais estruturantes da América do Sul -, que depois de duas décadas segue sendo referência. Esta nota de rodapé poderia servir também como um lembrete de como por vezes as análises por demais conclusivas de determinadas contradições podem de certa forma tropeçar em um outro tipo de dualismo, que não considera a possibilidade de que, *de fato*, haja avanços reais, possíveis, dentro do sistema de cooperação entre arcaísmos e modernização. Ou seja, seria como ignorar completamente os avanços do governo Lula, ou mesmo, digamos, de Getúlio Vargas, quando se denuncia o fato de que tais avanços *coexistem* com a manutenção do retrocesso. Ora, mas o que Oliveira apontava era exatamente o fato de que os avanços e a manutenção do passado *coexistem*, de tal forma que os avanços também são reais - mesmo não sendo completos, e nunca capazes de fazer o todo avançar em conjunto. De tal maneira que, como diria, em registro inverso, e de chiste, Slavoj Žižek, para que não “juguemos fora o bebê”, para ficarmos apenas com a água suja do banho, é necessário levar em conta o fato de que o arranjo do sistema brasileiro entre avanço e atraso é também verdadeiro para os avanços (restritos) que ele conquista - um deles sendo a Lei de Fomento ao Teatro - e seria nesse sentido necessária uma análise que a um só tempo renegasse a ingenuidade (cínica ou programática) da ideologia dualista, mas também reconhecesse os avanços relativos que tal sistema permite e permitiu.

6 Aqui poder-se-ia certamente incluir a ideia de *ressentimento*, que abordamos acima.

que seria aquele elemento arcaico, fruto do recalque malfeito, que estaria retornando - segundo tais ideólogos.

Oposta à *classe média* estão, pois, aqueles que Jessé de Souza denomina a *ralé*, e sobretudo os *batalhadores* (conceito cujo conteúdo moral salta à vista e dispensa análises). Catalani aborda então o trabalho de Jessé de Souza - que, novamente, nos interessa, já que é de fato o estofo ideológico que, penso, estará no bojo de muito do que foi produzido entre 2015 e 2017 (sobretudo exposto em *A elite do atraso*, justamente publicado em 2017): “O que dá o tom ali é uma moral do trabalho vinculada, como não poderia ser diferente, a um elogio do sofrimento que, cedo ou tarde, seria recompensado pelos frutos da nação do futuro.” (CATALANI, in DOS SANTOS, 2020, p.88) Segundo Felipe, na análise de Souza (assim como no caso de Mangabeira Unger, que o segue), “ao povo caberia ser o sujeito da modernização retardatária, e carregar o fardo da formação da civilização brasileira” (idem). Estes seriam, pois, dentro de tal construção ideológica, os *sujeitos do progresso*, que teriam sido então simplesmente suplantados pelas “pesadas forças do atraso” (o Bolsonarismo), que *não permitiram* que se realizasse o progresso, sustentado pelos *batalhadores* (os empreendedores da era lulista, com a sua *resiliência sertaneja*, etc - e aqui evidentemente embarca também toda a ideologia do sertanejo e do nordeste como o Brasil verdadeiro, que está por todos os lados, por exemplo em *Bacurau*⁷).

“O que há por trás do argumento, é que há uma classe média representante do atraso atávico (vinculada a tudo o que aparece como improdutivo, como o patrimonialismo, o rentismo, etc), e uma outra, trabalhadora, batalhadora, e ascendente, que deveria se tornar a base social de um capitalismo ‘civilizado e democrático’ - turbinado e sem crise, sem dúvida” (CATALANI, in DOS SANTOS, 2020, p. 90).

Haveria, então, duas classes médias. Uma civilizada, e uma outra, bárbara. O autor segue então em uma análise, fundada sobretudo no pensamento de Robert Kurz (KURZ, 1993) e outros autores que procuram refletir sobre as dinâmicas do capitalismo atual, em que conclui, em linhas gerais, que simplesmente não há espaço para uma tal falácia, como a possibilidade de um capitalismo civilizado, sustentado nas qualidades morais

⁷ Não custa lembrar a ideia de Maria Rita Kehl, daqueles que, com o ordenado do Bolsa Família, iniciavam os seus novos negócios, etc, que se opõem aos ressentidos da “classe média” conservadora.

dos *batalhadores* - a não ser que para isso se faça escolhas no sentido oposto ao simples fortalecimento neoliberal das relações estritas de consumo. Em outras palavras, para que se alterasse de fato em um caminho “civilizatório”, a sociedade teria que encarar algumas contradições que não foram encaradas no lulismo, e que dizem respeito justamente aos limites de um avanço civilizatório de fato a partir de categorias como o empreendedorismo, a capacidade de determinadas classes de serem *batalhadoras*, mantendo-se ao mesmo tempo em todos os níveis, intactas, as estruturas do sistema.

No entanto, o que nos interessa em tal texto, mais do que as suas conclusões (que também reafirmam a ideia mais ou menos difundida - nem por isso falsa - de que a “inclusão pelo consumo” do lulismo tinha data de validade, e que o fim da abundância seria seguida por um refluxo tão violento como a crise que viria), é a categorização de tal ideologia, da divisão entre duas classes médias, a classe média que é “violenta, fascista e ignorante”⁸, segundo as célebres palavras de Marilena Chauí em 2013, mas que também é conservadora nos costumes, provavelmente religiosa, e a classe média que é na verdade uma “nova classe trabalhadora”, e que é *batalhadora*, resiliente, progressista, mas também é libertária nos costumes, e assim por diante. Essa divisão entre duas classes-médias que se diferenciam, não pelo seu lugar na cadeia produtiva, mas exclusivamente pela sua característica moral, parece importante na construção desse tipo de defesa desesperada do progresso interrompido, diante do “retorno do recalcado” - uma espécie de platitude

8 Em um texto curto, quase um desabafo, creio que o blog da Socialista Morena captou algo da contradição ridícula em torno dessa questão toda da “classe média”, e da cruzada repentina de Chauí contra ela: “É duro, para uma pessoa de classe média, ouvir uma intelectual de esquerda dizer que a odeia, que a acha “uma abominação política porque fascista, uma abominação ética porque violenta, e uma abominação cognitiva porque ignorante” —sobretudo quando não se é nada disso. Soa pior ainda quando vemos que tem a seu lado, no palco da palestra em questão, um ex-presidente que se gaba (e é verdade) de ter possibilitado a ascensão dos pobres à... classe média!” (<https://www.socialistamorena.com.br/marilena-chai-errou-em-atacar-a-classe-media/> - acessado pela última vez no dia 23 de setembro de 2021). Creio que o texto aponta, em registro despojado, algo dessa mesma contradição. Ao lado de um presidente, e dentro de um partido que tinha promovido a ascensão do pobre à classe média, era necessário agora *se diferenciar* de uma *determinada* classe média - o que, na prática, significava tornar moral uma questão que até então tinha sido puramente material. A ascensão promovida pelo lulismo nunca foi acompanhada de nenhum tipo de tentativa de conversão ideológica ou nada do gênero, muito pelo contrário, era antes de tudo uma ascensão material. De repente, agora, tentava-se “ideologizar” aquilo que sempre tinha sido apenas dinheiro.

pseudo-psicanalítica que se tornou quase um senso comum no Brasil bolsonarista⁹.

Voltando ao fio, instaura-se, então, uma espécie de divisão, que não é de classe, mas sim, *moral*: entre aquelas *forças do passado*, conservadoras e fascistas, e as *forças do progresso*, batalhadoras e libertárias. Creio que esta *divisão* é o próprio núcleo daquilo que se construiu enquanto estrutura ideológica a partir de 2015, e que perpassou o teatro brasileiro por dentro a partir daí, no mínimo até 2017 - mas talvez, com transformações, até hoje. Esse tipo de divisão dualista, e moral, enquanto estrutura, tem a sua dinâmica descrita em um conceito relativamente simples, mas que talvez valha a pena observar. A cismogênese.

9 Aliás é de se notar a imensa difusão que de repente passaram a ter as diversas vertentes da psicanálise atualmente de tal forma que é possível encontrar uma explicação psicanalítica para praticamente todos os fenômenos sociais da atualidade brasileira. Lacan talvez seja o mais visitado de todos, mas são muitos os que são utilizados, e diversos psicanalistas se tornaram verdadeiros *showmans*, sem falar na disseminação também no território das artes, de análises que partem de conceitos psicanalíticos, para conceituar obras artísticas. No que pese o imenso interesse de tais teorias, e as possibilidades que elas abrem de análise (eu mesmo tentarei pensar um pouco sobre a utilidade de tais conceitos no último capítulo desta tese), mas seria de se perguntar: qual seria a razão de que de repente se tornaram tão comuns e quase cotidianos conceitos de Lacan, Julia Kristeva, Melaine Klein, sem falar em Freud? Embora eu mesmo me interesse imensamente por tais pensadores e conceitos, me pergunto frequentemente: será que esse tipo de análise também não tem muitas vezes nos atirado em uma espécie de conclusão do mesmo óbvio que já conhecíamos desde antes? Em outras palavras, descrever Bolsonaro como o “retorno do recalcado” não seria apenas um palavreado mais *fancy* para dizer o mesmo que a leitura dualista do país já colocava em termos econômicos, e que tende a ler como morais questões que não o são - e com isso oblitera as conexões reais que, no caso de um país, existem entre o “recalcado” e o “eu” que recalca, conexões que se referem, não à formação mental dos habitantes desse país, mas sim, à sua própria estrutura econômica? Esse tipo de análise, a meu ver, recai muitas vezes no mesmo problema daquelas análises que vaticinam que “nós” deveríamos ter tido a coragem de fazer o que os argentinos fizeram com o seu exército ao final da ditadura naquele país - e com isso ignoram por exemplo que, ali, houve uma derrota brutal em uma guerra (a guerra das Malvinas) e que o exército argentino, ao final da ditadura, estava completamente desmoralizado - em tudo o contrário da maneira como estavam as Forças Armadas ao fim da ditadura no Brasil. Ou seja, tais análises psicanalizantes podem, ao que parece, abstrair lutas e disputas reais como se fossem decisões morais. Em outras palavras, o “retorno do recalcado” parece se referir muito mais a uma luta, que é conflituosa e tensa, mas entre forças que *coexistem* presentemente, e que confluem em um mesmo sistema - que se move, mas que nunca elimina nenhuma delas.

3.2. Cismogênese¹⁰

Antes de entrar na ideia de Cismogênese - que, como apontado, não é de fato muito complexa - eu gostaria de narrar um pouco da situação em que eu estava quando entrei em contato com o trabalho de Piero Leirner - e aqui, pretendo abordar também um dos meus próprios processos criativos que acompanharam esta pesquisa de doutorado. Narrarei então um pouco de um processo de pesquisa que foi fundamental em uma virada de compreensão que me fez reestruturar também este doutorado, e que foi o processo de criação da minha próxima peça, *VERDADE*, com estreia prevista para maio de 2022. Gostaria de narrar uma fase da pesquisa (em linhas gerais, ao longo de 2020, mas que remetia basicamente ao início de 2018). Em seguida, vou retomar o fio desse caminho de pensamento, a partir do ponto de vista do meu próprio trabalho, mas antes gostaria de apenas apresentar a situação da minha pesquisa prática em 2020, quando, penso, cheguei ao limite de um determinado tipo raciocínio que, creio, não é só meu, e que permeia o nosso momento atual no Brasil (e que parece ser um tipo de desdobramento daquele pensamento *dualista* que passara a operar a mente da esquerda brasileira de maneira generalizada).

10 Há muitas abordagens teóricas para o mesmo fenômeno que a ideia de *cismogênese* aborda. A razão pela minha escolha por este caminho conceitual está em que se trata de um arcabouço conceitual que se aproxima muito de territórios que *de fato* estão em operação, e que em alguma medida efetivamente geraram parte das dinâmicas apontadas. No entanto, dentre as outras análises do fenômeno, creio que o livro de Idelber Avelar, *Eles em Nós* (AVELAR, 2021), precise ser mencionado, pela sua precisão na análise de um ponto de vista linguístico. A sua análise se aprofunda mais, digamos, nos aspectos imanentes e nas movimentações “orgânicas” dos extratos sociais envolvidos, de tal forma que o livro nos ajuda a compreender as dinâmicas internas de camadas da sociedade que costumamos considerar como que inertes (gado, etc) - no caso, os “bolsonaristas”. Polêmico, o livro pretende mostrar como tal fenômeno rompe com diversos conceitos correntes de parte da sociologia brasileira. “A ascensão de Bolsonaro representa, sobretudo, a quebra completa do modelo com que uma disciplina, a ciência política, tentava entender a realidade brasileira a partir de um conceito, o presidencialismo de coalisão.” (AVELAR, 2021, p. 261) O livro é de imensa valia. No entanto, penso que o caminho de pensamento de Piero Leirner auxilia mais a compreender algumas lógicas presentes em toda essa dinâmica, que não creio que tenhamos compreendido, e que não são meros *resultados* de tais movimentações, mas operam de fato em parte e influenciam o desdobramento dos acontecimentos. Também, porque tais conceitos parecem ser mais operativos do ponto de vista da tentativas de pensar em respostas artísticas às suas lógicas e automatismos.

A avaliação que eu vinha fazendo do meu próprio trabalho e da minha situação enquanto artista, desde 2018¹¹, era a de que o lulismo tinha sido uma estrutura ideológica com um viés positivante, que apontava para um país “do futuro”, com um ar otimista, e que escamoteava diversas contradições neste aparato ideológico, mas continha um conteúdo de verdade. Parte dessa ideologia consistia justamente em que o país de repente parecia “possível”, do ponto de vista do teatro (e também do cinema). No meu caso, como esboçado acima, o meu trabalho sempre consistiu em uma leitura a contrapelo daquela realidade, em um olhar crítico, por vezes desesperado, dentro dessa crítica, por vezes feroz, mas que sempre procurava olhar para a “sombra” daquela contemporaneidade que, como diz Agamben no seu célebre ensaio sobre o contemporâneo, que nesse caso era mesmo extremamente *luminosa*.

Como abordei acima, embora o olhar fosse crítico, essa mesma crítica também participava do mundo que ela criticava. Não se tratava, pois, de uma crítica exterior, distante, que se separava daquele movimento, mas, muito ao contrário, tratava-se quase sempre de *colar-se* quase que completamente àquele mundo, a ponto de vê-lo tão “de perto”, que ficava impossível ignorar as suas falsidades que, no detalhe, tornavam-se gritantes¹². Em *Manual da Destruição* por exemplo, o narrador do livro é tão detalhista nas suas observações cheias de ódio que somos levados via de regra a concordar com a sua crítica brutal, ainda que, se olhada de longe, ela pudesse evidentemente soar exagerada. Era como se, para entrar em contato com as sombras do presente, fosse necessário dissecar a sua lógica ao máximo, até que ela se revelasse gritantemente falsa. Tal operação, no entanto, dependia de uma imersão total nesse mesmo mundo que se criticava. Para se dissecar era impossível estar olhando de fora, e a crítica não era jamais totalizante, mas sempre feita de dentro, em um impulso muito mais destrutivo do que construtivo - como se o foco fosse desfazer os nexos do presente, muito mais do que propor a sua substituição pelo que quer que fosse. Ou seja, tratava-se

11 Esse tipo de pensamento está presente por exemplo na minha participação no evento “Dramaturgias”, organizado pelo SESC Ipiranga, quando, em uma entrevista, expus um pouco desse “diagnóstico” do meu próprio trabalho. O evento foi posteriormente publicado pela editora Cobogó. (DIEGUES, 2019)

12 Em texto que nunca chegou a ser publicado, o psicanalista Tales Ab’Saber falava sobre a peça *Mateus, 10*, de 2012, que se tratava justamente de “olhar de perto” as contradições do presente.

de uma crítica essencialmente interna, feita de dentro, operada por dentro, parte, ela mesma, do movimento maior do todo. Ainda que me recusasse a me colocar de forma positiva em relação ao movimento do todo, o fato é que eu fazia parte dele de maneira uterina. E isso era feito quase sempre de caso pensado.

Creio que outros artistas tinham uma situação semelhante. Nuno Ramos é um exemplo, em que pese o aspecto muito mais opaco da sua obra (que leva por exemplo Luiz Fernando Ramos a considerá-lo, assim como Roberto Alvim, um exemplo de obra *antiteatral*). Creio que o movimento geral da obra de Ramos, sobretudo nessa mesma época (por exemplo, no caso do *Globo da Morte de Tudo*, de 2016) é também um movimento negativo, destrutivo, e que não aponta uma direção - a tendência a destruir *tudo*, essa totalidade presente no nome da obra revela essa mesma conexão com o presente, pelo seu avesso: caso não estivesse profundamente fundada em uma questão presente, contemporânea, e também “mundana”, não seria necessário acrescentar o “de tudo” ao fim do título. Aqui, um pouco como Rogério Sganzerla, que em *Sem essa, aranha*, faz Helena Ignez bradar, ao som de Luiz Gonzaga, e em um terreiro de um barraco, “planetinha mixuruca!”, o efeito do grito, seu patético e ao mesmo tempo a altivez absurda da sua negatividade, só se fazem ver pelo contato com o chão de terra do terreiro, o fundo da sanfona de Gonzagão, as pessoas comendo de pé. Da mesma maneira, o *Globo da morte de tudo* eleva a sua destrutividade a uma totalidade a um só tempo grandiosa, ativa, e também patética, justamente porque seu pressuposto é o contato com uma concretude muito real por um lado - todas as pequenas e grandes coisas empilhadas cuidadosamente nas prateleiras, toneladas de objetos, que eram efetivamente destruídos na obra -, mas, por outro lado, a totalização inesperada do título se referia também ao presente, a um sentimento, que a obra ecoava e fazia vibrar, de destruição - do qual ela exigia, ou que ela ampliava, para *tudo*.

Creio que o escritor Ricardo Lisias era outro que também de certa forma estava no avesso daquele grande movimento positivo, estando ao mesmo tempo dentro dele. Assim também, na música, pessoas como Romulo Fróes. No cinema, me parece um exemplo desse mesmo tipo de posição o

filme *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho. No teatro, além de mim, muitos outros estavam realizando um movimento crítico (e participando daquilo mesmo que criticavam), em registros diversos. Creio que um exemplo de alguém que de alguma forma organizou essa própria contradição, e buscou colocar a um só tempo as duas forças em cena, foi Filipe Hirsch - na sua tentativa de criar imagens a um só tempo positivas e negativas. Esperançosas e quase sublimes, ao mesmo tempo que estilhaçadas e destruídas¹³.

O meu diagnóstico, então, do meu próprio trabalho, em 2018, partia deste pressuposto, para concluir: com a crise generalizada do lulismo, e com a pura e simples derrocada total daquele sistema em que eu operava como negatividade intrínseca, eu tinha ficado rigorosamente *sem lugar*. A minha voz, que se caracterizava por fazer na contramão o movimento que era feito para frente por uma hegemonia ideológica na época gritante, ficava agora sem lugar, e, caso eu procurasse seguir dizendo as mesmas coisas, isso seria simplesmente chover no molhado. Eu estava, portanto, órfão, tinha perdido aquele grande consenso hegemônico contra o qual eu me colocava - e no qual as minhas forças críticas de dissecação se esmeravam em mover-se. Estava basicamente *sem chão*.

Foi mais ou menos assim que eu criei todas as obras que fiz entre 2018 e 2021, sempre em alguma medida sentindo que eu estava precisando reestruturar completamente a minha voz, pois que, se o meu trabalho sempre tinha sido fortemente político, no sentido de que ele tirava as suas forças da conexão com discursos muito reais, com os quais ele constantemente *polemizava*¹⁴, nesse momento tal voz precisaria, ou se refundar em outros territórios consensuais que eventualmente ainda existissem, ou, eu basicamente *teria que construir o próprio solo em que minhas obras pisavam*. De alguma forma, foi o que ocorreu, penso, em *Refugio (2018)*, e em *Floresta (2020)*. Este era o *lugar* onde me encontrava quando estava se iniciando o novo projeto já mencionado, chamado *VERDADE*, em 2020, e que

13 Infelizmente, não foi possível dar conta das análises que pretendia fazer de duas obras de Hirsch para esta Tese, por conta de dificuldades operacionais devidas à pandemia - foi muito difícil conseguir acesso às filmagens das obras, embora o diretor tenha sido extremamente prestativo. Pretendo ainda realizar tais análises quando isso se tornar viável.

14 Adiante vou elaborar o significado que Mikhail Bakhtin confere ao termo, ou seja, a polêmica como uma forma de dialogismo.

seria a minha próxima peça com o grupo Tablado de Arruar (para o qual escrevi *Mateus, 10*, a *Trilogia Abnegação*, e outros trabalhos).

Verdade

A proposta do projeto inicialmente era falar sobre milícias, e sobre a sua relação com os militares. Mas estava em foco (como no caso da *Trilogia Abnegação*) encontrar um caminho de construir um teatro capaz de olhar para a nossa contemporaneidade política, e lançar um olhar e uma linguagem que não fossem evidentemente apenas formas de tentar “narrar” essa contemporaneidade, mas sim, linguagens cênicas e textuais capazes de se estruturar de fato a partir do *embate* com essa contemporaneidade. Naquele momento, estávamos realizando uma série de leituras, de diversos livros sobre as milícias, estudamos a fundo os depoimentos colhidos pela Comissão Nacional da Verdade, lemos sobre os torturadores entrevistados, diversos livros em torno do assunto, etc. E eu estava escrevendo alguns esboços sobre tudo aquilo. Estávamos já em meados de 2020, e durante todo o segundo semestre daquele ano me acompanhou um sentimento constante, em relação a tudo o que eu tentava escrever: era tudo, sempre, o tempo inteiro, uma imensa *tautologia*. Não estou usando aqui a palavra talvez com todo o rigor lógico. Tudo o que eu escrevia era redundante, e sempre era, de alguma forma, uma conclusão de algo que era já o pressuposto daquilo mesmo que se concluía.

Eu tenho um trabalho que muitas vezes passa por uma escrita também algo “solta” que eu tento inclusive estimular quando dou aulas, de tal modo que por vezes é necessário deixar que “as nossas mãos” nos levem, para chegarmos em lugares desconhecidos para nós mesmos, etc. No entanto, naquele período, esse tipo de dinâmica criativa tinha se tornado simplesmente impossível. Estava vetado o caminho de “deixar a escrita me levar”, e de me perder com ela (que nunca é obviamente o trabalho central da escrita, mas normalmente me serve como um ponto de partida criativo). Naquele momento, esse “método” tinha ficado inviável. E isso por uma única razão: a escrita só ia sempre unicamente para um mesmo lugar, e ela sempre só reafirmava aquilo que ela já fazia, estava peremptoriamente proibido se

perder, não tinha como, porque a rota era uma só, que só me era permitido repisar eternamente, até talvez colapsar nessa espécie de vaivém hipnotizante, ou desesperador mesmo. Aqui, um dos excertos que produzi no período:

“Ruim ruim coisa ruim que faz mal coisa deprimente que faz ficar triste faz querer morrer querer se sentir mal coisa ruim mesmo, ruim é ruim todo mundo sabe todo mundo que é ruim sabe que é ruim e é ruim, ruim mesmo porque quer, porque é ruim, porque não sabe que não saber não basta saber tem que ser mesmo que seja muito pior do que antes, pior ainda, mas mesmo assim ruim também, mesmo antes também, uma coisa que vem depois da outra o ruim era ruim continua depois pior pior até como doença, doença ruim, coisa que faz mal que faz morrer mata floresta fim da natureza gelo essas coisas que derretem tudo que é ruim é ruim e quem é ruim sabe que ruim é ruim e é ruim mesmo mesmo assim que não seja só como uma única opção mas por querer, por querer mesmo, é isso é isso, quer e pronto ruim é ruim a gente sabe, a gente, a gente que sabe que não tem coisa de querer ser bom, bom é bom, bom que é bom é bom a gente sabe e quer o quê?, coisa que faz ficar feliz natureza coisa que não maltrata, não maltrata o meio ambiente e as coisas faz mal pra democracia, sistema de votos, bom, bom é bom e quem é bom sabe que é bom e faz e quer e consegue o bom, escolher o que quer saber ser feliz e se realizar ser simples a simplicidade e cuidar dos animais bom é bom quem é bom é bom e sabe que ruim não pode ruim não tem que ter a gente a gente sabe a gente é bom e sabe que é bom não maltratar o ser humano não sofrer querer o que eleição justa e democracia representativa a verdade é bom ser razoável pensar nos outros ciência bom, cuidar dos outros é bom, bom é bom, não é que precisa acabar com tudo fica com o que é bom e pronto ruim é ruim precisa dar o nome, o que é ruim não tem que querer o ruim quem é ruim é ruim, bom é bom, matar ruim torturar uma pessoa uma criança pequena estuprar mulher é muito ruim matar de qualquer jeito injustamente injustiça social, ruim, sim com certeza ter opinião tenho opinião dizer o que quer liberdade de expressão bom pra quem é bom e pronto quem sabe que é bom e sabe que bom é bom que nem bom que era e continua sendo liberdade de expressão, mostrar, mostrar mesmo mostrar, mostrar o que é bom, mostrar o que é bom porque o bom é bom a gente sabe quem é ruim não sabe na verdade sabe e não quer porque é ruim mas tem que mostrar de novo até a liberdade de expressão até as diretas já, também, bom que é bom mesmo sem querer achar que ruim nada de ruim, bom, bom mesmo, democracia liberdade, o bom é bom o bom faz bem para o planeta e para o sistema tem que parar de querer achar que o ruim é bom e que o bom é ruim mostrar a sua opinião eles querem calar a gente é bom, bom mesmo bom, heroico, a gente diz que é bom, e a gente fala fala mesmo sem pensar sabe falar que é bom, bom mesmo bom, faz ficar feliz faz querer viver acordar de manhã tomar café da manhã comer coisa que faz bem coisa natural boa, coisa boa que faz bem, bom mesmo bom, ser feliz, a fome é ruim o que é ruim é ruim, ruim mesmo matar, matar a população inteira, matar animais queimar florestas ruim muito ruim muito ruim mesmo tem que mostrar erguer o punho vou lá e mostrar e ruim é ruim mesmo ruim mas ruim sabendo que é ruim e que bom é bom e não quer, quer ruim, ruim pra ser ruim destruir o planeta acabar com o ser humano matar pessoas estuprar mulheres e matar crianças tudo isso é

ruim, é muito ruim, aquecer o planeta derreter geleiras, lixo demais poluição ruim, ruim mesmo faz mal pro planeta, ruim, meio ambiente sofrendo ruim, muito ruim (etc)” (Fragmento escrito em 2020. Arquivo pessoal.)

Este é um exemplo de um fragmento que esbocei nesse contexto, em 2020, que chegou a integrar os ensaios por um curto período de tempo, e que é simplesmente a formulação dessa espécie de beco sem saída. Tomei a liberdade de acrescentá-lo aqui nessa narrativa, apenas para que se saiba do que estou falando em termos concretos. Tal texto evidentemente nunca se tornou nada, e foi descartado.

Essa incapacidade, no entanto, era para mim muito mais concreta do que uma questão de mera “escolha”, um ato de vontade. Eu não trabalho com escolhas nos meus textos, e eles não são produzidos a partir apenas de decisões conscientes - há sempre um ponto de partida que eu procuro não acessar apenas pela consciência. Eu trabalho muito os meus textos, os reviso, os reescrevo muitas e muitas vezes, no entanto, isso não é feito de acordo com as minhas “escolhas” e com o meu “plano inicial”, mas sim, muito mais para fazer com que o próprio texto se torne alguma coisa que ele mesmo *precisa ser*. Ou seja, eu não escolho o que vou escrever, e depois escrevo. Simplesmente não trabalho assim. O que acontece muito mais é que eu tento fazer com que o que eu escrevo seja aquilo que ele próprio já é, na sua maior potência possível¹⁵.

Mas nesse caso estava impossível me deixar levar pela escrita, *tentar descobrir* o que o texto era - porque ele simplesmente não era nada! Tratava-se mesmo de uma espécie de prisão tautológica em que eu estava, e da qual só me era permitido sair se eu me *refugiasse* em outros territórios, onde eu não me propusesse de modo algum a olhar para o presente, e me descolasse o máximo possível das questões que mais me afligiam e afligem - ligadas à atualidade política, social, etc. Fiquei algum tempo, juntamente com todo o grupo, em torno dessa questão: era como se estivéssemos presos dentro de uma tautologia que só tem a possibilidade de reproduzir eternamente aquilo

15 Creio que algo disso eu tenha retirado das aulas de composição na faculdade de música, em que me lembro por exemplo do método do compositor Brian Ferneyhough, que trabalha com fluxos de ideias, digamos, “brutas” ou “improvisadas”, que ele posteriormente analisa, compreende, e desenvolve, mas a partir da análise da estrutura interna daquele fluxo que continha um impulso digamos mais “intuitivo”, sem uma direção anterior e sem um *plano*. Sempre me interessou essa espécie de vaivém entre “intuição” e método, análise, estrutura.

que dela *já sabemos*. Creio, no entanto, que tal prisão não era apenas minha. Não era, digamos, uma mera questão de dificuldade pessoal de escrita. Creio que tal prisão era - e é - *política*, nos pertence, e nos ronda a todos nós. E creio que tal “prisão”, digamos, da tautologia de nós mesmos, ou da redundância, ela foi gerada, e ela se estruturou de fato no território da disputa pela hegemonia ideológica no Brasil, desde meados de 2015. Mas, não iremos ainda diretamente para a caracterização da mencionada prisão.

Este sentimento, da tautologia que nos rondava, eu já o vinha identificando há muito tempo. No mínimo desde 2015, quando vi o filme *Que horas ela volta*, foi a primeira vez que esse risco me apareceu de maneira clara, e algo temível. No entanto, foi quando assisti ao *Leite Derramado*, do Roberto Alvim, um pouco depois de ter visto *Aquarius*, que me lembro de ter formulado com toda a clareza: estávamos em maus lençóis. Esse consenso, essa repetição do mesmo, da obviedade da análise única (evidentemente *dualista*), foi crescendo desde então, e de repente, não foi sem espanto que eu me vi, em 2020, sem conseguir de fato escrever nada que não repusesse (ainda que em registro paródico - e veremos ao que se deve a paródia), aquela mesmíssima dinâmica, “o bom é bom e a gente gosta”, etc. Afirmar que somos a favor dos direitos humanos. Que somos contrários aos fascistas. Etc. Tudo o que já sabemos perfeitamente que somos. Era assustador que, naquele momento, eu mesmo já ao que parece não tinha mais nenhuma possibilidade de escrever que não passasse por aquele mesmo tipo de estrutura que antes eu identificava como uma tendência que me rodeava, e à qual eu acreditava poder fazer frente.

O sentimento de que eu poderia fazer frente àquele movimento, estava bastante forte em 2016, e de certa forma a experiência de *Branco* foi justamente essa tentativa concreta de inserir-me, provocativamente, em um dos territórios que eu identificava como um desses consensos confortáveis e tautológicos - que era a questão do racismo, *quando formulado pelos brancos*. Antes que se aflijam os nervos aqui novamente: não estou aqui ousando dizer que a questão do racismo em si, e sobretudo, que as lutas antirracistas, fossem um território consensual, mas sim que, naquele momento, eu identificava o posicionamento dos brancos de esquerda, que eram contra o racismo, em um

lugar por demais confortável e - de novo - redundante. Foi contra esse tipo de dinâmica que *Branco* foi concebido, justamente contra um tipo de discurso que não fazia mais do que repetir o óbvio, a partir de um lugar confortável (porque o branco não sofre com o racismo, evidentemente): ficar dizendo “a coisa certa” e com isso reafirmando o “lado certo”, sem no entanto se mover nem mesmo um milímetro, e, sobretudo, sem que o discurso emitido fizesse qualquer esforço de reflexão mais profunda sobre o assunto. *Branco* era sobre isso. O que se seguiu na trajetória da peça, no entanto, teve a ver com muitas outras coisas - e também com esta. Mas como colocado, não falarei sobre *Branco* aqui.

De repente, então, em 2020, eu me via justamente afundado naquela mesma tautologia que eu já vinha identificando desde antes, mas que agora, eu não via mais nenhuma possibilidade de fazer frente a ela. Passei então alguns meses juntamente com o grupo (aqui os atores que estavam comigo ao longo de toda essa trajetória - e outras - precisam ser citados: André Capuano, Clayton Mariano, Alexandra Tavares, Gabriela Elias e Ligia Oliveira), cerca de seis meses, em torno justamente dessa questão. Como sair desse imenso pleonasma potencialmente infinito? Cogitei e cogitamos diversas possibilidades, aprofundar mais e mais nesse caminho, até talvez explodir o discurso e virá-lo do avesso, transformando essa repetição do mesmo em *alguma outra coisa* - em parte essa é justamente a tentativa que o texto acima citado aborda, mas que já se mostra infértil, porque tal reafirmação do mesmo não parece - estranhamente - incluir qualquer tipo de caminho de saída. Por outro lado, era possível tentar simplesmente “mudar de assunto” e retirar a peça desse território, levando o processo para outros caminhos (de certa forma, como fiz em *Refúgio*¹⁶) - mas isso eu não queria, porque justamente estava me interessando essa questão contemporânea, estava me interessando (e ao grupo) justamente essa situação toda, que nos enfiava nessa espécie de

16 Tanto *Refúgio* (2018), como também *Floresta* (2020) foram peças em que, me parece, tentei como que *desviar* da questão em torno do novo território ideológico que se armara, dentro do qual eu não estava mais encontrando formas de me mover. Em ambas as peças, no entanto, restam marcas dessa impossibilidade - são diálogos esparsos, momentos em que a própria linguagem ameaça se desfazer (no caso de *Refúgio* a peça inteira é quase que sobre isso), e que se referem, indiretamente, a essa questão: passou a ficar impossível me mover no território ideológico da atualidade, e a própria linguagem então ameaça se desfazer - seja em uma reafirmação tautológica do mesmo, seja em uma dissolução de fato, em lacunas e desconexões intransponíveis.

tautologia infinita, e dessa vez eu - e nós - não queríamos desviar do problema, e nem perder a batalha de antemão e emular uma espécie de *estética do fracasso* que já parte da sua própria impossibilidade de falar sobre o mundo¹⁷. O que fazer com isso? E, principalmente, como e - sobretudo - *por que viemos parar aqui??*

Foi então, no meio das muitas leituras que estávamos realizando naquela época, que entrei em contato com um material que alterou os rumos da pesquisa do *Projeto VERDADE*, e que também os rumos desta pesquisa de doutorado. Esse material de fato possibilitou a movimentação da nossa perspectiva crítica de tal forma, que alterou completamente a abordagem que estávamos fazendo, e isso - aqui o mais interessante - não tanto pela “hipótese” em si que o livro sustentava, mas sim, apenas pela sua existência, e pelos fatos empíricos que ele apresentava para sustentá-la. Tais fatos, e tais hipóteses, tiveram o efeito de uma teoria científica (ainda que ela não seja jamais uma certeza, ou uma *verdade*): nos descolaram do puro contato (tautológico) com os fenômenos tomados em si mesmos, e nos fizeram observar a possibilidade de começar a *refazer* algumas conexões causais entre aspectos da realidade, que não estavam dadas, e que nos permitiriam ao menos supor a possibilidade de voltar a *ler* a realidade enquanto estrutura ideológica - algo que eu estava acostumado a fazer durante o lulismo, mas desde pelo menos 2016 tudo se passava como a ideologia tivesse desaparecido e as coisas fossem *apenas coisas*, como se o Brasil de Bolsonaro fosse um tipo de revelação da “vida como ela é”. A ideologia tinha acabado, ele dizia o que ele de fato era, estávamos onde estávamos, só nos restava afirmar do nosso lado, o que nós somos, e como que lutar pelo “retorno” de uma espécie de

17 Esta era a opção que mais me desagradava. Há uma série de trabalhos - notadamente no universo do “performativo” ou “pós-dramático” brasileiro - que se estruturam a partir dessa espécie de gesto de saída, em que as obras já dizem de antemão (e o fazem de várias maneiras, por meio de todas as camadas das obras em questão) que *fracassaram*. Como se houvesse uma espécie de consenso de saída, segundo o qual, “é impossível falar sobre o mundo”, ou algo do gênero - a depender da complexidade da formulação - no que por vezes parece ser um tipo de preguiça pós-moderna conceitualmente informada, mas que simplesmente não envolve uma tentativa, no limite, *de nada*. As obras, nesse caso, ficam como que flácidas, e aceitam virtualmente *qualquer coisa* - excetuando-se apenas qualquer coisa que pareça *não fracassar*. Sempre fugi ao máximo desse tipo de tendência, e embora os meus trabalhos frequentemente flertem com uma certa impossibilidade de se fecharem, e de serem “eficientes”, ainda assim, eu só me permito chegar a essa conclusão quando a impossibilidade é real: mas, para a impossibilidade ser real, antes é necessário que a tentativa também o seja. Do contrário, trata-se de uma impossibilidade programática e simplesmente preguiçosa.

mínimo de ideologia, de mínimo de civilidade hipócrita, etc, etc (creio que esse sentimento foi mais ou menos geral).

Foi a partir da leitura do livro de um antropólogo sobre o exército brasileiro e a hipótese (de que eu não compartilho inteiramente) de que as Forças Armadas estejam operando uma guerra híbrida para dentro do seu próprio país, que a própria *hipótese* de tais ações como que me descolou da fenomenologia constante da desgraça onde eu estava colado, e me fez dar um passo atrás, e cogitar que *pode ser que houvesse outras coisas em jogo*.

Um dos conceitos que o antropólogo, chamado Piero Leirner, apresenta em seu livro é justamente o de *Cismogênese*. Este foi o conceito que de fato me ajudou a compreender algumas coisas - mesmo que descolado do seu uso direto por Leirner. E ele foi particularmente útil, porque abordava *diretamente*, na sua própria conceituação de base (Leirner o retirou de um outro antropólogo americano, da primeira metade do século XX, Gregory Bateson), ele abordava, pois, justamente uma dinâmica que, segundo as descrições de Bateson, parecia ser de fato uma das possibilidades de entender a estrutura do jogo de forças no qual estava fundado justamente aquele tipo de tendência, que eu estava identificando em mim mesmo, de uma *repetição de uma mesma posição*, que tende ao infinito - uma espécie de reafirmação em *looping* do mesmo lugar, que parece ser de fato o único possível¹⁸. Mas a ideia de *cismogênese* descrevia uma dinâmica que se caracterizava por gerar *exatamente* isso.

18 Como abordarei adiante, creio que tal dinâmica não era (e é) apenas minha, mas *de muitos de nós*. De 2016 até agora, me parece que uma parte da produção cultural do país passou a se ordenar dessa maneira que chamei de tautológica: sempre reafirmando - de formas diversas entre si, inventivas, etc - as mesmíssimas posições e pontos de vista, sem dar rigorosamente nenhum passo na direção de mover nada do ponto de partida que *já está em todos nós*. Em uma palavra: passamos a fazer arte para reafirmar posições, e nunca mais para nos mover. São muitos os exemplos desse tipo de produção, que, para mim, engloba obras como *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho; *Terror e miséria no terceiro milênio*, do Grupo Bartolomeu de Depoimentos; *Que horas ela volta?*, de Ana Muylaert; etc. Curiosamente, depois de 2020 mais ou menos creio que é possível discernir uma outra tendência (que não analisarei nesta tese tampouco, mas poderia ser matéria de um estudo posterior): uma certa tendência a *simplesmente mudar de assunto*. Parece que depois do terremoto cismogênico de 2015 a 2019, sucedeu-se uma espécie de impulso de *fuga*, um certo escapismo generalizado, de querer falar de outras coisas, colocar em cena coisas “bonitas”, etc - talvez impulsionado também pela pandemia. Pode ser que se avizinha um surto de “abstracionismo”, como consequência de toda aquela “politização” exaustiva - porque sempre uma infinita repetição do mesmo.

Mas vamos dar um passo atrás e tentar entender a ideia de cismogênese. Gregory Bateson foi um importante antropólogo inglês que teve uma trajetória extremamente longa e complexa. Na década de 1930 estudou os nativos de Bali, e a partir da década de 1940 passou a trabalhar nos EUA, onde - como muitos antropólogos daquele país no mesmo período - depois de desenvolver a sua talvez mais importante pesquisa etnográfica de campo (que inclui a ideia de cismogênese), se dirigiu para caminhos mais práticos, de antropologia aplicada, visando a um emprego dos conceitos que ele tinha desenvolvido, agora de maneira prática e concreta. Antropologia aplicada, no caso, inicialmente, *na guerra*.

Na década de 1940, Bateson integra o OSS (Office of Strategic Services), que foi criado em 1942 por Roosevelt para desenvolver a inteligência do exército americano na segunda guerra mundial. Alguns antropólogos fizeram parte do OSS, um deles sendo Bateson. Tal órgão foi o predecessor direto da CIA (*Central Intelligence Agency*, fundada em 1947, cinco anos depois). Em 1944, Bateson escreve um artigo para a OSS que foi uma das bases para a criação da CIA. Ali, aborda diversos assuntos, e faz muitos apontamentos em relação ao que considera que seria um posicionamento correto e funcional - em termos de estratégia - para os Estados Unidos diante do restante do mundo. É interessante notar, nesses escritos, na forma como o antropólogo de fato *aplica* ali os seus conhecimentos específicos no sentido de um uso prático, na proposição de medidas concretas, estratégicas, a serem tomadas, no âmbito da comunicação por exemplo:

“The most significant experiment which has yet been conducted in the adjustment of relations between “superior” and “inferior” peoples is the Russian handling of their Asiatic tribes in Siberia. The findings of this experiment support very strongly the conclusion that it is very important to foster spectatorship among the superiors and exhibitionism among the inferiors. In outline, what the Russians have done is to stimulate the native peoples to undertake a native revival while they themselves admire the resulting dance festivals and other exhibitions of native culture, literature, poetry, music and so on. And the same attitude of spectatorship is then naturally extended to native achievements in production or organization. In contrast to this, where the white man thinks of himself as a model and encourages the native people to watch him in order to find out how things should be done, we find that in the end nativistic cults spring up among the native people. The system gets overweighed until some compensatory machinery is developed and then the revival of native arts, literature, etc.,

becomes a weapon for use against the white man (Phenomena, comparable to Ghandi's spinning wheel may be observed in Ireland and elsewhere). If, on the other hand, the dominant people themselves stimulate native revivalism, then the system as a whole is much more stable, and the nativism cannot be used against the dominant people.

OSS can and should do nothing in the direction of stimulating native revivals but we might move gently towards making the British and the Dutch more aware of the importance of processes of this kind (Bateson 1944:6-7).¹⁹ (PRICE, 1998, p. 382)

Este trecho exemplifica a maneira como a antropologia era efetivamente aplicada, ainda durante a segunda guerra, na construção de estratégias de dominação, indicando concretamente atitudes a serem empregadas pelos Estados Unidos a partir da observação de relações de dominação testemunhadas *em campo*. O trecho não se relaciona ao conceito específico de *cismogênese*, mas nos dá desde já o sinal de como tais conceitos são *de fato* utilizados na construção de técnicas de ação, já antes da criação da CIA, que se fundará justamente em documentos como este, de Bateson, para a sua criação. Diga-se de passagem, a indicação de que os norte-americanos precisariam aprender as técnicas de dominação da União Soviética, e a observação particularmente aguda de que “o sistema como um todo é muito mais estável” quando o dominador se coloca em uma postura de espectador diante das reavivações nativas, que ele *fomenta* ao invés de tentar colocar-se como exemplo, nos dá sinal do nível de elaboração que as técnicas de estratégias *psicológicas* de controle já tinham em 1944, ainda antes sequer da criação da CIA. Isso também não importa diretamente para a nossa

19 “A experiência mais significativa que já foi conduzida no ajuste das relações entre povos “superiores” e “inferiores” é o manejo russo de suas tribos asiáticas na Sibéria. As descobertas desta experiência apoiam fortemente a conclusão de que é muito importante fomentar a postura de espectador entre os superiores, e o exibicionismo entre os inferiores. Em linhas gerais, o que os russos fizeram foi estimular os povos nativos a empreender um renascimento nativo enquanto eles próprios admiram os festivais de dança resultantes e outras exibições de cultura, literatura, poesia, música nativas e assim por diante. E a mesma atitude de espectador é então naturalmente estendida às realizações nativas na produção ou organização. Em contraste com isso, ali onde o homem branco se considera um modelo e encoraja os nativos a observá-lo para saber como as coisas devem ser feitas, descobrimos que acabam por surgir da mesma forma cultos *nativísticos* entre os nativos. O sistema fica então sobrecarregado, até que alguma maquinaria compensatória é desenvolvida, e então o renascimento das artes nativas, literatura, etc, se torna uma arma para uso contra o homem branco (fenômenos, comparáveis à roda de fiar giratória de Ghandi podem ser observados na Irlanda e em outros lugares). Se, por outro lado, o povo dominante estimula o revivalismo nativo, então o sistema como um todo é muito mais estável, e o nativismo não pode ser usado contra o povo dominante.

A OSS não pode e não deve fazer nada no sentido de estimular avivamentos nativos, mas podemos avançar suavemente no sentido de tornar os britânicos e holandeses mais conscientes da importância de processos deste tipo.” (tradução minha)

compreensão do conceito de *cismogênese*, mas nos dá sinal da possibilidade de fato concreta do seu *uso*, já que o mesmo antropólogo que o criou foi, ele próprio, praticamente um dos criadores da CIA, e portanto sempre esteve de fato interessado em criar conceitos úteis, do ponto de vista da prática militar por exemplo.

Isso importará depois para entender a hipótese de Piero Leirner - que não pretendo sustentar, mas que, me parece, não pode ser também simplesmente descartada, sem que haja um argumento que a prove falsa. Há algo de realmente surpreendente nisso para mim, nesse tipo de conexão entre a intelectualidade acadêmica de peso e os órgãos de defesa e inteligência norte-americanos, algo que soa talvez um pouco “conspiratório”, mas o fato é que tal conexão existe, e Bateson é um dos grandes exemplos dela. Ou seja, os conceitos que tais antropólogos desenvolvem não são apenas teóricos, mas, são pensados desde a base como tendo possíveis usos práticos (sabe-se da longa tradição pragmática do pensamento anglo-saxão). Nada indica que o caso da *cismogênese* seja diferente, e o próprio autor indica, no seu livro célebre, *Naven*, possíveis *usos* de tal ideia para a vida cotidiana ocidental. Um outro teórico, que estuda a obra de Bateson, indica que o antropólogo teria se utilizado de tal conceito para balizar a sua ação concreta durante a segunda guerra:

“Bateson spent much of his wartime duty designing and carrying out ‘black propaganda’ radio broadcasts from remote, secret locations in Burma and Thailand (...). The term ‘black propaganda’ simply refers to a technique whereby an individual or group pretends to represent the positions of their enemy, and mixes a preponderance of facts with a careful seasoning of disinformation that will portray the enemy in a negative light. In this work Bateson applied the principles of his theory of schismogenesis to help foster disorder among the enemy” (PRICE, 1998, p. 380)²⁰

Para nos aproximarmos desde já mais do nosso assunto, Piero Leirner também vai mostrar em seu livro *Brasil no espectro de uma guerra híbrida: Militares, operações psicológicas e política em uma perspectiva etnográfica a*

20 “Bateson passou grande parte do seu tempo de guerra concebendo e realizando emissões de rádio de ‘propaganda negra’ a partir de locais remotos e secretos na Burma e na Tailândia (...). O termo “propaganda negra” refere-se simplesmente a uma técnica pela qual um indivíduo ou grupo finge representar as posições do seu inimigo, e mistura uma preponderância de factos com um tempero cuidadoso de desinformação que retratará o inimigo de uma forma negativa. Este trabalho de Bateson aplicou os princípios da sua teoria da cismogênese para ajudar a fomentar a desordem entre os inimigos.” (tradução minha)

proximidade real entre as teorias utilizadas em manuais dos exércitos americanos (e depois transpostas para os manuais brasileiros) em torno das *operações psicológicas*, e as teorias de Bateson - particularmente a ideia de cismogênese.

“as noções de feedback de Bateson, carregando a cismogênese em seu interior, foram centrais na teoria boydiana e no que se desenvolveu depois em termos de ciência militar. Como bem coloca A. Geiger, “Feedback, traduzido como ‘realimentação’ ou ‘retroalimentação’, designa a condição básica dos sistemas auto-regulados, cujo funcionamento não é uma causação linear simples, mas em ciclos: aquilo que foi produzido ‘retorna’ como novo dado ou nova condição inicial de um novo ciclo, ou como modificador etc. Se a sucessão de ciclos se dá de tal modo que os efeitos se acumulam ou se intensificam, isto é, se há reforço ou ampliação de determinada tendência ou estado, diz-se que o feedback é positivo. Feedback negativo é aquele em que há atenuação ou equilíbrio, em que mais acarreta menos, em que certo tipo de resultado provoca modificações posteriores na direção inversa. Sem feedback negativo, acaba havendo o que Bateson, no vocabulário de então, denomina runaway: a desestabilização, a ruptura do funcionamento” (Geiger, 2008, p. 35).”

Ou seja, para Leirner, “o conceito de cismogênese está para teoria da guerra híbrida assim como a prática da guerra híbrida induz à cismogênese” (LEIRNER, 2019, p. 195) Trata-se de uma espécie de conceito-base para a própria teoria da guerra híbrida, e é em parte a partir de seu desdobramento que se desenvolvem diversas técnicas de guerra - as operações psicológicas - que, segundo Leirner, tiveram e têm lugar no Brasil atual.

Não nos interessa entrar evidentemente aqui na polêmica sobre a existência ou não de uma guerra híbrida no Brasil, ou seja, não nos importa tanto se tal tipo de *dinâmica* foi criada de forma intencional, e se os processos que geraram a *cismogênese* foram parte de uma estratégia. Mais importante para nós é a própria ideia de cismogênese em si, como descrição de uma dinâmica que, ao que parece, foi importante na nossa história recente - e na maneira como um determinado tipo de hegemonia ideológica (lulismo) foi substituída por uma outra (que, ao que parece, nunca chega a se estabilizar, ou não visa à estabilidade, mas sim, à constante tensão entre pólos opostos).

Leirner descreverá no terceiro capítulo do seu livro o que denominou como sendo a “cismogênese Dilma”. Tal teria sido o momento fundamental da guerra híbrida no Brasil, algo como uma batalha central na tomada do estado pelos militares, e que culminou no impeachment da presidenta - que ele não

considera golpe, justamente por defender que se tratou do resultado da ação de dois pólos em conjunto, e não (como a ideia de golpe sugere) de uma ação unilateral.

Mas voltemos. O que é afinal a *cismogênese*? Ao entrar em contato, em meados da década de 1930, com a tribo dos *Iatmul*, na Nova Guiné, o antropólogo Gregory Bateson notou algumas dinâmicas - e estruturas - que lhe chamaram a atenção, e que ele descreveu e analisou no livro *Naven*. Tais dinâmicas se referem aos “ethos sexuais” de homens e de mulheres, dentre os *Iatmul*. Ele vai perceber - e aqui está a base da ideia - que as *diferenças* entre homens e mulheres naquela estrutura social eram particularmente marcadas, e se estruturavam em uma dinâmica potencialmente infinita de diferenciação (*cismogênese*), que tenderia à sua própria destruição, caso não houvesse dinâmicas complementares que contrabalançassem essa diferenciação (que serão justamente os rituais realizados em tal tribo, chamados *Naven*, onde havia uma espécie de *troca de papéis*, e que serviria como um tipo de fator de balanceamento, que sustentaria o equilíbrio da estrutura). Para analisar tais fenômenos, Bateson parte de uma ideia de base de como se estrutura o equilíbrio social em potencialmente qualquer sociedade que é preciso apontar, onde também tem lugar a *cismogênese*, e que parte da ideia de um *status quo* dinâmico, que ele pensa como algo que precisa conseguir manter certo equilíbrio. Assim, quando inicia sua exposição sobre a relação de diferenciação estabelecida entre o *ethos* masculino e o *ethos* feminino naquela tribo, Bateson aponta:

“Pode-se presumir que todos esses fatores têm seu papel na manutenção do *status quo*, mas, além deles, creio que, no que diz respeito aos mecanismos subjacentes ao contraste etológico, estamos diante de outros fatores que, se não fossem refreados, levariam a mudanças nas normas culturais. Inclino-me a ver o *status quo* como um equilíbrio dinâmico, no qual mudanças estão continuamente tendo lugar. De um lado, processos de diferenciação, tendendo a um incremento do contraste etológico e, de outro, processos que continuamente contrariam essa tendência à diferenciação.” (BATESON, 2008, p.222)

Dentro da estrutura particular dos *Iatmul*, Bateson observa, portanto, que tem particular importância a diferença entre os *ethos* sexuais masculino e feminino, e que tal diferença não é extática: mais do que uma mera diferença

de base, é antes um *processo de diferenciação*. Ou seja, há tendências ativas, em tal forma de organização social, que são profundamente fundadas em dinâmicas que, no seu movimento, dirigem a sua energia para a crescente diferenciação entre estes *ethos* - sendo que, pelo fato de ambos serem parte de uma mesma sociedade, torna-se necessário algo que impeça que essa diferenciação chegue até o limite da destruição do todo comum.

“Referi-me aos processos de diferenciação como *cismogênese*. Eles têm, acredito, ampla significância sociológica e psicológica, e portanto, em minha descrição desses fenômenos, utilizarei como ilustração não apenas os poucos fatos que coletei na Nova Guiné, com base nos quais o conceito de cismogênese foi inicialmente construído, mas também observações, não menos rudimentares, da ocorrência de cismogênese em comunidades européias.

Definirei cismogênese como *um processo de diferenciação nas normas de comportamento individual, resultante da interação cumulativa dos indivíduos.*” (BATESON, 2008, p. 223)

Como apontado acima, é importante frisar que a *cismogênese*, muito mais do que um conceito para falar sobre *diferenças* existentes em uma sociedade (para o qual bastaria falar por exemplo em *polarização* e estaríamos descrevendo o mesmíssimo processo), é um conceito que se refere a um *processo*. Não está-se falando, portanto, de um estado verificado - por exemplo na referida tribo dos *Iatmul*, ou, digamos, na sociedade brasileira atual - onde percebemos que há uma diferença muito grande entre pólos extremos. Ao contrário, essa fotografia talvez possa ser creditada a um processo avançado de cismogênese (que, com Bateson, precisa ser contrabalançado, para que se mantenha o equilíbrio estável do *status quo*). Esse *processo de diferenciação*, que é dinâmico, tem uma característica portanto fundamental, segundo Bateson: ele não tem como ser interrompido de dentro. Ou seja, para ele, potencialmente a cismogênese é sempre infinita. Ela é uma tendência de diferenciação que se retroalimenta, e se desdobra em si mesma, até a desagregação total - se não houver nenhum contrapeso. Com efeito, é exatamente disso que se trata o conceito: não tanto da diferenciação em si, mas do processo por meio do qual, através desse *sistema de retroalimentação potencialmente infinito* (feedbacks), a diferenciação se torna mais e mais aprofundada - levando, *necessariamente* (caso não haja forças *externas* que contenham essa tendência) à *destruição* do próprio

sistema. Bateson vai identificar essa dinâmica nas mais diversas esferas, como apontado na citação anterior - potencialmente em qualquer estrutura social.

“Fica evidente que muitos sistemas de relacionamento, seja entre indivíduos, seja entre grupos de indivíduos, contém uma tendência para a mudança progressiva. Se, por exemplo, um dos padrões de comportamento cultural, considerado apropriado no indivíduo A, é culturalmente rotulado como padrão assertivo, enquanto de B se espera que responda a isso com o que é culturalmente visto como submissão, é provável que esta submissão encoraje uma nova asserção, e que essa asserção vá requerer ainda mais submissão. Temos então um estado de coisas potencialmente progressivo, e, a não ser que outros fatores estejam presentes para conter os excessos de comportamento assertivo ou submisso, A necessariamente se tornará mais e mais assertivo, e B deverá se tornar mais e mais submisso; e essa mudança progressiva ocorrerá, sejam A e B indivíduos separados ou membros de grupos complementares.

Podemos descrever mudanças progressivas desse tipo como *cismogênese complementar*.” (BATESON, 2008, p. 223)²¹

Se a estrutura da cismogênese se caracteriza então por ser justamente esse *processo* por meio do qual se dá uma tendência à diferenciação progressiva (entre indivíduos ou entre grupos sociais), Bateson em seguida desdobrará tais processos em *dois tipos*. Ele identifica, então, duas formas por meio das quais tal tendência à diferenciação se dá. Uma delas, como apontado acima, é a *complementar*. Trata-se da situação em que a diferenciação se dá de tal forma que, quanto mais um dos lados da *cismogênese* se afirma em uma determinada direção, o outro lado tende a se reafirmar na direção *inversa*, ou, no caso, *complementar* à primeira. Pensemos no exemplo brasileiro: quanto mais os bolsonaristas, ou a extrema direita, se reafirma como *irracional*, ou como *transgressora*, ou *anti-sistema* (ou como quisermos chamar); mais a esquerda tende a se afirmar como *racional*, como *razoável*, como *defensora do sistema*. Tal movimento *complementar* se deu recentemente a olhos vistos. O questionamento de decisões do STF, por exemplo, por parte da esquerda, sempre se deu. No entanto, à medida que a extrema direita passou a atacar programaticamente o STF, a esquerda passou automaticamente à posição contrária - e complementar: a de defensores Supremo Tribunal.

21 Cabe lembrar que Bateson, depois de escrever o referido livro *Naven*, e de desenvolver a teoria da *Cismogênese*, foi um dos responsáveis pela criação da cibernética, cujos sistemas, na sua própria base, têm como estrutura central o *feedback* (negativo) como ferramenta de *autocorreção* dos sistemas - para que possam operar de maneira autônoma (algo que também pode ser pensado como o antepassado muitíssimo rudimentar dos algoritmos atuais que organizam as redes sociais, também a partir de *feedbacks*).

No entanto, segundo Bateson, há uma outra forma de estruturar a dinâmica de diferenciação da *cismogênese*.

“Mas há um outro padrão de relacionamento entre indivíduos ou grupos de indivíduos que contém igualmente os germes da mudança progressiva. Se, por exemplo, encontramos a bazófia como padrão cultural de comportamento em um grupo, e o outro grupo responde a isso com mais bazófia, uma situação competitiva pode se desenvolver na qual a bazófia leva a mais bazófia, e assim por diante. Esse tipo de mudança progressiva pode ser chamado de cismogênese *simétrica*.” (BATESON, 2008, p. 224)

No caso brasileiro que estamos analisando, essa situação parece ser mais rara, mas se daria quando os dois lados da dinâmica da diferenciação, ao invés de se complementarem na sua tendência a desdobrar as suas tendências, *competem para ver quem vai mais longe* em determinado terreno.

Bateson analisará então, no seu texto, as maneiras como tais processos de diferenciação entre o *ethos* masculino e feminino se estruturam na sociedade *Iatmul*, e sobretudo a maneira como os rituais *Naven* servem como força *exterior* a esse processo de cismogênese, que é o que impede o *status quo* de se alterar, e o mantém em equilíbrio. Em linhas gerais, a característica central dos *Naven*, é que são rituais que envolvem sempre algum tipo de *inversão*. Nos *Naven*, homens agem como mulheres, e mulheres agem como homens. Instaure-se assim um território que funciona mesmo como uma espécie de *válvula de escape* (é de fato exatamente disso que se trata, no esquema de Bateson), onde por meio da inversão de papéis, seja para expressar - e expurgar - toda a inveja que se sente do outro lado, seja para parodicamente vingar-se dele, a *tendência à diferenciação* é contrabalançada. Nesses momentos de suspensão da regra da diferenciação crescente, ao trocarem os papéis, é como se os dois lados do sistema criassem um escape para a sua tendência à desagregação progressiva, possibilitando que ele se mantenha unitário.

O que nos interessa nessa subdivisão do conceito, para além de dar um outro nome para a famigerada “polarização” que muitos apontam como uma falácia, já que só um dos lados é de fato um *pólo* (não se trata de “uma escolha difícil” a comparação entre um democrata correto semiliberal e um nazista), o que nos interessa, pois, é que justamente, com a ideia de cismogênese e nas suas subdivisões, talvez possamos perceber que a tal dinâmica de

diferenciação em curso não é simplesmente de uma falácia, um delírio da extrema direita. Há uma polarização, ou, há um processo de cismogênese, mas de tipo *complementar*. Ou seja, não se trata de uma cismogênese *simétrica*. Por isso é que a ideia de polarização não dá conta do fenômeno, porque, se ficarmos apenas na descrição de uma dinâmica que deveria ser *proporcional*, de “nós contra eles”, a comparação fica evidentemente falaciosa. Ou seja, há uma desproporção óbvia. No entanto, não se trata de uma competição *na mesma direção*, e sim, em direções complementares. Quanto mais irracionais, golpistas, grotescos “eles” são, tanto mais “nós” seremos corretos, defensores da democracia, legalistas. Não há portanto uma disputa direta, simétrica, uma *competição*. Há uma relação de complementariedade.

Para Bateson, esses dois tipos de cismogênese não são independentes e não aparecem quase nunca de maneira pura, de forma que há sempre naturalmente uma certa oscilação entre um e outro. Mas, no nosso caso, há claramente uma preponderância da dinâmica complementar - que gera *distorções* nos dois lados em *direções opostas*. À medida que a direita se torna mais e mais brutal, a esquerda se torna mais e mais civilizada. Raros são os momentos em que a disputa se torna simétrica: disputa por exemplo entre qual dos dois lados é mais capaz de ser destrutivo, bárbaro, destruidor; disputa entre qual dos lados consegue mais conquistas civilizatórias. Quase nunca se trata disso: Bolsonaro não se pretende a disputar o título de bom presidente. E a esquerda abdicou quase que completamente de disputar o território da transgressão como sendo seu. A direita, portanto, que sempre teve discursos (e pretensões) civilizatórias (ainda que falsas) de repente abriu mão de tais características; e a esquerda, que sempre teve um aspecto destrutivo (ainda que abafado e muitas vezes impedido de se ampliar pela ação da própria esquerda), anti-sistema, “revolucionário”, de repente se vê completamente subtraída de tal capacidade - que foi capturada pelo “outro lado”.

No entanto, mais importante - e interessante - do que esse detalhe dos dois tipos de cismogênese propostos por Bateson (que tendem, segundo ele, em um sistema equilibrado, a se alternarem, de tal forma que uma excessiva

simetria pode levar a um momento de complementariedade e vice-versa²²), o que nos importa mais aqui é a ideia de *feedback* que está acoplada a tal conceito. O *feedback*, no caso, precisaria ser traduzido por algo como “retroalimentação”. Trata-se de um conceito utilizado pelo próprio Bateson e por outros na criação da *cibernética*, e dizia respeito, não só a estudos antropológicos, mas também à ideia (base da *cibernética*) de que há diversas aproximações possíveis entre o funcionamento de sistemas humanos e sociais, e o funcionamento de *máquinas*. *Feedback* é uma ideia importante nos primórdios desse tipo de teorização (Bateson foi um dos criadores da *cibernética* - e aliás é sobretudo por isso que ele é reconhecido até hoje):

“Em suas pesquisas sobre a artilharia aérea ele se interessou particularmente pelo princípio que a engenharia de controle denomina de *feedback*. Basicamente, esse princípio consiste em realimentar o sistema com as informações sobre o próprio desempenho realizado a fim de compensar os desvios em relação ao desempenho desejado. Assim, nas máquinas controladas por *feedback*, é indispensável a existência de um ou mais detectores e monitores que façam papel de órgãos sensórios, de forma que as informações coletadas possam ser confrontadas com o padrão de desempenho programado. A diferença entre o desempenho realizado e o esperado é transformada na informação que o mecanismo de compensação utilizará para trazer o desempenho futuro para valores mais próximos do padrão esperado.” (KIM, 2004)

Segundo Bateson, no entanto, há dois tipos de *feedback*, que ele próprio explica em termos mecânicos. Vamos adaptar para um exemplo mais próximo do nosso imaginário. O *feedback negativo* seria por exemplo o caso de uma válvula de caixa d’água, que funciona para fechar a saída da água quando a caixa estiver cheia, para assim ela não transbordar. O *feedback*, nesse caso, é negativo, porque o seu sinal é invertido - e ele serve para manter o equilíbrio do sistema. Quanto mais cheia a caixa está, mais a bóia sobe, e faz com que a válvula feche a entrada de água. Esse tipo de *feedback* estabiliza o sistema. É uma “retroalimentação” do sistema que o estabiliza (porque se trata de um mecanismo que se alimenta do próprio desenvolvimento do

22 “Após a classificação de processos, a atenção de Gregory Bateson desviou-se para o estudo das interações entre os dois processos. Verificou que as cismogêneses simétricas e complementares são mutuamente negativas; têm efeitos opostos sobre a relação. De forma que, quando, por exemplo, a assertividade/submissão tenha ido longe demais, causando o desconforto, uma ligeira competição alivia a tensão. Contrariamente, sempre que a competição vá longe demais, uma pequena dependência é um conforto.” (CENTENO, 2009, p. 24)

sistema - a água que enche a caixa - e que retorna ao mesmo sistema, mas, em sinal invertido).

Por outro lado, há o *feedback positivo*, que não opera em um sinal invertido, mas na mesma direção do sistema. Seguindo no mesmo exemplo, seria imaginarmos uma válvula quebrada, ou mal instalada, de tal maneira que ela tivesse o justamente o efeito inverso: quanto mais a bóia subisse, mais a válvula se abrisse, e mais água entrasse no sistema, fazendo com que a boia subisse ainda mais, e acelerando a própria tendência ao colapso - até a água efetivamente vazar para fora da caixa (ou seja, até o sistema colapsar). A “retroalimentação positiva” tende, portanto, à destruição do sistema. Voltando à cismogênese: tal estrutura de *feedback*, no esquema de Bateson, funciona simultaneamente para dentro dos dois lados da cismogênese, que se retroalimentam *ad infinitum*. O *feedback* é assim uma retroalimentação acoplada à própria dinâmica básica que estrutura cada um dos sistemas operantes, e que funciona - digamos - “para dentro” dos dois lados da cismogênese (sem que para tanto precise estar sequer em contato com o outro lado, ou seja, de maneira independente). Essa relativa independência é importante, porque o que Bateson aponta é que, para além do embate direto que instaura e reforça a cismogênese, ela é feita também (e talvez sobretudo) de *feedbacks* internos a cada um dos lados que se opõem, e que se retroalimentam a partir dos embates reais, e os retroalimentam por sua vez de novo (seja em sinal trocado - feedback negativo -, seja na mesma direção - feedback positivo). Esse esquema de funcionamento - e essa relativa independência dos processos de retroalimentação interna de cada um dos “sistemas” (ideológicos) envolvidos - talvez seja o centro da importância da ideia de *cismogênese* para nós.

É também por aí que entendemos o parentesco que o próprio Bateson aponta entre essa dinâmica e as estruturas denominadas *paranoides*. Segundo ele, a cismogênese alimenta e é retroalimentada por fantasias paranoides (que operam em feedback - positivo - de cada um dos lados da dinâmica, e fazem com que ela se torne mais e mais forte). A paranoia, nesse esquema, não é mais do que uma estrutura de feedback positivo, uma espécie de boia quebrada de caixa d’água que só tende infinitamente a fazer subir o nível das

preocupações e medos, até que tendencialmente eles transbordem. Este ponto é crucial também no uso que Piero Leirner faz do conceito de Bateson. O antropólogo, que passou 30 anos estudando as forças armadas brasileiras de um ponto de vista etnográfico, vai demonstrar, por meio de diversos depoimentos e documentos, como a reativação da fantasia da “ameaça comunista” será fator crucial na criação do ambiente propício para que se gerasse uma dinâmica de cismogênese no cenário político brasileiro de meados de 2010. A ideia de um *inimigo interno* recriado (a ameaça comunista disseminada na década de 1970 pelas forças armadas) será a base para a atuação do exército - e não só - na direção de uma cisão entre eles (os defensores do Brasil que estaria sob a ameaça do “gramscianismo”), e a esquerda, cisão esta que se dará por meio justamente de um processo de diferenciação, de uma *cismogênese*.

Isso tudo faz parte da hipótese de Leirner, segundo a qual tal situação teria sido gerada pelas forças armadas de maneira em parte proposital, em uma estratégia de guerra híbrida “para dentro das próprias forças armadas”, que depois se expandiu para o país como um todo. No entanto, para nós, interessa sobretudo pensar que, uma vez instaurado esse processo (genericamente denominado “polarização” - mas que, como exposto, é muito mais dinâmico do que essa ideia faz supor), existe, dentro de tal estrutura, desde o princípio, um lugar como que “reservado” para nós. E o automatismo do processo como que se instaura por si só, e em verdade *demandado* de cada lado que realize ali o seu papel, como uma espécie de Guerra sem objeto, que vive da sua própria instauração e da escalação virtualmente infinita do seu conflito - ou seja, basicamente, era constantemente *demandado de nós*, que entrássemos em um regime de cismogênese e portanto de *feedback positivo* interno, do nosso lado da trincheira.

Assim, se começa a haver uma série de ataques, por parte da direita (de Bolsonaro, das forças armadas, de grupos que se utilizam de estratégias criadas por Steve Bannon, ou de quem quer que seja), é da natureza da dinâmica que esses ataques instauram, que o “lado de cá” se posiciona diante dela - ou se defendendo, ou contra-atacando. O feedback - ou a retroalimentação, *para dentro* de cada um dos lados envolvidos - se dá então

quase que necessariamente, e *fortalece* a dinâmica como um todo. Então, como a cismogênese, a partir de si mesma, virtualmente *não tem fim*, tudo se passa como se esses feedbacks internos também não tivessem limites para reverberar uma oposição dada na sociedade - de tal modo que a tendência é que nos tornemos, todos, mais e mais *paranoides*, cada um para o seu lado da cisão.

É nesse registro - de *feedback (retroalimentação) positivo* - que penso que parte da cultura brasileira passou a operar a partir de meados de 2010. É sob esse tipo de dinâmica, creio, que se instaurou, naquele momento, uma espécie de *fechamento* das perspectivas que, antes, no início dos anos 2010, tinham se aberto em diversas direções. É claro que a tentativa de identificar esse tipo de dinâmica sempre carrega algum grau de olhar aproximativo, e certamente no meu caso se trata de um olhar envolvido, que leva necessariamente em conta a minha própria experiência como artista. Não tenho propriamente uma distância científica, digamos, para analisar o todo do contexto com *neutralidade*. No entanto, creio que há exemplos bastante contundentes que sustentam essa afirmação. Claro que são muitas as abordagens que vão tentar explicar as dinâmicas que levaram ao fim do lulismo, ao golpe, ou ao impeachment etc., a de Piero Leirner é só uma delas. Expus uma outra tendência no livro que não à toa chama-se *Pânico como política* - e que coaduna a tese de que a paranoia tende a se instaurar em tais territórios clivados. No entanto, ainda não entrei em contato com nenhuma hipótese que procurasse entender o impacto de tais movimentações políticas, ideológicas, econômicas, na produção cultural da época. Tenho certeza de que me falta informações sobre artigos e pesquisas que estudem exatamente tal aspecto do nosso “transe” recente. No entanto, de qualquer maneira, o que me proponho aqui não é obviamente uma tentativa de análise e interpretação totalizante dos fatos, mas apenas uma contribuição, e sobretudo a tentativa de realizar o cruzamento entre dois territórios que tendem a não se comunicar muito. Basicamente, entre os conceitos brevemente apresentados, oriundos de um estudo antropológico e sociológico dos fatos recentes, e as transformações que observei no tecido cultural, e especificamente artístico, no mesmo período.

Espero, assim, contribuir com mais uma possibilidade - entre outras - de tentar entender um pouco do que passamos no passado recente. Ademais, para mim, particularmente, interessa tal esforço de cruzamento também de um ponto de vista artístico. Trata-se, com efeito, de um esforço, na verdade muito grande, e que me custou a bem da verdade *toda essa pesquisa*, de tentar encontrar alguma forma de me *reposicionar* diante dessa alteração completa do jogo de forças, e da destruição total de uma determinada hegemonia ideológica (e parcialmente real) que, no início dessa pesquisa já estava desabando diante de nós, e que, como exposto no início deste capítulo e na minha análise do meu próprio trabalho, me deixava órfão, como que deslocado daquele fluxo mesmo, ideológico, que até então me interessava criticar. Como eu poderia *reposicionar* o meu *olhar*, crítico, diante da ideologia hegemônica, se eu não estava mais entendendo nem de longe a forma como funcionava tal ideologia, sua estrutura, e na verdade, sempre que achava que estava me colocando de um ponto de vista crítico, sentia - e percebia - que na verdade eu estava *operando* dentro daquela mesma estrutura ideológica, e na verdade fazendo com que ela se fortalecesse ainda mais?

Voltando novamente ao fio da meada, trata-se de agora tentar esmiuçar as dinâmicas de tal conceito, para entender em que medida a ideia de cismogênese pode ajudar a compreender um reposicionamento, e um *fechamento*, que, me parece, ocorreu de fato no território das artes no Brasil, a partir de 2015. A hipótese é a de que tal fechamento se devia a uma operação *em feedback* de tendências cismogênicas que já estavam atuando *para dentro* do nosso território, antes mesmo de que nos déssemos conta disso. O *feedback*, ou a retroalimentação, tem, como exposto, uma dinâmica que funciona por uma espécie de tendência de reverberação infinita, pela sua própria sistemática interna. Vejamos o exemplo do próprio Bateson, talvez um pouco mais complicado de imaginar do que o exemplo da caixa d'água, mas que serve para entendermos com mais precisão a base da ideia de retroalimentação positiva (ou *feedback positivo*). Bateson explica que a cismogênese precisa ser pensada como um sistema circular - que não funciona

em um sentido linear portanto, não apontando para uma conclusão, mas sim, em circularidade, e por isso tendencialmente não acaba:

“Esses sistemas causais circulares devem, por definição, ou buscar um estado estável, ou sofrer uma mudança exponencial progressiva; e essa mudança será limitada pelos recursos de energia do sistema, ou por alguma restrição externa, ou ainda por uma quebra do sistema como tal.

O motor a vapor com regulador ilustra o tipo de circuito capaz de buscar um estado estável. Nesse caso, o circuito é construído de tal forma que quanto mais rápido o pistão se movimenta, mais rápido o regulador gira; e quanto mais rápido o regulador gire, maior a divergência de seus braços balanceados; e quanto maiores as divergências desses braços, *menor* o suprimento de energia. Mas isso, por sua vez, afeta a atividade do pistão. A característica autocorretiva do circuito como um todo depende de haver dentro do circuito pelo menos um elo, de tal forma que quanto mais houver de uma coisa, menos haverá de outra. Nesses casos, o sistema pode ser autocorretivo, seja buscando uma taxa estável de operação, seja oscilando em torno dessa taxa estável.

Em contraste, um motor a vapor com regulador construído de forma que uma divergência maior dos braços do regulador *auente* o suprimento de vapor do cilindro oferece um exemplo do que os engenheiros chamariam de *runaway* (desequilíbrio, descontrole). O *feedback* é “positivo”, e o sistema vai operar cada vez mais depressa, aumentando a sua velocidade exponencialmente até o limite do suprimento de vapor disponível ou até que o volante ou alguma outra peça venha a se quebrar.” (BATESON, 2018, p. 318)

Em seguida, Bateson segue o raciocínio, e retorna aos Iatmul, dizendo que, naquela tribo, segundo o que observara, a “cismogênese parecia promover uma mudança progressiva, e o problema era saber por que essa mudança progressiva não levava à destruição da cultura como tal” (idem). Ele segue na investigação, e responde à própria pergunta, concluindo que “o cerimonial do *naven*, que é uma caricatura exagerada de um relacionamento sexual entre o *wau* e o *laua*, é de fato deslançado por um comportamento jactancioso simétrico” (idem, p. 319). Não importa para nós adentrar nos detalhes da estrutura de parentesco Iatmul, mas o cerne da questão aqui está em compreender que os rituais dos *naven* servem de fato como fator *compensatório* para a tendência à desintegração que a cismogênese traz ao sistema no caso dos Iatmul (como já adiantei acima também). Em outras palavras, nesse ritual de *travestimento* (e de troca de papéis), cria-se o espaço para literalmente uma “válvula de escape” do acirramento tendencial das diferenças gerado pelas cismogêneses simétricas e/ou complementares que estruturavam aquela tribo.

O ponto, para nós, é que, sem a presença desse tipo de *válvula de escape*, que é necessariamente *exterior*, sem esse elemento compensatório, que se transforme em um fator *autorregulador* do sistema - sem a retroalimentação negativa portanto - o sistema tende a uma espécie de circularidade crescente em uma direção única, e que não tem freios dentro de si mesma, gerando assim uma *distorção* crescente dos elementos em jogo, até a sua desagregação total, destruição do sistema como um todo.

“Mais cedo ou mais tarde, a *distorção* das personalidades vai ser acompanhada por três efeitos: uma hostilidade na qual cada parte se ressentida da outra como causa da sua própria *distorção*; uma crescente incapacidade em compreender as reações emocionais da outra parte, pelo menos na cismogênese complementar; e a inveja mútua. Os membros de cada grupo vêem as partes atrofiadas da sua própria vida afectiva demasiadamente reveladas nos membros do grupo oposto. É neste tipo de contexto que a inveja mútua se desenvolve.

Quanto mais afastadas as personalidades evoluírem e mais especializadas se tornarem, mais difícil será para elas verem o ponto de vista dos outros. Atinge-se uma situação em que as reações de cada parte já não procuram a resposta que inicialmente as satisfazia, mas são a expressão de descontentamento pelo tipo de adaptação emocional a que os indivíduos foram forçados. As personalidades tornam-se mutuamente contra sugestivas e os modelos de comportamento adoptados são uma reacção para com a outra parte. Neste contexto, a cismogênese assume uma nova forma e a relação torna-se cada vez menos estável.” (CENTENO, 2009, p. 23)

Estou agora procurando enfatizar esse aspecto da *distorção* crescente dos dois lados do sistema, e tendência inexorável ao aumento da distância entre os pólos exponencialmente, que *só pode ser contida de fora*, ou por meio de algum tipo de fator de autorregulação, estou frisando essa consequência peculiar, da *distorção das personalidades*, para poder então retornar ao ponto em que estava narrando, em relação à minha situação (creio, novamente, que não fosse apenas minha), em termos de criação artística, em meados de 2020, início de 2021. Acima, citei um trecho de um texto (“ruim é ruim, a gente não gosta” etc.), produzido no bojo do projeto VERDADE, em que se tratava de, em linhas gerais, reafirmar repetidamente o mesmo, as *verdades* já conhecidas desde antes, ainda que em um tom paródico, autoirônico ou até desesperado, é como se não houvesse *outra possibilidade* de discurso. Quando, depois, coloquei esse tipo de texto que eu estava produzindo ao lado da ideia de Bateson sobre os sistemas

cismogênicos, ficou para mim absolutamente evidente que a minha prisão discursiva naquele momento poderia ser analisada sob essa ótica: tratava-se de uma construção discursiva que *operava em feedback* (positivo), e que portanto não teria como sair do círculo vicioso em que estava metida - de modo havia apenas um único caminho, da repetição e intensificação do mesmo até o colapso (talvez o trecho citado esboçasse essa espécie de colapso que no entanto não é capaz de fazer o sistema parar, simplesmente porque ele não parou: a locomotiva está em movimento, os pistões seguem cada vez mais rápidos).

Escrevi esse texto não muito tempo depois da realização da performance *Em marcha ré*, realizada em uma parceria entre o artista plástico Nuno Ramos e o grupo Teatro da Vertigem. Quando entrei em contato com o material sobre a cismogênese, e particularmente com a teoria sobre a retroalimentação, ou o *feedback*, e o seu ciclo que se dá internamente, com alguma independência portanto, em relação ao outro lado da cismogênese, foi-me inevitável pensar tal performance sob este ponto de vista - da cismogênese, e do que eu estava sentindo na minha própria escrita como um tipo de “tautologia”, que, agora falando com mais exatidão, poderia ser pensada exatamente como a repetição em feedback em que a cismogênese nos atira a todos²³.

23 Ainda sobre a cismogênese, e sobre como ela as dinâmicas de diferenciação são utilizadas de maneira sistemática pelas forças armadas nas suas operações psicológicas, um exemplo mais recente são os movimentos que os militares têm feito, no sentido de se diferenciarem de Bolsonaro - possivelmente já com o foco nas eleições de 2022. Para instaurar uma dinâmica de cismogênese, basta instaurar a dinâmica de diferenciação. Em exemplo recentíssimo, o Contra-Almirante Antonio Barra Torres, que foi indicado para presidir a Anvisa por Bolsonaro, publicou uma declaração oficial em que se opõe frontalmente à política do governo em relação à vacinação de crianças de 5 a 11 anos. No mesmo dia, o governador Flávio Dino, do PC do B, publicou um twitter, em que afirma: “Esse documento integra a história do Brasil por dois motivos: trata-se de um oficial-general reagindo às múltiplas agressões daquele que deveria honrar as forças armadas, e não o faz.” (Apontado por Piero Leirner em postagem no facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/100000522644355/posts/5327110217316347/>). Neste caso, o processo de diferenciação é instaurado *para dentro* das próprias forças armadas, no sentido de preparar a possibilidade de que as FAB “joguem nos dois times” na disputa que se desenha à frente. A prova de que a dinâmica da cismogênese continua a pleno vapor é a declaração do governador mais à esquerda do país.

3.3. *Marcha à ré* - Nuno Ramos e Vertigem

A obra, que foi realizada no dia 04 de agosto de 2020, consistia em aproximadamente 200 carros que andavam de marcha ré, saindo de um ponto na avenida Paulista e se dirigindo até a entrada do cemitério da Consolação, onde foi hasteada uma bandeira com uma das figuras da *série trágica*, de Flávio de Carvalho. Obviamente que a referência a Flávio de Carvalho também estava presente na própria performance, que de alguma maneira repunha e recriava a “experiência No 2”, de 1931, onde o artista atravessou “na contramão” um cortejo de corpus christi. No caso de *Marcha a ré*, em cima do pórtico do cemitério da consolação, onde a carreata chegava ao fim, um trompetista tocava o hino nacional ao revés. Havia ainda uma espécie de trilha sonora ao longo de toda a ação, feita de sons de respiradores utilizados nas UTIs para a Covid19.

Sem nos deter demais em torno disso, é interessante lembrar um pouco do *tom* da “experiência” de Flávio de Carvalho, que, ao que parece, não tem esse nome à toa. Depois de realizar a mencionada ação, o artista escreveu um texto, célebre, onde descreve a ação, e a analisa. O que é interessante notar, a título de comparação com a sua citação, ou mais exatamente, a referência que a ação do Teatro da Vertigem faz ao original, são as diferenças brutais, quase que absolutas, entre as duas *atitudes*. Flávio de Carvalho escreve, por exemplo, sobre o modo como, segundo ele, a sua ação se iniciou: “tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que elle seguia para melhor observar o efeito do meu acto impio na fisionomia dos crentes” (CARVALHO, 1931, p. 8). Aqui já se notam ao menos dois aspectos fundamentalmente diversos do que se dá em *Marcha ré*, e que nos interessam sobremaneira. Parece que no relato do artista, o impulso para tal ação (que evidentemente se reflete nela), é duplo: por um lado, sabe que se trata de um ato “ímpio”, o que revela desde já um

aspecto *provocativo*, ou *polêmico* na sua atitude (pensando aqui em polêmica como uma forma de dialogismo, com Bakhtin²⁴).

Por outro lado há em Carvalho um impulso - complementar a esse - que é um certo impulso de observação, algo “científica” mesmo, antropológica, dos *efeitos* da sua provocação, ou da sua polêmica. Há, portanto, um genuíno e evidente *interesse no outro*. A polêmica se evidencia aqui - com Bakhtin - no seu caráter mais claramente *dialógico*. Trata-se de um discurso que *pressupõe* o outro, e que - no limite - *o busca*. O gesto polêmico, nesse sentido, não é um gesto de repulsa, ele não pretende *se vingar* do outro, ao contrário, ele pretende estabelecer um diálogo - ainda que pela polêmica, pela violência, pelo risco da ruptura. Mesmo assim, é completamente diferente de um discurso de *ataque*, monológico, que vise à destruição do outro. Claramente não se trata disso. Trata-se de violentar para *observar*, e para *entrar em contato* com o outro. Há, pois, uma certa *curiosidade* subjacente, que é mesmo o fundamento da polêmica.

Mais adiante, Carvalho diz, logo antes de se iniciarem as ameaças que o levam a empreender a fuga do local, depois de ter atravessado parte da procissão: “contemplei por alguns instantes esta scena curiosa: uma massa de gente levada ao extremo do ódio desejando me devorar e controlada por uma emoção qualquer que a retina indecisa” (idem, p. 17) Interessante, novamente, notar a sua *curiosidade* peculiar em uma multidão que ameaçava linchá-lo. Em seguida a situação como degradingola, e o artista encontra uma maneira de fugir. Passa então a uma análise pormenorizada de diversos aspectos que observara na sua *experiência*, e que suscitam diversas

24 A questão da *polêmica* nos interessa particularmente, porque voltaremos a ela, e a como a situação do discurso que atua em *feedback* impede que se tome uma atitude de fato *polêmica* - e isso porque a polêmica, ou o discurso polêmico, como nos mostra Bakhtin, é *uma forma de dialogismo*. Embora pareça unilateral, sempre existe *em diálogo* com um discurso prévio, e por isso mesmo, não é unilateral: o discurso do outro está sempre *pressuposto* no discurso polêmico, ainda que em silêncio. No caso da ação em questão, é evidente que caminhar de chapéu não é em si mesmo nada de polêmico, ou seja, o *discurso* que tal caminhada evoca *depende materialmente da presença do outro* para que ele ganhe sentido, e para que se estabeleça o diálogo que *sempre é* o que visa a polêmica. *Marcha ré* não se estrutura da mesma forma. O seu discurso não é *polêmico*, e não é dialógico. Embora aparentemente seja tão unilateral como o discurso polêmico, a ele falta algo de fundamental: o outro. É evidentemente uma *resposta* às carreatas de direita realizadas à época, mas não é uma resposta polêmica, justamente porque não está em diálogo, e, sobretudo, *não tem em vista* o diálogo. A ação, no caso, não está voltada para a observação do outro, ou para que se dê uma resposta. Ao contrário, aqui, ao que parece, a ação é feita *para nós mesmos*.

teorizações políticas, antropológicas e afins. O que importa aqui é observar, novamente, a curiosidade do artista, em um momento de extrema tensão, quando a massa de pessoas estava ao que parece sensivelmente se preparando para atacá-lo, e o seu olhar é preciso e *capaz de observar*, cheio de interesse, para todas as pessoas que se voltavam ali contra ele. Parece um exemplo quase que perfeito da ideia mesma da *polêmica*, pensada a partir de Bakhtin. Trata-se de colocar uma situação em movimento, para observar o que isso gera justamente naquele *outro*, naquele discurso pré-existente, concreto, emitido pelo *outro*, com que se quer polemizar.

Ao contrário, em *Marcha ré*, não só o outro não está materialmente presente - o que seria evidentemente um detalhe, porque tal polêmica poderia se dar de diversas formas - mas, o mais importante, o outro *não é visado*. Não se trata de uma ação pensada com o fito de *polemizar* com o outro, e portanto baseada na curiosidade da sua consequência *no outro*. O tom de *Marcha à ré*, ao contrário, é de *reação*.

“Este é o amplo contexto de banalização da morte que parece ter adquirido uma específica “materialidade” com a qual o percurso criativo se nutriu, e a ele *reagiu*. Um cenário miseravelmente conhecido que, de algum modo, espelha e corrobora o regime necropolítico que marca a violenta história do Brasil, particularmente contra a parte da população mais discriminada e menos favorecida, evidenciando assim, o projeto em curso que o atual governo federal de extrema direita tem explicitamente incentivado.” (DURAN, 2020 - grifo nosso)

O dramaturgista da ação a caracteriza nesses termos, aliás muito precisos: trata-se de uma reação a uma ‘materialidade’ específica, que é a barbárie instaurada no país, a violência bolsonarista. Ou seja, em outras palavras, é um gesto contra tudo de “ruim” que está sendo feito no país, um gesto que *reage* a todo esse mal. Nuno Ramos comenta sobre a obra, em um sentido parecido, mas que nos faz entender ainda um pouco melhor a estrutura da ideia: “No Brasil, a gente está assistindo a uma marcha triunfal da violência e do descaso [com o coronavírus], acho que o que propomos com a performance é uma pequena *reversão* dessa energia” (GIULIA, 2020, grifo nosso) A ideia de “reversão” da energia da “violência” e do “descaso” corrobora a ideia de que, aqui, não há em absoluto o gesto da *provocação* presente em Carvalho, nem muito menos o da curiosidade pelo outro, ou do *experimento*. Trata-se de uma ação que, em si mesma, se propõe a *reverter*

uma outra ação. Ou seja, ela não pretende entrar em diálogo com essa outra ação - que também pressupõe. Não se trata de agir *em relação* à ação mencionada (a violência, o descaso). Ao contrário, trata-se de realizar uma *reversão* dessa ação, porém, *em um outro território*. A reversão não é feita *em relação ao descaso e à violência reais*, a reversão, ou a *reação* é realizada - penso - exclusivamente *para o outro lado do “sistema”*. Ou seja, trata-se de uma ação que se fecha para *o outro*, e que realiza, *para nós*, uma reação, e uma reversão, da ação do outro - com que ela não se interessa em discutir ou polemizar, até porque, como seria possível polemizar com esse nível de violência aberta? O argumento é esse, e é plenamente real: estamos sob um ataque genocida. Não há possibilidade de diálogo, quanto mais de polêmica, o que nos resta é *reagir*.

Aqui, no entanto, é que eu gostaria de colocar a questão, que talvez seja até bastante evidente e simples, mas que me acompanhou durante meses, talvez anos, e que para mim foi uma armadilha de fato extremamente difícil de desfazer: será mesmo que o que nos resta é tão somente isso? Será mesmo que esse tipo de ação, de *reação*, ou de tentativa de *reversão* - para dentro - das ações que vem de fora, será que esse tipo de ação não está na verdade - ao contrário do que imaginamos - alimentando, ou retroalimentando a nossa mesma *posição* dentro daquele sistema? Em outras palavras; quando tentamos “reagir” nesses termos, “reverter” os males causados, internamente, não estamos - muito embora possa parecer o contrário - nos enfraquecendo ainda mais, e nos mantendo ainda mais *parados*, e, por que não dizer, *aprisionados*?

Particularmente, me parece que sim. E a dinâmica da cismogênese talvez possa nos ajudar a entender algo disso. Ao sentir que estamos *reagindo* às ações que vêm do lado de lá, internamente, ao que parece estamos na verdade realizando uma dinâmica de *feedback*. Ou seja, nesse sentido, parece bastante claro que *Marcha à ré* era, antes de tudo, uma ação de *retroalimentação*. O seu mérito, no caso, está em ser uma *retroalimentação negativa*. Ou seja, trata-se de um feedback negativo, que serve como fator de autorregulação do sistema, similar (e bastante claramente) aos *naven* nos Iatmul. É uma espécie de inversão, grandiosa e sublime, de uma atitude *do*

outro, que tem como função, exatamente como coloca Ramos, “reverter” um pouco de toda aquela dinâmica (de cismogênese) que tende à dissolução total, servindo, assim, como uma tentativa de restabelecer algum equilíbrio ao “sistema”.

O que me angustiava, e me angustia, no entanto, era não encontrar caminhos de um discurso que não se elaborasse a partir dessa mesma única fala possível, que, ao que parece, a cismogênese instaura, e que opera em feedback necessariamente, de tal forma que, ainda que em negativo, não se consegue sair da dinâmica em si - e, no limite, se contribui para mantê-la, ou para reequilibrá-la para que possa se manter.

Em que pese o efeito grandioso e impactante da ação, ela também não se desprendia dessa mesma dinâmica. Era uma reação, nossa, à ação “deles”, e nisso estávamos rigorosamente no mesmíssimo lugar discursivo, na mesma reafirmação daquilo que nos cabe dentro da dinâmica cismogênica. Com a leitura desses textos de Piero Leirner e outros, e também - creio - com o tempo passando e a possibilidade de olhar para as coisas com mais calma, me ocorreu que afinal, essa mesma dinâmica como um todo *é ela mesma talvez uma forma de hegemonia ideológica*. Foi aí que as coisas mudaram de figura para mim. Como se fosse possível realizar aquilo que Slavoj Žižek denomina a *visão em paralaxe*, alterando-se o ponto de vista de quem observa a situação, altera-se também algo da situação em si, naquele momento senti que - independentemente de concordar-se ou não, repito, com a hipótese de Leirner - foi possível olhar para os fenômenos que estamos vivendo *em perspectiva*.

O que de repente me ocorreu foi a seguinte pergunta: se a tal divisão cismogênica (a tal “polarização”, que seja) for, *ela mesma*, a nova estrutura da hegemonia ideológica deste novo momento, e se ela *não tende à sua resolução*, mas sim, à sua manutenção e intensificação (em feedback)? Nesse caso, seria possível tentar imaginar que caminho é possível fazer para - para além de *tentar amenizar* tal dinâmica, propondo ações que *revertam* os seus males - imaginar caminhos para colocar-se, novamente, de maneira efetivamente *crítica* diante desse novo constructo ideológico, que não se estrutura da mesma forma unitária que o anterior, mas como que *subdivido em dois*. Em outras palavras, o que me ocorreu então foi pensar que o *transe*

ocorrido a partir de 2015 não era uma mera substituição de uma hegemonia ideológica "de esquerda" (o lulismo), por uma outra, "de direita" (o bolsonarismo), que caberia criticar agora mais frontalmente, para poder resistir a ela, etc. Não. O caso talvez seja mais complexo. O que a ideia de cismogênese, como *um único sistema feito de contrários que tendem a distanciar-se mais e mais*, sugere, é que a nova hegemonia ideológica que entra em cena para substituir o lulismo não é feita de *uma* nova estrutura ideológica, mas sim, de *duas*²⁵. Essa foi para mim a hipótese que, para além de estar correta ou não, me possibilitou me mover (em termos discursivos) e imaginar outras possibilidades de discurso, de fala, e inclusive de *polêmica*, de discursos *dialógicos*, dentro desse contexto específico.

3.4. Um sistema hegemônico ideológico feito da disputa entre duas ideologias

Muitos são os que descartam rapidamente o livro de Piero Leirner por conta da sua aparência paranóica, de ser uma imensa *teoria da conspiração*. Não acho que tal impressão seja infundada, e tendo, eu mesmo, a descartá-lo - pela mesma razão. No entanto, trata-se sobretudo de uma imensa fonte de documentação, de um estudo antropológico inegavelmente sério, e, em linhas gerais, de uma hipótese, que, a meu ver, não deveria ser descartada até que se provasse a sua própria falsidade - apenas pela aparência paranoide. No entanto, como não estamos aqui estudando o mesmo fenômeno, podemos nos utilizar apenas daquilo no livro que interessa ao estudo específico que visamos. No que se relaciona à teoria da guerra híbrida, e particularmente

25 Nesse sentido, seria necessário imaginar, a título de metáfora, que tipo de "experiência" poderíamos realizar, se estivéssemos diante de uma procissão que já é, ela mesma, clivada em duas direções diversas. Como seria possível se locomover em um tal território e sustentar o mesmo nível de *polêmica* que Flávio de Carvalho é capaz de criar? Não pode se tratar de simplesmente "escolher um dos lados" - porque isso não resultaria em *polêmica*, já que eles *já existem*. É necessário encontrar um *terceiro lado*, uma *terceira direção* para atravessar as outras duas? Não parece ser o caso, porque a terceira direção necessariamente não teria como entrar em contato - e portanto não polemizaria - com nenhuma das duas, mas sim, apenas se distanciaria delas. Ao que parece, para conseguir sustentar a mesma provocação de Carvalho, em uma tal hipotética procissão já ela mesma clivada, seria necessário, de alguma maneira, *caminhar ao mesmo tempo nas duas direções*. De tal modo que a nossa caminhada fosse capaz de *fazer o caminho inverso às duas procissões simultaneamente*, e assim conseguisse gerar algo próximo da *polêmica* que Carvalho gera (e isso não por "não se ter um lado", mas apenas porque as duas procissões opostas, no caso, já são, elas mesmas, *um sistema*, que não está tendendo a uma conclusão, mas sim, é ele mesmo, o todo das duas direções simultâneas, *a nova procissão* que nos cabe atravessar, que já está em conflito - e talvez o conflito em si já seja a nova procissão, no caso).

sobre a ideia de *cismogênese*, é interessante ainda apenas frisar que, para levar em conta o conceito, não estamos com isso defendendo necessariamente a sua atualização - Leirner chega a citar a famosa experiência MK Ultra, que é um desses assuntos “polêmicos” e que, esse sim, carrega em torno de si a aparência de ser, de fato, *teoria da conspiração*. Mas, aqui, isso não importa. O fato é que a cismogênese foi teorizada, e, para além de ser utilizada ou não em operações psicológicas, trata-se antes de tudo de um fenômeno empiricamente observado, que Bateson logrou descrever, e cujo interesse, para nós, está no fato de que ele *não tem conclusão*. Trata-se, digamos, de uma divisão, separação, uma dinâmica de conflito e distanciamento entre dois lados, que não tende a uma resolução, mas ao permanente distanciamento, e aceleração exponencial da energia de embate, a não ser que haja dispositivos de *feedback negativo*. Isso é o que nos interessa, no caso, para levarmos em conta a hipótese de que a hegemonia ideológica que se instaura no Brasil depois do colapso do Lulismo não é uma nova hegemonia ideológica única, agora no campo da direita política (de tal forma que esse momento, de divisão, seria uma espécie de disputa comum entre hegemonias, que ainda não teria se estabilizado), mas sim, tratar-se-ia de uma nova hegemonia, *já estabelecida*, cuja lógica é justamente a do embate, ou seja, não se trataria de um embate que tende a se resolver, mas sim, do embate como *fim*, a cismogênese sendo o processo final - que não tende à resolução. Essa nova hegemonia, seguindo essa hipótese, seria formada *por duas ideologias em conflito*. Essas duas construções ideológicas têm, por sua vez, fundamento e falseamento, ainda que em graus diversos, ou seja: trata-se efetivamente de dois campos hegemônicos, e o que vivemos é o estado da sua guerra, que só gira de maneira *circular* (como aponta Bateson, a cismogênese é um sistema circular e não linear), em torno de si mesma. No trecho em que tratei sobre o pânico como política, tentei apontar um pouco a situação do campo ideológico à esquerda. Ou seja, se há uma tendência à *deformação* dos campos envolvidos na cismogênese, creio que a deformação do lado da esquerda está captada em alguns daqueles apontamentos: um retorno a um ponto de vista dualista da política brasileira, uma leitura moralizante da “elite do atraso” versus a “nova classe trabalhadora”, dinâmica, viva e batalhadora. Em suma, esse constructo ideológico da esquerda paranoide - em pânico - seria um dos

lados da cismogênese, e de fato se deforma na direção apontada unicamente por estar em contraste (complementar) com o vetor que vem do outro lado; o da direita “anticomunista”, que prega a volta da ditadura, etc. Os pólos, nesse caso, se complementam, e quanto mais um deles caminha em uma direção, mais o outro caminha na outra.

Um texto muito interessante, assinado por um grupo de militantes, publicado em janeiro de 2019, parece captar muito dessa operação, desse *processo de diferenciação*, em que aspectos que antes coexistiam dentro do campo da esquerda, foram capturados pela direita. O texto significativamente se chama “*Olha como a coisa virou*”, e trata justamente do fato de que o território da disputa política nas ruas, o território, digamos, da militância política mais direta, foi dominado pela direita nos anos subsequentes a 2013. Mais do que reafirmar essa quase platitude, o texto traz uma descrição viva de tal fenômeno:

“‘Olha como a coisa virou’, dizia um camarada outro dia. ‘Uns anos atrás, se você tava numa padaria, num ponto de ônibus, e ouvia alguém reclamando do governo, isso dava um ânimo. A gente que é militante já via ali uma abertura para falar de política, um lampejo de consciência de classe. Não faz muito tempo, isso foi mudando. Hoje, quando escuto alguém reclamando, já ligo um alerta: ‘putz, quer ver que o cara é Bolsonaro’...”(GRUPO DE MILITANTES, 2019)

A descrição ecoa para qualquer um que tenha algum tipo de militância política. O território da “política”, no sentido da ação direta por parte da população, a atitude de embate, naquele período, tinha pulado para o campo da direita - ao que parecia, de maneira irrevogável. O texto segue refletindo sobre 2013, sobre como aquela movimentação não foi exatamente um tipo de demanda social “democrática” propriamente, mas sim, uma explosão disruptiva que, já naquele momento, gerou um problema: a defesa do estado de direito tornou-se a necessidade de repressão. Em outras palavras: como colocar-se ao lado de um movimento essencialmente destrutivo e disruptivo como aquele, sendo que se estava no governo? Muitos dizem que o PT falhou em não dar ouvido às ruas. Desde Marcos Nobre (NOBRE, 2013), até todo o campo da esquerda psolista apresentam - com matizes diversas - essa interpretação: o PT deveria ter tomado para si as forças destrutivas que estavam nas ruas, e torná-las forças suas, aproveitar para realizar alterações

que até então não tinham sido possíveis. No entanto, tal não ocorreu (e aliás não parece que seria uma decisão tão simples assim), e a “esquerda institucional” acabou por se identificar com a *ordem*. E Bolsonaro, nesse sentido, teria *capturado* aqueles impulsos disruptivos que antes eram o campo da esquerda. Segundo o mesmo grupo de militantes, Bolsonaro,

“*ao falar o que não pode ser falado, escracha o consenso constituído desde a redemocratização, expondo seu fundo falso e mobilizando justamente a revolta contra ele. Para os defensores do arranjo atacado por Bolsonaro, pode ser reconfortante crer que o novo presidente tenha sido eleito à base de mentiras (manipulando os usuários do WhatsApp com uma indústria de fake news); todavia, parece mais correto considerar o contrário: foi sobretudo por assumir abertamente verdades até então dissimuladas que o capitão angariou tamanho respaldo popular. Mas a constatação da violência social, neste caso, não aponta para um horizonte de transformação – ao invés disso, rebaixa de vez as expectativas. A hipocrisia deu lugar ao cinismo: o mundo é injusto, vai continuar sendo e, pra quem reclamar, vai ficar pior*” (idem)

O momento de transição, quando havia uma certa mistura bizarra, entre uma direita que de alguma forma é contra o status quo, e de uma esquerda que defende a ordem, que foi a base para o diagnóstico sobre 2019, está capturada em um pequeno filme de 2014, que foi muito visto à época, captado em uma esquina do bairro de Copacabana, no Rio, onde um militante vestido de Batman (depois, ele se tornou de fato eleitor de Bolsonaro), discutia, no meio de uma pequena multidão, com um homem de meia idade, de bermuda e camiseta²⁶. A cena tem algo de glauberiano, em um registro evidentemente rebaixado e paródico (muito embora seja uma cena “real”). O homem, revela-se em seguida, é um cineasta, que está defendendo a copa. O Batman brada contra a copa, reclama do “padrão fifa”, etc, ou seja: está contra o estado, contra “o sistema”; ao passo que o cineasta, que em seguida brada, “eu ganho dinheiro pra caralho”, está defendendo o estado, a *ordem*. No meio da multidão há outras pessoas, uma mulher que filma tudo e grita, meio amalucada (paranóica), “manipulado! Manipulado!”, alguns documentaristas franceses que estão fazendo perguntas ao cineasta sobre as favelas do Rio, a que o cineasta responde que ele mesmo vai nas favelas, que aquilo tudo é falácia (novamente, defendendo a *ordem*), e uma série de pessoas em volta. A discussão entre Batman e cineasta dura algum tempo, e depois se dissolve.

26 O vídeo está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=MifFOCuLILo> (acessado pela última vez em 26/01/2022)

Esse tipo de situação bizarra e caótica tornou-se bastante comum à época (2014 e anos seguintes), onde parece que estava de fato ocorrendo um *transe* - e, podemos pensar, instaurava-se a cismogênese, que, começava já a gerar as suas primeiras “deformações”: uma pessoa de esquerda, naquele momento, que naturalmente tenderia a ser crítica ao estado, e à ordem - dependendo da sua colocação dentro do espectro da esquerda - mudava de lado e passava a defender justamente a ordem, o estado, e a *polícia* (cabe lembrar que foi nesse período que Dilma assinou as leis que fortaleceram as GLOs, e que permitiram a delação premiada, etc).

É interessante, nesse sentido, colocar em perspectiva e olhar para o momento em que estamos, e assim perceber que o processo da cismogênese *não se interrompeu*, ao contrário, só se acentuou de lá para cá - e mesmo depois da posse de Bolsonaro, seguiu em pleno funcionamento: sempre a mesma dinâmica, conflito, aumento da diferença, etc. Se pensarmos que, de 2014, quando alguns de nós defendiam a copa, chegamos a 2021, quando muitos de nós defende o Alexandre de Moraes, percebemos que a *deformação*, do nosso lado, foi sendo de fato cada vez maior. Assim como, do lado de lá. Se em 2018 a direita estava construída em torno de juízes, agora os juízes são os seus inimigos: e, pela dinâmica da separação, pela cismogênese complementar, tudo o que não está *do lado de lá* pula automaticamente *para o lado de cá*. De maneira que agora até mesmo os juízes, o judiciário, esse poder que sempre foi identificado no Brasil com o que há de mais retrógrado, agora como que *passou para o lado da esquerda* - claro, em termos de discurso, em termos de *ideologia*. As dinâmicas de geração de diferença parecem de fato estar operando ao longo de todo esse tempo, e têm nos encaminhado na direção de um campo cada vez mais diferente daquele campo que ocupávamos há sete ou oito anos. À medida em que a direita se coloca mais e mais transgressiva, tresloucada, brutalmente inconsequente, a esquerda necessariamente responde tornando-se comportada, legalista, e *defensora da ordem*. Nesse sentido, parece que não falta mesmo muito para estarmos ideologicamente próximos inclusive a um general Santos Cruz por exemplo, que aparece como um daqueles *agentes da ordem* que se colocam contra a “loucura” de Jair Bolsonaro. “Teóricos da conspiração” considerariam a hipótese de que essa é também uma estratégia, um tipo de dinâmica de *good*

cop / bad cop, em que, diante de um mal, tendemos a aceitar um mal menor - ou, diante do acirramento máximo da cismogênese, qualquer aceno na direção de um feedback negativo (que ao menos estabiliza o sistema um pouco) é rapidamente acolhido, como se fosse uma possibilidade de respirar de novo.

Mas voltando ao ponto, o que interessa em tal dinâmica, levando em conta a hipótese de que se trate mesmo de uma dinâmica hegemônica, que não está em uma transição em direção a uma nova hegemonia, mas que é, ela mesma, a própria nova hegemonia, feita de duas ideologias em conflito.

Ao invés de disputar esse território diante de uma grande força ideológica hegemônica, e, de dentro de tal terreno hegemônico, colocar-se em uma relação crítica a ela (e aqui, a postura *polêmica* de Flávio de Carvalho parece novamente ser uma ótima imagem), instaurando o conflito ali onde há um suposto consenso, hoje, o que ocorre é que o próprio terreno já está clivado, de tal maneira que os signos todos estão também clivados - podendo estar de um lado *ou* de outro, mas nunca nos dois, de tal forma que tudo é ou uma coisa, ou outra, e a disputa fica de antemão resolvida: se você critica determinada construção ideológica, você automaticamente está em ressonância com o outro lado, e vice-versa.

Em termos concretos: ser crítico e entrar na arena de maneira crítica em relação às construções ideológicas *do lado da esquerda* joga a crítica automaticamente para o campo da direita. E vice-versa. Essa clivagem, embora aparentemente seja uma explicitação da *luta de classes* no campo ideológico, é na verdade o seu mais eficiente impedimento: porque tudo o que for crítico, será necessariamente capturado na “luta”, de tal forma que as críticas todas perdem o seu efeito específico, e se tornam sempre expressão do mesmo, da mesma “polarização”, que é a hegemonia ideológica em si mesma²⁷.

Acrescente-se que dinâmica da cismogênese *não é* instaurada exclusivamente pela direita, e *não depende apenas deles* para a sua

27 Ao que parece, a experiência vivida por mim e pelo elenco de *Branco* foi uma experiência praticamente literal da instauração de uma dinâmica desse tipo, em que, a partir do momento em que se instaura a diferença como padrão, ela se torna incontornável, e qualquer debate sobre aspectos eventualmente diversos de tal lógica presentes no trabalho ficam simplesmente impossibilitados pela dinâmica da diferenciação.

manutenção. Assim, é fundamental o papel da própria esquerda, o nosso papel, na manutenção e na disseminação desses padrões de funcionamento. Quando o território da esquerda, por exemplo, achando que está “se defendendo”, tende a extirpar da sua trincheira todos aqueles que se coloquem criticamente em relação às próprias construções ideológicas da esquerda, nesse tipo de postura, ela está justamente *alimentando a cismogênese* - e de maneira direta. Quando o “nosso lado” se constitui como um território que quase exige um determinado tipo de discurso, e que idolatra tudo o que diz aquilo que nos cabe dizer (o nosso lado da cismogênese), idolatra filmes como *Aquarius*, ou peças como *Leite Derramado*, por puro desespero de sentir que se está sob ataque, e que precisa se defender, quando fazemos isso e “nos unimos” diante de pautas comuns absolutamente hegemônicas para nós mesmos, e com isso desautorizamos qualquer tipo de contradição nessas pautas, *nós fortalecemos a cismogênese*; nós agimos como *ideólogos* da nossa hegemonia ideológica clivada.

Sobre isso, cabe um ponto de vista algo anedótico, que parece corroborar esse sentimento, de que a cismogênese é *atuada* quase sempre *em feedback positivo, para dentro* de cada um dos lados envolvidos, de tal maneira que, dentro dessa dinâmica, a disputa muitas vezes nem precisa chegar a acontecer para que já nos posicionemos diante dela: *nós fazemos a nossa parte, antes mesmo do embate se dar*. Em uma situação de clivagem total, como a que vivemos, não é sequer necessário que a disputa por hegemonia ideológica se dê, entre os dois lados envolvidos, porque, operando em feedback, nós mesmos realizamos a disputa, para dentro, e por antecipação (paranoide) - e com o sentimento de sermos os mais ágeis defensores do “nosso” ponto de vista.

Quando afirmamos esse tipo de “coragem”, via de regra estamos atuando justamente por covardia, para “evitar” uma aproximação indevida *com o outro lado* (a única coisa que a cismogênese proíbe peremptoriamente: que em qualquer nível que seja você *se pareça* com o outro lado, contra o qual você está em guerra). É assim que se cria todo o um território absolutamente reconhecível para todos nós, de uma espécie de posição “desconfiada”, por parte dos críticos sobretudo, diante das obras, que sempre correm o risco de

estarem “fazendo o jogo da direita”. Esse tipo de discurso, com ares de estratégia política, é na verdade o próprio *feedback* positivo, atuando para dentro e nos obrigando *mais e mais* a nos tornarmos a mera reprodução daquela dinâmica cismogênica, aparando as arestas por assim dizer de tudo o que possa não entrar na dinâmica pura da clivagem entre *nós e eles*. Ou seja, o que quero com tudo isso defender, é que, quando nós achamos que estamos “apenas nos defendendo” deles, quando consideramos que estamos “apenas reagindo” à diferenciação *que eles* teriam nos imposto, é justamente *nesses momentos* que nos tornamos os agentes mais diretos da ideologia vigente, que é a própria clivagem *de tudo*, e o impedimento da reflexão, do pensamento, da contradição em quaisquer territórios.

Neste momento - e sob esta ótica agora exposta - gostaria de esmiuçar um aspecto da reflexão sobre a trajetória da minha criação com o Tablado de Arruar, a *Trilogia Abnegação*. As três peças são bastante diferentes entre si, e tiveram uma certa presença importante nos palcos do país nos anos de 2014, 2015, 2016 e 2017. Acompanharam, portanto, de perto - e por dentro - o processo de *diferenciação* que estou sustentando que se deu naquele período. Por enquanto, interessa, no entanto, apenas um dos momentos de tal trajetória, que foi quando as peças foram apresentadas no Festival Internacional de Teatro de São Jose do Rio Preto, em 2017. Naquela ocasião, recebemos três críticas, e uma delas me chamou a atenção. Evidentemente que não era a primeira avaliação “negativa” do trabalho, que, como analisei na primeira parte da Tese, tinha em seu bojo a provocação e a polêmica como ponto de partida, e que portanto envolvia *necessariamente* a criação de olhares contraditórios para a obra.

No entanto, foi particularmente curiosa - e na verdade creio que se trata de uma explicitação de um sentimento generalizado no momento, não sobre a Trilogia em si, mas um sentimento mais amplo de fato - o olhar sobre a peça escrito pela crítica, diretora e dramaturga Daniele Ávila Small. Chamou-me a atenção, já àquela altura, o fato de que a crítica não questionava ou analisava, e nem mesmo atacava a obra - ao contrário, o texto falava pouco ou quase nada sobre a obra em si, e mesmo sobre as questões políticas que ela envolvia especificamente. No entanto, o que ele questionava sobretudo era,

não a obra, mas *o seu direito de existir*. Com o argumento de que "o contexto político" tinha se alterado desde a criação da peça, Small se perguntava sobre o que significava "fazer e programar" esse trabalho no contexto de 2017, e propunha que era "algo a se pensar" a *sobrevivência* desses espetáculos nos festivais daquele ano. O texto todo se pergunta, portanto, não tanto sobre o impacto das peças em si, e não analisa tampouco como elas teriam sido lidas, mas, limita-se a questionar a sua própria presença, e isso - importante frisar - não por conta da sua qualidade ou não, mas apenas porque "o início da trilogia é anterior ao golpe jurídico-parlamentar que tirou do governo a presidente Dilma Rousseff", e, com as alterações que se deram desde então, caberia questionar se a peça ainda teria direito de existir.

Tudo se passa, pois, como se o festival (não se pensa sequer sobre a peça em si) precisasse atentar para o risco que ele corre de *fazer o jogo da direita*: "vale fazer uma reflexão sobre como a Trilogia Abnegação contribuiu para o debate sobre o fracasso de determinado projeto de esquerda sem engrossar o caldo do ódio ao PT" (SMALL, 2017). Aqui, o núcleo do argumento: *não podemos nos parecer com eles*. O que é particularmente interessante, nesse caso, é que não houve absolutamente nenhuma reverberação da obra *para o lado deles*. A Trilogia Abnegação *jamaiz* foi elogiada por nenhum representante da direita, e nunca serviu a nenhum tipo de propaganda *para o lado de lá*. Nunca houve nenhuma associação da peça ao *antipetismo* por parte dos antipetistas, e as três obras da trilogia sempre estiveram presentes em ambientes ligados ao território *da esquerda*. Ou seja, efetivamente, a obra funcionava no terreno da *polêmica*, para dentro do nosso lado da cismogênese. Assim como o exemplo de Flávio de Carvalho, estávamos atravessando uma procissão na contramão (apenas, era a nossa própria: a procissão no caso era o consenso em torno do PT). Nesse sentido era evidente (sobretudo em Abnegação 2), o nosso intuito claro de *polemizar*. E é, ademais, natural que na polêmica haja resposta violenta, ou silenciamento, como houve. Mas a dinâmica da cismogênese simplesmente não permite polêmica interna, ela não admite que falemos nada que possa hipoteticamente parecer com algo que pudesse ser dito pelo *outro lado*, porque ela é em essência um *processo de diferenciação*. Small escreve, então, um texto que não expressa revolta, não polemiza de volta, não responde violentamente, nem nada disso.

Há, antes, uma tentativa de fazer efetivamente com que a obra *não exista mais*. Ou seja, a *polêmica* ao que parece tinha de fato perdido ali o seu lugar, e essa crítica talvez desse sinal disso: a cismogênese, operado *em feedback*, sem nenhuma conexão com a realidade exterior (nenhum uso da obra concreto pelo *lado de lá*), como agente direta da clivagem e da exclusão de qualquer tipo de pensamento contraditório e crítico que não se encaixasse em *um dos dois lados* perfeitamente. Tal exclusão, e diferenciação, é realizada por nós mesmos - no caso, pela crítica Daniela Ávila - que como que *se antecipa* ao “uso” pelo outro lado de determinada polêmica, e sugere que *ela não deve existir*. Ou seja, nós mesmos nos antecipamos, e expurgamos cuidadosamente do nosso território, ao longo dos anos de 2015, 2016, 2017, tudo o que pudesse ser visto como contraditório, tudo o que não reafirmasse o *nosso lado* da divergência generalizada. Nós mesmos operávamos metódica, implícita ou explicitamente o feedback positivo da cismogênese *para dentro*.

“(...) a sobrevivência da peça no cenário (podemos dizer mercado?) dos festivais é algo a se pensar, tendo em vista que o início da trilogia é anterior ao golpe jurídico-parlamentar que tirou do governo a presidenta Dilma Rousseff através de um processo de impeachment.

(...)

A Trilogia Abnegação, a meu ver, precisa ser pensada de acordo com o contexto, não para enclausurar as peças numa bolha, mas pelo contrário, para problematizá-las com o tempo histórico da recepção no aqui e agora do Brasil que está voltando para o mapa da fome.

(...)

Vale fazer uma reflexão sobre como a Trilogia Abnegação contribui para o debate sobre o fracasso de determinado projeto de esquerda sem engrossar o caldo do ódio ao PT, que é um ódio generalizado à esquerda – o que, a meu ver, tem causado mais dano ao país do que os erros cometidos pelo partido e suas lamentáveis alianças.” (SMALL, 2017)

Digo que “nós” realizamos tal clivagem para dentro mesmo quando ela não estava sendo realizada do lado de fora, mas tal pronome na primeira pessoa do plural pode parecer uma mera demagogia, já que de fato estou aqui falando de pessoas que realizaram esse tipo de exclusão prévia do meu próprio trabalho. No entanto, de fato, mais ou menos um ano depois, eu mesmo também operei dessa mesma maneira, talvez influenciado pelo conselho (de censura) sutil dado por Small. Abnegação 2 estava pré-programada para o festival Cena Contemporânea de Brasília de 2018, que ocorreria no início do

segundo semestre daquele ano. Depois de muito refletir junto ao grupo, decidimos por não realizar a tal apresentação - novamente, por receio de que pudéssemos ser lidos como “antipetistas”. Creio, hoje, com a distância, que tal gesto também foi realizado pela própria operação das forças da cismogênese complementar em feedback (que, como já aponta Bateson, têm bastante proximidade com o que a psicanálise chamaria de sintomas paranoides), que nos levaram a avaliar previamente que havia um risco de sermos assimilados pelo *lado de lá* - risco que talvez de fato existisse, porque a cismogênese era real. Mas, esse tipo de postura, embora aparentemente *nos proteja*, acaba por nos enclausurar em uma perspectiva a-crítica, um lugar de discurso onde só resta uma única coisa: dizer o mesmo, reafirmar a postura única que nos cabe, repetidamente, em uma tautologia infinita - de tal forma que a única alternativa viável para sustentar qualquer tipo de complexidade no discurso fica sendo a opção de simplesmente *se retirar* da arena do debate público.

Creio que seja justamente por isso, pelo acirramento da *cismogênese*, operando para dentro do nosso território, com críticos funcionando como agentes que faziam a fiscalização de eventuais *escorregadas* em discursos que pudessem soar de alguma maneira ligeiramente semelhantes ao outro lado, que muitos de nós sentimos que não era mais possível falar nada de interesse que se referisse ao território de debate mais público, e político (um pouco do efeito descrito no texto citado *Olha como a coisa virou*). Acho que essa é uma das razões para o fato de que se seguiu a esses anos uma avalanche de obras mais e mais fechadas no âmbito de debates privados, pessoais, e/ou descolados de quaisquer territórios políticos de debate da coisa pública. Quando se escreve e se pensa que uma obra que se coloca na arena de debate precisa ser avaliada de antemão por curadores para ter certeza se ela está de acordo com o discurso correto sobre a política, para que ela não corra o risco de *fazer o jogo deles*, o que se constrói é um território de previsibilidade quase total, em que as energias de pensamento mais contraditórias, *polêmicas*, capazes de mover, tendem a buscar *refúgio* em territórios menos clivados, e com isso, ainda mais uma vez, a arena pública de debate fica mais e mais dominada pelo novo consenso - esse consenso *feito de dois lados*, que críticas

como a de Small, e tantas outras, reforçam e repõem, talvez sem saber que o fazem²⁸.

Mas como é possível, então, retornar à arena pública de debate com um território incapaz de sustentar o mínimo de contradição, de *polêmica*, de *diálogo*? Como retirar-nos desse território de reafirmação constante do mesmo (ou, no caso, dos mesmos)? Gostaria de tentar criar aqui uma hipótese, ou melhor, uma proposta para isso.

Luta Dupla

Aqui, creio que cabe um pequeno parêntesis para falar sobre algo que está na base dessa tese, e que foi fundamental para servir como uma espécie de modelo de pensamento e de ação, como um norte que precisa ser levado em conta na sua totalidade - porque há, creio, algumas proximidades entre o cenário que estamos encarando e o cenário que ele encarou -, que é a reflexão sobre a obra de Bertold Brecht, e particularmente a tentativa de entender um pouco daquilo que Heiner Müller denominou como a tendência "classicizante" de Brecht, após a sua saída da Alemanha, com a ascensão do nazismo, e sobre a qual José Antonio Pasta teorizou no seu célebre livro *O Trabalho de Brecht*.

Aparentemente opostas, as leituras de Heiner Müller e de Pasta sobre a virada *classista* de Brecht poderiam na verdade ser vistas de maneira *complementar*. O foco de Müller está em buscar na poética do seu antecessor os momentos que antecedem a plena organização de seu *projeto*. Interessa-lhe

²⁸ Creio que essa "operação em feedback" não é realizada apenas por críticos, que fique claro, não penso que se trate de algo feito "de cima para baixo" ou nada do gênero. Creio que o movimento de feedback (que normalmente aparece sob o signo de uma certa "defesa" da nossa posição) surge em diversas ocasiões, e de diversas maneiras - e eu mesmo o exerci, como apontado, quando desisti da mencionada apresentação, e também depois. Creio que na minha prisão tautológica, eu também estava operando inconscientemente em feedback. Acredito também que - seja de caso pensado ou não, pouco importa - tal dinâmica está também em plena operação na própria obra de artistas, que evidentemente operam como curadores de si mesmos, por exemplo quando se olha para a diferença entre obras como *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016). Parece bastante claro que ali também está operando o que chamei inicialmente de *fechamento*, que, agora podemos considerar, se deve justamente a uma retroalimentação da dinâmica generalizada de clivagem que se deu entre as duas obras. A diferença entre os dois filmes parece de fato brutal. Trata-se de uma obra *dialógica*, nos termos de Bakhtin, capaz de sustentar uma complexidade de discursos sem resolução única, em uma tensão sempre presente, mas sem resolução (*O Som ao Redor*); diante de uma obra claramente *monológica*, que resolve os conflitos presentes, e que se coloca como olhar unitário, fechado e único, diante de uma situação de que o filme se propõe a ser uma espécie de *parábola* (*Aquarius*), como se o principal ali fosse, de fato, "riscar o chão", e explicitar *um lado* na disputa entre dois contrários.

sobretudo os aspectos não-organizados da linguagem. Por isso seu fascínio pelos fragmentos, textos inacabados de Brecht, dentre eles, como se sabe, o *Fatzer*, sobre o qual escreve:

“O texto é pré-ideológico, a linguagem não formula resultados do pensamento, mas coloca-o de escanteio. Ele tem a autenticidade do primeiro olhar sobre o desconhecido, o espanto da primeira aparição do novo.” (MÜLLER, 2003, p. 54)

A essa linguagem que “não formula resultados do pensamento”, e que se configura em um olhar espantado para o novo, Müller contrapõe aquilo que chama de *parábolas* de Brecht - seu lado mais “classista”: “O autor é mais sábio do que a alegoria, a metáfora é mais sábia que o autor” (MÜLLER, 2003, p. 50). No entanto, ele próprio inicia o seu texto com a ideia de que o que levou Brecht a essa espécie de desvio em relação à sua escrita mais “disruptiva”, ou às suas metáforas, foi justamente a desconexão com a luta de classes, e o seu exílio da Alemanha de Hitler. Ou seja, o pressuposto da escrita “pré-ideológica” é justamente a *imediatez* com o mundo. O que faz a linguagem se locomover em direções que o próprio autor não controla é a sua relação imediata com o mundo. Ou seja, Müller se interessa - e defende - justamente aquela escrita de Brecht que antecedeu a chamada virada *classicizante* que veio com o exílio, por se sustentar em uma linguagem que se alimenta justamente da *imediatez* que àquela altura era possível.

A parte da obra de Brecht que, por outro lado, vai ser o objeto central de Pasta, é justamente a obra que o autor cria *depois* da ruptura que impossibilitou para ele a *imediatez* - que por exemplo Maiakovski nunca deixou de ter. O foco central da tese de Pasta está justamente no *trabalho* que Brecht realizou para conseguir *internalizar a impossibilidade da imediatez*, que se torna então a estrutura e o gesto interno da sua própria obra. Ou seja, se olharmos para os dois autores sem muita necessidade de os colocar em contraposição naqueles pontos em que evidentemente discordam, o fato é que ambos teorizam sobre dois momentos de Brecht que não há como discordar que sejam mesmo muito diversos entre si. E seria possível conciliar as duas leituras, e pensar nas grandes “metáforas” que Brecht alcança nos momentos da sua escrita mais colada na experiência social de uma luta de classes em alta voltagem como sendo uma parte de sua obra, que se

complementa depois com a virada que justamente consiste na internalização da não-imediatidade, no seu período mais “clássico”.

Mas tentemos utilizar esses esquemas de pensamento para pensar sobre nós. Assim como no caso de Brecht, que, como o coloca Pasta, estruturou o seu projeto de uma nova *clacissidade* a partir da *assimilação* da impossibilidade da imediatidade após a ascensão do nazismo, assim também, creio, temos que concentrar os nossos esforços, hoje, em uma direção semelhante. Se Brecht, na sua *clacissidade*, que surge como resposta a uma ruptura e a uma interrupção de uma *imediatidade* antes possível (provocativa, polêmica, ou escandalosa inclusive), tentou assimilar tal impossibilidade *para dentro da obra* - e essa própria assimilação seria um aspecto “classicista”; no nosso caso, creio, seria necessário realizar todos os esforços possíveis na direção também de uma obra de arte que não precisa ter evidentemente os anseios clássicos de Brecht, mas que *assimile* para dentro dela a *clivagem* que identificamos na estrutura ideológica brasileira pós-lulismo. Tal assimilação, para dentro, significaria um esforço comparável ao realizado pelo autor alemão: trata-se de efetivamente alterar a própria estrutura interna das nossas obras, como forma de ampliar o seu escopo, e assim *refletir para dentro* as rupturas exteriores que impossibilitam o gesto mais *imediatado* de antes.

No meu caso, por exemplo, o esforço todo estaria no sentido de passar, de uma obra provocativa - ou *polêmica*, pensando com Bakhtin - a uma obra efetivamente *dialógica*, nos termos do que ele denomina o romance dialógico de Dostoiévski por exemplo.

Assimilar a clivagem

Em linhas gerais, a tentativa que gostaríamos, assim, de perseguir, como tentativa de construir uma linguagem crítica, de um discurso capaz de retornar à arena pública de debates sem ser apenas uma repetição do mesmo, ou seja, retomando a potência crítica de uma posição dialógica, instável, que não reafirme apenas um dos lados da divisão; a tentativa que inicialmente nos parece uma das possibilidades de trabalho (e que já estamos estudando, na prática, na escrita da peça *VERDADE*), é uma postura que seja sempre *bilateral*.

Trata-se, assim, de criar um discurso, ele também desde já *clivado*, porém, como que “do avesso”, em relação à clivagem que nos é entregue. Em linhas gerais, poder-se-ia resumir o gesto da seguinte maneira: como estamos o tempo inteiro sob a ação de dois discursos contrários em disputa, é necessário sempre criar um discurso que se coloque criticamente, em uma postura de embate e de polêmica, mas *em direção aos dois lados simultaneamente*. No entanto, além disso, tal simultaneidade *precisa estar com o sinal trocado*. Como houvesse sempre a necessidade (já que o discurso necessariamente parte de um desses lados, e portanto é também parte deles), de *apontar a falsidade* do “lado de cá” da ideologia, e, *ao mesmo tempo*, apontar a *verdade* contida do “lado de lá”.

Retomando a metáfora talvez de maneira excessiva, nessa *procissão bilateral*, parece que há apenas duas opções, portanto: ou se retirar e procurar “outros territórios” que estrategicamente não cruzem jamais as avenidas onde a marcha dividida da cismogênese esteja passando; ou, por outro lado, colocar-se, como Flávio de Carvalho, *no meio da procissão*, mas, nesse caso, como que *caminhando ao mesmo tempo nas duas direções*, ou seja, em uma posição *sempre ambivalente*, resultando em um discurso que *polemiza sempre com no mínimo dois discursos ao mesmo tempo*. Este seria, pois, o caminho que nos interessa estudar, no sentido de criar uma obra capaz de assimilar, para dentro de si, as interrupções e as alterações profundas na estrutura da ideologia onde se insere - evitando, por um lado, se tornar apenas mais uma reafirmação de um dos discursos dados, e, por outro lado, de ter que se refugiar em territórios distantes das questões e angústias que estejam protegidos da cismogênese.

De alguma forma, nesse caso, ao que parece, para retomar algo da força *polêmica* (e portanto imediata) que era possível no ciclo de “aberturas” anterior, tal discurso precisará *desdobrar-se sobre si mesmo*, e para isso terá de ser capaz de *assimilar* para dentro de si parte das contradições que o envolvem - sem o que a resposta não ficará à altura da situação ideológica, e o discurso se tornará então um mero argumento unilateral, utilizado em qualquer uma das direções, mas sem força para mover as estruturas ideológicas, e sem força, sobretudo, para *se mover* dentro dela. Ou seja, ao

que parece, não há mesmo alternativa. Para que o discurso, nesse contexto, possa efetivamente *se mover* nesse tipo de território dividido, ele precisará *necessariamente* assimilar a clivagem para dentro de si próprio, sob pena de, caso não o realize, ou ficar *de fora* das questões que o mobilizam²⁹, ou servir de instrumento para a afirmação e/ou defesa tautológica, ou redundante, estática e repetitiva, de qualquer um dos lados. Mas tentemos entender um pouco melhor como é possível, *organizar* os nossos gestos *provocativos*, ou polêmicos, dentro desse novo território que se apresenta.

O trabalho - a “organização do escândalo”

É acerca do famoso “Processo dos Três Vinténs” que José Antônio Pasta vai iniciar a sua reflexão fundamental sobre a obra de Bertold Brecht, e sobre a maneira como tal obra - ou *trabalho* - não se restringiu, como se costuma considerar, às obras práticas e teóricas do autor, mas, além disso, também se espraiou para o próprio posicionamento público dele, que, muitas vezes de maneira explícita e intencional, se torna *matéria* de trabalho, de criação, e de

29 Não me parece que a opção de *colocar-se fora* da arena “pública” que foi dominada por tais dinâmicas, seja uma opção ruim ou insatisfatória. Eu mesmo trabalhei dessa maneira por bastante tempo, e é plenamente viável construir obras complexas, dialógicas, abertas e até mesmo *polêmicas*, desde que o território em que elas estejam seja claramente *separado* das questões onde a cismogênese se dá. Trata-se, nesse caso, de proteger-se em territórios mais restritos - e que não à toa normalmente tendem a se fundar em questões e objetos que se descolam o mínimo possível *do próprio artista*. De tal forma que corra-se o mínimo risco possível de que o discurso gerado seja capturado em dinâmicas cismogênicas. Assim, por mais que eu trate de questões universais, ou até mesmo políticas, se elas aparecem sempre coladas em mim mesmo, na minha própria história pessoal, na minha própria vida, é muito menor a chance de que elas sejam assimiladas pela divisão, porque há uma restrição do território, e uma série de defesas que impedem a captura. Por exemplo, se faço uma obra que polemiza com aspectos do feminismo, mas sou mulher, e parto da minha própria história, tal polêmica se sustenta muito mais sem se perder na cismogênese, porque o círculo que poderia atacá-la é mais restrito e se identifica com a artista. O mesmo serve para outros territórios. No entanto, o que parece se fazer bastante claro, é que, mesmo nesses casos, de, digamos assim, “polêmicas internas” a determinados territórios menos assediados pela grande cismogênese direita *versus* esquerda, o que se verifica é que, via de regra, mesmo em casos de obras que logram efetivamente sustentar *polêmicas* (sempre no sentido de Bakhtin), isso é realizado diante de uma delimitação prévia do território muito clara, que impede a sua assimilação por algum tipo de clivagem *dentro do próprio território*. Ou seja, é como se, para poder levantar determinada polêmica dentro do território do *feminino*, eu precisasse antes, além de ser mulher, explicitar muito claramente a posição feminista da obra, de maneira suficientemente forte, para que então, dentro desse local *já delimitado*, eu possa *polemizar*, ou seja, fazer como que algumas *ressalvas*, que possibilitam então a movimentação do discurso - e com isso conseguem também evitar a reafirmação tautológica do mesmo. Penso ser este o caso por exemplo da obra *Stabat Mater*, de Janaina Leite, que, com essa estrutura, logra se furtar à obrigatoriedade da criação de um discurso unilateral e monológico, por meio de um posicionamento claro o bastante que permite, inversamente, no interior do território já delimitado, construir-se um discurso que sustenta polêmicas e instabilidades.

experimentação. O *Processo dos Três Vinténs* parece ter sido um ápice desse tipo de situação. Tratou-se, como se sabe, de um processo jurídico acerca dos direitos autorais da *Ópera dos Três Vinténs*, que Brecht negociou com diretores para uma adaptação cinematográfica, mas posteriormente questionou os compradores, resultando em uma perda evidente por parte dele - o que só evidencia o caráter “experimental” do processo. Como diz Pasta,

“essa grande dramatização, a que Brecht chamou de ‘experiência sociológica’, não se dá, portanto, como acontecimento exterior ao seu trabalho, à maneira de incêndio que ele ateasse mas do qual permanecesse puro espectador. Brecht faz questão de assinalar a transformação do ‘Processo dos Três Vinténs’ de ‘diligência especulativa’ em ‘diligência experimental’.” (PASTA, 1986, p. 63).

A atitude, que poderíamos denominar perfeitamente como a da *polêmica*, não à toa se aproxima muito do espírito - e mesmo nas palavras de que Brecht se utiliza para caracterizá-la - da mencionada “experiência” de Carvalho, na procissão de Corpus Christi. Como diz Brecht:

“Há ‘experiência sociológica’ quando, por medidas apropriadas (e uma atitude apropriada) *provocam-se* e tornam-se perceptíveis as contradições imanentes à sociedade. Semelhante experiência sociológica é ao mesmo tempo uma tentativa de compreender o funcionamento da ‘cultura’.” (BRECHT, *Sur le cinéma*, p. 216, op. cit. PASTA, 1986, p. 64 - grifo nosso).

O gesto presente na “experiência” de Brecht é, assim como no caso de Carvalho, o gesto dialógico da *polêmica*, que *provoca* o outro, não com o intuito de atacá-lo, mas com curiosidade e abertura para *a resposta* que o outro lhe dará. A *polêmica* dialógica se caracteriza propriamente por isso, pela capacidade de se abrir para a resposta do outro - o que a diferencia do mero ataque, que *não se interessa* pela resposta do outro, e só pretende *calá-lo*. A *polêmica* é um tipo de discurso que se coloca negativamente em relação a um discurso pré-existente, mas que se instaura como uma abertura. O ataque também se coloca negativamente, mas só pretende fechar ou calar o outro lado do discurso. O aspecto de “experimento”, que a *polêmica* carrega, é talvez o centro do seu impulso verdadeiramente dialógico: trata-se de um interesse, de uma curiosidade pelas respostas do outro, ou *da sociedade*, ao gesto provocativo - que, nesse sentido, não tem uma *finalidade* que não esta. O processo de Brecht não estava sendo feito para que ele o ganhasse. Assim como, a caminhada de Carvalho não estava sendo feita *para que ele*

conseguisse nada em particular. Em ambos os casos, não à toa, os riscos eram reais, e portanto, os *experimentos* também eram reais.

Em ambos os casos, se trata, também, de levar as *obras* dos artistas em questão ao limite delas, de aproximá-las da sua própria dissolução, em um território de quase imediatidade total com o mundo, em que a obra, como coloca Pasta, corre o risco de desaparecer:

“Importa, neste passo de nosso estudo, reiterar que, ao executar esse salto a obra de Brecht está então jogando, perigosamente, com os seus próprios limites, levando ao ponto de acirramento máximo as contradições sobre as quais se articula, no limite de *desaparecer* enquanto tal. Não será, pois, exagero dizer-se que aí, neste acirramento máximo das contradições de base, a obra de Brecht atinge - ao menos para o seu próprio âmbito - uma *situação revolucionária*, da qual não poderá sair intocada, sua transformação sendo já inevitável e não estando mesmo descartado um risco de aniquilamento.” (PASTA, 1986, p. 65).³⁰

Pasta irá demonstrar como a postura *radical* de Brecht participava de um radicalismo de esquerda que florescia na Alemanha nos anos vinte, e que Brecht encampou e de que foi representante central. Ou seja, também no caso de Brecht, trata-se de uma perspectiva mais ampla, que não é individual. No Brasil, creio que também contamos com algo semelhante, um florescimento de uma espécie de abertura que, se não pode ser pensada como um movimento de esquerda radical apenas, certamente é o florescimento de

30 Talvez a essa altura já esteja clara a ideia que estou perseguindo com esta Tese. Trata-se de tentar pensar como talvez o momento que estou denominando com a fase das “aberturas” (de 2010 a 2015, em linhas gerais) tenha sido de alguma forma comparável, claro, sendo feitas as inúmeras ressalvas, principalmente a de que se tratava, no nosso caso, de uma espécie de *imeatidade* apolítica, ao momento “revolucionário” da obra de Brecht, que precede a ascensão do nazismo e a interrupção da *tendência à imediatidade* que era disruptiva, e que envolvia a tensão tão bem descrita por Pasta, de uma quase dissolução da obra, ao mesmo tempo em que se dá uma superação irrevogável. O que eu gostaria de aventar é a possibilidade de que tenhamos passado - coletivamente, não só em uma ou outra obra - por um período que possibilitou, feitas as devidas ressalvas e evitando aproximar demais fenômenos plenamente díspares, uma situação quase também “revolucionária” nas obras do teatro sudestino brasileiro, que também esteve às voltas com uma quase dissolução de si na direção de uma outra espécie de imediatidade - muitas vezes privada, quase neoliberal, etc - mas que também envolvia, creio, *riscos reais*, e também esse momento foi sucedido por uma interrupção violenta. O que restou depois foram os cacos daquele movimento, que cabe agora (aqui sim, utilizando Brecht muito menos como comparação literária e muito mais como *modelo de ação* - como talvez ele próprio preferisse), cabe agora, pois, *aprender* com o mestre alemão os caminhos para tentar, também aqui, *assimilar* a ruptura para dentro dos nossos próprios trabalhos, sob pena de, caso não façamos esse esforço, correremos o risco de perder as forças e contradições conquistadas, e ficarmos refugiados em uma espécie de tentativa de criação de espaços protegidos, e fora das contradições que fomos tão capazes de encarar há alguns anos. Trata-se de um desafio grande, mas talvez o olhar de Pasta para um esforço igualmente imenso que Brecht realizou na tentativa de organizar a sua obra diante de uma ruptura tão imensa como a ascensão do nazismo, seja uma maneira de nos inspirarmos com aqueles que encararam situações muito piores do que a nossa.

tendências progressistas e de um processo crescente de radicalização das conquistas e vitórias do lulismo - processo este, cujo resultado mais evidente virá à tona em 2013, na eclosão dos protestos contra o aumento da passagem de ônibus, que eram amplamente disseminados por organizações de esquerda com uma capacidade de demandas radicais, como o Movimento Passe Livre por exemplo. Tais forças radicais não desapareceram simplesmente de cena como queremos crer, e a disputa com o campo da direita ao que parece foi mais complexa do que parece. Não pretendo discutir esse transe em específico, mas apenas lembrar que energias também de esquerda, e com a mesma capacidade de radicalização estavam ocorrendo em 2016 nas ocupações realizadas pelos secundaristas naquele ano. Ou seja, muito embora isso tenha se dado em outros formatos, podemos considerar que também no Brasil houve um certo florescimento, mais ou menos do início dos anos 2010, até meados daquela década, de um tipo de “radicalismo de esquerda”, que o teatro - e a cultura - também *acompanharam*, em alguma medida, e de alguma forma. São movimentos paralelos, que nem sempre se ligam de maneira direta (como no caso de Brecht), mas participam de uma mesma época e de um mesmo sentimento geral, que às vezes aparece com bastante clareza em algumas das obras do período.

Justamente em 2013, lancei um romance chamado *Manual da Destruição*. O crítico literário Alfredo Monte escreveu uma crítica na Tribuna de Santos, com uma reprodução online de longa matéria, que se chamava “O romance-manifestação”, onde ele apontava o fato de que havia uma certa reverberação bastante clara entre a voz daquele romance, e a revolta que tomou as ruas em junho daquele ano. Por coincidência, inclusive, o romance foi lançado no dia 13 de junho de 2013, na noite mesma em que as manifestações tiveram o momento da sua virada, com a agressão por parte da polícia inclusive de integrantes da imprensa (sete repórteres da Folha de São Paulo foram agredidos naquela noite, e particularmente a repórter Giuliana Vallone, atingida por uma bala de borracha no olho), levando à virada da cobertura das ruas pela imprensa, e à virada geral na opinião pública em relação às manifestações. Monte expõe, no seu texto de leitor experiente, cuidadoso e bem informado (era de fato, a meu ver, um grande crítico, uma espécie de *lobo solitário* que produzia, na Tribuna de Santos, uma coluna de

extrema qualidade e constância), a maneira como o *Manual* estava conectado a impulsos mais amplos daquele momento:

“A ficção brasileira atravessa um momento de efervescência qualitativa. As ruas do nosso país também viveram recentemente um estimulante sopro de insurreição. Talvez o romance com maior vocação de ficar como o registro arquetípico desse período turbulento e prenhe de possibilidades seja *Manual da Destruição*.” (MONTE, 2013)

Para além da opinião do crítico, sobre este romance específico “ficar como registro arquetípico” do período, o que importa aqui apontar é como há um determinado ambiente efervescente, que também reverbera nas obras e no que estou denominando como “abertura” no teatro brasileiro - e particularmente, no caso, em um romance que sei que escrevi na tentativa de reverberar esse descontentamento que já se sentia claramente “no ar”, e já tinham dado notícia em diversas obras de muitos e muitas artistas do período. Como não relacionar, por exemplo, os impulsos que vieram à tona em 2013 com uma experiência explosiva e radical como *Barafonda*, da Cia São Jorge de Variedades, de 2012? E como não conectar o sentimento de tensão implícita constante, disseminada e (ainda) sem forma, de *O Som ao Redor* (2012), também com o que depois vai surgir no país inteiro, também em 2013? Creio que essa espécie de sentimento generalizado de *abertura*, que estava claramente pulsando até 2013, vai se manter, já percebendo o seu próprio horizonte curto, até mais ou menos 2015, quando já terá então se transformado completamente no seu avesso: em um sentimento, por parte das “forças progressistas”, de *medo* - e, em seguida, de *pânico*. No entanto, até 2015, e sobretudo até 2013, poderíamos pensar que estávamos todos em uma direção de desdobramento do que fazíamos, em direções limite: estávamos, pois, em um movimento de *radicalização*. Aquilo que Pasta escreve sobre o Brecht da década de 1920, e até antes da ascensão do nazismo, poderia - com as devidas adequações -, penso, ser dito sobre nós, retirando-se evidentemente a ideia de “revolução”. Mas com certeza, no nosso caso, sentíamos a iminência de *algo*.

“Tudo o que Brecht produziu neste período é largamente tributário desse contexto, mas sobretudo dessa crença algo generalizada na ‘iminência da Revolução’, esse otimismo, estimulando todas as formas, inclusive as mais generosas, da impaciência histórica” (PASTA, 1986, p. 67).

É como se pudéssemos adaptar este tipo de afirmação para algo como: *tudo o que nós produzimos naquele período foi largamente tributário daquele contexto, mas sobretudo daquela crença algo generalizada da ‘iminência de alguma coisa’*. Pois que, não se trata evidentemente do sentimento de iminência de uma revolução, mas havia no ar a sensação de que “alguma coisa” estava para acontecer - que poderia ser catastrófica ou maravilhosa. *O Som ao Redor* capta muito bem esse ambiente.

É nesse sentido que procurei apresentar o contexto de “aberturas” onde, ainda que isso não se dê de maneira diretamente colada às questões políticas; na maioria dos casos, desdobra-se em diversas obras do período um certo sentimento de colocar-se em risco, de enfrentar contradições, de abrir camadas de linguagem até então não abordadas, algo que poderia ser comparado a uma espécie de florescimento de um gesto “neovanguardista” - assim como tentei demonstrar que há uma certa tendência a um tipo de *imediatez* nas obras, que também poderia ser atribuído a esse sentimento de que o mundo estava *se tornando possível*. Ao que me parece, tal gesto, *nosso*, de que colhi apenas alguns exemplos, que cuidei de serem todos mais ou menos conhecidos de todos, e também, de campos que não fossem diretamente colados à arte que se vê como “política”, tal gesto, pois, era de fato tributário, ainda que não soubesse, de um sentimento, de uma *ideologia*, em primeiro nível; e, em segundo nível, era tributário também das próprias movimentações que tendiam, naquela época (sobretudo antes de 2013) a *pressionar* os limites de tal discurso ideológico lulista, na direção de revelar as suas próprias contradições e, portanto, de explodir aquela estabilidade relativa em direções que não imaginávamos quais seriam (e essa indeterminação claramente fazia parte da sensação geral que dominava o período - e estava claramente explicitada na própria forma de organização do

MPL, o seu apartidarismo etc.)³¹. Não creio que seja, portanto, exagero pensar em uma espécie de “crença algo generalizada”, naquele período, não evidentemente na “iminência da Revolução”, como é o caso da década de 1920 alemã, mas sim, certamente, seria possível pensar em uma *sensação generalizada da iminência de alguma coisa*. Isso não implica em um “otimismo”, como no caso que Pasta descreve em relação a Brecht, mas sim, em um sentimento de abertura, de ruptura, de *risco*, que pode ganhar feições mais pessimistas (como é o meu caso, ou o de Nuno Ramos no seu *Globo da Morte de Tudo*), ou feições mais otimistas, como está subjacente a obras como *Ficção* da Cia Hiato, ou *E se elas fossem para Moscou*, de Jatahy, por exemplo - onde, como tentei apontar, a *imediatez* das obras, muito embora não seja assumidamente “política”, se apoia também em um sentimento de possibilidade de comunicação direta entre arte e vida que é em si mesmo uma perspectiva política *otimista*, e remete, como mostra Hal Foster, aos impulsos das vanguardas - ou das neovanguardas. Tudo isso, creio, *acabou*, entre 2015 e 2016 essas experiências foram - todas - enterradas.

O que nos interessa sobremaneira, no entanto, no livro absolutamente genial de Pasta, é a sua perspectiva sobre a forma como a obra brechtiana *assimila a interrupção* - violenta - de tal período de efervescência. E é tal *trabalho* - que Jameson talvez denominasse “método” - que gostaríamos de entender, não para aproximá-lo de nós em termos literários (creio mesmo que haja muito poucas aproximações possíveis entre a obra de Brecht e as dificuldades que os artistas vivem na atualidade brasileira, para lidar com a interrupção do que vivemos naquele período), mas sim para tentar utilizá-lo como *modelo de ação*. Creio que, assim como as peças didáticas de Brecht eram pensadas por ele, muito mais do que *ensinamentos*, como *modelos de ação* que, postos em prática (encenados) poderiam sugerir maneiras de lidar

31 Pegue-se como exemplo a participação das “lideranças” do Movimento Passe Livre no roda viva, no dia 17/06/2013 (acessível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=8FacFeGixxY>). A certa altura, Mario Sergio Conti (que organizava o programa à época), tenta fazer com que os entrevistados falem sobre as suas vidas pessoais: “eu queria que vocês falassem um pouco de vocês”. A ênfase como ambos se renegam a falar sobre si mesmos, “a gente não gosta muito de personalizar, né”, tem algo de surpreendente, e foge do script desse tipo de situação, de modo de certa forma semelhante à maneira como *fogem do script* da convenção teatral da época diversos dos dispositivos utilizados em cena, desde a simples exposição de questões pessoais (Cia Hiato), até a realização de obras extremamente curtas e sem qualquer movimentação cênica (Noir, Alvim), e assim por diante.

com situações concretas e similares até certo ponto, também o próprio *trabalho* de Brecht, genialmente traduzido para nós por Pasta, pode nos servir, talvez, como *modelo de ação* para a nossa tentativa de lidar com a nossa própria ascensão nazista - que conta com as suas peculiaridades, mas, como se sabe, também em alguma medida *é a mesma*.³²

32 Alguns outros pesquisadores estudaram fenômenos semelhantes e/ou complementares aos que procuro formular, um deles, talvez o mais organizado e bem sustentado com que eu entrei em contato, foi o livro, resultante da sua dissertação de mestrado, de Artur Sartori Kon, *Da Teatrocracia - estética e política do teatro paulistano contemporâneo*, de 2017, que aborda algumas experiências da mesma época que estou chamando de *abertura*, no âmbito um pouco mais específico do teatro paulistano (embora eu trate basicamente do teatro *sudestino* - englobando Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Curitiba). As suas análises de *Barafonda*, da Cia São Jorge, de *Petróleo*, peça de minha autoria, e da obra *Ver[]Ter*, da cia Commediens Tropicales, assim como dos trabalhos do *Opovoempé* são muitíssimo acuradas e reporto o livro como uma possibilidade de, às vezes por outros caminhos conceituais, pensar sobre o período imediatamente anterior ao que estudei, e que aborda o mesmo fenômeno que procurei estudar, em uma perspectiva mais detalhista, e certamente mais focada do que a minha presente exposição. No que pese que Kon por vezes recaia em uma espécie de defesa da necessidade de um desenvolvimento em direção ao pós-dramático, como que pressupondo que houvesse um tipo de vetor que caminhasse para tais formas cênicas, como quando escreve por exemplo: “*Barafonda*, da Cia São Jorge de Variedades, obra que *ainda* empreende a narração de um mito com atores representando personagens, mas inserindo essa fábula atemporal no tempo acelerado e imprevisível da cidade” (KON, 2017, p. 53 - grifo nosso). Creio que a ideia de que “ainda” é narrada uma fábula, de certa forma participa justamente do aspecto que apontei como ideológico no período e, de certa forma é, ela mesma, uma *ideia fora do lugar*. Pois que esse tipo de escatologia do teatro performativo ou pós dramático, muito embora já seja ideológica nos países centrais, tornar-se-ia uma ideologia “de segundo grau” no caso brasileiro (retomando Schwarz). No entanto, como tentamos propor, nos anos, em linhas gerais, de 2010 a 2015, tal ideologia de segundo grau tornou-se, ao que parece, por algum tempo, crível, e ganhou a aparência de uma ideologia *de primeiro grau*. De repente o Brasil parecia estar em consonância com o *novo tempo do mundo*, e o pós-dramático de lá poderia ser também nosso, e apareceria, tanto lá como aqui, como essa tendência de uma espécie de *desenvolvimento* quase que necessário da arte - frente ao qual aspectos dramáticos ou épicos apareceriam como “retrocessos”. De certa forma o livro de Kon se inclui nessa sensação generalizada. Mas, para além dessa divergência até certo ponto específica de abordagem (porque sigo considerando esse tipo de visão que comporta uma escatologia sub-reptícia, ela mesma, uma ideologia), creio que o livro de Kon comporta um olhar detalhado sobre alguns dos fenômenos que, a meu ver, participam desse mesmo impulso, de que tento falar aqui - embora eu os aborde de maneira muito mais genérica. Destaco um trecho que é uma outra formulação do mesmo sentimento que estou tentando aproximar daquele que Pasta aponta como sustentando a obra de Brecht na década de 1920: “Comum a todas essas obras [as obras analisadas por Kon] é a confiança de que, se é preciso seguir buscando construir possibilidades de um futuro que não seja mera continuação do presente, não basta seguir irrefletidamente o caminho do teatro político do passado. Mais do que isso, é preciso assumir e pensar formalmente - e sem recair na ‘melancolia de esquerda’ - os motivos pelos quais esse teatro malogrou, como malogrou a própria luta pela construção de outro mundo, pelo menos tal como sempre a conhecemos. Como dirá uma personagem de *Barafonda* (...): *Antes de continuar é preciso admitir que fracassamos*” (KON, 2017, p 54). De novo, embora a análise se apóie em uma dicotomia, que não sigo inteiramente (mas que não importa nesse momento discutir em detalhe), entre “velho” e “novo” (acho que poderia ser complexificada levando inclusive em conta obras como a de Hal Foster e outros, que pensam, acho, de maneira importante sobre as relações complexas entre vanguardas, neovanguardas e assim por diante), ainda assim, penso que Artur está falando sobre o mesmo que eu: a tal “confiança” de que ele fala, é a mesma que nos permitiu os riscos do que chamei de “aberturas”, no mesmo período, e o que estou fazendo nesta tese não é mais do que tentar compreender “os motivos pelos quais esse teatro malogrou”.

Aqui é importante fazer uma ressalva, e ao mesmo tempo defender uma posição. Como apontado acima, no mesmo texto que já mencionamos, Heiner Müller desenvolve a ideia de que o classicismo, na história alemã, é uma espécie de resposta a transformações sociais que são abortadas antes de chegarem a termo. “O classicismo como compensação da revolução. Literatura como uma classe vencida, forma de compensação; cultura como forma de lidar com o poder e transporte da falsa consciência.” (idem, p. 49) Em linhas gerais, ao que parece, Müller defende que, em momentos em que a literatura alemã se desenvolve no bojo de transformações sociais (seria o caso do *Sturm und Drang*, e depois o caso do primeiro Brecht), quando tais transformações sociais são interrompidas, a literatura se *clacissizasse*, e empreendesse uma espécie de *compensação* da derrota na vida real, *para dentro* da obra, que, em alguma medida, como que *resolve as contradições* que na realidade ficam estanques.

Müller passa então, como expusemos, a uma problematização, na obra de Brecht, ao uso de parábolas, que seriam um recurso que também responde ao medo, a uma retração, consequência da força da contrarrevolução - do nazismo: “o temor da metáfora é o medo do movimento autônomo do material. O medo da tragédia é o medo da permanência da revolução”. (idem, p. 50). Aqui a tragédia e a metáfora aparecem, ambas, como participantes de um mesmo território, que renega sobretudo a parábola (e com ela o texto que é conclusivo). A tragédia, ou a “metáfora”, como apontamos também acima, seriam caminhos que envolveriam o risco de criar obras que “saibam mais” do que o seu autor - e que apontariam, por isso, na direção da continuidade da revolução, da *sustentação da transformação*. Não se retrairiam portanto para dentro de um classicismo estável, e fixo, que *resolve dentro de si mesmo* contradições que, no mundo, seguem em aberto - ou mais, que estão interrompidas, ou estancadas.

Ao que parece³³, para Müller, está como que *barrada* uma possibilidade, de antemão, que é a de que haja uma verdadeira elaboração

33 Não se trata de uma mera expressão idiomática. De fato, tenho a impressão de não compreender completamente os textos de Müller, em parte porque ele mesmo parece não ter o objetivo de ser completamente compreendido, em parte porque eu não domino suficientemente parte das referências em jogo. Tento, no entanto, arriscar uma leitura, talvez algo banal demais, desde já com essa ressalva.

interna à obra, das contradições que na realidade foram interrompidas. Ou seja, diante da interrupção e da derrota histórica, política, social, a tentativa de *assimilar* tal derrota para dentro da obra e, com isso, de alguma forma - e com algum nível de um impulso “iluminista” - desdobrar as contradições, *dentro da obra*, dando vazão, nela, a desdobramentos que na realidade ficaram barrados, como parece ser o *projeto* de Brecht, fica para Müller de antemão impossibilitado. Para ele, as parábolas de Kafka, pela sua própria “cegueira” diante da história - digamos, pela sua opacidade, que renega completamente a *imediatidade* - as parábolas de Kafka, pois, *falam mais sobre a história*, justamente ao não falarem sobre ela. Ou seja, diante da derrota, a obra que “se fecha” ao mundo acaba sendo a “mais capaz de compreender a realidade”. Por outro lado, o contrário dessa “cegueira” que compreende o mundo - digamos - por meio dela própria, e que consegue “olhar o branco do olho” da história, justamente quando não o “vê”, o pólo oposto desse tipo de situação, não é dado apenas por uma postura artística, mas pela própria realidade se transformando - ou seja, é dado pela conexão do artista com a realidade, em uma relação de *imediatidade* (que Pasta exemplifica com o caso de Maiakovski: a sua conexão com a revolução vitoriosa permitiu ao poeta que se sustentasse uma obra inteiramente baseada nesse tipo de relação imediata com o mundo). Ao que parece, no pensamento de Müller, não há uma alternativa, digamos, intermediária, em que o artista estruturaria a sua própria obra de tal modo que as contradições que na realidade foram interrompidas se tornassem produtivas *dentro da obra*.

“A cegueira da experiência de Kafka é a legitimação de sua autenticidade. O olhar de Kafka como o olhar para o sol, a incapacidade de se olhar para o branco do olho da história como o fundamento da política. *Apenas a pressão crescente da experiência autêntica, supondo que ela contagie as massas, desenvolve a capacidade de olhar para o branco do olho da história*, que pode ser o fim da política e o início de uma história do homem.” (MÜLLER, 2003, p. 50 - grifo meu)

Dentro dessa visão, o que se apresenta é a impossibilidade de que o “branco do olho da história” seja visível, a não ser a partir da “experiência autêntica”, em contato com as massas, de tal forma que se fica entre dois extremos: ou o “branco do olho” é visível no bojo de um movimento revolucionário real, ou então o “branco do olho” não é visível de modo algum, e portanto, a obra de arte *precisa ser cega*. Como se o “branco do olho” da

história - digamos, o seu motor, a sua *lava*, as suas contradições mais fundamentais, brutais, aquelas tensões que por vezes ficam submersas, e que de certa forma sustentam grande parte dos *sintomas* que observamos na realidade -, tal núcleo, em momentos de *retração* ou de aparente *estagnação*, tal núcleo *só pudesse ser visto através da cegueira*. Como se o gesto - classicista - de *organizar* as contradições em cena, de tal modo a colocá-las em choque, por meio da assimilação das retrações da realidade para dentro da obra fosse só um modo de *domesticar* as forças históricas, e nunca de entrar em contato com elas. Fica-se então com dois extremos, a clarividência total conectada ao movimento real revolucionário, e cegueira que vê por meio da sua própria opacidade total. Tal visão sempre me interessou. No entanto, penso que existe uma terceira alternativa, que não é nem a “cegueira que vê”, que ele atribui a Kafka, mas também não é o olhar direto “para o branco do olho da história” de um Maiakovski por exemplo.

No entanto, muito embora o texto de Müller chegue em conclusões mais ou menos opostas ao ponto de vista defendido por Pasta - talvez pelo que tentamos identificar acima, por essa espécie de “materialismo radical” que já de saída não aceita a possibilidade de as contradições *se desdobrarem para dentro* da obra, e sejam direcionadas, dentro dela, para um caminho que envolva, em alguma medida, uma totalidade (que, na realidade, se perdeu) -, no entanto, creio que em alguma medida ambos os textos podem nos falar da necessidade mesmo urgente para nós, de evitar um *outro* risco. Se para Müller o caminho do “classicismo” de Brecht representa a assunção, dentro da obra, de uma totalidade compensatória - e falsa -, que renega de certa forma a derrota vivida, para Pasta, tal *trabalho*, de recriação da perspectiva classicista, é justamente o que permite à obra de Brecht *fazer jus* à interrupção, e à derrota, que viveu - e de que ela mesma participara. No entanto, o que fica de fora das duas análises, é um *outro* risco, que, penso, no caso brasileiro, é o mais forte de todos. O risco de *simplesmente esquecer de tudo*.

Creio que este é o maior risco que corremos de fato, e nesse sentido, a insistência no sentido de buscarmos uma maneira de *assimilar* a nossa própria derrota, e a nossa própria interrupção, *para dentro* do nosso próprio teatro, tal insistência vai no sentido de evitar uma outra catástrofe - que, em

certa medida, já parece se avizinhar - que é a catástrofe de que simplesmente *esqueçamos* da derrota, e que mais uma vez um ciclo de fortalecimento de uma quase tradição do teatro brasileiro fique perdido no passado, e não gere nenhuma consequência. Como se sabe, somos profissionais em realizar esse tipo de operação: ocorre uma ruptura, esquecemos de tudo, recomeçamos do zero. E assim sucessivamente. O perigo real, então, é que simplesmente esqueçamos da interrupção que ocorreu. E daqui a cinco, ou dois, ou um ano, ou quiçá hoje mesmo, na hora da defesa dessa tese, voltarmos a uma espécie de cenário que já nos é conhecido, daquele tipo de “terra arrasada” do teatro brasileiro, como na década de 1980, com um ou outro nome de “grandes gênios”, cujo sucesso normalmente é diretamente proporcional à sua capacidade de cinicamente renegar a recente e brutal interrupção, a imensa derrota, a violência com que forças históricas gigantescas, e complexas, e contraditórias, foram decapitadas. Quanto mais esses novos grandes gênios souberem ignorar explicitamente o que acabou de acontecer (e que ainda acontece), tanto mais serão eles os novos “grandes” replicadores do nosso novo deserto.

Creio que, no momento presente, esse papel de como que “cimentar” o período anterior não está na mão de grandes gênios, mas sim, de *novas tendências*. Quanto mais as “novas tendências” forem capazes de suplantar e fazer esquecer todas as experiências que ocorreram *antes da ruptura*, mais chances teremos de poder fingir tranquilamente que nada aconteceu.

O Brasil é um país extremamente eficiente em criar novos desertos. E todo o exercício desse estudo vai no sentido de (seja pela via de Müller, seja pela de Pasta - que sigo mais) *evitar essa desgraça maior*, que seria o esquecimento, o apagamento mesmo total do trauma recente - e com ele, o apagamento também da esperança que lhe é subjacente. O apagamento disso tudo em função de uma renovação do nosso tão conhecido e repisado cinismo real e acrítico, em que todos estaremos de novo *recriando* a cena brasileira, dessa vez de fato verdadeira, original, *nova*, e assim encenando na realidade sempre a mesma peça, que é o drama da nossa própria incapacidade de tirar consequências dos fatos, estetizada em qualquer tipo de nova moda do teatro do momento, e que só servirá para transformarmos a nossa derrota - bem

concreta - em um fracasso vago, generalizado, de que cabe tirar algum dinheiro, algumas risadas, alguma aparência de inteligência, quando muito. Este seria, penso, de todos o cenário mais deprimente - e talvez seja mesmo o mais provável. É sobretudo contra isso que essa tese pretende brigar. Para que, dessa vez, *não deixemos de tirar as consequências* da nossa derrota. E não deixemos de elaborá-la - seja em forma da cegueira clarividente de Müller, seja na forma da *assimilação* da interrupção, e desdobramento das contradições para dentro da obra, que defende Pasta. Mas só não “deixemos tudo para lá”, para seguir em frente em direção ao “nada” (que na verdade é o mesmo de sempre), ainda que de maneira extremamente bem-humorada, inteligente, “absurda”, militante, segundo as mais recentes tendências mundiais, etc. Que tiremos consequências do que tem nos acontecido. Essa é a minha principal tentativa com isso tudo, com toda essa tese, e o sentimento de que estávamos correndo exatamente esse risco foi a razão que me levou a voltar a minha pesquisa inteiramente para cá. Para o nosso próprio campo.

Como Müller escreve, nesse mesmo texto, “o medo é a primeira configuração da esperança”. Mas, para que o medo, ou o pânico, se reconfigure em esperança (que, segundo Müller, *vem depois*), ele precisa de *trabalho*. E ele precisa ser elaborado, e levado adiante. O medo. Ele não precisa ser jogado de lado, ou ignorado, a partir da primeira novidade luminosa o bastante para nos distrair. Não adianta descartar o medo (e com ele, a esperança), e recair facilmente em qualquer tipo de falsa liberdade, de neovanguardismo de qualquer tipo que seja (dos novos militantes de todos os tipos às novas formas de performatividades, etc), evitando sobretudo o ressentimento que lhe é subjacente, justamente, por não termos sido capazes de levar o nosso medo adiante, por não termos sido capazes de *trabalhar com o nosso medo, para que ele possa se tornar esperança*. Como sempre, simplesmente sair correndo no primeiro trem que passar é só acelerar a nossa marcha para o mesmo abismo de um teatro que nunca consegue se desdobrar a partir de si mesmo.

Como Pasta aponta sobre Brecht: ele “faz questão de se herdar a si mesmo” (PASTA, 1986, p. 189), parece-me que nós precisamos urgentemente disso também. Precisamos urgentemente *fazer questão de nos herdarmos a*

nós mesmos. Ou, assim como Pasta escreve sobre Brecht também, de que a sua obra, “não ficará presa à sua impossibilidade” (p. 180), também as nossas obras não podem ficar presas às suas próprias impossibilidades. Cabe a nós o trabalho de sermos nossos próprios herdeiros.

O trabalho de Brecht

Dito isso, sigamos em direção ao argumento de Pasta, que é o caminho que pretendemos, de alguma maneira, defender (com algumas alterações, que nos permitam, talvez, aproximá-lo do ponto de vista de Müller). Para seguirmos a reflexão, é necessário pensar sobre a questão da *totalidade*, que evidentemente é o que está implícito quando se fala em *impulso classicizante*. Aqui também, Pasta dá conta, ao que parece, de dar um passo em uma direção diferente da que Müller parece apresentar. Desenha-se uma *terceira* possibilidade, dentre as que o dramaturgo alemão parece cogitar. Nem totalidade ideológica, compensação da impossibilidade da totalidade real (revolução), e nem fragmento como retrato “em negativo” da fissura real. Pasta propõe, como alternativa, um *outro tipo de totalidade*, quando compara o modelo de classicidade de Brecht ao de Balzac, no qual a *totalidade* aparece como visão, como uma *representação* do todo, que não contém *fissuras*, uma espécie de *retrato total*. Em Brecht, segundo Pasta, se dá o contrário:

“A totalização em Brecht não é, assim, uma ‘visão’, mas uma *produção*, e à sua perspectiva uma outra contrapõe seu ângulo: o acordo é possível, mas será sempre um *processo*. Consequências imediatas: sendo desde o início um processo, a totalidade em Brecht reproduz internamente, cindindo-se a si mesma, a alteridade que preside seu surgimento - tende a ser uma *totalidade em processo*. Dito de outra forma, tende a internalizá-la, não se contendo a si mesma e abrindo permanentemente sobre o que já não é ela: a totalidade em Brecht é a *totalidade como produção*.” (PASTA, 1986, p. 199).

No entanto, cabe a pergunta: de fato, *como se dá* tal criação de uma totalidade como produção? Em termos formais, concretos, onde é que Pasta estaria identificando essa capacidade de buscar uma totalidade que permanece, no entanto, como movimento - e que não se estrutura como “visão” estagnada, e com isso conclusiva, do todo? Retornando ao que já falamos sobre o Brecht “pré-clássico”, anterior ao refluxo da luta de classes na Alemanha, anterior ao exílio, havia ali identificado o que Pasta chamará de uma certa *imediatez* da obra de arte. Isso é evidente se pensarmos por

exemplo na própria forma das peças didáticas ou de aprendizado, em que Brecht pensava inicialmente a possibilidade de um teatro *sem público*, onde o público seria feito dos próprios atores. A obra está conectada diretamente a processos sociais efetivos, à “experiência autêntica” como diz Müller. No entanto, segue-se um imenso refluxo, a ascensão do nazismo, a interrupção violentíssima de um processo, o exílio.

O que Pasta aponta, em linhas gerais, é que justamente tal refluxo, ou interrupção, ou impossibilidade, da *imediatidade*, é o que será *assimilado para dentro* da obra de Brecht, depois da virada classicizante. No entanto, tal assimilação *não se dá na forma de uma visão*. A *cisão* - e isso é crucial - não é *representada* na obra de Brecht. Ao contrário, a impossibilidade da imediatidade (que se refere ao refluxo *real* da luta de classes, e à derrota *real* da classe trabalhadora alemã) é internalizada na obra de Brecht, não para ser representada, mas sim, *como processo*. Ela passa a ser, então, o próprio motor que gera a obra, o fundamento da sua forma, o dispositivo que a gera - de tal modo que tal *processo* é desdobrado em diversos níveis na obra de Brecht. E esse processo, da *impossibilidade da imediatidade*, não é nada diferente do que a ideia mesma da *cisão*, ou da *separação*, ou da *distância*. É assim que, então, a partir desse momento, e a partir de um trabalho imenso de *retomar-se a si mesmo* para dentro da própria obra, segundo Pasta, Brecht passa a estruturar a sua obra sobre esse motor, que é o motor da *cisão*, da *separação*, ou da *distância*. Desde o procedimento do *efeito de distanciamento*, até a ideia de personagens cindidas (são muitos os exemplos), passando pela própria poética que assimila a distância para dentro de si como força criadora, esses processos todos foram a maneira como Brecht *internalizou* a sua própria *cisão*, e tornou a experiência da interrupção histórica de um processo, não em uma imagem *representada* pela obra, mas na própria força que gera toda a sua produção futura. O *trabalho* de Brecht seria então sobretudo esse: recuperar-se a si mesmo, e recuperar a interrupção da possibilidade da imediatidade, desdobrando essa impossibilidade em dispositivo criativo, que portanto visa a uma totalidade, mas não a completa: *é o próprio processo de gerá-la*.

“Ao internalizá-la, no entanto, a essa falta de imediatidade, a obra de Brecht vai, por assim dizer, virá-la e revirá-la de todos os lados, vai *analisá-la*,

examinando-a sob cada um de seus aspectos, verificando o seu sentido sob diversos ângulos e interrogando suas causas e suas conseqüências na esfera estética e social.” (PASTA, 1986, p. 182)

Aqui, por exemplo, explicita-se como aquele aspecto mais diretamente *polêmico*, ou *escandaloso* da obra de Brecht que, como no nosso exemplo, de Flávio de Carvalho, *ocorre imediatamente*, na realidade, em contato com o outro real - mas que envolve necessariamente um aspecto de *curiosidade* quase científica - tal aspecto, ao tornar-se *impossível* na realidade imediata, também é como que *internalizado*. A curiosidade científica pelo *outro* se internaliza também, de tal modo que o aspecto *polêmico*, provocativo ou escandaloso reaparece na obra, porém, voltado para dentro - de tal maneira que ela se torna um território de *experimentações* igualmente “científicas” e “polêmicas”, mas cujas *provocações* se realizam como que *para dentro*, e as conseqüências observadas também se dão *do lado de dentro*, assim como, a análise *justamente da própria impossibilidade* da polêmica direta, do escândalo direto - que dependiam justamente de uma imediatidade possível. Sigamos, no entanto, com Pasta. Neste ponto, será necessário citar um trecho longo, e autoexplicativo, que considerariamos banal tentar parafrasear:

“Tornada interna à obra, essa análise [sobre a não imediatidade] não se fará, em Brecht, unicamente nem principalmente como um discurso *sobre* a distância ou sobre a não-imediatidade: ela se fará, antes, *concretamente*, no *corpo* mesmo da obra, tornada ela mesma, em cada um de seus membros, distância. Principalmente em seu teatro, ao menos desde *A exceção e a regra*, cada peça será um momento ou um ângulo desse exame. O exemplo mais flagrante é ainda uma vez *A vida de Galileu*, a peça epistemológica por excelência, que tematiza a própria transformação da ciência em esfera *separada*. A galeria das grandes personagens cindidas de Brecht, cuja essência é a cisão inconciliável que na própria peça jamais se ‘solda’ numa consciência de si, é o exemplo tradicional do tratamento brechtiano da *separação*: o próprio Galileu, o Puntilla ébrio-populista/sóbrio-patronal, a sábia/estúpida Mãe Coragem, a - perdão - clássica, boa Shen-Te desdobrável no duro Shui-Ta. Em cada uma delas se refrata e se examina, ao nível da personagem, a questão de base da própria obra brechtiana - a questão da não-imediatidade e da distância que se coloca para o próprio artista ‘desde a base de seus próprios esforços’. Mais do que ao nível das personagens, em todos os seus níveis a obra de Brecht continua esse trabalho de análise. A própria centralidade do ‘efeito de distanciamento’ - de que a construção da personagem é um aspecto - vigente na técnica do ator, na iluminação, na música, na maquilagem, na organização da narrativa, etc., é a consecução mais completa da incorporação da dialética da não-imediatidade em Brecht.” (PASTA, 1986, p. 182).

É mesmo admirável a acuidade da análise proposta por Pasta, e impressiona muito de fato a forma como ele consegue relacionar, de maneira dialética, capaz de percorrer todas as mediações necessárias para tanto, a obra de Brecht e a história, e é justamente no ponto de contato entre essas duas forças - obra e história - que a análise centrará sua força. Se a “imediatidade” que a obra de Brecht teve nos anos 1920 fora interrompida por fatores históricos violentos e imensos, coube a Brecht o trabalho de, “herdando-se a si mesmo”, levar a sua própria obra, e o refluxo histórico que a atingiu para dentro da sua própria obra novamente, em um autêntico movimento, ele mesmo, dialético, em que a própria negação da obra de Brecht é assimilada *por Brecht*, e novamente negada, dentro da sua obra - no sentido de ampliar o alcance dela mesma, e aprofundar o seu movimento anterior. Dessa forma, se acompanharmos o ponto de vista de Pasta, ao invés de uma *compensação*, como o propunha Müller, o classicismo de Brecht era antes de tudo uma *elaboração*, ou ainda, o *desenvolvimento* interno, desdobrando as contradições que se impunham de fora, para dentro, gerando assim, não uma totalidade de *representação* (de que talvez a ideia de *parábola*, tal como aparece no texto citado, seja uma imagem), mas sim, uma totalidade como *processo*.

Mas como pensar formalmente essa ideia de uma totalidade que é ao mesmo tempo *processo*, ou seja, que não se estabiliza dentro de si mesma? O argumento de Pasta tem imenso interesse e particularmente a sua materialização formal, quando propõe a própria ideia de *efeito de distanciamento* como esse próprio processo de cisão que foi assimilado para dentro da obra, não como imagem, nem tampouco como parábola, mas sim como *procedimento*, como *dispositivo*, que assimila e simultaneamente *experimenta* a cisão dentro da *totalidade processual* da obra. É, desde já, penso uma perspectiva que deveríamos levar em conta, como uma possibilidade de *modelo de ação*. Pensar em Brecht não mais como uma proposição estética (utilizar o efeito de distanciamento como dispositivo de criação nas nossas obras), mas sim, como um *modelo de ação* diante da catástrofe (que, desse modo, precisa ser recriado, porque a nossa catástrofe não é obviamente a mesma, assim como o nosso arremedo de imediatidade foi completamente diverso).

Essa é a maneira como eu desejaria que tais reflexões entrassem nessa tese: como podemos nós, hoje, efetuar um tipo de *assimilação* do nosso próprio refluxo, da nossa própria derrota, para dentro da nossa obra? Como poderíamos nós encontrar caminhos de gerar dispositivos capazes de assimilar para dentro das nossas obras aquelas *imediatidades* todas que nossos trabalhos parecem ter alcançado nos anos de 2010 a 2015? Como realizar esse mesmo gesto *classicizante*, no sentido de *recuperar*, para dentro das nossas obras, as nossas próprias obras anteriores, de tal forma que, no gesto mesmo da recuperação ficasse ali a marca do refluxo que vivemos - da nossa derrota, uma derrota outra, específica, que fez desabar uma outra situação, que também era muito diversa da de Brecht, evidentemente. Como transformar Brecht em um *modelo de ação*, sem transformá-lo em um modelo estético?

Creio que cabe tentar dar ainda mais uma volta nesse pensamento, no sentido de tentar ampliar um pouco mais as possibilidades de uma tal *totalidade como processo*. E para isso, gostaria de acrescentar alguns pensamentos de Mikhail Bakhtin, que parecem poder de fato se somar à reflexão de Pasta, no sentido de pensarmos os caminhos *formais* de estruturação de uma obra que, por um lado, renegue o fragmento, ou do clichê do “performativo” puro e simples (que talvez seja uma saída fácil diante da nossa catástrofe, e que acabe por apenas reafirmá-la mais uma vez para dentro da obra), mas que por outro lado não se coloque como *totalidade de representação*, mas sim, como uma totalidade *em processo*. Em outras palavras, em termos formais, que forma é essa de totalidade em que se renega

o fragmentário, mas se alcança uma determinada totalidade que no entanto não é unitária, fechada, discursivamente *una*.³⁴

“No romance polifônico de Dostoiévski, o problema não gira em torno da forma dialógica comum de desdobramento da matéria nos limites de sua concepção monológica no fundo sólido de um mundo material uno; o problema gira em torno da última dialogicidade, ou seja, da dialogicidade do último todo. Já dissemos que, nesse sentido, o todo dramático é monológico; o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como todo de uma

34 É interessante apontar que propositadamente estamos utilizando aqui uma terminologia, digamos, *fora de moda*. Ao invés de noções como “performatividade” ou “teatro pós-dramático”, ou outras categorias de um vocabulário mais diretamente teatral e contemporâneo, decidi caminhar por uma via mais “antiga”, de um pensamento ligado à uma tradição crítica marxista que, muito embora seja contemporânea, permaneceu de certa forma *arredia* a determinadas alterações no vocabulário. Segui esse caminho não por não me interessar pelas ideias de performatividade ou pós-dramático, e nem por não considerá-las úteis. No entanto, como estava me propondo a uma reflexão que envolve e mistura questões históricas reais, e que se preocupa sobretudo com a forma como tais questões se desdobram para dentro das obras em questão, a terminologia dessa tradição pareceu ser mais frutífera, porque ela quase sempre se preocupa justamente com esse limiar entre obra e história - de tal forma que a diferença entre ambas precisa ser em alguma medida sustentada para que as influências e interdependências possam se sustentar. Mas cabe pontuar que evidentemente, embora o teatro *performativo* tenha uma relação direta com elemento fragmentário e seja, em alguma medida, como que uma generalização do fragmento em todas as camadas da obra, evidentemente que não se trata de sinônimos, de forma alguma. O fragmento se refere à ideia de obras que abdicam da sua totalidade, que renegam a organicidade interna da forma. Embora o teatro *performativo* em princípio também renegue justamente a organicidade da cena, sua unidade interna, e nesse sentido, reafirme o seu aspecto aberto, que não se fecha em si mesma, e portanto é quase que uma radicalização e generalização do aspecto fragmentário, ainda assim há a possibilidade de que obras que são vistas por nós como *performativas* tenham uma estrutura que não seja fragmentária. São muitas as obras que se utilizam de dispositivos *performativos*, mas na sua estrutura têm unidade - o caso de alguns dos solos do projeto *Ficção* é um deles. Ou seja, a categoria do *performativo* - e aqui também, ao que parece, o pós-dramático, ao menos no que é agrupado segundo esses termos no teatro sudestino brasileiro, se refere muito mais a determinados *procedimentos criativos*, que podem estruturar-se das mais diversas formas. É curioso, por isso, que tenhamos a possibilidade por exemplo de obras que sejam *performativas*, mas cuja estrutura é *dramática* (no sentido aristotélico da palavra), e outras confluências que à primeira vista poderiam parecer contraditórias, mas não o são. Creio que trata-se apenas de conceitos com funções diferentes. A ideia de um teatro *performativo*, assim como a ideia de um teatro *pós-dramático*, parecem ser sobretudo tentativas de descrever uma série de fenômenos teatrais reais, de imensa multiplicidade, e que se buscou, com um esforço realmente imenso, reunir em torno de uma conceituação - que portanto precisa ser aberta o bastante para cobri-los todos. Trata-se, assim, ao que parece, de conceitos sobretudo *descritivos*. Os conceitos de *fragmento*, por outro lado, ou de *totalidade*, parecem se referir não tanto a um conjunto de obras reais que se quer abarcar, mas sobretudo a um processo, a uma característica estrutural - de forma que se trata de conceitos que se referem muito mais a *operações* ou *gestos* estruturantes do que a características descritivas. Dessa forma, como eu estava sobretudo preocupado, nesse núcleo mais reflexivo ou “teórico” do livro, com os processos e procedimentos que podemos utilizar diante de uma ruptura violenta, histórica, e diante de um contexto ao que parece completamente *novo*, acabei por escolher esse caminho, mais ligado, assim, aos processos de pensamento e às estruturas internas das obras, do que aos conceitos que descrevem os seus dispositivos cênicos mais específicos. Creio, nesse sentido, que se trate de encontrar um caminho de buscar uma totalidade *em processo* que assimile o nosso refluxo histórico para dentro das nossas obras, e dentro de um território que já não é narrativo, e nem tampouco épico - mas a mera defesa do performativo ou pós-dramático nem de longe parece dar conta dos nossos desafios (mesmo eu compartilhando da ideia de que se trata de desdobrar justamente esse território).

consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (tem termos de enredo, líricos ou cognitivos), mas faz dele um participante. [...] Da ótica de um “terceiro” indiferente, não se constrói nenhum elemento da obra. Esse “terceiro” indiferente não está representado de modo algum no próprio romance. Para ele não há lugar nem na composição nem na significação. [...] Com isso conquista-se uma nova posição do autor, que está acima da posição monológica.” (BAKHTIN, 2013, p. 19)

Bakhtin fala sobre a “autoconsciência” da personagem em Dostoiévski como a visão que como que media e ressignifica tudo o que a personagem “é”, ou seja, o autor, aqui, abre mão de traçar um olhar exterior em relação às personagens, que englobe e supere o olhar que elas mesmas têm sobre si. Ao contrário, trata-se justamente de contrapor diversas consciências de si, ou seja, as personagens são menos o que elas “são” e mais o *olhar* que elas tem para o mundo. Há portanto uma contraposição entre olhares, visões diversas.

Müller diz, em entrevista a Umbrecht: “é preciso reagir a histórias que encontram sua conclusão no palco” (MÜLLER, 2003, p. 111). Creio que é possível reagir contra histórias que têm a sua conclusão no palco, e, *ao mesmo tempo*, não recair na busca algo fetichista pela *imediatez* a qualquer custo, mas *assimilar* para dentro da obra a *clivagem* social em que estamos. Creio que a chave para essa assimilação, que se refere portanto, ainda que subrepticamente, a alguma ideia de *totalidade*, e que portanto incluiria a noção de “conclusão”, ou de uma obra fechada, mas sem que a referida *totalidade* seja conclusiva, reside na ideia de Bakhtin, de *dialogismo*. Com efeito, ao tentar justamente explicar a sua teoria sobre a peculiaridade da obra de Dostóiévski, e a maneira como, embora não se trate de obra propriamente “fragmentária” como defenderia Müller contra a obra “conclusiva”, Bakhtin defende que o dialogismo de Dostóiévski é capaz de destruir a unidade monológica.

“O debilitamento ou a destruição do contexto monológico só ocorre quando convergem duas enunciações iguais e diretamente orientadas para o objeto. Duas palavras iguais e diretamente orientadas para o objeto não podem encontrar-se lado a lado nos limites de um contexto sem se cruzarem dialogicamente, não importa que se confirme uma à outra ou se completem mutuamente ou, ao contrário, estejam em contradição ou em quaisquer outras relações dialógicas (por exemplo, na relação entre pergunta e

resposta). Duas palavras *de igual peso* sobre o mesmo tema, desde que estejam juntas, devem orientar inevitavelmente uma à outra. Dois sentidos materializados não podem estar lado a lado como dois objetos: devem tocar-se internamente, ou seja, entrar em relação significativa." (BAKHTIN, 1981, p. 164)

Bakhtin vai criar uma teoria de como a coexistência *plenivalente* de discursos em um mesmo território - e voltando-se para o mesmo objeto - gera esse tipo de *instabilidade* que ele denominou como *dialógica*, que, embora evite o mero caminho do “fragmento”, implica em uma totalidade capaz de sustentar a instabilidade, e de sustentar a coexistência de contrários, de fato (e não a coexistência *fake* de contrários que só aparecem para que se escolha devidamente “de que lado” a obra está - como ocorre por exemplo de maneira gritante em *Aquarius*, um filme que é tudo menos dialógico, onde a coexistência de discursos só serve continuamente à conclusão do autor, de tal maneira que os discursos não coexistem, “duas palavras” não estão jamais com igual peso “orientadas para um objeto”. Ali *todas as palavras têm pesos diversos, já de saída*. No caso, há “duas palavras”, que estão “orientadas para o mesmo objeto” (o edifício *Aquarius*), mas elas não tem de maneira alguma “igual peso”, de tal modo que não são de fato discursos de sujeitos plenivalentes, mas sim - ambos - *objetos* que o autor manipula para chegar às suas conclusões sobre a disputa. Até aqui, eu concordaria 100% com a afirmação de Müller: é urgente que nos revoltamos contra esse tipo de obra, que traz dentro de si a sua própria conclusão, e que transforma todos os discursos em objetos da vontade do autor, o qual *utiliza* a obra para *provar* determinado ponto de vista - e, no nosso caso, satisfazer as necessidade de determinado extrato social, operando em *feedback* positivo da cismogênese que tentamos apontar acima.

No entanto, há, segundo Bakhtin, um caminho para a construção de uma obra que não recaia nesse tipo de estrutura conclusiva, de monologismo, mas que ao mesmo tempo não recaia no fragmento, na simples “impossibilidade do todo” como ponto de partida (o que poderia ser também um pressuposto igualmente monológico, espécie de ponto de partida meta-monológico da impossibilidade do todo). Bakhtin, nesse sentido, nos dá algumas pistas ao longo de seu estudo, e elas precisam ser lidas por nós também de maneira ampla, pensando não tanto como categorias apenas de

análise de Dostoiévski, mas como possíveis *modelos de ação*, juntamente com o que pretendemos buscar em Brecht (e de fato, em grande medida, creio que se trata de dispositivos semelhantes de fato):

“Ora, desta maneira pode-se definir o próprio princípio da obra de Dostoiévski. Tudo em seu mundo vive em plena fronteira com o seu contrário. O amor vive em plena fronteira com o ódio, conhece-o e compreende-o, enquanto o ódio vive na fronteira com o amor e também o compreende (o amor-ódio de Viersílov, o amor de Katerina Ivânovna por Dmíttri Karamázov; em certo sentido é idêntico o amor de Ivan por Katerina Ivânovna e o amor de Dmíttri por Grúchenka). A fé vive em plena fronteira com o ateísmo, fita-o e o compreende, enquanto o ateísmo vive na fronteira com a fé e a compreende. A altura e a nobreza vivem na fronteira com a decadência e a baixaza (Dmíttri Karamázov). A pureza e a castidade compreendem o vício e a sensualidade (Aliócha Karamázov).

(...) No mundo deste romancista todos e tudo devem conhecer uns aos outros e um sobre o outro, devem entrar em contato, encontrar-se cara a cara e *entabular conversação* um com o outro. Tudo deve refletir-se mutuamente e enfocar-se mutuamente pelo diálogo. Por isto tudo o que está separado e distante deve ser aproximado num ‘ponto’ espaço-temporal.” (BAKHTIN, 1981, p. 154)

Se pensarmos de uma maneira ampla no que Bakhtin está tentando abordar aqui, e desconectarmos um pouco a sua reflexão da ideia de personagem, ou de “diálogo” em um sentido que envolva personagens necessariamente em diálogo, e se focarmos na questão - anterior e mais profunda - da aproximação entre opostos, da coexistência desses opostos, que precisam ser *plenivalentes*, ou seja, não podem estar ali como objetos na mão de um autor que os utiliza para tirar as suas próprias conclusões - evidentemente que se pode utilizar como “objetos” tanto personagens como também *personas* ou quaisquer formas cênicas *performativas*. De autoficções a aparentes explosões disruptivas - e isso ocorre com extrema frequência - são muitas vezes capturados para dentro de discursos monológicos fechados, que objetificam gestos aparentemente *disruptivos* e fazem com que eles estruturam um olhar fechado. Mas, se pensarmos na ideia dessa *coexistência* dos opostos, e no diálogo efetivo entre discursos plenivalentes (que não precisa em absoluto ser mediado pela ideia de personagem), é possível talvez entrever uma possibilidade de que se persiga um tipo de estruturação *dialógica* de um teatro atual, contemporâneo ao Brasil em que vivemos, que seja capaz de *assimilar* a clivagem que estrutura a hegemonia ideológica no

país neste momento, e que possa *tornar essa própria clivagem o seu impulso criativo*.

Tal possibilidade, ainda com Bakhtin, parece depender do nosso posicionamento como autores. Aqui, novamente, fazendo o exercício de pensar de maneira menos conectada à ideia de personagem, penso que a seguinte reflexão de Bakhtin poderia ser utilizada sem grandes modificações para se pensar sobre obras *performativas* ou *pós-dramáticas* atuais, no sentido de entender que *nem sempre elas são capazes de evitar o monológico*. Isso tem a ver, no caso de Dostoiévski, com a posição do narrador. No nosso caso atual, creio, o mesmo se replica para a *posição do artista*, ou *do autor*, ou *do performer* da obra diante das vozes e discursos que ele mobiliza dentro dela, e como ele se posiciona diante deles (temos alguns exemplos disso nas obras que analisamos. Um exemplo claro do que poderíamos denominar como uma *performatividade monológica* está por exemplo na performance *Marcha à ré*. Mas há muitos outros, evidentemente).

“Dostoiévski nunca reserva para si mesmo o excedente *racional* substantivo mas apenas o mínimo indispensável do excedente pragmático, puramente *informativo*, que é necessário à condução da narração. Isto porque a existência, no autor, de um substantivo excedente racional transformaria o grande diálogo do romance em um diálogo objetificado acabado ou em diálogo retoricamente representado” (BAKHTIN, 1981, p. 62)

Trocando em miúdos, é como se precisássemos buscar uma posição como autores, diretores, artistas e performers que, embora não precise necessariamente recair na mera “impossibilidade” da tentativa de organização do todo (fragmento) já de saída, precisaria buscar estabelecer uma tal relação com os discursos, vozes, olhares, materiais, documentos, ready-mades, etc, de que a obra é feita, em que *nós*, que manipulamos tais materiais, precisaríamos reduzir a nossa atuação sobre eles a esse mínimo excedente pragmático que Bakhtin aponta, e que no entanto, é extremamente criativo, e ativo - pois que trata-se de, por meio justamente desse *gesto*, que é do autor, do artista, do performer ou do que se queira, está no gesto desse autor justamente a criação do *contato* entre discursos (ou materiais ou documentos ou ready-mades) diversos, que cabe sustentar como *plenivalentes*.

Se queremos buscar uma maneira de *assimilar* para dentro das nossas obras, a clivagem que observamos na sociedade, como forma driblar

justamente que façamos apenas parte dessa mesma clivagem, e para evitar que as nossas obras se tornem meros objetos de replicação de feedbacks, a nossa ação, como autores, diretores, performers etc., é de importância crucial, e central, para que a *clivagem* justamente possa se tornar a potência das próprias obras - a partir portanto de uma certa ideia de totalidade (que permite o gesto da assimilação), mas que é uma totalidade dialógica, que se sustenta na diferença, e que não conclui. De tal forma que o gesto do autor, ou diretor, ou performer, ou artista, nem se desfaça na “impossibilidade” pressuposta do fragmento, nem se torne totalitária, na exigência do discurso “com lado” e conclusivo: ele subsiste como uma espécie de *mediação*, cuja função justamente é colocar em contato vozes, falas, coisas, pessoas, que não estariam em contato, e portanto, em deslocar territórios que no mundo estão fixos.

É nesse sentido que gostaríamos de tentar imaginar uma espécie de *performatividade dialógica*, que se utilizasse de modelos bakhtinianos de pensamento, mas também, da ideia de Pasta sobre a forma como Brecht *assimila* a interrupção da imediatidade para dentro da sua obra. Vamos então à conclusão do pensamento de Pasta em torno do trabalho de Brecht, sempre com vistas à sua *utilização*, por nós, no contexto inteiramente diverso que vivemos³⁵.

Assimilar a clivagem para dentro de uma totalidade dialógica

Para retomar aqui o princípio desta longa tentativa de elaboração de algumas das questões centrais dessa Tese, poderíamos agora tentar formular então qual seria o desafio que se nos apresenta nesse momento, e que parece urgente encarar. Se pensarmos que vivemos sob a égide de uma estrutura *cismogênica*, em que a hegemonia ideológica se dá justamente por meio da

35 Se quisermos trazer para um território mais próximo, parece bastante claro que, se pensarmos na maneira como Schwarz conceituou o *Tropicalismo* no seu texto sobre os anos de 1964-1968, é também possível pensar, como o próprio crítico diz, que o Tropicalismo não era mais do que a assimilação de uma característica gritante da sociedade brasileira, tratada com um tipo de quase otimismo por vezes perfeitamente cínico. No entanto, é óbvio que tal característica (a coexistência - antidualista - do arcaico e do mais moderno) explicita uma derrota de classe, e a ruptura de um projeto (pré-1964), onde o antidualismo cínico e brutal brasileiro talvez tenha entrado em xeque. Nesse sentido, o Tropicalismo empreendia também uma *assimilação* da interrupção para dentro de si - apenas, com Schwarz, o fazia não para sustentá-lo como problema, mas sim, para positivá-lo como mercadoria.

contraposição entre *duas* ideologias em luta - que não lutam portanto para conquistar a hegemonia, mas cuja própria luta é a hegemonia em si mesma -, e se pretendemos pensar em Brecht (e em Bakhtin) como *modelos de ação* em relação ao nosso presente, ou seja, se pretendemos realizar esse imenso *trabalho*, no sentido de nos tornarmos *herdeiros de nós mesmos*, e, assim, recuperar, para dentro das nossas obras, aquele refluxo que, de alguma maneira, fez com que as possibilidades fossem interrompidas, precisamos então pensar em uma forma específica de *assimilação*. Trata-se de, nesse sentido, recuperar as nossas obras através da assimilação, no caso, da *clivagem* para dentro da própria *forma* - que não apareceria assim *representada* em nossas produções, mas sim, se tornaria *dispositivo*, motor das obras.

Que discurso (dramatúrgico, cênico, físico etc.), seria esse, então, capaz de *assimilar a clivagem*, e torná-la motor? Em *PROJETO BRASIL*, por exemplo, parece que a clivagem de alguma forma foi assimilada - ou mais, a derrota - mas não como motor da obra. Se em Brecht a estrutura da *separação* se tornaria o seu elemento vital - que se refere muito diretamente à experiência de uma interrupção brutal de um movimento social, em que se emprega uma separação total entre a classe trabalhadora e seus interesses, e inclusive o próprio Brecht se exila no exterior, o que também é uma forma de separação, e entra na economia da distância; no nosso caso o elemento central não está aí, mas sim, na cisão, sempre, em duas partes que se acusam mutuamente, de tal forma que essa dinâmica da acusação mútua, vai gerando aos poucos uma *deformação* dos dois lados, que tendem a se tornarem mais e mais distantes.

Uma primeira opção que já aventamos de uma tentativa de assimilar essa dinâmica seria a tentativa de criar, em resposta, uma linguagem *clivada dentro dela mesma*. Como se fosse necessário estruturar um discurso que tivesse sempre dois vetores simultâneos: *ao mesmo tempo* que procura investigar a *falsidade* do nosso lado (porque é evidente que é necessário que o discurso seja emitido a partir de algum dos pólos em jogo), tenta abordar também *a verdade do lado de lá*. Nesse sentido, em tal discurso clivado, mas do avesso, ao que parece, cada uma das palavras precisaria ser “duplamente

orientada”, para que ele consiga movimentar *alguma coisa*: ao mesmo tempo que se volta contra a nossa sensação de verdade perfeita do nosso lado, volta-se também contra a sensação de falsidade total *do lado de lá* - evitando assim o tempo inteiro de se tornar uma repetição do consenso que já estrutura o nosso ponto de vista.

Porque essa é basicamente a consequência da dinâmica da cismogênese, que redundando em uma espécie de visão *paranoide* do mundo: *nós somos 100% verdadeiros, e eles são 100% falsos*. No entanto, o que poderia nos retirar dessa prisão linguística, em que ficamos trancados dentro da nossa própria “verdade”, que já não tem qualquer efeito transformador porque está pressuposta na dinâmica (e espelhada para o lado de lá); o que poderia nos retirar disso não é qualquer tipo de simples *confirmação dos fatos*, ou de *checagem* da veracidade do que dizemos ou não, ou seja, um tipo de discurso “neutro”, “científico”. Trata-se de uma dinâmica de luta política, não científica ou acadêmica. Ao contrário, o que poderia nos permitir nos mover nesse território em permanente divisão é que consigamos *ler*, dentro das nossas próprias “verdades”, a nossa *falsidade* (até aqui, tal *discurso* se portaria como uma espécie de olhar crítico “tradicional”, como aquela crítica da ideologia que tentava observar a falsidade presente no meio dos conteúdos de verdade de uma determinada estrutura ideológica); mas, *ao mesmo tempo*, precisamos também conseguir *ler*, nas “falsidades” deles, *o seu conteúdo de verdade*. Ao que parece, essa seria ao menos uma tentativa de estruturar um discurso que, em um tempo em que a direita parece ter “roubado” a nossa capacidade de *imaginar*, talvez consigamos criar um novo fôlego para um olhar crítico que se perdeu em reafirmações tautológicas de “verdades” inócuas, capturado dentro de uma dinâmica em que a verdade precisa ser requalificada, e *recriada*, correndo o risco de simplesmente sumir.

Creio que essa tentativa, a primeira que se apontou para mim durante essas pesquisas, é apenas o começo, uma iniciativa inicial, de tentar movimentar o discurso em um momento em que ele se tornou particularmente estagnado. No entanto, penso que é o primeiro passo, que precisaria depois se desdobrar e se aprofundar, na direção de encontrar uma estrutura mais central, e mais básica, que seja *de fato* capaz de recuperar - no

caso do meu trabalho por exemplo - o elemento provocativo (ou *polêmico*) que até 2017 desenvolvi, e que depois se perdeu completamente dos meus trabalhos. Creio que aqui está o primeiro passo na tentativa de retomar esse elemento, em uma espécie de discurso polêmico já *desdobrado dentro de si mesmo*, de tal modo que se comporia já de uma polêmica sempre *dupla*, e que encontra os seus desdobramentos dentro da própria obra. No entanto - e aqui, sempre na busca de encontrar pontos de junção entre a perspectiva de Müller sobre a “cegueira” histórica, e o caminho de Brecht, como Pasta o descreve, que desdobra a impossibilidade real e a transforma em potência *para dentro* -, penso que tal estrutura discursiva duplamente polêmica deverá servir apenas como uma espécie de *trampolim*, como uma *base*, como o *ponto de partida* de um discurso que, a partir do movimento que se conquista com esse tipo de estrutura, consiga então se deslocar, para, nesse *deslocamento* real, voltar a procurar as fissuras que tal território ideológico clivado *esconde* - e isso porque, tal dinâmica cismogênica é ela mesma, como um todo, também uma ideologia. Ou seja, há como que dois níveis de crítica necessária. Uma, em um primeiro nível (essa que descrevi) se estrutura por meio de uma clivagem *para dentro*, com uma inversão de *ambos* os vetores que puxam o discurso para uma das direções. É como se, nesse caso, estivéssemos voltando a conseguir caminhar em meio à superfície ideológica que nos ataca. No entanto, essa camada como um todo também é ela mesma é uma formação ideológica, que *ordena* a realidade, e que camufla outros elementos, e forças, que ficam, de fato, submersos - e aqui, podemos retomar Müller: o *branco do olho da história* segue submerso, e não se sabe exatamente onde ele está e o que se passa nessa camada mais profunda de movimentos e energias sociais represadas³⁶, que ficamos perfeitamente incapacitados de acessar no momento em que fomos plenamente *capturados* pela camada da cismogênese, que o tempo inteiro nos demanda a *participação* em uma guerra cujo objetivo é apenas a sua própria manutenção.

Enquanto isso, energias sociais disformes, ainda sem rosto, ainda em estado de potência, ficam como que inacessíveis para nós - aparecem apenas

36 Aqui, trata-se de tentar retomar maneiras de entrar em contato com aquilo que, seguindo a sugestão de Beth Néspoli, poder-se-ia denominar a *lava* da sociedade - mas agora o “chão” no qual se procurará as brechas para mergulhar para baixo será o chão da polêmica duplamente orientada, como descrito.

já traduzidas nos termos da cismogênese, e portanto devidamente clivadas e instrumentalizadas para dentro da guerra cujo fim é ela mesma. Isso porque o *branco do olho da história*, como o pensa Müller, é inacessível, a não ser através da *experiência autêntica*, ou seja, das movimentações reais das massas. Mas a própria impossibilidade de vê-lo, que ele atribui por exemplo a Kafka, é uma maneira de “compreender a realidade”, ou seja, a cegueira kafkiana seria uma maneira de, ao afirmar a impossibilidade de entrar em contato com o “branco do olho”, fornecer parábolas sem referencial, que de alguma forma falam mais do mundo do que as parábolas que pretendem estar em contato com esse núcleo da movimentação das forças históricas - que está inacessível. Em outras palavras, a impossibilidade de ver o branco do olho da história é a maneira mais viável de entrar em contato com ele.

No nosso caso, em que tudo parece visível e aparentemente objeto de divisão, trata-se antes de tudo, de *construir a cegueira*. A cismogênese, a dinâmica da diferenciação, faz tudo parecer o tempo inteiro visível, faz parecer que estamos o tempo inteiro em uma guerra real, em contato com as forças mais profundas, em contato com o “branco do olho” da história. No entanto, na nossa hipótese, tal dinâmica é, *ela mesma*, aquilo que nos impede de *entrar em contato* justamente com a nossa impossibilidade de ver o branco do olho. Entrar em contato com a nossa cegueira. A nossa cegueira, nesse momento, *precisa ser construída*. E é a partir dessa espécie de base, de movimentação inicial (a assimilação da clivagem para dentro), que será possível, talvez, reencontrar a cegueira real, capaz de *não ver* as aparentes urgências, para entrar em contato com as movimentações *reais* - ou seja, para voltarmos a ser capazes de *não ver* a realidade.

Aqui poderíamos mencionar o já largamente difundido texto de Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo*, em que ele defende a ideia de que ser contemporâneo é justamente ser capaz de olhar para as “sombras” do presente, que está para além das suas luzes. Ser contemporâneo, nesse caso, se assemelha à ideia de Müller sobre a cegueira. Trata-se de um tipo peculiar de cegueira para o presente, para as luzes do contemporâneo, que nos prendem ao agora visível. Creio que, nesse sentido, talvez *nunca tenha sido tão difícil não ver*.

“O poeta – o contemporâneo – deve manter o olhar fixo em seu tempo. Mas que vê quem vê seu tempo, o sorriso demente de seu século? Gostaria aqui de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas sim as suas sombras. Todos os tempos são, para quem experimenta sua contemporaneidade, escuros. Contemporâneo é quem sabe ver essa sombra, quem está em condições de escrever umedecendo a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2009, p. 62)

3.5. VERDADE - Uma tentativa

Como esta é uma tese em um departamento de artes, trata-se também de um estudo prático, além de teórico e histórico, e a minha própria produção artística esteve envolvida em cada um dos passos dessa criação. A pesquisa e escrita da tese acompanharam alguns projetos. O mais recente - e mais longo - deles é o que mais foi capaz, a meu ver, de se aproximar de uma tentativa de lidar com os desafios aqui apontados. Trata-se do já mencionado *PROJETO VERDADE*, novo trabalho que estou escrevendo e vou dirigir no grupo Tablado de Arruar, e que trata, justamente, dos militares brasileiros hoje, e de como eles estão articulados no presente momento do estado brasileiro. Como apontado, foi no bojo dessa pesquisa que entrei em contato com parte da bibliografia que se tornou central também para a presente tese, e que tive alguns insights que estão aqui descritos. Esta é, assim, de longe a minha criação que está mais perpassada por reflexões paralelas e comuns, dentro da academia, o que de fato resultou em um trabalho em que a teoria e a prática do teatro confluíram.

Gostaria, nesse sentido, de expor algumas das minhas tentativas - ainda iniciais - de construir um texto que se baseia nas formulações aqui defendidas e expostas, a partir das investigações que procurei apresentar. Trata-se de investigações ainda em forma apenas textual, mas que também se desdobram

em um conceito de encenação que se fundamenta em grande medida pelo que foi abordado nesta tese também³⁷.

Na fase em que estou, da escrita da obra, penso que comecei a percorrer alguns caminhos que até então estavam de fato bloqueados, mas que são como uma espécie de *ponto de partida*, a partir da perspectiva de uma linguagem *duplamente polêmica*, como abordado acima. Vejamos essa tentativa em um dos trechos da obra. Vou citar uma cena inteira, para que se possa compreender um pouco do movimento mais amplo que estou procurando empreender: por um lado a instauração de uma tal dinâmica de *dupla polêmica* (que a um só tempo tenta buscar *conteúdos de verdade* do lado de lá, e simultaneamente *falsidades* no nosso ponto de vista), para, a partir dessa dinâmica dupla, se possível tocar em algo das forças mais disformes e desconhecidas que movimentam esse todo. Para que se compreenda o movimento será necessário citar um trecho longo da obra. Trata-se da

37 Em 2017, em Natal, participei de uma roda de conversa organizada pelo grupo Clowns de Shakespeare, em que, me lembro que o ator e dramaturgo César Ferrario chegou a uma formulação para os nossos desafios naquele momento, que achei perfeita, e que desde então tem me acompanhado, de que frequentemente me lembro, ademais com imenso carinho. A certa altura do debate, em que abordávamos uma espécie de *dificuldade* que sentíamos, artistas ali presentes do sudeste (eu), do nordeste (eles), e do norte do país também, e nos pareceu que havia ali uma dificuldade sobretudo *artística*. Ou seja, para além de todo o senso comum sobre os cortes orçamentários na área da cultura, etc, para além disso tudo, que era verdade, era como se nós *não soubéssemos* mais nos localizar artisticamente na realidade que estava se desdobrando à nossa frente. Esse foi o tom da conversa. Algo bizarro estava se desenhando, e nós não sabíamos onde estávamos posicionados nisso, e como fazer frente a esse cenário. As formulações eram vagas e algo imprecisas, como o era a nossa sensação do momento. A certa altura, pois, tínhamos chegado à ideia de havia uma espécie de muro, um tipo de *bloqueio*, que não sabíamos como transpor (que, hoje, eu penso que já poderia ser pensada a partir desse imenso mecanismo gerador de consensos tautológicos “combativos”, a *cismogênese*). César então fez uma fala, que ele concluiu de uma maneira simples, mas também comovente, porque profundamente verdadeira. Ele disse algo assim (tento rememorar de cabeça, pois a fala não ficou gravada): “dentro dessa ameaça, que nós ainda não sabemos exatamente o que é, nós precisamos antes de tudo permanecer vivos (ele disse isso em 2017), o que não é tão pouco, mas também não é o bastante. Enquanto isso, vamos buscando caminhos para furar esse bloqueio. O primeiro que conseguir, avisa os outros.” O que me chama a atenção, e o que me leva a citar de cabeça tal fala, é que existe nela uma compreensão do real aspecto *coletivo* de um trabalho como o nosso. Assim como, penso, é necessário que sejamos capazes, como coletividade, de nos tornarmos herdeiros de nós mesmos, penso que - assim como ele colocou em algum dia de outubro de 2017, em Natal - essa tentativa, de “furar o bloqueio”, é *de fato* coletiva. E está sendo realizada por muitos, em muitos lugares, ao mesmo tempo, ainda que nem sempre estejamos em contato. Nesse sentido, penso que essa minha tentativa é apenas uma a mais dentro desse imenso trabalho que cabe realizar. E qualquer um que consiga “furar o bloqueio”, terá abrido a passagem para outros que também estão procurando fendas, em caminhos diversos ou próximos, diante de dificuldades semelhantes. Ou seja, não espero com isso que eu tenha aqui encontrado uma solução, mas apenas, uma tentativa, dentre muitas outras, de lidar com um problema que não é *meu*, mas sim, *nosso*.

primeira cena da peça, que por isso também tem a função de “apresentar” o ambiente e o tipo de jogo proposto.

“CENA 1

Três atores já estão em cena.

IMAGENS: PORTO PRÍNCIPE.

VOZ OFF -

Esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com nomes, pessoas, fatos ou situações da vida real é mera coincidência.

LEGENDA PROJETADA: Haiti. 05 de julho de 2005. Sala de comando do quartel da MINUSTAH, em Porto Príncipe.

Tempo.

CAPITÃO -

General Heleno?

HELENO - *perdido*

Eu...?

CAPITÃO -

Está tudo pronto, a tropa está informada sobre todas as diretrizes, está tudo acertado, nós temos certeza de que vai ser um sucesso...

HELENO - *ainda com certa confusão*

Tá...

Pausa.

CAPITÃO -

Desculpa, eu não sei...

Pausa.

GENERAL -

Não mas não precisa se desculpar também. Né? Eu também não preciso me desculpar. Acho. Acho que eu acho e digo isso por exemplo, ninguém precisa se desculpar por nada! Jogo de futebol. Imagina? Os caras te chegam com um jogo de futebol, com certeza a operação mais complicada que eu já coordenei, jogador de futebol aí pela rua, Ronaldinho lá, em cima do blindado, lotado de haitiano aí, a cidade inteira, completamente desesperados, tentando subir, encostar a mão no Ronaldinho, etc, tiro aí, fuzil, AK-47 e não sei o que mais, e a gente o quê? Soft Power. Bom, mas passado é passado. Futuro também. De certa forma futuro também é passado. Sabe? É óbvio que assim que eu desembarcar em Brasília eles vão falar, etc. Me encher o saco. Mas eu estou me importando com isso? Se ontem mesmo. Anteontem. Isso, anteontem, eu estava lá com o *commanding general*, lá em *Fort Brag*, num restaurante lá, e ele mesmo me disse, “I think you should do this”. Eu devia fazer isso. Conselho. De amigo. Ele acha isso, que é o meu papel fazer. Ele não disse “you must do this”. Sabe?

CAPITÃO -

Eu? Sim, eu...

GENERAL -

Foi um pedido talvez. Um conselho mesmo no máximo. Coisa de camaradagem. Mas o que vem de lá nunca é conselho. “Olha, vai ter um jogo de futebol”. Ninguém veio e me disse, me *aconselhou*, “olha, eu acho que você deveria pensar em fazer um jogo de futebol”. Não. O que vem de lá é, “vai ter um jogo de futebol”. Ponto. Problema meu. Então uma hora você escolhe. Você obedece lá o seu “patrão”, que acha que manda em você, ou você segue o conselho do seu camarada? Hein?

CAPITÃO -

Quem...?

GENERAL -

Bom e também é isso, é só explicar depois, “olha, desculpa, I’m sorry!”, sabe? “Não sou eu. Colocaram a gente nessa situação!” E tal. “We have to deal with lots of problems”, etc. Eu fiz a minha parte. Justamente quando eu já nem estou mais aqui direito, nessa sala de comando improvisada, aqui em Porto Príncipe, mas agora me mandaram sair, eu saio, não tenho problema nenhum! Mas até que eu gostava de certa forma. De ficar aqui. Viajar no fim de semana para Miami. Para Fort Brag. Conversar com os colegas das American Forces. Colegas. Porque é a camaradagem. Não é a submissão. Nenhum militar brasileiro é submisso a ninguém, você acha o quê?? Você senta com um oficial americano desses aí, está achando o quê?? Hein??? Que você vai o quê?? Se curvar ali, diante dele? Você vai se rebaixar, se ajoelhar ali, perante um oficial do exército americano? É isso? Não é nada desse jeito não! É uma relação aqui, ó. Assim. Entendeu? Eles falaram por exemplo que não dava para demorar tanto, etc. Que tinha que fazer uma ação “mais efetiva”, etc, senão eles iam ter que intervir. Queriam que agisse. Lógico. Eu também ia querer! Mas aí, claro, meteram a culpa no meio do rabo de quem? “Ah, o General Heleno está com uma estratégia amigável”. Foi o que veio do Brasil para eles. Eu não estou com porra de estratégia nada de amigável, isso aí não sou eu! Mas eu respondi no registro da altivez, “yes, yes, I know”... e expliquei. Tranquilo. Você acha mesmo que eu quero isso, amigo? *Pal?* O problema é que eles, lá, tem coisas pra fazer. Planos, lá, do “governo brasileiro”. Infelizmente. Unfortunately. E ele entendeu. Agora me pergunta se os Estados Unidos fizeram lá um jogo recreativo lá de basquete lá no Iraque? Eles mandaram lá não sei quem pra jogar basquete lá com os iraquianos? Ou sei lá, beisebol? Ou sei lá o que aqueles iraquianos gostam de jogar? Hein?

CAPITÃO -

Acho que não...

Pausa. Heleno pensa um pouco. Olha para o Capitão.

Tem alguma orientação?

HELENO -

Quê?

CAPITÃO -

Cité Soleil.

HELENO -

Ah, isso.

Pausa.

Não.

Capitão faz que sim.

Só vai lá. Resolve. Não é para não resolver. Faz o que precisar etc.

CAPITÃO -

Sim, general.

HELENO - *Pausa.*

Tá bom.

Pausa. Heleno olha para o Capitão.

Sai.

Ele sai, Heleno fica observando ele sair. Pausa longa. Heleno fica pensativo.

HELENO -

Eu acabei de perceber uma coisa. Sabe? Percebi faz até pouco tempo isso, que eu posso simplesmente pensar que eu tenho uma função muito grande. Sabe? E eu estou gostando muito de pensar assim. Que a minha função é muito maior do que o meu “cargo” por exemplo. Você entende isso?

Olha para o assistente.

Você não pensa assim. Você pode até pensar assim se você quiser, mas no seu caso isso não faz diferença. No meu caso isso faz diferença. Porque no fundo você sempre tem uma escolha. Quer dizer, se você está aqui onde eu estou. Eu tenho uma escolha na verdade. Aqui, do alto da cadeia de comando. Aí onde você está, você não tem uma escolha. Mas aqui onde eu estou, eu tenho uma escolha. Você sabe disso?

ASSISTENTE -

Sim. Eu aprendo muito. Coisas que eu nunca vou usar.

HELENO -

Exatamente. Você tem noção do seu tamanho. Uma pessoa como você precisa ter noção do seu tamanho. Uma pessoa qualquer precisa ter noção do seu tamanho. Eu não preciso ter noção do meu tamanho. Eu posso decidir aumentar o meu tamanho. Até um certo ponto. Não do jeito que eu quiser, não é isso, não é “liberdade”, ninguém é livre, isso aí é o quê?? Você não é livre! Eu não sou livre também. A sociedade não se assenta sobre liberdades individuais etc, todo o mundo sabe que isso é uma ficção completamente ridícula, você já andou por Porto Príncipe? Isso aqui não é a liberdade humana. Mas a gente vem com a verdade, a gente vem para dizer para eles,

não é uma “má notícia”, mesmo que eles sintam desse jeito, mas a gente chega, de certa forma oferecendo uma situação! Até boa, avisando, sendo cuidadosos: “vocês não estão entendendo nada!” Etc, nós estamos também fazendo isso o tempo inteiro no fundo, mas não adianta! Não tem jeito, eles só querem essas coisas. Todo o mundo só quer isso. Como se fosse uma coisa completamente natural, etc. Eu nunca tive “liberdade”. Você por exemplo. Nunca vai ter isso. Mas eles querem ter isso o tempo inteiro. Liberdade pra ficar lá catando lixo, etc. Pra ficar morrendo de gripe. Essas coisas. Não é? Você está entendendo? Não adianta não saber das coisas. Tem que saber das coisas. Hoje em dia isso é importante. A mente. Dizer coisas. Colocar o ponto de vista adequado, etc. Mesmo você sendo tão irrelevante quando um cavalo. Um potro chucro. Um filhote de gato.

Pausa.

ASSISTENTE -

Sim senhor.

Pausa. Heleno olha para ele.

GENERAL -

Mas também não precisa ficar assim. É mentira também isso aí de certa forma. Um corpo tem lá o cérebro, tem o coração. E tem as unhas do pé também. Você pode viver sem unha do pé? Pode. Pode viver sem um dedo? Pode também. Sem braço, o que for. Mas não é o ideal. O ideal é ter lá todos os dedos, e até mesmo a unha do pé também, saudável. Uma unha do pé pode acabar com uma pessoa. Uma unha encravada. É ou não é?

ASSISTENTE -

Sim.

HELENO -

Sim.

Pausa.

Sai.

Ele sai. Heleno observa.”

(Trecho da peça *Verdade*, de minha autoria, que será estreada em maio de 2022. Ainda não publicada - arquivo pessoal.)

Trata-se, nesta cena por exemplo, de justamente buscar maneiras de *voltar a caminhar*, de tal forma que “seja possível perder-se” - ou, de tentar *construir a nossa cegueira*. Mas, de saída, todo o esforço consiste em, *ao mesmo tempo*, manter-se em contato constante com os jogos de força envolvidos no trabalho, em uma tentativa de realizar um *esforço* real, discursivo, de *esgarçar as tramas* da disputa ideológica a cismogênica em que

o debate se insere. Para isso ocorrer, o primeiro passo é *posicionar-se* em meio ao embate. Esta primeira cena tem essa função, de inserir a obra, e o público, no ponto de contato entre as forças que se quer focalizar, para que, em seguida se possa estender as tramas dos nexos ideológicos nas duas direções que sempre surgem acopladas. Creio que haja alguns aspectos envolvidos no texto que - espero - sustentam o seu aspecto *polêmico*, e que são as forças envolvidas, os vetores históricos, em que o discurso se insere, na busca de *movê-los*.

Um dos aspectos do ponto de vista estrutural poderia parecer um detalhe, e talvez por isso soe como uma provocação barata, mas, da maneira como o pensei, tal proposta tem uma função sobretudo interna à obra. Trata-se do uso de *nomes próprios reais* para as “personagens” da peça - de fato, não se trata propriamente de personagens, pois que não têm trajetórias próprias, sequer qualquer coerência, etc. Trata-se muito mais de figuras ou “máscaras” que os atores “vestem” em cena para então, a partir desses “lugares de fala”, que explicitamente não são os nossos, *imaginar* situações a que não temos acesso - como se a peça, no fundo, fosse isso: a tentativa de imaginar o tempo inteiro *hipóteses* do que poderiam ser essas situações, do que poderiam pensar essas mentes, do que poderiam fazer essas pessoas. No entanto, a *distorção* que a imaginação implica não é, no caso, excluída, mas ao contrário, é ela própria que dá forma à obra, de tal maneira que nas falas das “personagens” sempre se misturam no mínimo três camadas: (1) falas reais ou aproximações de falas reais das figuras reais citadas; (2) imaginações minhas do que tais figuras poderiam dizer ou pensar, sabendo sempre que nisso há uma deformação de base, porque trata-se do *meu modo* de pensar e falar, inserido em um outro ambiente hipoteticamente, e tentando se mover *a partir do que ele não é*; (3) falas diretas que poderiam ser de fato minhas, mas que aparecem na boca das figuras, que são questionamentos que o tempo inteiro nos relembram de que tal discurso não é deles, e está *deslocado*. Creio que no trecho citado é possível perceber momentos em que o “General Heleno” diz coisas próximas ao que de fato disse (por exemplo quando comenta sobre o jogo de futebol no Haiti etc.). Também, quando as suas falas são a minha imaginação do que ele poderia ter dito (todo o trecho sobre a liberdade, também as suas formulações em relação aos dilemas por que está passando,

“obedecer a quais ordens?” etc.), e também os momentos das “ressalvas” que nos relembram que esse personagem “não é ele mesmo” (aqui, sobretudo o início da cena: “Não mas não precisa se desculpar também. **Né?** Eu também não preciso me desculpar. **Acho. Acho que eu acho e digo isso por exemplo,** ninguém precisa se desculpar por nada!” Há esse tipo de vaivém no início, que explicita o deslocamento do discurso).

Há ainda um desdobramento da segunda camada mencionada, que exemplificarei a seguir, e que é talvez o mais crucial de toda a obra, porque é onde os vetores cismogênicos *se invertem* (e que propositadamente não aparece na primeira cena, porque seria rápido demais para isso), que é os momentos em que procuro imaginar *o que essas pessoas poderiam me dizer?* Ou seja, caso elas formulassem as suas próprias posições de uma maneira que não fazem, e caso pensassem da maneira *deslocada* que estou tentando imaginar, o que tais figuras - no fundo espelhamentos meus, imaginados no *outro* dos militares - o que elas poderiam *nos dizer?* Esta é a camada de mais interesse da obra, penso.

Mas voltando, para além das consequências de tal uso dos nomes próprios *para os envolvidos* (ou seja, para as pessoas cujos nomes são citados), muito mais importantes são as consequências que isso tem *para dentro da obra*. Ou seja, há, nela, justamente esse gesto de *imediatidade total* - as personagens são pessoas “reais” - que, no entanto, pelo próprio tom da fala, e pela maneira como os nomes são justamente referidos, está dentro do texto desde já como uma *impossibilidade*. Ao mesmo tempo que ele “é” o General Augusto Heleno, o que será de cara anunciado/perguntado, e ao que ele responde com dúvida também, porque ele obviamente ao mesmo tempo *não é* o General Heleno, e sim apenas a explicitação de uma projeção do que ele *poderia ser*. O aspecto narrativo do diálogo, essa é a intenção, não deve aparecer como um acidente ou erro, mas como a sua própria possibilidade: a *imediatidade* (os nomes próprios), no caso, só pode aparecer se for ao mesmo tempo *plenamente mediada*. Ou seja, se por um lado trata-se de fato do General Heleno em cena, por outro lado, é sempre explícito que se trata de *alguém* falando no lugar do General Heleno. Alguém imaginando, pois, a fala

de um possível General Heleno, imaginário e irreal, mas ao mesmo tempo de fato calcado na *imediatidade* do seu nome, e sobretudo das suas *ações*.

Com efeito, outro aspecto de *imediatidade* que frisa e fortalece a apontada contradição, é a situação em si. Todas as situações escolhidas na peça são situações reais e *imaginadas*. De tal forma que, assim como nos casos dos nomes, há um pressuposto de imediatidade, de que estamos em contato direto com “a realidade”, mas de uma realidade que, embora saibamos que existiu, não temos como acessar, e que portanto *só pode ocorrer na medida em que é explicitamente mediado*. Assim também deixa-se clara a cisão, que está internalizada na própria forma da obra, entre a possibilidade de colocar *a realidade* em cena, e a sua própria impossibilidade *estrutural* - não por conta dos limites da linguagem, mas por conta da trama ideológica em que estamos metidos. Nesse caso, ainda que conseguíssemos, digamos, *militares reais* para fazer a peça, e ainda que conseguíssemos hipoteticamente colocar o próprio General Heleno em cena, ainda assim, o que veríamos não seria a realidade, mas apenas a sua emulação mediada pela cismogênese. De certa forma, a nossa imaginação do que poderiam ser os militares é mais real do que um deles falando de fato na nossa frente. Este, o ponto de partida. Como a própria realidade está plenamente conflagrada em estruturas, elas mesmas, *deformadas pela cismogênese*, é preciso acessá-la de maneira mediada, através da assimilação da sua própria impossibilidade.

Ao final da cena, por outro lado, há já uma tentativa incipiente de começar a imaginar *algo* do que essa nossa *projeção* poderia *nos dizer*. Quando o “General Heleno” reflete, para o assistente, sobre a questão da liberdade, é possível entrever, ali, algum tipo de reflexão - que não imaginávamos vindo dali talvez. Mas que depois ocorrerá com mais força, e serão de fato os momentos em que, por meio de um discurso *provocativo*, trata-se de *deslocar* os territórios clivados e codificados da atualidade.

Um pouco depois, há uma tentativa de buscar essa mesma dinâmica de uma *polêmica duplamente orientada*, mas agora, apontada *para o nosso lado* da cismogênese.

“Letreiro: A NOSSA COMISSÃO DA VERDADE

OUTRO ALGUÉM -

Cada ponto de vista é um ponto de vista. O perspectivismo também pode servir para tentar entender a perspectiva de pessoas que fodem a nossa vida. A perspectiva de um general de quatro estrelas do exército brasileiro. A perspectiva de um torturador. A perspectiva de um assassino. E assim por diante. Vamos tentar entender essas pessoas e lidar com os militares como nativos de um tipo de estrutura mental/social/familiar que neste momento vamos dizer que decide muitas coisas sobre as nossas próprias estruturas mentais/sociais/familiares, e nós vamos então aqui nos colocar de maneira extremamente ativa em relação a eles! Nós vamos nos colocar de uma maneira tão ativa e elegante em relação a eles, que a gente inclusive não vai se ver como superiores a eles, jamais! Nós vamos aqui ser capazes de olhá-los como *outros*, como singularidades, diferentes de nós, perspectivas diversas de olhares para este mesmo mundo, como se fôssemos sei lá uns antropólogos mesmo, na primeira metade do século XX, entrando em contato com nativos de não sei que tribo na nova Guiné e percebendo que eles têm seus costumes próprios, e depois percebendo que as suas mistificações e os seus primitivismos não são falsos, mas são a sua própria maneira de organizar o mundo, e depois entendendo que a sua perspectiva não é menos verdadeira que a nossa, a dos militares, no caso, ela é só uma outra perspectiva que, ao se posicionar, altera a própria densidade do real, por conta do seu olhar, que não é neutro, nem errado, e nem também simplesmente verdadeiro, mas apenas um dos vetores que constituem a miríade de perspectivas que, juntas, resultam em uma espécie de todo que se move constantemente, e que é aberto, etc, etc, e os militares são essa perspectiva aí no caso, os generais do exército brasileiro, e os seus pontos de vista sobre o mundo, e a sua própria verdade, sobre si mesmos, e sobre “nós” também, e tal.”

(Trecho da peça *Verdade*)

Na primeira cena tratava-se de estruturar um discurso imaginado para *eles*, no qual supõe-se, então, de saída um vetor de crítica violenta e total, contra a - para nós - evidente *falsidade* do seu ponto de vista. Em outras palavras: do nosso lado da cismogênese, só sabemos ver os militares como unicamente *falsos*. Mas, não se trata tampouco de “mostrá-los como verdadeiros”, e sim, de investigar, ou imaginar, quais possíveis conteúdos de verdade estão incluídos na sua falsidade. A primeira cena funciona como uma primeira aproximação a esse outro, e uma tentativa incipiente de movê-lo um pouco por dentro, a partir desse *pressuposto* de um olhar de total desprezo pelos militares (sem querer contrapô-lo, mas como que escovando-o a contrapelo). Aqui, no entanto, dá-se o contrário. O discurso agora *volta-se para nós*, onde, inversamente, supomos a *verdade*. Ao contrário, nesse caso, trata-se de escovar a contrapelo a nossa própria verdade, e tentar encontrar, entremeada nas nossas verdades, as falsidades que tais verdades sustentam.

Nesse caso, é como se, por exemplo, o discurso *polêmico* procurasse fissuras no senso comum do perspectivismo, e sobretudo, é como se procurássemos fissuras e falsidades contidas na nossa própria *posição* diante dos militares: toda a nossa suposta capacidade de compreensão, de superioridade moral e cognitiva, não é negada, mas, ligeiramente suspensa, em um questionamento que não a destrói, mas procura torná-la instável. Também, neste caso, trata-se da primeira aparição desse tipo de discurso na peça, e ele tem por isso também um caráter introdutório.

Mais adiante, já mais para a metade do espetáculo, veremos:

“VILLAS BOAS -

Então. Eu vou revelar o âmago do que eu realmente penso sobre o espírito do paisano, porque vamos dizer, existe o espírito militar, que é a gente aqui, tudo isso, essa camaradagem, esse respeito, e existe o espírito paisano. E o espírito paisano, é o seguinte, ele vai e tenta no que vai dar certo. Isso para nós pode ser surpreendente! Mas a gente de repente pode estar lá, e uma dessas pessoas aí, do nada, vem até nos e aperta a nossa mão. E na nossa cabeça, dentro do nosso espírito militar, aqui na nossa dialética, isso soa como algo completamente incoerente, não é isso?

ETCHEGOYEN -

Exato.

VILLAS BOAS -

Mas ele não pensa assim. Porque ele quer o quê? Vantagens. Ele não quer briga com pessoas grandes demais. É isso, é o espírito paisano. Mas pode virar ao contrário também. Lógico. Não é confiável. O espírito militar é confiável. É duro como uma rocha. Não se altera. Pode não se mostrar. Pode ficar escondido. Mas está lá. Igual. Sempre exatamente igual. O espírito paisano, ele se mostra, ele está o tempo inteiro aí, visível, se mostrando. Mas ele se altera completamente de acordo com o vento, como se fosse uma coisa, uma coisa completamente mole, sabe?, uma coisa que...

HELENO -

Lama.

VILLAS BOAS -

Isso. Lama. É?

HELENO -

É! Porque você enfia lá o pé, o seu coturno entra lá com facilidade, na lama lá que são eles, mas aí você tira o pé, pouco tempo depois já não tem mais marca nenhuma do seu coturno lá, naquela lama mole.

VILLAS BOAS -

É. Pode ser.

HELENO -

Você não deixa pegada naquela lama lá. Você não tem como deixar pegada, mesmo que você queira deixar lá a sua pegada! Não tem como.

VILLAS BOAS -

Exatamente. E eu mesmo estou aqui falando disso com vocês, e nós estamos aqui falando sobre isso, pensando sobre as consequências dessas coisas, mas por exemplo, sei lá, quem disse que essa reunião aqui está ocorrendo de fato?

HELENO -

Exatamente! E se essa reunião não estiver ocorrendo.

ETCHEGOYEN -

E se a gente nem estiver aqui, agora, dizendo essas coisas, e nem mesmo isso aqui que eu estou dizendo agora, se eu não estiver dizendo isso, etc, etc, etc.

HELENO -

Exato!!! É exatamente isso!

VILLAS BOAS -

SIM!! Talvez seja mentira.

ETCHEGOYEN -

“Dissimulação”

VILLAS-BOAS -

Isso. Dissimulação e tal. Nas palavras deles. Mas, é isso que eu estou dizendo. Para ser dissimulado tem que... tem que ter o que dissimular! Uma pessoa não consegue ser dissimulada se ela fica mudando de ideia o tempo inteiro, porque nesse caso ela mesma em algum momento não vai mais saber o que ela está dissimulando e o que ela está verdadeiramente pensando, então, ou seja, é necessário que seja uma postura rígida, por trás, até mesmo para que ela possa ser dissimulada, e não essa coisa aí, esse jeito mais...

HELENO -

Lama.

VILLAS BOAS -

Isso. Essa lama. Então. Eu acho que é então um bom momento, hoje mesmo, eu lanço mais isso, toma aí para vocês, lidem com essa também.”

(Trecho da peça *Verdade*)

Este trecho por exemplo já desdobra um pouco mais aquele tipo de território, em que imaginamos as falas e pensamentos dos militares, *caso eles refletissem com a nossa linguagem*, porém, dentro da mente deles, e falando do lugar que eles falam. Esse trecho procura (mantendo ao mesmo tempo certa distância cômica, claro) imaginar um pouco da maneira como um tal

olhar poderia *nos ver*, a partir de lá - caso esse olhar pensasse com a nossa linguagem. Entre a posição concreta - imaginada - do general Villas Boas, e a nossa própria (o “espírito paisano”), que imaginamos *por meio dele*, é como se, tendo driblado talvez as primeiras armadilhas, tivéssemos logrado situar momentaneamente a nossa própria emissão, o nosso ponto de vista, dentro de um lugar imaginário do outro, de dentro do qual podemos tentar imaginar *o que ele vê*, e o que ele *poderia pensar*, ou o que ele *não formula*, mas que nós podemos imaginar e formular *por ele*, e com isso, talvez, por essa espécie de jogo de espelhos, encontrar, no meio da *falsidade* que a gente atribui a esse outro, desvencilhar algum tipo de verdade - que não aparece exatamente como algo *positivo*, no entanto, mas como algo que o discurso só consegue passar perto, talvez apontar, mas não exatamente *dizer*, e que reside justamente ali, no campo da metáfora - mas, não é, de novo, uma metáfora simplesmente criada “livremente” a partir de uma base dada. É assim que essa ideia de *lama*, de repente surge, e obviamente que diz respeito ao que imaginamos como sendo sobre a maneira como os militares olham para os civis no Brasil, etc, mas ao mesmo tempo tal imagem de alguma maneira - embora não seja nada demais, por enquanto, porque estamos ainda no meio da peça - é excessiva. É no excesso que ela de alguma forma *aponta para alguma outra coisa*. Ao longo da peça, outros excessos desse tipo vão emergindo do meio dos jogos especulares todos, e vão se constituindo como um tipo de subsolo bizarro, e violento, onde parece se apoiar todo o jogo de forças pelos quais o resto da peça transita.

No entanto, será um pouco adiante ainda que teremos um exemplo mais claro do tipo de deslocamento dos jogos de força que tal estrutura busca, em seu todo - de tal modo que a disputa ideológica, depois de localizada, de repente possa em alguma medida se inverter, de tal maneira que essas *vozes*, que não são militares, mas sim a nossa própria projeção deles, de repente possam *nos dizer coisas*, mas não no registro da paródia. Trata-se de *algo* que eles *nos dizem* e que, embora tenha sido imaginado *por nós*, curiosamente, ao que parece, *não poderia ser dito, a não ser por eles*.

No fim dessa mesma cena, que é a situação (imaginada) em que os generais do alto comando do exército elaboraram, em julho de 2018, o tuíte

que o General Villas-Boas soltou pressionando o STF a prender o ex-presidente Lula. Depois de o tuíte ser elaborado, eles dizem (novamente, a citação precisa ser longa para que se compreenda o todo):

“ETCHEGOYEN -

E agora nós estamos aqui, depois de ter realizado essa ação. Não por que *nós quisemos*. Nós não queremos nada! A ideia de que é importante querer alguma coisa é para mim uma ideia completamente estranha. Eu não “quero” nada. As pessoas querem muitas coisas. As “pessoas”. Passam a vida inteira querendo coisas. Mas uma coisa que se faz, não é uma coisa que se quer. Nunca o que se faz é o que se quer. Você por exemplo casa com uma mulher, que você quer casar com aquela mulher, você casa com ela, mas aquilo, quando você casa, aquilo não é o que você quer. E aí você precisa aprender a querer aquilo, que você achava que queria antes, mas não quer mais, etc. Não como se fosse uma coisa inalcançável, mas como se fosse um tipo de vício. Uma doença. O humano quer o tempo inteiro alguma coisa, mas um militar não quer nada. Um militar faz coisas. Toma atitudes. De acordo com planos. Que envolvem estratégias. “Ah, mas as estratégias, lá no fundo, em algum ponto lá de cima, elas têm lá alguém que *quer* alguma coisa!...” É assim que as pessoas pensam. É um pensamento ridículo. Quem está “lá em cima” não quer nada também. Aqui em cima. Ele só avalia a estratégia melhor. O que é melhor. Não porque ele quer isso ou aquilo, mas porque ele *é* uma coisa. Você. (*para o assistente*) Você por exemplo. Não fica aí imaginando que a gente “quer” alguma coisa. E você enviou aí o nosso texto, e você então está trabalhando *para nós*, você obedece e pronto, você não sabe e a gente sabe, etc. Não. Isso não é assim. A hierarquia não é assim. Eu e você somos iguais. Mas em lugares diferentes. Só isso! Ninguém aqui quer nada e isso é o verdadeiro. Eu prefiro estar em casa comendo picanha, bebendo uísque trinta anos? Do que estar onde? No campo de batalha? Não sei onde? Na guerra? No mato lá fazendo fogueira na chuva? Não sei! Quem disse que eu prefiro isso?? Eu mesmo não sei se eu prefiro isso. Eu prefiro estar aqui? Eu prefiro estar vivo, aliás? E essa obsessão toda com “estar vivo” o tempo inteiro, também?! Não é isso? Obsessão! Porque “estar vivo é melhor”, porque “quando eu estou vivo eu posso buscar o que eu quero”, etc... Então pra começar você está com essa obsessão de “querer” coisas, etc, e depois está achando que você pode realmente chegar lá a conquistar o que você “quer”, mas na verdade você não quer aquilo de fato, quando você chega lá invariavelmente aquilo lá nunca é, nunca chegou, e você vai assim até que morre, e aí isso não mudou em nada, e de fato não muda em absolutamente nada, a única coisa que muda é *fazer coisas*. Atitudes. Isso por exemplo. Se eu estivesse na minha casa e não fosse aqui o que eu sou, não usasse essa farda, etc, eu poderia publicar aí o texto que eu quisesse publicar! Mas esse texto era a mesma coisa que não fazer nada. Fazer coisas é a mesma coisa que não ser livre, e saber que morrer também é uma coisa que se faz, e que não muda nada, (*para o público, violento*) vocês querem o quê?? Vida cotidiana? Pequenas escolhas? Filme que quer assistir? Tipo de comida no aplicativo etc?? Isso aí é o paisano querendo coisas, vivendo, querendo viver para querer coisas. Mas quando

você olha as coisas de maneira mais ampla, você não quer mais nada. Nem mesmo a sua vida. Nem mesmo ela. (*ao assistente*) Entendeu?

ASSISTENTE (TENENTE) - *olhando para o público*

Sim. O humanismo rasteiro e ridículo da tentativa da satisfação do desejo a qualquer custo, “ah, coitado, está lá o dia inteiro sem fazer nada”, etc, a imanência total de uma vida completamente vazia, o ateísmo como forma de religião invertida, culto do vazio monumental de uma vida sem propósito, a natureza como algo, como uma coisa, viva, com que se convive, etc, e tudo isso fetichizado em uma banalidade do cotidiano ridículo, elevado à quintessência da vida, idealizações do completo absurdo brutal e violento de que tudo, absolutamente tudo isso que nos rodeia é tão impossível e absurdo como nós! O que ‘quer’ um coletivo de baratas? Hein? O que ‘quer’ uma planta, o que querem esses deuses aí do seu panteão politeísta, deuses infinitos da tua religião da banalidade viva do mundo, o que quer uma pessoa?? O que quer um cachorro quando cava o chão de cimento da calçada para esconder as fezes? E esse gesto aí, esse gesto que não faz sentido, um gesto completamente anacrônico como esse, do cachorro, do cão, o que *quer* esse gesto??? O que quer uma dessas “pessoas” quando fala que *não quer mais* isso ou aquilo, “tortura”, corpo pendurado, tiro? Quer o quê?? O que quer uma “pessoa”? O que quer uma explosão?? O que quer um vírus? O que quer uma bactéria que se multiplica e faz isso de maneira cega e automática, como se fosse o nosso próprio coração, sugando sangue e expelindo sangue, o tempo inteiro, o que *quer* isso também? Eu sou jovem mas eu sei dizer, e eu sei que tudo o que eu *quis* foi o que me criou o maior desespero da impossibilidade total, mas o que eu *não quis* me trouxe até a calma fria de um terror controlado, a minha mãe sofreu muito por minha causa mas hoje em dia ela não sofre mais, entendeu? E isso até pode parecer uma seita absurda qualquer mas eu acredito em Deus, a única forma de ateísmo real, a seita absurda é outra, a seita da *vida como ela é*, a qualquer custo realização de desejos recriação de si mesmo e melhoramento de perspectivas por conta de vontades múltiplas que se desdobram aparentemente em milhões de direções, etc, etc, mas nunca em direção à ordem total e absoluta, nunca em direção à disciplina violenta, nunca em direção à autopunição e à brutal dissolução de si mesmo, nunca em direção a nada disso, tudo isso está vetado, assim como qualquer restrição de tudo o que possa parecer vagamente “meu”, próprio, singular, essa procissão diferenças mortas, de vocês, essa autocomplacência infinita, mas por que a anulação não pode? Porque a contraliberdade não pode? E eles dirão, porque ela exclui o que não é dela, etc. A liberdade só é liberdade para se fazer ou ser aquilo que não exclui a liberdade do outro de ser e fazer o que *ele* quer, etc, etc, etc, vocês repetem isso ao infinito, e nunca se perguntam, “mas será que isso não é muito pouco?” E não se perguntam, “por que nos contentamos apenas com isso?” E não se perguntam jamais, “por que não podemos imaginar a absoluta e total exclusão de determinadas partes do nosso mundo, e da nossa vida, em batalhas cataclísmicas que renovem completamente tudo??”; e “por que não podemos imaginar fazer nada que não esteja o tempo inteiro calcado na nossa cotidiana e banal vontade de *ser o que a gente é??*” Não, isso eles não se perguntam, jogados nos seus sofás, deitados nas suas camas, flácidos como filhotes de passarinhos esperando, lá, de bico aberto e olhos fechados o alimento regurgitado pelas suas mães para

dentro das suas gargantas moles, e aquela gosma quente parcialmente digerida, aquilo é a verdade da sua vida, morna e insípida como tudo o que eles imaginam do que nós somos. Mas o que nós somos não é isso. O que nós somos é o contrário disso tudo. Para morrer se for preciso. Em qualquer canto, sem nome, sem nada pra comer de bom. Sobrevivendo como um animal selvagem. Que faz as coisas para serem feitas. Não porque se quer fazer ou não fazer. Como formigas que giram infinitamente em torno de um ponto, no redemoinho das suas mortes, se isso for o que é necessário, porque é o que pulsa dentro dos seus corpos e faz as suas patas se moverem, sem nada dessa piedade de si mesmas, e nem de ninguém, o mundo é feito disso e não desse tipo de suposição grotesca de uma espécie de “sentido das coisas”, por parte dessas almas iludidas, fracas, moles e disformes.”

(Trecho da peça *Verdade*)

Este é um dos momentos da peça em que tento de fato *inverter* os vetores da cismogênese posta, e por meio dessas *duplas inversões*, de fato pretendo dizer *algo* que esteja para além da simples reafirmação das posições previamente dadas que a cismogênese o tempo inteiro demanda, mas que procura *mover* um pouco os lugares estabelecidos, e questionar, no fundo, a própria dinâmica da “guerra” em que achamos que estamos envolvidos, e que parecemos desdobrar *automaticamente*. Da mesma forma, não se trata aqui de imaginar que nesse trecho se digam imediatamente *verdades*, muito ao contrário, que, por meio da imaginação de um outro olhar ou ponto de vista, que se desdobra e que, nesse momento, fala sobre nós, com a nossa (minha) linguagem, mas, a partir de *lá*, surjam, em meio ao seu fluxo que no fundo desdobra o que imaginamos como sendo os *seus pressupostos*, alguns deslocamentos possíveis de territórios normalmente estáveis e inquestionáveis para nós. Isso não significa que eu ou que a peça *defenda o que está dito ali*, mas sim, que ela deseja os *deslocamentos* que esses pensamentos parecem poder produzir. É por isso, aliás, que tal trecho só pode surgir já no último quarto da peça: é necessário que estejamos suficientemente envolvidos com o jogo proposto, e já com uma razoável certeza na nossa relação com esses militares imaginados, para que, de repente, alguns deles possam *nos dizer coisas*, sem que nós simplesmente não os escutemos em absoluto. Para mim, trata-se do ponto mais central da tentativa de inversão de vetores que a peça procura operar.

Voltando um pouco, há um outro aspecto da obra que cabe elaborar um pouco melhor, que é o seu caráter de *hipótese*. Se por um lado trata-se de imaginar as situações e as personagens a que não temos acesso, trata-se também de construir hipóteses sobre o que se deu no passado recente do país - ou seja, basicamente, trata-se de tentar imaginar os caminhos para os bastidores da ascensão do governante de um dos maiores exemplos do fascismo contemporâneo do mundo. Nesse ambiente, cabe também olhar para a forma como tais mecanismos se estruturam, a partir de seus agentes, e as maneiras como fomos e somos também impedidos de justamente construir hipóteses, de *supor*, e, no limite, de *imaginar*, por conta de uma espécie de exigência de razoabilidade, que nos joga sempre de volta na mesma ideologia defensiva que simplesmente se mantém cega diante do óbvio.

“JORNALISTA -

O senhor é um moderado, general Enzo Peri.

ENZO -

Sim. Mas muitas vezes eu me pergunto, pensando alto, como se fosse: “e se eu não fosse só isso”? Hein?

JORNALISTA -

Como assim?

ENZO -

Não, e se eu por exemplo me posicionasse de outras formas, se eu falasse outras coisas, em outros ambientes? Se eu fizesse por exemplo umas reuniões conspiratórias que visassem objetivos escusos, a portas fechadas, quando ninguém está olhando, etc, etc, etc? Como você tem certeza que eu não faço isso por exemplo?

JORNALISTA -

Sim, mas. Por que o senhor faria isso?

ENZO -

Não sei exatamente. Mas me parece que eu poderia fazer isso.

JORNALISTA -

Do tipo, poderia?

ENZO -

Exatamente. Não seria uma coisa impossível.

JORNALISTA -

Não. Não seria completamente impossível, como se você, sei lá, saísse daqui e passasse por aquela porta e se transformasse em um anão, se o senhor no fundo fosse um anãozinho pequeno disfarçado. Essa hipótese seria diferente, ela seria mesmo praticamente impossível...

ENZO -

Exato. Porque...?

JORNALISTA -

Porque o senhor não é...

ENZO -

Não sou um anão...?

JORNALISTA -

Isso.

Pausa.

ENZO -

Isso.

Pausa.

Então. Mas e se eu, mesmo não sendo um anãozinho pequeno, se eu, exatamente eu mesmo, esse aqui, eu, se eu entrasse ali por exemplo, naquela porta ali, e ficasse ali agora, tramando coisas, do tipo conspirando junto com outros generais, escondido naquela salinha, etc, etc, etc o que você acharia disso?

JORNALISTA -

Não sei. Na verdade eu não acharia nada.

ENZO -

Hum.

JORNALISTA -

Porque eu na verdade não saberia.

ENZO -

Talvez não. Ou talvez eu esquecesse a porta aberta.

JORNALISTA -

Hum.

ENZO -

Ou deixasse uns indícios. Umas pistas.

JORNALISTA -

Sim. Mas eu não diria nada. Porque eu sou o quê? Jornalista. Não sou detetive. Não sou policial. Não sou paga para seguir pistas. Sabe para o que eu

sou paga? Para escutar palavras. Escrever palavras. Não tenho pistas. Eu sou paga para outra coisa.

ENZO -

Certo. Mas você talvez tivesse ouvido essas palavras por exemplo, de mim mesmo, agora: “eu preciso agora acabar essa conversa, para poder ir ali para a outra sala, para conspirar contra o país como um todo.”

JORNALISTA -

Hum. Eu acharia isso completamente estranho.

ENZO -

Ah, é?

JORNALISTA -

É. Porque não combina com o senhor. O senhor é um homem moderado. Praticamente um padre.

ENZO -

Sim. Mas e se eu não fosse?

JORNALISTA -

Não, mas você é.

ENZO -

Sim, mas e se eu não fosse ao mesmo tempo. Sei lá do tipo por exemplo.

Ele deixa um fio de baba escorrer pela sua boca.

Por exemplo e se eu estivesse assim, olha. Vamos experimentar. Assim.

Está babando.

E eu vou dizer. Olha, o exército está em uma postura muito razoável. O exército não vai apoiar nenhum tipo de aventura. Nós estamos aqui para sustentar a ordem democrática e o estado de direito, etc, de uma forma completamente **profissional**.

Ele baba mais, fica babando no chão.

JORNALISTA -

Hum.

ENZO -

E então?

JORNALISTA -

É um arroubo.

ENZO -

É, né? São os arroubos.

JORNALISTA -

Sim.

ENZO -

Todo o mundo tem os arroubos. Eu também. E aí, talvez eu vá entrar agora ali, naquela salinha, e planejar coisas para um futuro distante, planos de longo prazo, etc, etc.

Ele ainda está babando.

JORNALISTA -

Então mas isso eu não sei. Eu não tenho como saber de coisas que eu não sei.

ENZO -

Exatamente. É uma coisa de teoria da conspiração.

JORNALISTA -

Isso.”

(Trecho da peça *Verdade*)

Se a estrutura tiver efetividade, então, a peça precisaria gerar alguns efeitos. Primeiro, o de se desvincular de determinados pressupostos (como o da “razoabilidade”), para correr o risco de *imaginar* hipóteses do que poderiam ser essas pessoas, essas situações e esses posicionamentos. Depois, a peça deveria também criar situações - um passo adiante na *assimilação da clivagem* - em que essas *imaginações hipotéticas do outro* se desdobram em direção a nós, e se arriscam a *nos dizer coisas*, não para revelar verdades, mas para deslocar certezas. Há também um elemento no trabalho, que por assim dizer *sustenta* todos esses movimentos, que é o seu elemento efetivamente *documental*. Trata-se de vídeos, trechos de matérias de jornal etc, que pontuam cada uma das cenas da narrativa, e *situam* a sua existência na realidade histórica recente (desde vídeos de generais, até depoimentos de torturadores à Comissão Nacional da Verdade, que ocorreram simultaneamente às situações narradas, contribuindo para elas ou resultando em alguma medida delas). Tais elementos documentais conferem o tempo inteiro o aspecto concreto de todo esse exercício de imaginação, que não se funda em meras especulações, mas sim, em fatos (mesmo que lide com eles de maneira evidentemente *livre*). Por exemplo, o seguinte trecho:

“ALGUÉM -

No nosso mundo antropológicamente perspectivista, no dia 10 de dezembro de 2014, de um lado da perspectiva por exemplo, dois meses depois da reeleição da presidente Dilma Rousseff, em um clima extremamente otimista,

estava sendo entregue o relatório da Comissão Nacional da Verdade. Pedro Dallari, presidente da Comissão, disse naquele momento que não tinha dúvida do compromisso democrático das Forças Armadas Brasileiras de então. Frisou no entanto, que elas precisavam fazer a sua parte. Ele disse.

OUTRO ALGUÉM -

“Diante do tríptico da comissão – verdade, memória e reconciliação... Acho que verdade e memória, pelo que transmitimos à sociedade, avançamos muito. Falta a reconciliação. E o que estamos fazendo é estender a mão para as Forças Armadas, para elas virem.”

ALGUÉM -

E disse ainda:

OUTRO ALGUÉM -

“Costumo fazer um pouco de analogia com o papa Francisco em relação à pedofilia. Na hora em que a Igreja reconheceu o problema e a sua responsabilidade em relação a isso, resolveu. (...) Acho que as Forças Armadas deveriam se mirar nesse exemplo”

AINDA OUTRO ALGUÉM -

A partir de uma “perspectiva” completamente diversa, alguns dias antes apenas, mais precisamente, 11 dias antes da publicação do relatório da Comissão da Verdade, e um mês depois da reeleição da presidente Dilma Rousseff, o então deputado federal Jair Messias Bolsonaro esteve presente na Formatura dos Cadetes daquele ano na Academia Militar das Agulhas Negras, algo que só pode ocorrer com a permissão do Alto Comando do Exército. Lá, ele disse que pretendia “endireitar o Brasil”.

Assistimos ao vídeo do Bolsonaro na AMAN em 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=MW8ME9S87SI>).

ALGUÉM -

Quando perguntamos a um dos maiores especialistas em militares brasileiros sobre a falta de percepção por parte de muita gente, e dele próprio, em relação ao posicionamento dos militares sobre a democracia brasileira, ele disse que ele tinha se enganado sobre a posição dos militares. E disse que o problema é que eles eram muito “dissimulados”.

OUTRO ALGUÉM -

Sim. Ele disse que os militares eram muito dissimulados.

ALGUÉM -

Um dos maiores especialista em militares.

OUTRO ALGUÉM -

Sim! Disse que o problema era esse. Que por isso que ele não tinha percebido antes que os militares não eram democráticos.

ALGUÉM -

Sim. Ele não pôde perceber isso, porque os militares eram muito dissimulados.

OUTRO ALGUÉM -

Exato! Não tinha como perceber o que eles realmente achavam das coisas, porque eles ficavam escondendo o que eles realmente achavam das coisas! Foi isso que ele quis dizer eu acho, o especialista em militares.

ALGUÉM -

ERA COMPLETAMENTE DIFÍCIL ENTENDER O OBJETO DE ESTUDO DELE, OS MILITARES, PORQUE DURANTE 30, 35 ANOS ESTUDANDO OS MILITARES FICOU MUITO DIFÍCIL DE LER OS MILITARES, PORQUE ELES ERAM MUITO DISSIMULADOS, ENTÃO NÃO DAVA PARA SABER O QUE ELES REALMENTE ESTAVAM PENSANDO! E ELE FICOU LÁ TRINTA, TRINTA E CINCO ANOS ESTUDANDO OS MILITARES, E FICOU OLHANDO LÁ OS MILITARES, O OBJETO DE ESTUDO DELE, E ELE FICOU PENSANDO, “NOSSA, MAS O QUE SERÁ QUE ELES REALMENTE PENSAM?” E ELE FICOU TOTALMENTE EM DÚVIDA!!

OUTRO ALGUÉM -

ISSO! EM DÚVIDA TOTAL!! ELE RESPONDEU PARA SI MESMO, “NOSSA, EU NÃO SEI! EU NÃO SEI O QUE ELES PENSAM, PORQUE ELES NÃO FALAM O QUE ELES PENSAM!! ELES SÃO DISSIMULADOS!!!”

ALGUÉM -

EXATO! DEPOIS DE FICAR LÁ TRINTA ANOS OLHANDO OS MILITARES, ELE PERCEBEU ISSO! ELE CONCLUIU EXATAMENTE ISSO MESMO, QUER DIZER, QUE ERA MUITO DIFÍCIL LIDAR COM ELES, PORQUE ELES NÃO DIZIAM AS COISAS QUE ELES PENSAVAM DE VERDADE!

OUTRO ALGUÉM -

SIM! EXATAMENTE!”

(Trecho da peça *Verdade*)

Por fim, há ainda um último elemento que constitui a peça, exemplificado acima no trecho da “nossa comissão da verdade” que fala sobre o perspectivismo, em que nós, agora *falando em nome próprio*, nos questionamos a nós mesmos nesse movimento todo - invertendo aí mais diretamente o próprio vetor da nossa suposta *verdade*, e apontando a *nossa própria falsidade*. Com isso, cito um último trecho da obra, em que isso aparece de maneira mais explícita:

“LETREIRO: NOSSA COMISSÃO DA VERDADE

ALGUÉM - *estava assistindo a cena, fala como se comentasse sobre ela.*

...uma mulher por exemplo estava contando como ela tinha sido torturada na ditadura, só que ela ficava rindo! Vocês já viram isso? Eu vi esse vídeo faz um tempo, essa mulher aí era brasileira, uma mulher jovem até. Uma daquelas estudantes brasileiras e tal, que tinham sido torturadas na ditadura... Não sei se vocês sabem do que eu estou falando. Era um documentário acho. Vi faz tempo. E eu ficava me identificando com ela. Sabe? Eu ficava vendo aquilo lá e pensando, “nossa, eu sou que nem ela...” Com a diferença de que eu sou homem. E não sou mais estudante. E não fui torturado. Enfim. Mas é parecido pra caralho no fundo, tem essas coisas características das pessoas que se importam com política do Brasil, e uma das coisas mais características é isso de ficar dizendo que tem coisas características, de ficar falando tipo “o brasileiro não tem memória”, sabe? Essas coisas, tem muito aqui no Brasil, tem muito essa coisa de pessoas que falam assim “a gente (os brasileiros) não sabe sustentar os conflitos”... Sabe? É muito comum ficar falando esse tipo de coisa. Bom, e aí depois aquela moça lá, a estudante e tal, ela conseguiu sair do país junto com um monte de gente, etc, etc, etc, eu acho realmente muito entediante, nossa eu não aguento mais esse tipo de história, não me interessa essa merda eu só estou aqui tentando fingir um interesse na verdade pra poder ter isso pra falar, sabe?? DO TIPO SÓ PRA TER UMA COISA IMPORTANTE PRA FALAR, PRA PODER FICAR SÉRIO AQUI, ASSUMIR O TOM SÉRIO E FALAR DE COISAS SÉRIAS, SER LEVADO A SÉRIO, SER INQUESTIONAVELMENTE LEVADO A SÉRIO, NÃO É ISSO QUE TODO O MUNDO QUER?, HEIN?? É SIM!, É, PODER FALAR SOBRE UMA COISA REALMENTE SÉRIA, NEM QUE SEJA UMA COISINHA MÍNIMA, MUITO PEQUENA, E MESMO QUE ESSA COISA AÍ JÁ SEJA PLENAMENTE CONHECIDA POR TODOS, E MESMO QUE SEJA ASSIM UMA COISA RIDICULAMENTE CONSENSUAL, TIPO UMA DESSAS COISAS QUE NINGUÉM, NINGUÉM QUE ESTÁ VENDO ISSO AQUI FALARIA A FAVOR DESSA COISA AÍ, TODO O MUNDO QUER ISSO, TER UM TERRITÓRIOZINHO DESSES PARA CHAMAR DE SEU, UMA COISA PRÓPRIA PARA PODER FALAR, UMA COISA MINHA, TOTALMENTE MINHA, ENTÃO AGORA EU VOU FALAR DISSO, DE DITADURA BRASILEIRA, PARA ISSO, PARA PODER DE CERTA FORMA SUBMETER VOCÊS A ISSO, OBRIGAR VOCÊS A CONCORDAREM COMIGO, AGORA, FORÇAR MESMO VOCÊS A ME LEVAREM A SÉRIO, A PRESTAREM ATENÇÃO NO QUE EU TENHO PARA DIZER, E A ACHAREM ISSO IMPORTANTE, “*OLHA, ELE ESTÁ FALANDO DE COISAS SÉRIAS, ELE É SÉRIO!!*”, SIM, SIM, É ISSO QUE EU QUERO, É ISSO QUE EU MAIS QUERO, QUE VOCÊS FIQUEM AÍ ABANANDO A CABEÇA E ME LEVANDO A SÉRIO, MUITO A SÉRIO MESMO, QUANDO EU FALO SOBRE ISSO, SOBRE DITADURA NO MEU PAÍS, EXPERIÊNCIA PESSOAL COM O AMBIENTE VIOLENTO E DE EXCEÇÃO, ETC, ETC, ETC, E AÍ TAMBÉM POR EXEMPLO QUANDO EU FALO DESSA MOÇA AÍ, ESSA MOÇA, QUE TINHA SIDO TORTURADA, ELA TINHA SIDO BARBARAMENTE TORTURADA, E EU ESTAVA VENDO ESSE FILME COM ESSA MOÇA AÍ, ERA UM FILME SOBRE ESSAS PESSOAS QUE TINHAM CONSEGUIDO FUGIR DO BRASIL, NA ÉPOCA DA DITADURA, TINHA NO YOUTUBE ELE, DEPOIS NÃO ACHEI MAIS, PERDI O LINK.

Pausa.

BOM MAS ENTÃO TINHA UM CARA LÁ UMA PESSOA FILMANDO ESSAS PESSOAS QUE TINHAM CONSEGUIDO FUGIR E TAL, ESSA PESSOA ESSE DOCUMENTARISTA ESTAVA PERGUNTANDO COMO TINHAM SIDO AS TORTURAS E ESSA MOÇA AÍ, ELA ESTAVA RINDO O TEMPO INTEIRO, TIPO GARGALHANDO MESMO, RINDO E CONTANDO COISAS, DIZENDO QUE TINHA TOMADO UNS CHOQUES, PAU-DE-ARARA, ETC, ETC, COISAS RUINS, SABE RUINS? A GENTE SABE O QUE É RUIM, NÉ?, COISA RUIM É RUIM, NÃO É??? É, É SIM! RUIM É RUIM!, E TEM QUE ACABAR!, TORTURA, A GENTE É CONTRA TORTURA, A GENTE É CONTRA! SIM! CONTRA TORTURA, CONTRA ESSAS COISAS, CONTRA COISAS QUE VÃO CONTRA OS DIREITOS HUMANOS, MALTRATAR OS DIREITOS HUMANOS É RUIM!, A GENTE NÃO GOSTA, A GENTE É CONTRA! E ELA ESTAVA LÁ CONTANDO DE COISAS, DE PESSOAS QUE TINHAM IDO CONTRA OS DIREITOS HUMANOS ETC, ETC, ETC, ETC, COISAS MUITO RUINS, E ESTAVA RINDO, RINDO E FALANDO COISAS QUE ERAM TOTALMENTE RUINS, RUINS PARA OS DIREITOS HUMANOS E TUDO ISSO E AÍ EU ESTAVA LÁ VENDENDO E FALANDO, “AH, EU SOU QUE NEM ELA, EU TAMBÉM SOU ASSIM, TAMBÉM VOU SOFRER COM OS MEUS DIREITOS HUMANOS! EU VOU TER PROBLEMAS COM OS MEUS DIREITOS HUMANOS, ESTOU MUITO PREOCUPADO COM O FUTURO DO MEU PAÍS, ESTOU PREOCUPADO COM AS QUEIMADAS NA AMAZÔNIA” ...E ELA FICAVA RINDO LÁ E FALANDO DESSAS COISAS, COISAS RUINS, COISAS QUE A GENTE TOTALMENTE ACHA SEMPRE MUITO RUINS MESMO, SABE?... E AÍ AO MESMO TEMPO ELA ESTAVA RINDO LÁ, E DE REPENTE ME OCORRE QUE TALVEZ O RISO DELA TALVEZ NÃO FOSSE SÓ ESSA COISA DE UMA ESPÉCIE DE ESPASMO, UMA REAÇÃO PSICOSSOMÁTICA, UM LIMITE PSÍQUICO E FÍSICO DE LIDAR COM O TRAUMA, UM TIPO DE DESORGANIZAÇÃO TOTAL QUE ADVÉM DO CONTATO COM O HORROR PURO E DIRETO, TALVEZ FOSSE TUDO ISSO E MAIS ALGUMA COISA ALÉM DISSO TAMBÉM, TALVEZ ELA ESTIVESSE FALANDO DAS COISAS QUE TINHAM ACONTECIDO COM ELA, E RINDO, MAS NÃO SÓ COMO UM ESPASMO, TALVEZ ELA ESTIVESSE TAMBÉM SIMPLEMENTE RINDO DE DESESPERO MESMO, SABE?... DE REPENTE ME OCORREU ISSO... MAS NÃO UM DESESPERO PASSAGEIRO, NÃO RINDO SEM QUERER. TALVEZ ELA ESTIVESSE RINDO COM CONSCIÊNCIA TOTAL DISSO, RINDO MESMO, RINDO, COMO QUEM SE SENTA NO DESESPERO E FICA LÁ, COMO QUEM DEITA NO DESESPERO E AFUNDA DENTRO DELE, COMO QUEM ACEITA O DESESPERO TOTAL E ABSOLUTO E FICA RINDO DISSO! RINDO DE ÓDIO, RINDO DE DESCASO TOTAL, RINDO DE DESISTIR DE TUDO, RINDO DE QUE DIFERENÇA FAZ, RINDO DE VOCÊS NÃO PRECISAM FINGIR DE NADA, RINDO DE VOCÊS ESTÃO AÍ COM ESSAS CARAS TAMBÉM VOU FICAR COM ESSA CARA, RINDO DE FODA-SE DEIXA ESSA MERDA LÁ NÃO FAZ DIFERENÇA NENHUMA, RINDO DE SÓ EU ME IMPORTO, MAS O QUE EU MAIS QUERIA ERA EU MESMO NÃO ME IMPORTAR RINDO DE AH, COITADA!, AH, COMO ELA SOFREU!, AH, COMO É RUIM ISSO QUE ACONTECEU, RINDO DISSO TAMBÉM, NÃO É??? HEIN, NÃO É HEIN?”

(Trecho da peça *Verdade*)

Conclusão

Não se trata aqui evidentemente de provar que fui capaz de realizar o que intentei, mas sim, de expor os objetivos e tentativas, assim como, os testes reais e práticos que realizei, nessa direção, para que com isso possa estruturar uma pesquisa que seja ao mesmo tempo reflexiva e prática - correndo todos os riscos de que os experimentos pareçam insuficientes diante dos desafios a que se propõem, ou que pareçam talvez distantes demais dos objetivos, ou ainda, o risco maior talvez, que a escrita apareça apenas como uma espécie de *aplicação* sem vida de tais teorias, resultando em uma obra sem potência propriamente artística - um mero exemplo que se presta a didaticamente expor determinados métodos, mas que em si mesmo não movimentam efetivamente nada. Ainda assim, cabe enfrentar esses riscos, na tentativa de buscar um desdobramento desta pesquisa para dentro dos meus próprios trabalhos, e na direção de, de fato, *tirar consequências artísticas* de um estudo acadêmico, de tal forma que isso possa talvez servir também para que outros criadores realizem outras tentativas, talvez mais bem sucedidas do que as minhas. Novamente, trata-se de fazer um esforço na direção de nos tornarmos capazes de, na formulação de José Antonio Pasta sobre Brecht, *nos herdarmos a nós mesmos*, o que não é nem um pouco trivial, e muito menos algo de egocêntrico ou autocentrado como possa parecer, mas sim, um esforço a um só tempo artístico e político, que de fato não temos como saber se estamos à altura de efetivar - e que tenho esperança que possa servir para que outros possam também realizar o mesmo tipo de tentativa, nos seus próprios territórios artísticos e, de novo, com a esperança de que desdobrem tais exercícios para além dos nossos próprios. Estão, pois, aqui algumas das tentativas, expostas nos seus limites e nas suas capacidades, até onde é possível abordá-los no ponto em que me encontro da criação (sem o distanciamento da obra finalizada).

4.

FECHAMENTO

4.1. Roberto Alvim - *o Antitudo*

O “caso Roberto Alvim” é para mim o ponto central do meu argumento aqui, de algo que ocorreu a meu ver no teatro brasileiro em torno dos anos de 2015 e 2016. Creio que ele materializou na sua própria trajetória as dificuldades em que todos nós estávamos - e estamos - metidos, e o fez de maneira límpida, clara e explícita, sem disfarces, e com certa perversidade. O fato de isso não ter sido apontado à época já explicita o tamanho da dificuldade por que estávamos passando.

No caso de Alvim, considero, para além da sua obra teatral, também fundamental a sua “obra” no campo do que José Antonio Pasta denominou, em seu livro sobre Brecht, o território do “escândalo”. Segundo Pasta, Brecht tinha como um dos seus pontos de partida, a necessidade de uma “organização do escândalo”, que ia ser um dos fundamentos da sua posterior assimilação da imediatidade, que tentamos abordar acima. Em uma chave evidentemente oposta, creio que Alvim foi um dos que mais soube “organizar o escândalo” dentre nós - claro, uma organização cínica e absolutamente egoísta do escândalo, mas que foi mesmo capaz de utilizá-lo a seu favor *de todos os jeitos possíveis* (que são, no caso da cismogênese, basicamente, *dois jeitos possíveis*).

Em termos dos trabalhos de Alvim, que foi um dos mais profícuos dramaturgos e diretores da época, pretendo analisar apenas dois casos, um deles, central, e o outro mais lateral. O caso central é a obra *Leite Derramado*, de 2016, que, para mim, está em um ponto de virada na nossa história recente. A outra obra que pretendo abordar, em menos profundidade, é *Peep Classic Ésquilo*, de 2012, obra que é antes de tudo um exemplo, para mim, do tipo de pesquisa que Alvim estava realizando antes de *Leite Derramado*, e antes da

sua *virada*. Pesquisa que passava por diversas outras obras do *Club Noir*, mas que me parece ter tido um de seus pontos altos - e mais radicais - justamente em *Peep Classic*.

Dentro dos pólos de vanguarda e pós-vanguarda é evidente que Alvim se posicionava no exato oposto à *imediatidade* almejada e defendida por todas as formas de ready-mades retomadas no teatro daqueles anos. Na sua poética não estava presente a busca por uma aproximação entre “arte” e “vida” - era antes o contrário disso. Em um trabalho que devia muito ao *minimalismo* de Bob Wilson, e que tendia mesmo a uma redução quase obsessiva de tudo - menos movimento, menos luz, menos espaço, e, em *Peep Classic*, menos tempo -, o diretor parecia estar buscando uma espécie de síntese máxima, obviamente reverberando experimentos de vanguarda como os de Beckett e outros (sempre no caminho oposto, ou seja, do trabalho direto justamente *sobre a mediação*, de modo que esta, tendencialmente, pudesse se tornar quase que completamente independente do mundo). Assim, em uma busca que ia na direção de *mais construção* no âmbito da interpretação - e que, por isso, poderia soar antiga, quase modernista -, Alvim buscava distanciar-se mais e mais das questões “mundanas”, ou “teatrais” (como as pensa Hal Foster), para se aproximar de uma linguagem quase que abstrata, mas, ao mesmo tempo, extremamente concreta nas suas formas e presenças. Algo que se aproxima, em alguma medida, do gesto do minimalismo nas artes visuais - na sua busca por se distanciar de medidas, proporções, composições expressivas, ou *humanas*.

Em *Peep Classic Ésquilo*, as peças de Ésquilo eram reduzidas a um tamanho mínimo do que, segundo o olhar do diretor, era o seu “cerne”. Há uma série de textos confusos em torno do trabalho de Alvim, muitos deles às voltas com perguntas infrutíferas e falsas, como por exemplo a questão de se o seu teatro é suficientemente contemporâneo e pós-dramático¹ - partindo, para isso, de uma série de clichês sobre o que seja o dito “pós-dramático”, clichês estes que pertencem àqueles que escrevem tais textos, e não ao conceito em si. Basta lembrar que Lehmann inclui sob o imenso guarda-chuvas de seu conceito inclusive obras como a de Bob Wilson. Os clichês a que tais críticos se

1 Ver por exemplo, *Roberto Alvim e o futuro do drama*, de Patrick Pessoa (2013).

prendem normalmente são aqueles que o teatro brasileiro mais rapidamente assimilou (os ready-mades, a presença de não-atores em cena, o chamado *cool fun*, entre outros). Obviamente que o teatro de Alvim é contemporâneo e “pós-dramático”. Em *Peep Classic Ésquilo*, evidentemente não se trata de uma versão antiga de Ésquilo, mas sim, de um caminho - também ele contemporâneo - que se aproxima de outras linhagens do chamado pós-dramático, desde Bob Wilson, até mesmo, em alguma medida, o teatro de Romeo Castellucci, para parar em dois nomes de imensa circulação, e que guardam alguma proximidade com a poética de Alvim.

No caso de *Orestéia*, trata-se de um palco praticamente vazio, as linhas das bordas de um cubo em seu centro, quase nenhuma luz, apenas um contra-luz no início, e presente quase o tempo inteiro, de tal forma que o público, muitas vezes, sente-se mais visível do que os próprios atores. Como se o palco em certa medida *nos visasse* - e não o contrário. O texto de Ésquilo, reduzido apenas ao que Alvim considera o *cerne* da história², às falas das personagens centrais, sem as entradas do coro e outras, se sustenta em uma tal síntese que, de certa forma, tem o efeito de fazer com que a história perca parte da sua grandiosidade e se torne ao mesmo tempo mais específica e mais geral. Em alguma medida, trata-se de uma reposição da aposta beckettiana, de que há muito mais “realidade” em um traço abstrato, distante da realidade, do que na tentativa de narrá-la. A interpretação estática dos atores frisa os mínimos gestos, e também as partituras vocais minuciosíssimas - sempre com destaque para a absurda técnica de Juliana Galdino nesse território - que sustentam toda a dramaticidade da obra na concretude das vozes, de tal maneira que se esvaziam também os aspectos “humanos”, as relações por vezes mais prosaicas que poderiam restar ainda entre as personagens, tudo em uma tendência geral a simplesmente retirar o que conecte demais a história a aspectos “teatrais” (aqui, de novo, no sentido que Hal Foster [FOSTER, 2017] descreve como esta palavra é utilizada na história das artes visuais, sempre significando aqueles aspectos mais *mundanos* das obras, suas inserções no “teatro” das disputas cotidianas da “vida real”, etc).

2 Certamente seria possível fazer uma leitura dessa ideia da busca por chegar ao “cerne” de uma obra a partir de uma certa metafísica heideggeriana. Não pretendo, no entanto, analisar essa obra de maneira central, mas sim apenas como ponto de comparação com *Leite Derramado*.

No caso de Alvim, ao que parece, quanto mais distante da realidade, ou de quaisquer ideias sobre esta, melhor. Há uma espécie de busca, portanto, pela abstração de todos os aspectos que localizem a obra, tanto na Grécia, como (ainda mais importante) no Brasil. Ao contrário também de toda a tradição do teatro de grupo paulistano, não se tratava de realizar conexões, de apresentar alegorias, de colocar as imagens, personagens e ideias *em contato com o mundo*, com a atualidade, mas antes, *exatamente o contrário disso*. Trata-se de uma poética que se funda em operações de *subtração*. Tratava-se de *retirar* virtualmente *tudo* que ameaçasse fazer com que a obra se ligasse a qualquer *agora* (tanto ao presente dela, quanto ao nosso), e isso resultava em uma operação de *subtração* extrema, que fazia com que restasse no palco apenas o mínimo. E, diante do que restava, do mínimo, do *cerne*, tanto os atores estavam sendo observados, como também o público - de tal maneira que havia também, permanentemente presente, uma certa *interpelação*: “ *você está vendo o que está aqui*”?

Essa “pergunta” que parecia rondar a peça, era também em parte o que sustentava o seu interesse, pois havia aí um gesto algo provocativo de fundo - que, talvez inadvertidamente, novamente a conectava ao agora, mas *no seu negativo*: era como se a obra fizesse uma referência sutil ao que *não estava ali*. Éramos lembrados, pela luz que por vezes nos iluminava até mais do que aos atores por exemplo, e também pela própria redução ao máximo de todos os elementos da obra, que nos cabia de alguma forma nos responsabilizarmos também por *tudo o que havia sido retirado da cena*. Ou seja, diante da ausência de tudo o que nos *ajudaria* a realizar conexões (que queremos sempre fazer), diante da ausência de tudo o que nos ajudaria a *ler* a peça, éramos conclamados a recebê-la, na sua nudez, na sua concretude abstrata (minimalista), e éramos ao mesmo tempo *interpelados a lidar com ela*. Éramos como que *instados a acolher* em nós, como pudéssemos, *o vazio* que a obra nos impunha, orgulhosamente.

Essa postura que o espetáculo tinha, aliada à sua própria duração curtíssima (cerca de 25 minutos) nos colocava diante de uma radicalidade: não havia nada ali *para ser lido*. Cabia a nós encontrar um lugar para acolher a obra, na sua *secura*, dentro da nossa subjetividade. Alvim falava muito na

época sobre a ideia de que em seu teatro ele trabalhava com imagens *polissêmicas*. Creio que tal ideia é imprecisa. Me parece que ele buscava - e as obras eram tão mais interessantes à medida que se aproximavam disso - quase o contrário: uma espécie de imagem, digamos “assêmica”, ou seja, para não ficar aqui inventado palavras: uma imagem *sem significado nenhum*. A imagem polissêmica parece ter sido apenas um primeiro passo nessa direção, que surgia em trabalhos anteriores. Mas no caso de *Peep Classic*, ao que parece as imagens tinham quase que de fato alcançado essa *total opacidade*, que, a meu ver, no fundo almejavam desde antes.

Aqui, novamente, o trabalho de Alvim parece ser em alguma medida tributário de Beckett - é só pensar em obras como *Quadrat I + II* por exemplo. Talvez *Peep Classic Ésquilo*, que se sustentava na estrutura da tragédia, e, no entanto, lhe *retirava* tudo o que pudesse soar específico, tenha sido um dos momentos da obra de Alvim em que ele tenha se aproximado mais dessa espécie de busca algo obsessiva, da construção de uma *mediação pura*, algo próximo ao que Luiz Fernando Ramos (RAMOS, 2015) denominará como a busca pelo fortalecimento do aspecto de *opsis* da obra, contrário ao aspecto do *mythos* - o que Alvim consegue, justamente, pelo esvaziamento também do aspecto dramático, da cena em si, da tragédia, trazendo à frente a concretude da “musicalidade” da fala, de tal maneira que, a certa altura, quase que é possível a dissolução total do aspecto “significativo”, da história, do *Mythos* portanto, em favor de uma *opsis* quase pura, resultando no que o crítico denominou como uma poética cênica “antiteatral” (RAMOS, 2015, p. 234 e seguintes).

A obra de Alvim, então, parecia se estruturar a partir da *negação da imagem cênica*, intencional, a *negação da fábula*, também intencional, essa busca pelo “cerne” das obras, que Alvim e Galdino denominavam o “inconsciente” do autor, essa ideia de obras que se esvaziavam *inclusive do aspecto fabular* para que emergisse, de toda essa *subtração*, a base, o cerne, *puro*, o conteúdo mais profundo dos textos. Tratava-se de obras, nesse sentido, esvaziadas, se possível, de todas as possíveis conexões com quaisquer elementos que estivessem *fora* delas. Creio que esse tipo de formato chegou, por sua vez, ao seu próprio *cerne* em *Peep Classic Ésquilo*. E aqui também a

radicalidade do projeto salta à vista. A própria duração das obras, também (literalmente) as reduz. Trata-se de um teatro que se pauta pelo mínimo, segundo o autor, para buscar sentidos mais “inconscientes”. Creio que, no entanto, o que se busca não são tanto “sentidos”, mas sim, estruturas formais que possam mais e mais “se libertar” de seus sentidos, de tudo o que é “teatral”, do que é “mundano”, na direção do “cerne” (que, penso, é tendencialmente *forma pura*, na direção da quase eliminação total - nos termos de Ramos -, do *mythos*, em favor da *opsis*).

Escândalo

É mais ou menos constante nas críticas, sobretudo as positivas - que são muitas -, ao trabalho de Alvim nessa época, a tentativa por parte dos críticos de como que “limpar” a obra de Alvim do seu próprio palavrório que acompanha o diretor ao longo dos anos - notadamente, seu facebook, que ele tratará como uma espécie de “diário de trabalho”, e onde traçará todos os tipos de polêmicas que se pode imaginar. Michel Laub, em texto de 2014, onde faz uma longa análise do trabalho do diretor, escreve que “a figura pública de Alvim pode sugerir pistas equivocadas” (LAUB, 2014). Ele dá então alguns exemplos das polêmicas geradas por Alvim, que, por isso, poderia ser visto, equivocadamente segundo Laub, como “o clichê do artista verborrágico, defensivo e paranoico” (idem). Laub realiza então uma espécie de listagem de alguns dos “arroubos” do diretor, que ele defende que deveriam ser ignorados, para que pudéssemos entrar em contato com a sua obra *de fato*.

O que eu gostaria de propor aqui, no entanto, é o contrário. Creio que a “verborragia” de Alvim, sua “figura pública” era parte constitutiva da sua obra, e estava - sempre - em diálogo direto com ela. Existe, no entanto, para esta consideração, um obstáculo mais ou menos difícil: não tenho acesso (e não sei se isso sequer existe ainda) às postagens da época de Alvim, que eram muitas e constantes. Tenho acesso às suas entrevistas evidentemente, mas não é ali que se expressa na direção daquilo que Pasta denominou como *escândalo* no caso de Brecht, e que - como pretendo propor - é parte constitutiva do *trabalho de Alvim*.

Ao longo de anos, desde a segunda metade dos anos 2000, até meados de 2015, toda a polêmica de Alvim se voltava contra o que ele denominava como *clichês* do teatro contemporâneo, e que eram renegados - segundo ele próprio - no seu teatro, em favor de experiências *novas*. Tratava-se de fato de uma metralhadora de ataques - a tudo o que não fosse ele próprio. Particularmente eram constantes os seus ataques aos prêmios que nunca venceu, como por exemplo o Shell, assim como o - já amplamente conhecido - ataque à Lei de Fomento ao Teatro, quando Alvim e Mario Bortolotto estiveram em um programa Metrópolis para reclamar sobre o apoio não recebido - quando Alvim acusou “determinadas instituições” (era evidente que se referia à Cooperativa Paulista de Teatro) de formarem um “cartel”. Tal programa foi ao ar em 21 abril de 2015. A acusação foi largamente

disseminada, e em realidade rende frutos até hoje, com continuadores igualmente obcecados em lutar contra a Lei³.

As posições de Alvim são, como se sabe, evidentemente *interessadas* - é patética a comparação entre a participação do diretor, por exemplo, no *Metrópolis* de 2015, já citado, e o seu retorno, em 2017, já depois de ter conseguido o almejado apoio do Fomento, quando a mesma Lei estava

3 Atualmente, o diretor Augusto Marin é o mais eminente destruidor contumaz da Lei de Fomento, que ataca constantemente, tendo formado uma espécie de grupo de sabotadores, “*fomento é para todos*”, em continuidade direta de Alvim, e com as mesmíssimas acusações sustentadas por ele à época. Cabe ressaltar, as acusações são plenamente im procedentes, os editais da Lei de Fomento ao Teatro são públicos, os jurados recebem questionamentos públicos, há reuniões abertas e públicas entre classe artística e os mesmos, os critérios da Lei são claros, as avaliações são feitas dentro do que há de mais democrático possível. Não há notícia por exemplo do comparecimento de Roberto Alvim às reuniões com os jurados das comissões à época de suas críticas - ou seja, o que se exige, por trás do seu posicionamento, não é evidentemente a alastrada idoneidade, mas sim, *garantia de apoio*. Pede-se - sempre - em tais críticas, implicitamente, que se construa algum tipo de balcão de negócios, onde tais pessoas possam finalmente ter acesso direto às verbas, negociando diretamente com os responsáveis pelas pastas, e não por meio de editais (que implicam certa dificuldade de vencer). No caso de Alvim, ficou clara a sua voracidade pelo acesso direto às verbas públicas (das quais sente-se dono de saída), quando, logo que assumiu cargos de peso no governo Jair Bolsonaro, foi publicada a sua tentativa de contratar a própria esposa - Galdino - por 3,5 milhões de reais, de maneira direta e sem edital. Ou seja, sempre, o que os críticos radicais, que acusam os colegas artistas de formarem carteis e/ou máfias (e acusações semelhantes, como as de Marin atualmente), o que tais críticos almejam não é a melhoria do edital, mas a eliminação das mediações legais, em favor do seu próprio *acesso direto* às verbas públicas. Na mesma entrevista ao *Metrópolis*, é quase comovente a ingenuidade sincera (e obviamente reacionária) de Mário Bortolotto, quando diz que “adoraria” não ter que sustentar o seu teatro com verbas públicas. É tão evidente o descompasso entre a sua figura, aquilo que ele almeja, o “cavaleiro solitário”, o “roqueiro de garagem”, e a realidade em que está inserido, que demanda dele uma postura pública que ele simplesmente *não quer ter*. É mesmo deprimente que tal postura ganhe espaço imenso para um ataque sem direito a resposta, feito por um profascista que só quer o direito de saquear diretamente os cofres públicos (como todo fascista), e um artista “independente”, que não tem e não quer ter nenhum tipo de responsabilidade pública pelo que realiza, e está ali quase que verbalmente pedindo que se lhe destinem verbas, mas sem que ele tenha que fazer nada de diferente do que já faz. Quer ser um marginal, mas com apoio público garantido. É de um nível de irresponsabilidade esse ataque (que se mantém até hoje), que creio que vale a nota de rodapé raivosa e talvez anti-acadêmica. O Fomento ao Teatro é uma Lei. Ela foi conquistada com muita luta, e é mantida com muita luta. Ela implica compromisso público - o que não significa, e nunca significou, patrulha ideológica: estão aí o próprio Alvim, eu, Cia Hiato, Oficina, Vertigem, Cia O Bonde, Clariô, etc, etc todos podem testemunhar que seus teatros não precisaram se alinhar ideologicamente com nada para estarem habilitados a receberem muitas vezes o apoio da Lei. O que há é a necessidade de editais, projetos, comissões - mais ou menos justas. Disputas democráticas por espaço. Agora, atacar a Lei em função unicamente do seu próprio conforto “underground” - bancado com dinheiro público -, ou da sua gana por acesso direto a verbas, e que esse tipo de crítica tenha espaço imenso, sem direito a resposta proporcional, isso mesmo fala sobre o buraco em que estávamos entrando (e onde agora estamos plenamente enfiados). Neste caso, ao que parece, caberia o diagnóstico de Iná Camargo: “Anarquistas são aristocráticos sempre. São portadores de uma paranoia latente: em geral veem-se como perseguidos, oprimidos, expulsos, cerceados, atropelados. São sempre eles os *ofendidos*.” (COSTA, 2012, p. 52). O vídeo de Alvim e Bortolotto no *Metrópolis* está disponível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=jhdhi69pQdk> (acessado pela última vez em 27/01/2022).

suspensa, dessa vez pelo “contingenciamento de verba” imposto por João Dória e André Sturm, que Alvim caracteriza como “algum problema burocrático”⁴. Torna-se evidente e grotescamente gritante o caráter interessado das críticas antes desferidas, de tal modo que, tendo recebido a verba, deixa de ser vantajoso criticar. E, pior, fica ainda mais evidente a *covardia* do diretor, corajoso e falastrão para atacar os colegas artistas, submisso e covarde na aceitação de um corte de verba, igualmente ruim para ele próprio, mas que não lhe interessava atacar. Era portanto absolutamente evidente, de todas as formas possíveis, a “estratégia” de Alvim: atacar aqueles que não lhe davam verba, ou que lhe faziam críticas negativas, ou que não lhe davam prêmios. Simples assim. Agradecer aqueles que o apoiavam. Calar sobre aqueles que (ainda) não tinham feito nada contra ou a favor a ele.

Com uma sempre renovada energia para se manter ativo nas redes sociais, o diretor tinha uma atuação mesmo constante, em que, quase que diariamente, desferia ataques, às vezes falava das suas próprias criações, citava trechos de peças, etc. Isso acompanhou o seu trabalho e, até meados de 2015, serviu como parte constitutiva dele, em um sentido (que depois se alterou). Até 2015, tais intervenções do diretor cumprem, em alguma medida, em relação à sua obra, função semelhante ao contraluz da *Orestéia* em *Peep Classic Ésquilo*, que durante parte do espetáculo era mais forte do que as luzes frontais, de tal forma que por vezes o público sentia-se mais iluminado do que os atores. Havia, ali, um certo pressuposto de que, embora não houvesse de forma alguma participação direta do público na obra, e o palco fosse um espaço radicalmente separado - e controlado - ainda assim, de certa forma, o público era sempre *visado*. A luz era só o elemento material e mais óbvio de tal *inversão*, que de fato estruturava, penso, a obra.

Em alguma medida, a presentificação do elemento *antiteatral*, como o aponta Ramos, *no próprio teatro*, e portanto, no presente da cena, implica em uma inversão do vetor de significação da obra, que passa a apontar na direção do público. Em outras palavras, no caso de uma obra no território das artes visuais (e aqui, evidentemente, mesmo que se trate de uma performance ou happening), onde o elemento do tempo, e o elemento da presença, não são

4 Essa ocasião está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DLszsR8m2Wc> (acessado pela última vez em 27/01/2022).

constitutivos da linguagem, a expulsão da teatralidade, em linhas gerais, se configura como abertura. No entanto, no caso da obra teatral, que implica estruturalmente a presença comum em um mesmo espaço, durante um determinado tempo, daqueles que realizam a obra, e do seu público, tal *antiteatralidade* vem necessariamente aliada, ou a uma certa *indiferença* em relação à presença do público, ou - e este é o caso de Alvim -, a uma certa inversão de papéis, em que a *responsabilidade*, digamos assim, pela geração de sentidos, e pela própria *leitura* da peça é totalmente retirada da cena, e devolvida à plateia. Creio que algo semelhante ocorra por exemplo na poética de Romeo Castellucci.

É como se essas peças de Alvim (anteriores a 2016) nos interpelassem constantemente: “você está acordado? Está aí? Está conseguindo alçar-se à possibilidade de se desprender dos seus próprios clichês para entrar em contato com elementos submersos, impensados, desta obra?” Nesse sentido, maior, as obras de Alvim eram, ao mesmo tempo “fechadas” e “antiteatrais”, e simultaneamente direta e completamente *teatrais* (no sentido de Foster). Ou seja, havia um aspecto *provocativo* no trabalho do diretor, paralelo às obras, mas cujas investidas não eram “pistas equivocadas”, e nem “arroubos” da “personalidade” de Alvim, mas sim, *parte estruturante do seu próprio trabalho*. A interpelação do público - que estava presente como que “em volta” das próprias obras - era constantemente realizada, de maneira direta e explícita, pelo *outro lado*, que, creio, também é constitutivo da sua obra: as suas intervenções e os “escândalos” públicos em que se metia constantemente. De tal maneira que, quando alguém se sentasse para assistir a uma peça do diretor, essa pessoa quase que com certeza já tinha entrado em contato com o aspecto provocativo da sua performance pública, que constituía o lado “teatral” da sua obra, de tal forma que esse aspecto também *estava presente* (mesmo se não estivesse).

Os massacres públicos que Alvim protagonizava contra quaisquer críticos que se colocassem de maneira negativa em relação às obras também rondavam elas próprias, e eram parte delas. Assim, quase que ironicamente (ironia que só serve para “nós”, porque para ele, penso que isso sempre foi muito claro e mesmo óbvio), aquele artista que mais preconizava uma arte

“nova”, que se distanciava do aspecto mundano, que não falasse de “ideologias”, e que não se diminuísse em significados “teatrais”, era também o artista que mais se aprofundava em polêmicas nas redes sociais e em todas as mídias que podia. No entanto, como quero defender aqui, essas duas coisas não estão separadas. As obras mais antiteatrais do teatro brasileiro da época eram simultaneamente as mais teatrais de todas, se olhadas de um ponto de vista mais amplo. Se havia, nas obras, a *antiteatralidade*, havia ao mesmo tempo, em volta delas, *uma defesa extremamente teatral desta mesma antiteatralidade*. Neste caso - como se provou de maneira grotescamente evidente depois - a análise que separasse esses dois lados de um mesmo fenômeno não parecia dar conta do que ele de fato era - e é. Os dois lados não se excluem e não se neutralizam mutuamente - como se poderia pensar. Ao contrário.

O que eu gostaria, portanto, de defender aqui, é que a obra de Alvim foi feita - até 2016 - de duas camadas paralelas e codependentes de trabalho do autor, uma delas, no território do escândalo público, “teatral”, e outra, no terreno da cena, mais e mais *antiteatral*. Penso que tal atitude, sendo ela consciente, estratégica ou não, foi efetuada de maneira contundente e contínua ao longo dos anos, de tal forma que a posição “antiteatral” da cena de Alvim, longe de redundar em peças estáticas, digamos, em objetos puros, separados de tudo o que é mundano, que caberia ao público significar, foi, ao contrário, uma posição antiteatral *militante*, e isto está presente - em negativo - nas próprias obras, que não só se colocam como ausências de significado, como materialidades em si, mas, *interpelam* constantemente o público, para que ele “faça a sua parte” na construção das mesmas, ou seja, para que o público se posicione perante elas *de maneira adequada*.

A atuação “paralela” de Alvim, assim, é e sempre foi uma espécie de *moldura* para a sua obra, constitutiva desta, que como que direcionava o olhar do público e da crítica, e que também moldava a própria obra. Da mesma forma que Pasta analisa o *trabalho* de Brecht como um todo, na construção não apenas das obras em si, mas de tudo o que as emoldura, localiza, posiciona no mundo, penso que o *trabalho* de Alvim precisaria ser analisado em seu todo - evidentemente que em um sentido diametralmente inverso ao

de Brecht, em todos os sentidos possíveis. Se Pasta passa uma parte de sua obra desconstruindo críticas a Brecht pelo seu cinismo, pela sua autopromoção etc., e aponta que o trabalho do dramaturgo consistia justamente em assimilar as contradições do seu entorno para dentro da sua obra, em um embate complexo e dialético com as transformações que viveu, ao contrário, no caso de Alvim, seria necessário realizar uma análise da sua obra como um trabalho duplo, artístico (este, já largamente analisado), que se coaduna ao lado “provocativo” da atuação do diretor no mundo, mas, no seu caso, justamente na direção cínica, abertamente narcísica e sempre explicitamente egoísta, de buscar, por todos os meios possíveis, ganhar sempre mais espaço. Imaginar que a sua obra exista de maneira independente de tal *movimento* é forçá-la a uma autonomia que ela de fato não tem - sobretudo se olharmos para o todo da produção do diretor.

Tal análise, no entanto, não teria hoje interesse nenhum - salvo para entender as *nossas* próprias limitações, quando, em quase que *todos* os casos, evitamos olhar para a evidência de que tais aspectos do trabalho do diretor não só se comunicavam como eram dependentes um do outro. A nossa cegueira intencional em relação ao fato de que a *interpelação* que a cena de Alvim realizava (que tinha contundência estética real) era concomitante e codependente da *interpelação* que ele realizava fora de cena, aos críticos e ao público, para que o entendessem da maneira que ele queria, a nossa cegueira sobre este aspecto da obra do diretor é mesmo gritante. Como se precisássemos escolher. Ou ele é um grande artista, e nesse caso é necessário ignorar tudo o que ele realiza fora de cena - e que no caso não é de modo algum banal, meras postagens de facebook, mas sim um evidente movimento intencional, constante e incansável -, ou, trata-se de um artista menor, que instrumentaliza a própria arte para seu sucesso pessoal, etc. Mas e se essa contradição for simplesmente falsa? Com efeito, por que ele não poderia ser um grande artista, que tem uma obra radical (sobretudo até o início dos anos 2010) e *também* ser um polemizador cínico, cujas polêmicas não se separam da obra, mas a constituem, de tal forma que a obra é *ao mesmo tempo antiteatral para dentro da cena, e totalmente “teatral” para fora dela*. Ou seja, a teatralidade (sempre no sentido de Foster) *extrema* da atuação de Alvim na realidade está presente e emoldura *de fato* a sua obra “antiteatral”,

de tal forma que ela é simultaneamente as duas coisas: *a mais teatral de todas, na sua defesa cheia de clichês da antiteatralidade livre de clichês.*

4.2. Leite Derramado - Roberto Alvim

Tal contradição, que era instável e viva até 2016, a partir de *Leite Derramado*, deixou de ser uma contradição e veio finalmente à tona de maneira explícita - mas nós demoramos ainda mais em torno de três anos para nos darmos conta do *teatro* em que nós éramos *só mais um personagem*.

Assim como no caso de Felipe Hirsch houve uma certa *avaliação* - o nível de consciência disso não importa - de que havia a necessidade de uma espécie de *reposicionamento* do seu trabalho, uma reavaliação - penso - feita não só a partir dos seus próprios desejos, mas também, a partir de um olhar sobre a atualidade, em meados de 2012, quando Hirsch encerra a Sutil Companhia para desdobrá-la nos *Ultralíricos*, da mesma maneira creio que também houve (em um sentido inverso) uma espécie de *avaliação* de Alvim, em meados de 2015, que o levou também a um *reposicionamento* do seu trabalho, diante de um determinado contexto, que ele leu de uma determinada forma. No caso de Alvim, tal avaliação levou ao esvaziamento justamente da contradição - produtiva - que sustentava o seu trabalho de antes: entre a sua atuação na esfera do “escândalo”, no mundo, no aspecto “teatral”, por um lado; e as suas produções artísticas em si mesmas, antiteatrais, antipolêmicas, antiescândalo (mas dependentes, provocativas e teatrais na própria radicalidade deste gesto).

Em meados de 2015, o diretor realiza uma espécie de virada de 180 graus (que depois se completará, como sabemos, em uma nova virada, somando 360 graus ao todo). Vamos acompanhar então, algo pateticamente quietos, a transição de Alvim, de “grande artista incompreendido”, que atacava os grupos “de esquerda” (os grupos que defendiam a manutenção da Lei de Fomento) por serem um “cartel” e uma “máfia”, veremos como ele vai anunciar nas redes sociais, e de forma até mesmo gradual, a sua primeira “conversão”. De repente, ele passa a citar Marx, Maiakovski, narra que o “seu amigo” José Fernando de Azevedo lhe ajudou a compreender o “comunismo”. Assim, durante meses, ele afirma e reafirma - contra tudo o que dizia antes -

que se tornara de esquerda, e “comunista”⁵. Tal virada - não à toa - antecede em alguns meses o anúncio do seu próximo grande projeto: uma adaptação do livro *Leite Derramado*, de Chico Buarque, com música de Vladimir Safatle (e “desenho de som” de LP Daniel).

É interessante notar a curiosa duplicidade, na ficha técnica, de dois nomes em torno da música do espetáculo. Não se trataria de nada de estranho, caso o trabalho de LP Daniel tivesse de fato consistido em um “desenho de som”, ou seja, digamos um aspecto mais técnico da questão sonora da peça, que fazia larga utilização de microfones etc., o que demandaria de fato um olhar específico para isso. No entanto, tal não é a realidade, e de fato o que se configura especificamente na música de tal peça parece ser um sinal incontestado do aspecto *programado* da obra, que, em uma inédita *consonância* com a militância do diretor - que, repentinamente, tinha-se tornado de esquerda e comunista, e realizava a sua primeira obra “engajada”, a partir de livro (talvez também o mais “engajado”) do Chico Buarque, e “música” de Vladimir Safatle. Para qualquer pessoa minimamente atenta, e desconfiada, na época, tal *rebranding* de Alvim, assim como a peça, soavam no mínimo *estranhos*. Sobretudo a participação do professor de filosofia, que tinha à época um largo espaço de militante, e tinha aventado a possibilidade de inclusive se candidatar a prefeito em 2014, pelo PSOL, e que já tinha feito uma participação em uma outra obra de Alvim, *Caesar*, nesta obra, a partir de Chico Buarque, em pleno 2016, me soou algo de evidentemente *programado*. Fui assistir à estreia do espetáculo em São Paulo, torcendo na verdade para que Alvim tivesse se utilizado de toda essa (para mim evidente) estratégia, para virá-la do avesso de alguma forma, e com a sua costumeira radicalidade, esvaziar a cena de tais significados - indo, novamente, na direção inversa às expectativas que a obra criava em torno de si.

Fortuna crítica

Todas as críticas e resenhas de *Leite Derramado* a que tive acesso foram unânimes na sua apreciação não só positiva da obra, mas

5 Infelizmente, as citações de postagens de Alvim serão feitas todas de memória, já que não consegui mais acesso ao facebook do diretor, e à época não realizei prints das postagens.

particularmente, todas fazem questão de frisar a coerência da peça em relação à pesquisa de Alvim - quase como se respondessem a uma pergunta não formulada: *como juntar essa peça com a obra anterior do diretor?* Rapidamente, a maioria dos críticos corria a justificar a tal coerência. Normalmente, ao mesmo tempo, afirmando que dentro da obra do diretor tratava-se de uma peça ímpar. “Alvim se distancia um pouco da estética de corpos estáticos e escuridão pela qual se caracterizou” (BARSANELLI, 2016) , escreve Maria Luisa Barsanelli, na Folha de São Paulo. Michelle Rolim aponta que “O trabalho carrega as características da estética de Alvim, mas, ao mesmo tempo, muitas outras” (ROLIM, 2017). Em geral, observa-se o fato de que nessa obra há mais elementos cênicos do que o costumeiro em Alvim, assim como mais cores e mais luz (poder-se-ia dizer, há *mais coisas*, ou seja: *há menos subtração*). No entanto, em geral, o sentimento que se capta das leituras, é que se tratou de um *desdobramento* da pesquisa do diretor, algo natural. Como se estivesse em jogo um desenvolvimento da sua poética, que teria ganhado novos espaços, cores, e temas.

Não é esta a maneira como vejo a obra. É fato que há uma diferença sensível entre *Leite Derramado* e as obras anteriores de Alvim, tanto no aspecto mais visível e evidente - como no mencionado aumento de luz, de cores e de elementos visuais. No entanto, creio que essa diferença não surge como um desdobramento do projeto do diretor - que, a meu ver, teve o seu ápice, em uma espécie de desdobramento para dentro de si mesmo, na obra *Peep Classic Ésquilo*. Acompanho Luiz Fernando Ramos na sua conceituação da obra de Alvim como uma obra essencialmente *antiteatral* - e, ao que me parece, o diretor levou esse aspecto ao seu extremo justamente em *Ésquilo*. Creio que, de fato, a diferença que se vê em *Leite Derramado* se deve a outro aspecto do *trabalho* de Alvim.

O crítico Welington Andrade fez escreveu uma crítica mais aprofundada ao trabalho - e um diário de bordo do seu acompanhamento do processo. Não sigo em grande parte o ponto de vista de Andrade, muito embora se trate claramente de uma visão informada e detalhada sobre a obra. Welington aponta para aspectos “enigmáticos” nos signos da obra, o que do meu ponto de vista não é o que se vê em cena. Essa imprevisibilidade e essa

tensão, que ele descreve, simplesmente não se sustentam enquanto tais, e têm, todas elas, sempre um endereço muito definido, do ponto de vista estritamente cognitivo - e também cênico. A obra é antes quase que completamente *estável*, e controla todos os seus signos, que quase sempre têm significados muito claros e nada enigmáticos - como se fossem hieróglifos, para os quais temos um tipo de bula prévia, de tal modo que, com raras exceções, fazemos sempre a tradução inequívoca de cada um deles para territórios semânticos muito bem definidos e claros (que dizem respeito a posicionamentos políticos bastante claros também, como à época era quase que exigido, de todos nós - algo que, ao que parece, Alvim soube ler, e de que simplesmente tirou proveito). Welington escreve:

“O projeto dramaturgico, como já visto, não trai a narratividade do romance, entretanto não elimina em cena, por sua vez, os traços ásperos e esquivos do discurso vazado sob a forma de fluxo de consciência desta figura até certo ponto rodriguiana, cindida entre alucinação, realidade e memória. Garante-se a compreensão do espectador em razão de ser oferecida a ele uma espécie de ancoragem de sentido confortável: trata-se, afinal, da apresentação da trajetória de uma vida, mola dramática que sustenta boa parte da ficção literária, teatral, cinematográfica... Mas tal facilidade é apenas aparente, porque esse mesmo espectador – contrariado em seu horizonte de expectativa – é impelido a adentrar uma floresta de signos bastante enigmática, tensionada a tal ponto que só lhe resta uma opção: oscilar entre a intranquilidade e a perplexidade.” (ANDRADE, 2016)

Procurarei mostrar por que me parece que dá-se quase que o contrário do que Andrade descreve neste trecho. A “ancoragem de sentido confortável” não é dada, neste caso, pela “mola dramática” da trajetória da personagem⁶, e o esquema que opõe dramático como “reconhecível”, e “floresta de signos” como enigmático aqui simplesmente não funciona. Desde já, a maneira como enxergo o trabalho é o contrário: nesta obra, o “conforto” não é dado pela trajetória dramática da personagem, mas sim, justamente pela *leitura política*

6 Parece evidente que tal não ocorre, inclusive pela alteração - central - operada por Alvim no texto original de Chico Buarque. A retirada da figura de Matilde, que no livro tinha lugar central, não só pelo ciúme (em uma referência clara ao Bentinho de Dom Casmurro), mas sobretudo pelo seu desaparecimento que no livro é praticamente o centro traumático de onde emana toda a narrativa, opera aqui justamente o esvaziamento quase que total do conflito pessoal da personagem, não restando portanto a possibilidade de que haja identificação o bastante com Eulálio a ponto de que ele represente esse tipo de trajetória dramática *reconfortante*. Com efeito, no livro, “A personagem de Matilde, embora pareça secundária, é a grande protagonista da trama, tudo se dá a partir dela.” (VINGERT e MARTINS, 2020) Ou seja, ao que parece, Alvim tomou todas as precauções para que isso de fato não ocorresse. O que envolve o espectador aqui, na versão cênica, definitivamente não é o drama pessoal de Eulálio.

a que a obra o tempo inteiro se dispõe - e explicita de forma gritante, por todos os meios possíveis. Falarei mais disso adiante, mas desde a escolha da obra-título, passando pela direção musical de Vladimir Safatle, toda a tradução cênica da obra, suas imagens mais centrais, seu final, etc, absolutamente tudo é organizado e estruturado de maneira plenamente direta para a sua *leitura*, que é, de resto, coerente aos movimentos que o diretor fazia na esfera “pública” das suas declarações em todas as redes, etc.

A estabilidade extrema dos signos, tanto em um sentido formal, como cognitivo (com raríssimas exceções), assim como todos os outros aspectos que sustentam a obra - tudo aponta para uma *leitura* política a que a obra se oferece, e que ela *demand*a do público, que é justamente o que a torna tudo menos “enigmática”. No entanto, isso na época não pôde ser percebido, ou - penso que seja mais esse o caso - não pôde ser dito. Tentarei defender este ponto, não por ser mais ou menos capaz de falar que ninguém, mas por ter a distância histórica para poder dizer aquilo que à época tampouco não fui capaz de apontar (mesmo tendo desde então exatamente este mesmo sentimento). De fato, quando assisti à peça, tive mais ou menos todas as impressões que pretendo expor aqui - mas, não me foi possível expô-las, sobretudo talvez por falta de vontade de brigar. Agora certamente ficou muito mais fácil falar, evidentemente. Ainda assim, creio que o assunto vale a pena, apenas porque creio mesmo que estamos correndo um imenso risco de simplesmente *esquecer de tudo*. Por isso insisto nesse assunto, que parece agora curiosamente quase que completamente *anacrônico* - e isto com certeza é o mais preocupante.

A estreia

Vou tomar a liberdade de narrar o evento da estreia paulistana da peça. Compareci a um SESC Consolação lotado. Sentei-me em uma fileira do fundo, próxima à cabine de som e luz, posicionada ao fundo da plateia. Vi de passagem ali o Alvim, todo vestido de preto como de costume à época, e com o seu ar ligeiramente soturno. Ao seu lado, estava o responsável pelo “desenho de som”, LP Daniel, que eu conhecia, porque tinha sido meu aluno em um curso na SP Escola de Teatro. Cumprimentei-o com a mão, e me sentei. O

espetáculo se iniciou e, como era comum nas obras de Alvim de então, a presença da música desde o início era algo de fundamental, que sustentava a partitura vocal de Juliana Galdino - e as outras - e como que conduzia e amplificava os efeitos da virtuosidade da atriz. De fato a já largamente citada transmutação de que a atriz é capaz, tanto em termos visuais quanto - sobretudo - em termos de voz era novamente impressionante. O velho Eulálio - longe de ser reproduzido realisticamente, claro - era como que evocado por Juliana em uma construção extremamente rigorosa e a sua técnica era mesmo impressionante, como sempre fora desde Antunes.

Logo nos primeiros minutos de peça, era possível perceber que havia, para além das passagens claramente compostas por Safatle - talvez seriais, ou de um atonalismo livre -, que havia uma outra camada musical, eletrônica, que sustentava a partitura vocal de Galdino e dos outros atores. De fato, a presença de LP Daniel não era apenas a de um técnico de som, mas sim, de alguém que efetivamente compôs a música da peça, ou melhor, aquela parte da música que era de fato responsável pela condução da obra, a ambientação vagamente tonal ou modal (notas longas, acordes sustentados, ruídos) que, nos moldes da música de cinema, torna-se “inaudível” rapidamente, e sustenta de fato a *emoção* do público, a *conduz*. A esta camada mais estrutural sonora, se sobrepunham, em entradas eventuais, as passagens vagamente atonais, fragmentos de um certo clichê da música “de vanguarda” (do início do século XX), boiando em meio ao aparato cênico/sonoro construído para conduzir as emoções do público com máxima eficiência - o que de fato ocorria.

Penso que, assim como no caso das provocações de Alvim nas redes sociais, a presença do filósofo de esquerda, aqui transformado em “compositor”, por mais que fosse folclórica, e sendo quase que *irrelevante* para a obra⁷, não era um detalhe - pois que falava, uma vez mais, do aspecto *teatral* do trabalho (no sentido de Foster), seu lado mundano, de uma disputa de território pura e simples. As críticas da obra, em geral, não abordam muito

7 Talvez este seja um julgamento violento demais em relação à música. No entanto, me pergunto - tendo conhecido LP Daniel, e sua capacidade inquestionável em termos de composição para o teatro - se o próprio responsável pelo “desenho de som” da obra não poderia ter composto obras com efeito estritamente *equivalente* ao das composições de Safatle. Ou seja, deixo aqui a pergunta, se a presença de Safatle não se devia - como me parece ser o caso - muito mais ao que o seu nome agregava à ficha técnica, do que às suas qualidades como compositor, no caso.

o fato de que a música de Safatle não é efetivamente a música da obra como um todo, mas apenas alguns fragmentos, que se apoiam em toda uma trama musical muito maior do que ela. No entanto, ignorar tal fato é - de novo - como que *tentar não ver* o que estava efetivamente sendo feito por Alvim. Tentar não ver que se tratava - evidentemente - de uma *jogada*. E, aqui, como foi preparada pela transição anterior da “posição política” do diretor, no facebook, criou-se uma situação diversa da anterior, onde a “atuação pública” de Alvim deixou de ter quaisquer contradições com a sua obra. De repente essas “duas camadas” se unificaram, ali, em *Leite Derramado*. O diretor tinha-se tornado comunista, e a sua obra então passava a “ter significado”. A própria Juliana Galdino menciona este fato em diversas entrevistas. “Neste caso não estamos lidando com uma ficção”⁸, etc. Ou seja, há uma espécie de assunção, por parte de Alvim, exatamente daquele papel que ele mais costumava criticar. De um teatro “ideológico”, que lida com “sentidos”, que portanto trabalha com metáforas, alegorias, etc.

A peça se inicia com um grupo de “insetos”, atores com máscaras de moscas, que entram em cena, e inauguram o palco, e um letreiro, que diz “A nossa tragédia é toda sua”. Vê-se, já de saída, que o aspecto *provocativo* do palco, seu gesto de “interpelar” o público não se alterou. Há, contudo, uma forma diferente nesse caso. Se antes a interpelação - por exemplo *Peep Classic* - vinha no sentido de um desafio, como se o palco o tempo inteiro *obrigasse o público a trabalhar*, aqui, em *Leite Derramado*, a provocação já vem na forma de uma *resposta*. Se em *Peep Classic* o palco nos questionava: “o que você será capaz de fazer com isso?”, ou, “será que você está sendo capaz de lidar com essa obra?”; no caso de *Leite Derramado*, o palco parece nos provocar em um outro tom: “a tragédia é sua. Lide com isso.” Quase como se o palco fosse uma conclusão, uma afirmativa, atirada de volta no colo do público, sem ser acompanhada de uma pergunta, e sim, de uma *exigência*: “lide com isso.”

É deste jeito, parece, que a postura provocativa de Alvim, em *Leite Derramado*, troca de sinal, de uma espécie de injunção à dúvida e à ausência

8 Ver diversos vídeos da atriz comentando Leite Derramado, como por exemplo este, também no programa metrópoles: <https://www.youtube.com/watch?v=cMdZv2rwlhc> (acessado por último em 27/01/2022).

de sentidos dados, ela se transforma na exigência ética de uma tomada de posição, diante de uma espécie de “diagnóstico” posto. O teatro de Alvim, assim, “politizou-se”, mas no sentido menos elaborado que o teatro político pode ter: tornou-se expositivo, quase militante (mesmo que o diagnóstico, no caso, seja sumamente pessimista, e não se aponte propriamente um caminho, o público *sabe* de que lado se está falando). Foi com particular espanto que acompanhei, na mencionada estreia, o final da obra, que me espantou justamente pela sua eficiência e obviedade: um bolo de aniversário de 500 anos tinha as velas acesas, ao mesmo tempo em que tocava a música *Deus lhe pague*, cujo volume aumentava à medida que a luz baixava em fade out, restando, ao final, apenas a luz das velas do bolo. O agradecimento amargo da canção, ao Deus que só oferece mazelas, era aqui colocado diante da sua própria repetição em signo, a mesmíssima acidez amarga aparecia simplesmente reafirmada, em um recurso não só óbvio, mas redundante. *Deus lhe pague*, sobreposto a um bolo de aniversário para o país, é uma espécie de fecho que não deixa mesmo nenhuma dúvida, nenhum campo de movimento, e que conclui o mesmo que estava posto desde o começo: a nossa tragédia é toda sua. Lide com isso. O diagnóstico evidentemente político sobre o Brasil “desigual, escravista, violento”, e “teatral”, que conclamava o público a se posicionar contra as mazelas do país, forjado a partir do romance de Chico Buarque - ele mesmo já bastante claro (quase evidente) nos seus intuitos alegóricos - não deixava dúvida ao público, em relação ao que estava em jogo ali: as mazelas do Brasil, a sua elite predatória, escravocrata, a história brasileira que não para de voltar, as tendências retrógradas, repetitivas, da história brasileira, enfim, *todos os significados* da obra estavam dados.

Ao contrário do que ocorria em *Peep Classic Ésquilo*, tudo era transformado em alegoria, e tudo era imediatamente *legível*. Ao final, as palmas esfuziantes, os gritos quase histéricos, a reação imensa da plateia confirmavam a minha sensação: o final era mesmo eficiente, e gerava *exatamente aquilo que ele se propunha gerar*. Voltei para casa e comentei à época com um amigo: “estamos f***dos”. Em seguida, vou tentar justificar esse meu sentimento, e porque eu acho que ele era verdadeiro, e que era sinal de algo bem maior - que só vim a entender depois.

De fato, no entanto, naquele momento parecia muito claro que Alvim tinha conseguido exatamente o que queria. E o fez de um jeito bem evidente: dando o que o público queria. E o que o público queria era algo de *identificável*. Sobretudo algo que pudesse confirmar os seus próprios sentimentos e opiniões. Tal reação eu já tinha testemunhado largamente quando assisti ao filme *Aquarius*. Também se tratava de uma obra feita sob medida para o momento que vivíamos, e também estive em uma seção que foi seguida de aplausos incessantes, quase histéricos (no cinema, sem a presença do diretor ou de nenhum participante do filme), e também de gritos de “Fora Temer”. Também ali, penso, o diretor soube conseguir o que queria, também ali, foi uma direção *eficiente*. E também ali, curiosamente, parte dessa eficiência extrema estava justamente *no final* (também ele feito sob medida para puxar os aplausos, e os gritos de “Fora Temer”: Sonia Braga devolvendo aos “poderosos” os seus cupins, etc).

O que parece ficar claro, em *Leite Derramado*, é o fato de que, em uma obra fundada, não em signos “polissêmicos”, como defende o seu autor, mas em signos que renegam qualquer valor cognitivo, e que tendem, portanto, a uma opacidade cada vez maior (creio que seja uma boa palavra, porque é justamente disso que se trata, como no caso de um vidro opaco, em que o vidro em si torna-se mais visível do que aquilo que está do outro lado dele - assim também no teatro de Alvim, trata-se de dar protagonismo à camada por assim dizer “anterior” aos significados, e tentar, ainda que isso seja impossível, “libertá-la” dos sentidos), em um tal teatro “antiteatral”, portanto, e que não busca múltiplos significados, e não é dessa forma “dialógico” (com Bakhtin), mas como que vai na direção contrária, em um tal teatro, insisto, quando ele é aproximado de significados reais, de “leituras” que ele quer abordar, a sua camada, que antes buscava se desprender de virtualmente “todos” os significados, agora, simplesmente se cola - ela inteira - em um sentido único, e a obra se transforma em um trabalho monológico, que reafirma do começo ao fim um único ponto de vista. Os signos sintéticos que tendem à própria eliminação, quando transformados em alegorias de um significado *dado*, se tornam redundantes e evidentes. Passemos, assim, dessa espécie de narrativa, de memória, do que significou a estreia do trabalho, a uma análise mais pormenorizada da obra, que era, a meu ver, uma imensa

máquina de produção de redundâncias. Depois, tentaremos falar das razões pelas quais tais redundâncias não só não eram vistas, como eram aplaudidas de pé, com gritos e aplausos quase histéricos.

Leite Derramado: análise

Para além do aspecto mais anedótico da minha relação com a peça, da forma como a sua estreia da obra em São Paulo se deu, e assim por diante, tentemos nos aproximar ainda um pouco mais da obra em si. No entanto, antes disso, eu gostaria de ainda apontar mais uma anedota, que se refere à dificuldade mesmo absurda que tive para conseguir acesso ao vídeo do *Leite Derramado*. De todas as pessoas que consegui acessar que tinham qualquer conexão com o processo, apenas uma pessoa tinha notícia da gravação, mas não a possuía em mãos. A produção do espetáculo se negou a fornecer-me o material, assim como, a me passar os contatos de Alvim e Chico Buarque, para que eu pudesse tentar conseguir a permissão para assisti-la. O seu argumento para a impossibilidade de me ajudar em tal demanda era bem simples: “conseguir autorização ou te disponibilizar uma obra sem a autorização dos criadores, onde o autor (Chico Buarque) é totalmente contra esse presidente e o diretor (Roberto Alvim) é seu aliado e defensor, realmente não posso auxiliá-lo.” (comunicação por email). Não cabe citar de quem se trata, mas é interessante notar que há um pressuposto na sua resposta, que aparece quase como se fosse uma obviedade - e como se o meu pedido fosse completamente absurdo: “*é lógico que não tem como acessar esse material, afinal, estamos falando de um diretor bolsonarista, e de um texto de Chico Buarque.*” O interessante nesse pressuposto é que, em primeiro lugar, ele é falso (porque eu poderia efetivamente tentar a autorização junto a eles, e pode ser que eles me permitissem sim assistir à filmagem da obra para fins de pesquisa), e, em segundo lugar, ele fala muito de *como lidamos com as coisas* - e aqui, é quase o contrário. Penso que, de alguma forma, e no seu conjunto (somando a “obra” e a “performance” toda do autor na “vida real”), toda a questão Roberto Alvim, de alguma maneira tudo isso *é verdadeiro demais* para nós - e, por isso, é mais interessante deixar em silêncio, esconder, e *esquecer* o mais perfeitamente possível de que isso aconteceu. E foi isso que se fez com *Leite Derramado*. Cinco anos atrás tratava-se de maneira quase unânime da maior

obra do ano, e hoje, ela foi simplesmente *riscada no mapa*. Quem pergunta e tenta encontrá-la é tomado quase como alguém que não entendeu as coisas, um néscio. Porque, de fato, ninguém quer saber disso agora. Todos salvam a si mesmos com um mero, “precisamos separar o artista da obra”. E pronto. Um artista que nunca *se separou* da sua obra, e fez questão de frisar isso muitíssimo, quando se tornou “marxista” e encenou *Leite Derramado*, depois quando se tornou “católico de direita” (e nazista) e pretendia renovar a arte brasileira para criar a arte verdadeiramente cristã, e tinha um projeto se não me engano de montar parte da Bíblia. Mas nós queremos separar a todo custo o artista da obra. Mesmo sendo, no caso, uma separação plenamente artificial.

Desde já apresento o meu ponto de vista sobre isso: as razões para o imenso sucesso de *Leite Derramado*, e para a sua aceitação consensual pela crítica à época não estavam *na obra*, mas sim, no seu entorno, e eram, todas elas, fruto da *atuação* de *Alvim fora dos palcos*. Há que se lembrar que, em 2016, estamos no ápice da *cismogênese* brasileira, como aponta Piero Leirner, ou seja: a sociedade está experimentando níveis altíssimos de *deformação* pela dinâmica da clivagem e divisão crescente entre contrários. Foi o mesmo ano em que estreou o filme *Aquarius*, e há inclusive algumas pequenas (mas talvez significativas) coincidências entre as obras, que não parecem acaso - pelo contrário, são projeções do nosso imaginário paranoide-cismogênico do período. O principal exemplo, que evidentemente é uma simbolização da nossa própria paranoia de esquerda, é a presença de *insetos* nas duas obras, com funções diversas, mas de alguma forma, próximas: aqueles que estão aí para destruir, para corromper, que ficam rondando o país para tomá-lo para si, sejam eles cupins ou moscas.

Mas sigamos, depois de mais esse parênteses no entorno da obra, para a “obra em si”. E vejamos se o nosso raciocínio se sustenta na análise também estrutural do trabalho.

Leite Derramado (2016)⁹ é uma adaptação do romance homônimo, que mantém boa parte das suas características centrais, e se utiliza na imensa maioria dos casos, do texto de Chico Buarque com relativamente poucas alterações (veremos adiante as diferenças mais importantes entre as obras). A camada talvez mais claramente acrescentada por Alvim à obra de Chico é uma espécie de *moldura*, que inicia o espetáculo e depois permeia a cena de forma mais ou menos lateral, mas sempre presente: trata-se de uma espécie de “coro” de moscas, que adentra o palco no início, e realiza uma espécie de pantomima sob a trilha de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso na versão clássica de Francisco Alves, de 1939. A pantomima tem tom de paródia, e emula o registro de interpretação que parodia as chanchadas da década de 1950, à lá Oscarito e Grande Otelo. Ela se inicia com a presença de uma “mosca” na boca de cena, que, depois de fazer uma reverência diante da frase que está diante da cortina preta ao fundo (que ainda não subiu), “a nossa tragédia é toda sua”, faz as vezes do cantor da música, ao centro do palco, com gestos expansivos e vagamente *operísticos*. Em seguida, surgem dois outros “insetos”, cada um de um lado do palco, fazendo as vezes de *crooners* da canção. A *mosca* do meio - trata-se na verdade de uma máscara de mosca apenas, e um figurino branco, de médico ou enfermeiro antigo - dubla as primeiras estrofes, com expansividade exagerada e paródica, ao que, sem explicação, a certa altura desfalece no chão, e morre. Em seguida, aparece uma quarta mosca, como que invadindo a cena às escondidas, e vai checar o cadáver, faz alguns gestos que parecem indicar sangue que jorra. Logo depois, os outras duas moscas (os “crooners”) morrem também, mas a quarta mosca permanece, realiza ainda novamente mais gestos de sangue ou alguma coisa jorrando (tudo sob o fundo da *Aquarela do Brasil*), depois se levanta, e, ainda no meio do palco, realiza alguns gestos, sozinha, sendo um deles o gesto que Eulálio realizará de maneira marcada, no início do espetáculo - um erguer de uma das mãos, juntamente com um olhar para o horizonte, em um tom algo

9 Na ocasião da banca de qualificação deste doutorado, tinha a intenção de analisar parte da fortuna crítica em torno da minha peça *Branco: o cheiro do lírio e do formol* (2017). Como apontei, segui o conselho da banca, de que era melhor abandonar tal empreitada, por se tratar da tentativa de analisar um *delírio*. Ao escolher *Leite Derramado* como exemplo central do que denominei como *fechamento*, creio que também corro os mesmos riscos, e lido com as mesmas dificuldades, ou seja, as dificuldades de se analisar um *delírio*. Nesse caso, por não me envolver tão diretamente, creio que o esforço valha a pena. Evidentemente que as decisões são todas minhas e as tomei por minha própria conta e risco.

“contemplativo”, como quem observasse as propriedades que possui, ou que lembra ter possuído. Em resumo, três moscas morrem, e resta uma, que sobrevive, e que antecipa um gesto que depois aparecerá de maneira bastante marcada (se repetirá ao longo da peça) pela personagem principal. Há algum tipo de relação, portanto, entre as moscas do prólogo, e Dom Eulálio - não sabemos exatamente qual, mas são, em alguma medida, alegorias que se tocam, ou se espelham talvez.

Em seguida, a canção do início será interrompida por uma saraivada de tiros ou ruídos fortes, quando, em um corte seco, a luz se apaga, sobe a cortina, e surge Eulálio, no meio do palco. O cenário é constituído apenas de um retângulo ao fundo, e de um quadrado no chão que delimita o espaço cênico, ambos recortados e coloridos pela luz, que vai ao longo do tempo fazendo-os sumir e aparecer. Eulálio surge como uma figura carregadamente *teatralizada* (aqui, no sentido banal do termo: figura construída). A caracterização impressionante fica ainda mais realçada quando se sabe tratar-se de uma mulher a intérprete (Juliana Galdino). A sua voz, microfonada, surge quase que sussurrada, e em um tom grave que fica difícil imaginar pertencer a uma mulher. Há então um primeiro monólogo, pontuado apenas por mudanças de luz que como que “rodeiam” a personagem, apresentando-a de todos os ângulos. Os gestos são pouquíssimos, extremamente contidos e programados, mas também emanam, todos eles, da figura, e do texto. A partitura vocal é impressionante, e sustenta toda uma primeira parte em que Galdino praticamente não se move, ocupa apenas o meio do palco, e nos faz embarcar, inevitavelmente, no “navio fantasma” que será o restante da peça. A primeira quebra (quase um *incidente incitante*), como é também o caso na estrutura do livro, ocorre quando Eulálio se dá conta de que as casas de que se lembra, e para onde pretendia ir morar quando casasse com a enfermeira, já não existem mais. A partir daí, entendemos que estamos adentrando em um universo algo fantástico, ou fantasioso, que misturará sempre memórias confusas, sonhos, e realidade - e também que (como nos diz o prólogo das moscas, de alguma forma) esse universo é a imagem de algo maior do que uma personagem. Trata-se, desde já, de um *país*. A canção inicial é inequívoca, e as moscas mostram o *tom* da relação com essa imagem de país

que o espetáculo começa a construir: trata-se de um país permeado por “insetos”, que como que rodeiam esse cadáver, ou esse bicho, ou esse país.

A partir daí, o que estrutura o espetáculo é a voz quase constante de Eulálio, sempre partiturizada de maneira impressionante por Galdino, que praticamente durante toda a obra ocupa o centro da palco. É em volta dele - de maneira gritantemente simétrica - que surgem então imagens que se apresentam como se fossem símbolos¹⁰, elementos que pertencem ao território simultaneamente confuso da memória do narrador, mas também da história do país - e em geral, enfatiza-se o elemento histórico ou coletivo das imagens, de maneira que é como se elas fossem fantasias, não de uma personagens, mas de um tipo de “inconsciente coletivo”, ou de um imaginário antes de tudo social, do país, que permeiam a mente da personagem, ela própria também se confundindo com a memória do país (como já ocorre no livro, mas na peça fica mais explícito). A primeira figura que aparece, explicitando bem este esquema, é a que se refere à lembrança de *Balbino*, um antigo escravo com quem Eulálio brincava na infância, que aparece na obra como um cartaz recortado e pintado como o sací pererê, trazido para a cena por uma das moscas do prólogo - que permanece ao seu lado, enquanto Eulálio relembra a figura de sua memória pessoal. Cruza-se assim a memória pessoal da personagem com o desenho de um imaginário coletivo o mais evidente e gritante possível (o Saci), enfatizando de maneira inequívoca o aspecto alegórico de tais memórias fantasiosas, que o tempo inteiro são enfaticamente mostradas como sendo coletivas, e jamais individuais.

Ao longo do todo da obra, algumas das imagens que surgem não participam tão diretamente do imaginário nacional imediatamente identificável (desenhos de peixes, cobras, etc). Afora essas exceções, quase o tempo inteiro trata-se desse mesmo dispositivo: as memórias de Eulálio são sempre cruzadas com figuras do imaginário coletivo nacional (“a índia” fica no lugar da enfermeira real/imaginária, um orixá aparece no lugar do negro escravizado, um rapaz pintado de branco, no lugar do neto do personagem). Há, assim, uma espécie de estilização das memórias, que aparecem como

10 Outra coisa gritante nas críticas da obra à época é a sua evidente tendência *simbolista*, que nenhum crítico apontou. Não pretendo analisar o trabalho do ponto de vista das suas influências, mas esta seria a mais óbvia de todas - fala-se, no entanto, em expressionismo, em aspecto “heráldico”, mas não se fala em simbolismo.

símbolos - a maioria deles com significado bastante claro e explícito, outros, um pouco menos evidentes, outros literais ao extremo (o menino branco aparece como um menino branco; os militares como militares, etc). De todo modo, quase todas as imagens - isso que importa - são *legíveis*¹¹.

Simetria

Durante praticamente todo o espetáculo, em termos de ocupação do espaço cênico, o quadrado emoldura praticamente a peça inteira, e durante quase todo o tempo a ordenação do espaço é simétrica, simples, e totalmente direta: Dom Eulálio ocupa o meio do espaço, enquanto as outras imagens rodeiam-no, sempre ocupando no entanto pontos equidistantes. Se surge uma imagem no canto esquerdo, na frente, surge uma outra em seguida, por exemplo, no canto direito, atrás. E assim se constrói praticamente durante toda a peça uma configuração absolutamente equilibrada, em que o centro é ocupado o quase o tempo inteiro pela figura central - com exceção de poucos momentos, todos eles marcadamente importantes, quando alguma outra figura ou personagem ocupa o centro da cena, como quando a “índia” ocupa o centro da cena e escuta a música ao celular, ou como quando o “orixá” ocupa o meio do palco por algum tempo, ao fundo, e é Dom Eulálio quem o rodeia, assim como outros momentos em que momentaneamente o centro do palco é tomado por uma das memórias/fantasias/alegorias do personagem, ou do país. De todo modo, tudo o que é importante está sempre, sem exceção, posicionado *no meio*. E tudo o que é lateral, aparece dos lados (sempre em uma relação de contrapeso, de total simetria).

Quase sempre, depois que se constitui um desses “quadros” em que o centro é ocupado por outra figura, que normalmente conta com imagens e/ou figuras dispostas ordenada e equilibradamente pelo palco, Dom Eulálio por alguns momentos às vezes como que “passeia” pelo meio delas por alguns instantes, em momentos de uma instabilidade mínima. Eulálio apenas por esses brevíssimos momentos abandona o seu posto central, que sempre

11 Os desenhos que adentram a cena e são retirados, e que sustentam um ambiente “onírico”, algo simbolista, são sempre trazidos e retirados pelas “moscas” - como se elas de alguma maneira representassem as forças que operam o imaginário confuso/fantástico do personagem, e do país, moribundos.

retoma em seguida, e se mantém como ponto de estabilidade e retorno por toda a peça, até o final (que acaba justamente assim). Quase sempre, tais territórios oníricos em que, por alguns momentos, parece se estabelecer uma relativa instabilidade (e leveza) são interrompidos por efeitos de luz e som, e retoma-se, quase sempre no escuro, a centralidade incessante de Eulálio.

Personagens

Em termos de personagens, com voz própria, temos, além de Dom Eulálio, primeiramente, “coronel Althier”, que aparece como um militar nacionalista, cheio de raiva dos europeus “pederastas”. Em seguida, na mesma cena (como é de se esperar: o coronel aparece no canto direito à frente, e o europeu, no canto direito ao fundo - e Eulálio no meio), surge justamente o europeu, com roupa de nobre, o rosto pintado de azul, gestos que combinam diretamente com a adjetivação do coronel (afeminado, pedante, etc) - a quem Eulálio se coloca com extrema submissão. Ao final da cena, que narra o cancelamento da visita do europeu (que negociava armas com o governo brasileiro) à demonstração da artilharia comandada pelo coronel, o europeu aparece agora no centro da cena, emitindo o seu julgamento com sotaque paródico e tom extremamente marcado, “um país *de merde*”. Ele diz isso com uma palmeira desenhada em um cartaz, em preto e branco, ao fundo, e com uma mosca agachada ao seu lado - ao que o coronel retruca, agora ele no meio do palco, quando o europeu acaba de sair - “é tudo uma questão de *pegar o jeitinho*”.

A cena então é seguida por um curto momento mais “movimentado”, em que se fecha o negócio, e Eulálio divide as porcentagens do “negócio”, e explicita o seu “esquema” corrupto. “Quinze por cento para os correligionários, quinze por cento para o partido”. Nesse momento, então, Eulálio faz uma espécie de esboço de coreografia repetida por uma das moscas, que vai desembarcar em uma batucada de bateria de escola de samba, como um tipo de comemoração pela negociata, e pelos seus ganhos corrompidos.

Entram depois a enfermeira, que aparece com um figurino de “índia” (pele pintada de vermelho, shorts, etc). Vemos então, pouco a pouco, a história da decadência de Eulálio, que perde o posto de representante dos

negócios franceses, depois testemunha a decadência dos seus herdeiros. O seu neto aparece primeiramente narrando um sonho que é a imagem de uma prisão do DOPS (mesma configuração cênica: o neto no canto esquerdo, à frente do palco, filha de Eulálio - sua mãe - ao centro, andando em volta de uma árvore, e Eulálio ao fundo, no canto direito)¹². Depois, saberemos que o bisneto de Eulálio nasce no hospital do exército, dentro da prisão - e Eulálio cuida da criança (seguindo aqui a narrativa do livro).

Chegamos então ao momento mais tenso e “instável” da peça¹³, onde, embora Eulálio siga no meio do palco, mais ou menos estático, o recurso de uma lâmpada de filamento que fica balançando de um lado para o outro cria um espaço de instabilidade (em torno da estabilidade da figura - não há nenhum momento no espetáculo em que não haja um ponto fixo muito claro, no meio do palco, em torno do qual os elementos se desestabilizam), em que Eulálio se coloca politicamente contra os guerrilheiros, e defendendo o exército brasileiro etc., ao fim da cena entra o famoso hino “Pra Frente Brasil”, propaganda da seleção brasileira em 1970, e a cena volta a se tornar perfeitamente estável: Eulálio percorre, correndo, um círculo de luz, no centro do palco, enquanto toca o hino da seleção brasileira / da ditadura militar - a cena termina com Eulálio caindo sentado em uma cadeira de rodas (ao fundo do palco, no centro) com duas bandeiras do Brasil, e uma mudança brusca de luz revela, do lado esquerdo no fundo, a índia/enfermeira, que vem lhe cobrar as suas promessas. Sabemos então que Eulálio está na fila para um hospital público.

O neto reaparece, toma o lugar da enfermeira, oferece cocaína ao avô, e pede a ele que assine os documentos como fiador de um empréstimo - o neto

12 A cena, assim como ocorre com o final da peça - de que vamos tratar depois - é notadamente ambígua, e legível em *duas direções*. Pode-se ler o neto como vítima de um sistema atroz - que é o que se leu à época evidentemente - mas também como uma criança mimada, um reclamão e terrorista (chama a atenção que ele ameace usar um molotov). A dupla leitura da cena, no entanto, assim como o final da peça, é o exato contrário de uma provocação: trata-se de uma espécie de linguagem codificada que permite a “gregos e troianos” que se satisfaçam com a mensagem que a cena passa, sem que nenhum dos lados sintam-se criticado.

13 Diante da quase absoluta imobilidade da obra inteira, em que o palco é o tempo inteiro ocupado da mesmíssima forma, este momento aparece quase como uma desestabilização digna de nota - mas é óbvio que se trata também de movimento 100% controlado, como o é em geral a poética de Alvim. Não se trata aqui de defender a instabilidade da ocupação do palco, ou nada disso, mas apenas de observar como, em uma peça política, a estabilidade e o *controle*, ao invés de servir a uma construção de uma *opsis* radicalmente opaca, gera um significado único, e igualmente estável e rígido.

tornou-se traficante, em seguida um policial reaparece (o anterior coronel - sempre na mesma formação, Eulálio ao centro, com o neto atrás de si, de um lado o coronel, e do outro lado uma mosca com a imagem de um mico-leão dourado). O policial conta que matou o neto de Eulálio.

Há ainda uma cena que narra a perda do seu último imóvel por conta do empréstimo do neto. A figura (algo fantasmática) da sua filha é presa por cordas. O narrador Eulálio que nesse momento não está em cena narra as suas perdas e ao mesmo tempo se converte, reproduz um jargão evangélico - “Deus é Poder”. Nesse momento, quando alcança-se talvez o nível mais baixo da decadência do personagem, surge a figura de um orixá estilizado no fundo da cena - claro, no centro do palco -, que novamente faz as vezes de Balbino, o escravo da infância de Eulálio. O orixá fala então do ponto de vista de uma periferia que “um dia foi ribeirão de água limpa”, sugerindo uma espécie de genealogia da periferia (os pobres) e sua raiz na escravidão. Surge uma batucada de terreiro, um samba de roda, e o orixá entra em uma espécie de transe, no qual Eulálio o acompanha, e passa a como que evocar os seus ancestrais. Novamente, a cena se interrompe bruscamente, com Eulálio no exato centro do palco, sofrendo alguns tiros sob o eco da *Aquarela Brasileira* do início. Some o Orixá no escuro.

Ele conta então a sua última história, quando teria ido com o pai se despedir do “general Assunção”, e chora pela decadência da figura de que se lembra. Entra então a “índia”/enfermeira, e lhe entrega o bolo de aniversário. No centro do palco, então, Eulálio revela (em um acréscimo que não está no romance), que ele na verdade inventou todas as histórias e é apenas “um anônimo. Um brasileiro”. Entra a música *Deus lhe Pague*, enquanto ele apaga as velas, sempre no meio do palco.

Surgem então, uma cruz de malta ao fundo e, novamente distribuídas de maneira estável pelo palco - duas à direita de Eulálio, uma à esquerda - três mulheres de burca e coletes laranjas que sugerem ser bombas, cujos detonadores elas seguram, como se fossem terroristas. A luz baixa, assim, em fade out, e se mantém a música.

Antiteatralidade versus teatralidade total

Alguns elementos da composição da obra saltam à vista quando buscarmos realizar uma análise mais pormenorizada da mesma. Dois deles talvez sejam os mais gritantes. O primeiro, já apontado, é o elemento simétrico. Ao assistir agora, para a análise, à obra em vídeo (eu consegui finalmente um vídeo, que prefiro não divulgar quem me forneceu, para não expor esta *fonte*), fica evidente que um certo sentimento de estabilidade violenta, de organização excessiva da cena, que eu tinha tido quando assisti ao vivo, se referia a isso¹⁴. Praticamente durante toda a peça, todas as composições no espaço são perfeitamente simétricas. O que implica que, visualmente, há uma estabilidade total, uma sensação de unidade, de estabilidade, de constância, que é o próprio sentimento que sustenta a obra. É interessante como o Roberto Alvim costumava falar muito sobre a “polissemia” dos signos, e no entanto tudo o que esta sua obra não é, é polissêmica. Há ali, ao contrário, uma unicidade mesmo total. Uma estabilidade total. Tudo que aparece de um lado, deve aparecer do outro. A simetria do palco, quando associado a significantes plenamente identificáveis, se desdobra em um ponto de vista único e impositivo.

O segundo elemento de composição que salta à vista - esse desde a estreia estava muito evidente para mim, e já falei um pouco sobre ele: é a música. Muito embora haja a tão propalada participação de Vladimir Safatle, que aparece na ficha técnica como “música original”, a música da peça só é parcialmente dele. São plenamente reconhecíveis os momentos compostos pelo filósofo. Não tive a oportunidade de analisá-los em pormenor, mas do que consegui perceber apenas pela escuta, aparentemente trata-se de um atonalismo vago e genérico que remete aos anos 1910, os experimentos anteriores à estruturação do dodecafonismo do que depois veio a se chamar segunda escola de Viena. Os “fragmentos” de Safatle parecem ser, nesse sentido, repetições, mais de um século depois, de estruturas composicionais semelhantes àqueles experimentos, com apenas algumas características mais propriamente originais - por exemplo, uma delas se estrutura em torno de

14 Foi a minha mulher, Elisa Ohtake, com o seu olhar cirúrgico e preciso como sempre, quem me chamou a atenção para a simetria presente em um outro trabalho do diretor, que depois observei no Leite Derramado também.

repetições de motivos melódicos expressionistas, atonais, o que deve ter sido a razão para o compositor dizer, em uma das entrevistas sobre a obra, que se tratava de uma tentativa de falar sobre a “temporalidade brasileira”. Algo das composições soa, no entanto, anacrônico, ecos de uma vanguarda de 100 anos atrás - sem alterações aparentemente significativas nos seus impulsos originais. No entanto, o mais curioso nesse caso é perceber que não se trata da música da peça como um todo. Muito embora haja alguns momentos que são envolvidos por esse elemento de atonalismo vago, a maior parte do tempo do espetáculo é sustentado por uma outra música, pelo “desenho de som” de LP Daniel, que foi o responsável por toda a composição das músicas que de fato sustentam o clima do espetáculo, e que o fazem andar - carregando a sensibilidade do público. Essa trilha verdadeira da peça (que de fato foi composta por LP, não se trata apenas de efeitos de som ou de escolha de músicas para serem utilizadas) é o que carrega de fato o espetáculo, e, no meio dela é que se fazem essas pequenas *ilhas* de atonalismo, que Welington Andrade apontou que têm “algo de melancólico, soturno e grave” (ANDRADE, 2016). Claro, o atonalismo, originalmente uma vanguarda que se movimentava *estruturalmente* contra justamente as “emoções” codificadas, suscitadas pela música tonal, e em seguida estruturando-se no primeiro sistema *serial* de composição, que tem como sua base justamente a ideia de que se tira de cena a *intuição* ou a *expressividade* vaga como base para a composição de qualquer coisa, que deve partir de uma série de notas pré-determinada. Sistema que, como se sabe, Anton Webern representou com mais precisão e genialidade, e todo o esforço de Webern está em construir uma obra inteira que se sustente integralmente em estruturas internas, coerentes, e vivas, e não em emoções a que o sistema tonal apela. Tal gesto típico da vanguarda dos anos 1910/1920 torna-se, quando colocado no palco, e em uma estrutura cênica como essa, que intenta sentidos muito claros, e onde a música, quando não é *alegórica*, está ali para *conduzir as emoções*, e nesse caso, todo o esforço vagamente atonal e “neovanguardista”¹⁵ torna-se apenas

15 Uso o termo genericamente, porque as neovanguardas como se sabe ocorreram na década de 1960, época em que por exemplo um Rogério Duprat já utilizou técnicas advindas das vanguardas do início do século em orquestrações de canções tropicalistas - mas Safatle evidentemente pula tudo isso, e pelo jeito se imagina em conexão direta com a segunda escola de Viena.

mais um “clima” de cena, dentre outros - como coloca Andrade, algo soturno, e melancólico.

Tal característica nos leva então a um terceiro ponto, igualmente gritante na obra. As partituras vocais, talvez o trabalho central de Juliana Galdino, e de Alvim. Wellington Andrade, no seu mesmo texto sobre a peça, escreve que a voz da Juliana Galdino “é uma performance em si mesma” (ANDRADE, 2016). No entanto, quando se escuta atentamente tais partituras vocais, o que se percebe é que, no caso de *Leite Derramado*, o que ocorre é que elas estão, sempre, sem exceção, *completamente coladas* ao significado mais direto das falas. Desse modo, ao invés de - como ocorre no caso de *Peep Classic Ésquilo* - as partituras vocais realmente criarem imagens *polissêmicas*, ou seja, serem capazes de suspender os significados diretos dos textos, e fazê-los flutuar em uma outra camada de linguagem, onde podem ganhar outros sentidos (e que, penso, como dito acima, trata-se muito mais de *não ganhar nenhum sentido*, na direção da *antiteatralidade* radical que Luiz Fernando Ramos aponta naqueles trabalhos), ao contrário, em *Leite Derramado*, o que se verifica é, ao invés de partituras que *deslocam* os sentidos do texto, e o fazem cintilar quase que em uma camada de materialidade pura do som, aqui, as partituras vocais acabam por, ao contrário, *ênfatizar os sentidos mais claros e evidentes do texto*.

Analisemos, como exemplo, a passagem inicial, que vem em seguida ao prólogo com as moscas. Evidentemente que a técnica vocal da atriz é absurda, e que seu domínio é imenso. No entanto, como pretendemos mostrar, embora tal técnica esteja empregada em *Leite Derramado* com extrema eficiência e criatividade, o resultado das partituras não é uma polissemia de sentidos, e nem uma tendência à *eliminação* do aspecto cognitivo do *mythos*, etc, mas, a sua *reposição* e mesmo reafirmação redundante.

O texto se inicia com a seguinte *estrofe*: “Quando eu sair daqui vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra.” Nessa frase já se explicita o *tom* da interpretação, o desenho vocal como foco, a transmutação total da voz em uma espécie de voz “ancestral” masculina. Inicia-se a frase em um tom algo empostado, enfatizando o aspecto de se tratar de um *anúncio*, por parte do personagem/narrador, que carrega certa

pompa, mas também a certeza total de que a interlocutora não só aquiesce necessariamente à proposta, como a enxergará como um presente - uma oportunidade. Com efeito, e esse gesto está claramente no romance, trata-se da já bastante comentada e teorizada *arbitrariedade* da classe dominante brasileira, que trata o outro como coisa, e portanto não leva em conta a sua vontade em absoluto, de forma que resulta como gesto frequente essa espécie de *misto de pedido e ordem*. A personagem não pergunta se a interlocutora quer casar com ele, nem sequer explicita que se trata do seu desejo, “quando eu sair daqui, queria casar com você”, nada disso. Ao contrário, o seu desejo já aparece como ordem, e até mais do que isso, *como fato consumado*: “Quando eu sair daqui vamos nos casar”. Claro, no romance esse é um dos aspectos centrais da narrativa, que talvez não seja nada de diferente da tentativa de como que desdobrar esse ponto de vista no tempo¹⁶. A elite dominante brasileira, cujos desejos tem a formulação, não de ordens, mas de *fatos*, é obviamente o ponto de partida (e de chegada) da obra. Em seguida, depois de uma pausa, Galdino altera sensivelmente o seu registro, a voz se torna mais grave e ruidosa, no trecho que conclui essa primeira frase, “lá, na raiz da serra”. Aqui, a “raiz da serra” é um exemplo bastante claro da capacidade poética da atriz, que consegue de fato constituir, por meio da pura partitura vocal, a textura e a frequência da voz que variam, e se avizinha um ambiente algo *fantástico*, a “raiz da serra” deixa de ser apenas a maneira como o narrador denomina a localização da fazenda de seu avô, e de fato as palavras como que “se desprendem” por um instante dos seus significados originais. Cria-se, por um instante, a sensação de que poder-se-ia se abrir um território plenamente fantástico, a partir daí, que se desdobrasse justamente dessa “raiz da serra” que não é mais apenas uma localização geográfica mas uma espécie de *lugar imaginário*, que, como metáfora, passaria a poder de fato se tornar

16 Não vou me deter em uma análise do romance em si, mas em grande medida acompanho o resumo de Paulo Arantes sobre o mesmo: “nada disso justificaria um retrato retroverso do Brasil atual, muito menos congelado num Bentinho centenário como estilizado no Leite derramado: o preço, o epílogo previsível de uma imensa periferia-desmanche, igualmente estilizada até o osso.” (ARANTES, 2014, p. 714) Acompanho a opinião do filósofo, de que se trata de uma recriação de um Betinho em versão estilizada, e alegórica, que não acrescenta nada ao original, apenas uma série de desdobramentos previsíveis e evidentes que uma leitura de Roberto Schwarz e de Machado de Assis já explicitavam. Nesse sentido, que justamente esta tenha sido a obra escolhida por Roberto Alvim para ser encenada naquele momento, não parece acaso: a clareza com que ela *expõe* a sua *tese* de fato auxilia Alvim no seu projeto de *se reposicionar* no espectro ideológico nacional - que se dividia justamente em duas partes - as únicas possíveis.

um *signo polissêmico*, como o defendia Alvim - e de fato é um eco das outras obras do Club Noir, que justamente conseguem mergulhar nesse território, em que a palavra, na sua entonação complexa e *polissêmica*, ganha uma espécie de autonomia, e se transforma em imagem que resiste ao sentido único, e se abre para uma espécie de território ao mesmo tempo restrito, fixo, e também potencialmente infinito. É o que se passa em *Peep Classic Ésquilo*, e em outras obras.

Em *Leite Derramado*, vemos os ecos dessa poética em cena, no entanto, soterrados em uma obra pesadamente monológica, que acaba, no seu todo, e na sucessão do texto e das cenas, sobrepujando essas possíveis aberturas, que são, todas elas, devidamente fechadas em seguida, e recolocadas em prumo, na direção da explicitação da história única. A “raiz da serra”, portanto, que poderia ser um passo na direção daquela *opacidade antiteatral* é, aqui, uma explicitação da alegoria completamente controlada da obra. A raiz da serra aparece imediatamente como imagem para a raiz do que a obra pretende expor: a raiz da “tragédia” brasileira, a dominação de classe, a violência da elite escravista, etc.

A frase seguinte do texto, se segue a uma mudança de luz que - de maneira muito eficiente e interessante, congrega música (a música de fato da peça, de LP Daniel) e luz, um som agudíssimo de microfonia e um retângulo de luz recortam o rosto de Eulálio em uma das diagonais, o que reverbera a abertura anterior, a “raiz da serra” torna-se de fato, por alguns segundos, muito mais coisa do que ela poderia ser - ou muito menos. No entanto, se segue o seguinte trecho: “Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina.”

Aqui, Galdino propõe uma partituração novamente não-realista, e construída, cujas escolhas, no entanto, vão bem mais na direção do todo da encenação. O primeiro trecho, “você vai usar o vestido e o véu da minha mãe” aparece com um ar elevado, algo sonhador, flutuante, que se segue a um pequeno “arroubo” (novamente, sinal da violência da elite predatória, etc), um ritmo diametralmente oposto, “e não falo assim por estar sentimental”, que sugere, desde já, não apenas o movimento interno algo descontrolado do narrador no seu limite entre fantasia e realidade, mas, mais do que isso, em

um excesso intencional, a intensidade raivosa que sustenta o trecho, seu ritmo absolutamente diverso do resto, e a qualidade da voz rasgada, sugerem mesmo se referirem também a um aspecto maior do que apenas a personagem, que diz respeito à alegoria que ele representa. Surge, explícita, nesse pequeno trecho, uma certa *violência*, que, em contraposição com o tom agradável, sonhador, anterior, parece apontar desde já para a ideia geral da obra (um outro lado, ou desdobramento, daquela mesma caracterização inicial que funde desejo, ordem e fato consumado): sob a aparência de certa amabilidade, está o tempo inteiro sustentando a figura do homem da elite (*do atraso*) está sempre a violência, a dominação, o ódio de classe¹⁷. A construção por meio de partitura vocal complexa e virtuosisticamente realizada, a conexão entre palavras e voz se dá inteiramente no território do significado. A voz enfatiza, nesse caso, uma *leitura* da frase em questão, e a localiza e determina, dentro de um conceito mais amplo, que é o conceito da obra como um todo. Enquanto a voz algo misteriosa, embora também arranhada, mas quase em sussurro, poderia deixar reverberar a “raiz da serra” em um território indeterminado, o trecho raivoso e subitamente tenso “e não falo assim por estar sentimental” só reafirma a leitura já a essa altura mais ou menos clara, de que se trata de um homem da elite brasileira (*do atraso*), que sente os seus desejos como imposições suaves aos outros, e que se sustenta por uma violência brutal e explícita que subjaz a tudo o que ele realiza, e deseja.

Creio que, no todo da obra, o que acaba por acontecer é que as partituras vocais extremamente técnicas (particularmente no caso de Galdino), que não se sustentam em construções realistas de nenhuma das personagens, ao contrário de abrir as palavras para leituras polissêmicas ou ainda *antiteatrais*, acabam por centrar-se em um *enquadramento* de tais palavras e textos em uma organização *alegórica* da obra, e em um controle total dos significados em jogo. O palco se transforma, assim, em um dispositivo que emana uma espécie de voz única, desdobrada em várias vozes, todas elas construídas e estilizadas de maneira *peculiar*, mas sempre dizendo o mesmo. Tudo se passa como se aquela estética *antiteatral* do Club Noir, ao

17 A leitura que o tempo inteiro se avizinha é, em linhas gerais, um tipo de resumo de Jessé de Souza: a elite do atraso é predatória, e o que vemos em cena é a história da sua trajetória corrupta.

ser conectada a uma obra que *se propõe a falar do mundo*, de questões presentes, e políticas, tal estética salta de uma capacidade de desconfigurar o significado das palavras, para o pólo diametralmente oposto, onde as palavras, todas, passam a ter repetidamente apenas um mesmo significado, como que repetido à exaustão, refratado em diversas vozes e entoações, todas elas muito bem estruturadas e tecnicamente perfeitas. A antiteatralidade radical, colada em demandas “teatrais” (no sentido de Foster) torna-se a mais explícita e direta *teatralidade*, na sua faceta mais monológica e sem contradição. A cena que se constituía como tentativa de suspender e, se possível, eliminar os sentidos, quando forçada a “fazer sentido”, o faz da maneira mais unitária e estática possível - a simetria do palco sendo apenas mais um sinal dessa *estabilidade total* da obra.

Mas sigamos. Ao final da frase, segue Galdino, “não é por causa da morfina”, que retoma o ritmo anterior, enfatizando que o trecho rasgado e curto foi um “arroubo” da personagem, que, novamente revela a sua violência brutal, escondida debaixo do aparente “sentimentalismo” - aqui a escolha do trecho também frisa essa “contradição” largamente repisada da elite brasileira: o sentimentalismo encontra na mesma frase com a violência. Ou seja, novamente, a leitura é sempre a mesma, que está nos trabalhos de Schwarz sobre Machado de Assis, e também no próprio livro de Chico.

Segue-se o seguinte trecho, quando o narrador finalmente irá olhar para o público, e se concluirá esse pequeno prólogo: “Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher.”

Novamente, o trecho é detalhadamente partiturizado. A frase inicial retorna com o mesmo ar flutuante, sonhador que Galdino conferira ao trecho que fala sobre o “vestido da minha mãe”, até que, depois de uma pequena pausa, o devaneio se conclui com uma concretude: “e do nome da minha família” - quando a atriz finalmente olha para o público pela primeira vez. A escolha do momento de olhar o público é também aqui bastante clara, e tem como finalidade frisar, quase que narrativamente, em um instante ligeiramente “brechtiano” (na acepção mais corrente e imprecisa da palavra), de tal modo que, novamente, se revela o caráter do personagem, para o qual a

“benesse” de passar a “dispor do nome” da família justificaria a completa desconsideração pela questão de se a sua interlocutora está interessada - *obviamente que está, quem não estaria?* Essa característica da personagem, Galdino como que expõe à plateia.

Em seguida, novamente, se fazem mostrar os dentes raivosos subjacentes, em “vai dar ordens aos criados”, onde Galdino faz a voz novamente ranger, e ameaça uma violência que não chega a se realizar, mas retorna em seguida com mais força explícita, como se aquela brutalidade que fica mal disfarçada nas “ordens aos criados” agora aparecesse, explícita, em “vai montar no cavalo” - a brutalidade em relação a criados e cavalo é, pois, a mesma, a violência é uma só. Novamente, a *elite do atraso* que se sustenta em violência e brutalidade, em cuja voz, mesmo quando está sendo galanteadora, vibram as cordas do chicote. Novamente, a exposição do mesmo conceito - o único - da obra.

Mais adiante, no final desse primeiro trecho, chegamos à conclusão da primeira parte do trabalho, que, no original de Buarque, está assim: “O sonífero não tem mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um corredor cheio de pensamentos.” No caso, no entanto, de Alvim, o trecho chega ao fim com um tom mais alegórico, e ainda mais explícito que o original - mais uma vez, deixando clara a alegoria proposta na obra como um todo: “O sonífero não tem mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um navio fantasma, perdido nesse labirinto de 500 anos”. O tom que a fala ganha ao final da cena - em uma curva que se repete diversas vezes ao longo da peça, repleta desses pequenos “cliffhangers”, ou ganchos, a cada final de trecho, que apontam todos eles na mesma direção, é de desespero, um desespero excessivo para a personagem, que novamente - assim como o faz a alteração do texto feita por Alvim - enfatiza ainda mais a já estilizada fala da personagem-narrador de Buarque. A metáfora do “navio fantasma” que vaga em um “labirinto de 500 anos” evidentemente explícita, agora com todas as letras, a *leitura que deve ser feita* da peça. Tal frase nos indica como devemos *traduzir* tudo o que está sendo visto.

Ou seja, ao contrário da “polissemia”, o que temos aqui é uma exigência de leitura única. É óbvio que a imagem final do espetáculo, um bolo de

aniversário com velas de 500 anos, sob o som de *Deus lhe Pague*, já está inteiramente contida nesta frase, ao final da primeira cena da peça: trata-se de um “navio fantasma” que passeia pela memória do país, caracterizada desde já como um “labirinto de 500 anos”. O labirinto, no entanto, como se verá a seguir (e já está bastante claro a essa altura) é cheio de figuras identificáveis e claramente codificadas, de tal forma que ali é peremptoriamente impossível se perder. As figuras alegóricas que surgem assombrando o tal *trem fantasma*, todas elas, ocupam lugares simbólicos perfeitamente delimitados, simetricamente posicionados no palco, e desde já muitíssimo claros e sem contradição.

O negro escravizado, calado mas cheio de revolta, que depois retorna como entidade de candomblé estilizada ao extremo; a índia com o celular, o aristocrata estrangeiro (Francês) efeminado, o oficial do exército tosco, bruto e nacionalista, todos eles cumprindo plenamente as suas funções - dominadores dominando, aristocratas reclamando das características provincianas do Brasil, adolescentes ricos sendo idealistas e mimados, etc. Nada comporta mais de um único sentido, nem se imagine qualquer coisa sequer próxima de “polissemia”. Nesse navio fantasma as alegorias - ou fantasmagorias - são todas elas apenas aquilo que já eram desde antes, e até mesmo a sua organização no palco (sempre perfeitamente simétrica), parece quase que *querer nos entregar* os significados todos com a maior clareza possível. A antiteatralidade se transforma em *didatismo* total - que, no entanto, *não foi notado por ninguém*, ou melhor, não pôde ser *apontado*.

Em meio à cisão total do espectro ideológico em dois, era necessário deixar mesmo completamente claro o lado em que se estava - e aqui Alvim foi o mais cínico e mais didático de todos. Tudo se passa como se a obra dissesse (sendo isso intencional ou não, pouco importa): “não é isso que vocês queriam? Aí está! O negro escravizado que espera a sua vez de reagir e volta como deidade ancestral africana; a índia com o celular e a sua capacidade de antropofagia; o general impositivo e mau; a elite corrupta e violenta; etc, etc, etc, está tudo aí, codificado, sem sombra de dúvida, organizado em quadros estáticos e perfeitamente simétricos, organizados ao extremo, para que não reste dúvida alguma: *eu estou do lado de vocês*”. Se a obra parece o

tempo inteiro dizer isso, é talvez igualmente importante que “nós”, de nossa parte, não explicitássemos tal discurso - antes, nos recusássemos quase obsessivamente a fazê-lo - nos prendendo sempre a quaisquer sinais de que não se tratava disso. É assim que as críticas da obra, à época, em sua maioria, buscavam meios de *não falar* sobre o aspecto evidente e explicitamente político da obra, e tentavam ver ali as categorias antes amplamente defendidas por Alvim, de “polissemia”, de “antiteatralidade”, de imagens “hieráticas”, que seriam “pura poesia”. Salta à vista, hoje, o *esforço* que tais críticas fazem para *evitar* a obviedade total de que se tratava de uma obra *explicitamente política*, e cujo conceito era ademais absolutamente didático, unilateral e aparecia no palco como uma espécie de tom de denúncia/revolta completamente *monológica*. Que tal aspecto da obra tenha sido tão obstinadamente evitado pela crítica só confirma o fato de que *era disso que se tratava*. Ou seja, a crítica especializada estava como que fazendo a sua parte dentro da proposta explícita de Alvim, e reconhecendo a obra, não por conta da sua posição política, mas por conta da sua qualidade artística, quando ao mesmo tempo todos sentíamos e sabíamos que o que estava em jogo ali era o seu aspecto político, ou seja, a “transição” do diretor em direção às posições “corretas”.

Sigamos ainda um pouco adiante na observação da obra, para entender de fato até que ponto Alvim estava sendo cínico e mesmo perverso no seu *uso* da dinâmica que ele - como todos os perversos - soube perceber muito antes de todos nós, e utilizou de todas as maneiras possíveis (é possível que volte a utilizá-la ainda de novo, se for o caso).

A passagem do navio fantasma é uma das alterações menores e menos significativas do texto original. Existem muitas outras do mesmo tipo, que em geral tendem a resumir e a explicitar um pouco mais a tese central da peça (que está também no livro, mas menos explícita). Por outro lado, há algumas alterações estruturais, e mais contundentes, que também têm em geral essa mesma função. Duas delas são as maiores e mais significativas para o todo da obra. A primeira grande alteração é a eliminação da figura da Matilde, que, no

livro, é responsável por sustentar uma estrutura que de alguma forma transita entre *Memórias de Brás Cubas* (o narrador não está morto, mas transita por memórias que por vezes carregam o mesmo nível de cinismo rasgado) e *Dom Casmurro* - sendo que o último é o mais próximo da estrutura da obra, que carrega a suspeita e o ciúme da mulher como uma constante trama paralela, fazendo a função de também gerar um laço mais afetivo do leitor com o narrador. Ao retirar, portanto, toda essa camada da obra, Alvim novamente explicita o seu intuito, e mostra a que veio: a peça não quer tratar da questão pessoal, quer ignorar ao máximo possível tudo o que possa personalizar a figura, e intenta tornar o livro *ainda mais político* do que ele já era.

Já de início, na frase inicial do espetáculo, aparecia a ideia de *tragédia*. Ao que parece Alvim buscava criar uma personagem mais “trágica” do que “dramática”. Os elementos, desse modo, de um conflito privado, pessoal, do personagem como indivíduo, precisavam ser eliminados, para que ficassem apenas os conflitos ligados ao homem público. O resultado, no entanto, não parece ser exatamente *trágico*, mas sim, *alegórico*. Pela própria característica do romance, que, a meu ver, tentava por assim dizer evitar o território de uma escrita completamente alegórica por meio justamente do conflito pessoal na relação de Eulálio com a esposa, e na ambiguidade do seu ciúme, o que resta, retirando-se tal aspecto, é apenas a alegoria - mais precisamente, para usar os termos por exemplo de Heiner Müller, a *parábola* - plenamente legível da personagem. O que impede, aparentemente, que tal figura pública se transforme em herói trágico é a estrutura da peça. O livro já é todo ele carente de ação dramática - o que é justamente sustentado pela relação com Matilde. Sem essa camada, trata-se apenas de uma sucessão de memórias, e a falta de acontecimentos e de uma estrutura que sustente a trajetória trágica do herói o impede de ser visto como indivíduo, e frisa - tudo isso é proposital - a sua existência *de classe*. Alvim sabia disso perfeitamente. Não se tratava de criar uma tragédia de fato, em termos de estrutura, mas sim a “tragédia de um país” (como está explicitado na primeira pessoa do plural na frase do início: “*nossa*

tragédia é toda sua”¹⁸). Vai nesse sentido portanto a alteração, de politização total da obra e de explicitação do seu caráter alegórico: retirar as réstias de características individuais e particulares de Eulálio, para torná-lo mais claramente a imagem de uma classe social - ou de um país (a depender de quem as lê).

A segunda grande alteração proposta está na já bastante comentada estrofe final de Eulálio, que Alvim acrescentou ao livro, é igualmente importante. Do ponto de vista estrutural, o trecho acrescenta uma espécie de “plot-twist”, que aqui ocuparia o lugar do *clímax do terceiro ato*, se fôssemos analisar a estrutura da obra, e que tem efeito sobretudo sobre o aspecto político - ou até mais precisamente sobre o aspecto *ideológico* da peça.

“Eulálio – Tudo que contei aqui, todas essas histórias, eu inventei tudo isso. Minha mãe era lavadeira em casa de família, meu pai trabalhava como peão na construção. Mas é preferível sonhar que fui um nobre do que viver e morrer como mais um anônimo, um brasileiro.” (fala final da peça *Leite Derramado*)

Diferentemente do que apontado por Wellington Andrade, por exemplo, que propõe que tal revelação final aborda um determinado mecanismo, da “glória de empréstimo”, que Andrade reputa também a uma relação com Machado de Assis, creio que a ênfase aqui é outra. Trata-se, ainda uma vez, de enfatizar o *discurso* da peça, e retirá-lo, com esse gesto, do ambiente de classe. A perspectiva política que o espetáculo propõe e enfatiza, e que se refere a um ponto de vista que - como vimos - transforma questões de classe em questões *morais*, de forma que o problema da elite *brasileira* aparece sempre como sendo a sua falta de vergonha, ou do mínimo de moralidade, de “ética”, e nunca se reduz à sua função de classe: o problema da “elite do atraso” não é,

18 Interessante notar como, mesmo nessa frase inicial, está contida já uma divisão em duas de um todo pressuposto (o país). O “nós contra eles”, se não está diretamente tematizado na obra, aparece nessa frase inicial de forma quase sub-reptícia, e é também o que rege, a meu ver, a alteração mais radical, que surge no final da obra, de que falarei em seguida, mas que desde já pode-se afirmar, dialoga com essa primeira frase, e mostra certa consciência da divisão, de tal modo que a obra se abre e se fecha mostrando-se como que “desdobrada em duas”: a depender de quem lê a frase, o “nossa” e o “sua” poderão soar diametralmente opostos. É possível que isso denote a consciência de fato com que Alvim manipulava tais pólos - que de resto eram conhecidos de todos. A diferença é ter o nível de cinismo tal, a ponto de manipulá-los sem qualquer tipo de envolvimento, como ele fez, o que o tornou uma explicitação, em si mesmo, do *esquema* (violento, e no fundo burro) que estava em operação, e que muitos de nós, ao querermos nos sentir superiores a ele, como se tais forças pudessem não nos afetar, simplesmente fingíamos que não estávamos vendo o que estava em curso.

em Alvim, sequer ser elite, mas sim, apenas o atraso¹⁹, e a sua incapacidade de ser civilizada, de ter limites morais.

O interessante desse final de Alvim é que ele justamente leva tal discurso moralizante mais adiante. Quando ele inverte o posicionamento de classe do narrador, ele como que *revela* o que há de mais real nessa ideologia (que à época estava no ápice do seu funcionamento): o problema passa a ser então *puramente moral*, e não tem característica de classe; o problema é, pois, “o brasileiro”. Com efeito, não à toa, a última palavra do texto é essa: brasileiro. Ao que se segue a música *Deus lhe pague*, e Eulálio recebe um bolo de aniversário com velinhas de 500 anos. Ou seja, o final explicita de maneira total, o que a peça *diz*: o *brasileiro* é atrasado, corrupto, moralmente baixo, violento, etc. Claro que tal *plot-twist* não anula todo o restante do espetáculo, que constrói o olhar sobre um homem branco da elite que concentra tais características (em oposição ao negro escravizado que retorna como entidade, à índia antropofágica etc.); no entanto o final explicita que não só não se trata de um *indivíduo*, mas também, *não se trata de uma classe*, e sim *de um país*.

É curioso também como isso foi pouco notado pela crítica - o próprio Welington, que apontara como Eulálio “não seria especialmente um indivíduo, sequer um tipo, constituindo mais apropriadamente a figuração de uma espécie de *discurso*” (ANDRADE, 2016, grifo meu), em relação ao final, justamente recorra a uma análise da personagem para pensá-lo: “o

19 Para se ter uma noção de como esse tipo de ponto de vista estava presente na esquerda, e de quão prejudicial a análise moralizante era para a sua luta concreta, vejamos essa postagem de setembro de 2018: “O BRASIL CAMINHA PARA O SEGUNDO TURNO IDEAL / Haddad e Bolsonaro é a segunda volta dos sonhos, por contrapor sem máscaras a civilização e a barbárie. / Não se trata apenas ou principalmente de cálculo eleitoral, embora também o seja, por ser cientificamente mais fácil para a vitória da esquerda se enfrentar com a ultra-direita. / Tem um valor pedagógico. / Bolsonaro é a cara real das elites brasileiras: colonizadas, racistas, cruéis, antipopulares. Não tem maquiagem ou perfume, bons modos ou trejeitos. O capitão reformado é o retrato mais verdadeiro de uma classe dominante escravagista, misógina, homofóbica, antidemocrática. / Será imensamente positivo para o povo brasileiro enfrentar esse expoente neofascista na rodada final. / Sua derrota, frente ao candidato de Lula, será a que mais abre caminho para a reconstrução democrática da nação.” (Breno Altman, na sua página do Facebook, 24/09/2018). A visão de uma “elite do atraso” moralmente condenável não tem eficiência enquanto análise econômica (como mostrou Chico de Oliveira), e nem muito menos em termos eleitorais. Assim como, a ideia de que há uma guerra (conforme apontado) entre “civilização e barbárie”, novamente, em uma chave franca e diretamente *dualista*, e moralizante. A análise erra em todos os níveis, e o mais grave de todos: não serve como estratégia eleitoral, e só serve para enganar os já previamente sugestionados pelo seu próprio *wishfull thinking* retroativo. A “elite do atraso” estava em plena atividade no lulismo, assim como a “nova classe trabalhadora” progressista. O sonho de que poderiam conviver sem contradição talvez tenha sido a ideologia mais evidentemente falsa daquela era, e foi devidamente dinamitada.

protagonista da adaptação teatral renuncia às suas origens humildes e adere, por um mecanismo que podemos chamar de glória de empréstimo (bem ao estilo machadiano, aliás)” (idem). Ora, evidentemente que o caráter alegórico (ou mais, de delimitação de um *discurso*) se manteriam também para o final, no caso. Trata-se, ao contrário, não de personificá-lo, mas justamente, de *despersonificá-lo* ainda mais. É curioso pensar que, se a esquerda à época comportou divisões mais ou menos importantes, entre aqueles que condenavam claramente aspectos da administração petista (a corrupção sendo um deles), e aqueles que defendiam o partido de tais acusações; a direita, no entanto, era unânime: o problema do país era a corrupção (de que o PT era apenas um representante). A moralização, que, na sua versão à esquerda tinha lugar de classe (a elite é que é do atraso, e a “classe média”, o “povo”, a “ralé”, não), à direita, é indeterminada: o brasileiro é corrupto, moralmente vil (as moscas), e é preciso “retomar” o país das mãos desses que são moralmente atrasados, etc.

A inversão ao final da peça é uma espécie de *falha* da narrativa que já aponta, desde então, o seu ponto de vista *real* - que é o ponto de vista unitário, fechado, da “narrativa” da direita, segundo a qual o problema brasileiro é *exclusivamente* moral (e jamais de classe). No entanto, a moralização do debate operava (e opera) para os dois lados, como vimos. No caso da esquerda, tratava-se de *moralizar* a questão de classe. No caso da direita, de retirar o aspecto de classe ao discurso moral. O *plot-twist* em questão, não à toa pouquíssimo interpretado, era como uma mensagem em uma garrafa, para quem quisesse ler, que decodificava a peça como um todo, e basicamente poderia (a gosto de quem a assistisse) *inverter completamente* o seu discurso, atirando-a para o lado oposto da cismogênese. Aqui, o “nós” da frase inicial poderia ser um ou outro, e assim, a frase se invertia, assim como o todo da obra: “*nossa tragédia é toda sua*”.

Tudo se passa como se Alvim estivesse profundamente consciente da dinâmica de clivagem em marcha, e tivesse (intuitivamente ou não) *jogado* explicitamente com a cismogênese (evidentemente que não é necessário esse conceito - ou nenhum outro - para entendê-la e para *utilizá-la*), de tal modo que a peça inteira era perfeitamente legível como se fosse uma peça de

propaganda da ideologia mais evidente da esquerda, mas, no entanto, *ao mesmo tempo*, continha um detalhe que, para quem quisesse ver, poderia ressignificá-la completamente, à direita: Eulálio aparecendo então como justamente o representante do povo, que se deixara conspurcar pelo que de pior existe no país (não é difícil, nesse sentido, imaginar o amigo do - então “já” nazista - Roberto Alvim, Josias Teófilo, fazendo a leitura de que Eulálio, em *Leite Derramado*, era justamente uma alegoria para o ex-presidente Lula).

De qualquer modo, mesmo com essa espécie de ressalva ambígua ao final, que parece permitir duas leituras da peça, isso não altera - e aliás enfatiza - o fato de que se trata de uma obra plenamente legível, feita de alegorias, todas elas decodificáveis; uma peça ideológica, clara e direta, cujo único aspecto que não caminha na mesmíssima direção é um detalhe que permite que ela se vire no seu perfeito avesso (e igualmente monológico e unitário). Ou seja, mantém-se a estrutura de divisão, e o final acaba por funcionar quase que um lembrete do diretor, para aqueles que o quisessem (e pudessem) ler: “eu sei o que estou fazendo”.

Teatralidade total

Ao que parece, tal obra de Alvim se apresenta como o exato contrário do que observa Luiz Fernando Ramos sobre a sua produção até antes de 2015 (quando seu livro foi publicado): “São *opsis* depurados de *mythos*, ou, se se preferir, *mythos* inalcançáveis a reverberar silenciosamente sob um manto de puro *opsis*”. (RAMOS, 2015, ps. 241 e 242). No caso de *Leite Derramado*, trata-se aparentemente do exato inverso: um *mythos* que se impõe por todos os lados, e que, querendo comunicar-se de maneira quase ostensiva, submete completamente ao seu jugo todo o “manto” de impressionante variação técnica e de textura da *opsis*, que, como um tipo de aparato conquistado virtuosístico, agora perde justamente toda a sua capacidade de descolar-se do *mythos*, e de se tornar por assim dizer quase que completamente *opaca*, a ponto de que os aspectos dramáticos, ou “teatrais” chegassem a ficar quase plenamente insondáveis. Aqui, retornam como senhores incontestes da cena, e submetem todo aquele aparato, que permanece operativo, porém, rodando em falso, em um território que já não lhe permite existir com independência -

um território que demanda a todo custo um retorno brutalmente impositivo do *mythos* contra todas as *opsis*, retomando o seu território de forma tão frontal e direta como antes tinha sido retirado.

Trata-se evidentemente de um desdobramento histórico imperceptível à época que o teórico escreveu a sua reflexão: ele cita diversos nomes no final deste mesmo capítulo do seu livro, todos eles artistas que poderiam estar aqui nas minhas análises também, na parte que denominei como “aberturas” (e que se refere, em alguma medida, ao mesmo fenômeno descrito por Ramos), que ele resume da seguinte forma:

“Suas produções nas primeiras décadas dos anos 2000 comprovam que está em curso uma transformação radical das ideias sobre o que são as artes cênicas e visuais, plásticas e performativas, e de como, de fato, seus procedimentos vêm se confundindo” (RAMOS, 2015, p. 248).

O que ainda não era possível ver, era que essa onda de transformação tinha data para terminar, e que logo adiante se preparava o refugio de uma ampliação sensível, que implicaria em um *fechamento* tão importante e rápido quanto o tinham sido as novas possibilidades encontradas e desdobradas nos anos anteriores. A obra - e a trajetória - de Alvim parece ser um dos exemplos mais evidentes desse movimento, tendo jogado ativamente *nos dois campos*. No entanto, o ponto central é que o movimento em si não é individual, ocorreu (e ocorre) de maneira ampla e, creio, de um jeito ou de outro, *com todos nós*.

5.

ASSIMILAÇÃO

Ideias fora do lugar hoje, ou: tudo o que foi aqui abordado não importa mais para nada

Neste ponto, gostaria de retomar a questão apresentada inicialmente, e que perpassa de certa forma toda a nossa exposição, que é a questão de fundo sobre o próprio lugar do teatro “pós-dramático” na nossa realidade brasileira, e toda a discussão em torno de ser ele algo de “posticho”, ou não.

Pretendo buscar uma alternativa em relação a uma postura digamos mais resistente ao “influxo externo”, e uma outra postura mais sedenta pelas novidades advindas de fora. Como apontado no primeiro capítulo da tese, o território do teatro talvez seja bastante diverso de outros territórios artísticos no país. Com efeito, se pensarmos na literatura nacional, parece bastante razoável pensar que a “formação” da literatura brasileira deu muitos passos, e há uma tradição imensa, contínua, com desdobramentos internos, diversas tendências, etc, todos os ingredientes para que, como diz Antonio Cândido, se crie uma efetiva *tradição literária*. Como coloca Roberto Schwarz:

“no caso da literatura brasileira tratava-se de historiar uma formação que já se havia completado: acompanhando o argumento do mesmo Antonio Candido, em Machado de Assis temos um escritor cuja força e peculiaridade só se explicam pela interação intensa e aprofundada entre autores, obras e público, interação que comprova em ato a existência do sistema literário amadurecido” (SCHWARZ, 1999, P.18)¹

1 Claro que tal perspectiva de uma *formação* não é desprovida de contradições, e evidentemente que, na literatura inclusive, tal tradição literária existente não é a resolução das contradições todas da produção nacional - mas apenas, as insere em perspectiva diversa. Como o próprio Schwarz coloca, “o nosso sistema literário coexistia com a escravidão e com outras ‘anomalias’, traços de uma sociedade nacional que até hoje não se completou sob o aspecto da cidadania, e talvez não venha a se completar, o que certamente faz refletir sobre a natureza mesma daquele movimento de formação nacional” (idem, p. 20). Talvez, justamente, seja o teatro o território em que se torna mais difícil a possibilidade de fazer uma tal *formação* de uma tradição própria coexistir com os aspectos da sociedade que não *se formam* - e isso pelo seu caráter mais marcadamente público.

Não se pode, creio, afirmar o mesmo em relação ao teatro, ao menos não com a mesma estabilidade. Por mais que tal forma de pensar possa soar eventualmente anacrônica, não nos parece que seja o caso, e de fato parece ser um bom ponto de partida para tentarmos pensar sobre a situação do teatro brasileiro na contemporaneidade (mesmo levando em conta todas as necessárias mediações para isso). Mas tentemos compreender um pouco melhor a ideia de Antonio Candido. Em *Formação da Literatura Brasileira*, ele escreve:

“Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação (...) convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. (...) Entre eles [os denominadores comuns] se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.

(...)

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre um outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - em espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos do todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto dos elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.” (CÂNDIDO, A., 2000, ps. 23 e 24)

A ideia de um *sistema* literário que, estruturado no tripé *autor - obra - público*, permite que se configure uma *tradição literária*, no sentido forte de uma continuidade, com desdobramentos internos de uma fase para a outra, é um dos pressupostos do livro de Cândido - e também, podemos pensar, é uma das tarefas de que ele procura dar conta: ajudar na formação de uma tal *tradição*, que, embora talvez nunca venha a ser plenamente sustentada nos seus próprios pressupostos, se fortaleça e com isso sirva, não como negação do que vem de fora dela, mas como elemento de *mediação*. Em outras palavras, não se trata - nem no caso de Antonio Cândido, e muito menos no caso de Roberto Schwarz, de ingenuamente almejar a possibilidade de que se crie no Brasil uma cultura plenamente autóctone, que seja capaz de abrir mão da influência externa para se nutrir apenas de si própria. Ao contrário, o que se

persegue é a *formação* de uma tradição, que seja capaz de se desdobrar em *continuidades* minimamente coerentes, e que, assim, *medie* o inevitável influxo externo, que não tem como perder importância (ao menos, não enquanto a posição econômica, social, política do Brasil permanecer no subdesenvolvimento - ou na posição de *dependência*, como quer que se prefira denominar). O caso é que, até por conta dos esforços todos em torno disso, e também provavelmente pela própria característica da literatura (uma arte que envolve um custo muito baixo, para além do tempo daquele que escreve), além de outras razões que não temos como conhecer, o caso é que há uma tradição literária no Brasil, cuja história pode ser contada de várias maneiras evidentemente, e cujos desenvolvimentos estão longe de serem consensuais, mas é claro que há diversos *sistemas literários* que se sucedem uns aos outros, de maneira mais ou menos contínua, desde pelo menos meados do século XIX, e tais sistemas acabam por serem de fato *mediadores* diante dos influxos externos de tendências que chegam do *centro*², e que, na medida em que tal *tradição literária* existe e se desdobra, precisam passar pelo crivo dos desenvolvimentos locais para adentrarem na tradição brasileira. É claro que a maneira como tais influxos se inserem é extremamente complexa e se altera ao longo do tempo, e sobretudo a partir da segunda metade do Século XX passa a ser mais complexo o jogo entre o que vem de fora e os desdobramentos dos sistemas literários em vigência internamente, mas parece ser possível afirmar que tal tensão permanece ativa - entre o que vem de fora, e o que se desdobra internamente, em relação ao período anterior - de tal modo que mesmo as rupturas mais aparentemente violentas poderiam ser pensadas em relação com uma determinada tradição, que as antecede, e criam por sua vez novos paradigmas, que serão posteriormente quebrados de novo, etc. Com isso não estou dizendo que existe um caminho progressivo, um “desenvolvimento” das formas literárias, mas que, por mais que todos os vaivéns dos períodos todos, as vanguardas, as neovanguardas, os movimentos literários mais conservadores, etc, tudo isso se dá sempre sob a influência

2 “Para bem ou para mal, um sistema literário é uma força histórica, e funciona como um filtro (...). Num país culturalmente a reboque, como o nosso, onde as novidades dos centros mais prestigiosos têm efeito ofuscante, a existência de um conjunto de obras entrelaçadas, confrontadas entre si, lastreadas de experiência social específica, ajuda a barrar a ilusão universalista (...).” (SCHWARZ, 1999, p. 20)

exterior, mas também, *em relação com a própria tradição literária local*, que também influencia o presente com um certo peso.

Se transpusermos, no entanto, o raciocínio para o ambiente teatral, parece muito difícil falar em uma situação semelhante. A “tradição” teatral brasileira, embora, como coloca Cândido, esteja repleta de *manifestações teatrais* de imenso valor, e de qualidade inquestionável, raramente se constitui como *sistema teatral* - ou seja, com um tripé autor / obra / público suficientemente estável para que seja possível traçar um determinado conjunto de características de um certo momento histórico. E, aqui o principal, mesmo quando é possível traçar tais momentos (em geral passageiros e frágeis), eles praticamente nunca conseguiram, ao longo da história do teatro brasileiro, gerar *continuidade*, resultando naquilo que Antonio Cândido denomina *tradição*. Assim, talvez possamos dizer que é praticamente impossível falar em uma *tradição teatral* brasileira, que se desdobre ao longo do tempo. Ao contrário, a “tradição” do teatro brasileiro ocorreu sempre por meio de interrupções e retomadas. De tal forma que é raríssima (talvez, inexistente) a situação em que um determinado *sistema* tenha a possibilidade de se desdobrar em um outro. O resultado desta situação é que no teatro brasileiro em geral o peso do influxo externo parece ser muito maior do que por exemplo na literatura nacional. Em nenhuma outra arte (talvez apenas a dança se assemelhe ao teatro nisso) as influências que nos chegam da metrópole tem efeito tão direto, e tão massivo. As *tradições teatrais* se substituem umas às outras sempre à mercê das novas ondas que chegam - todas vindas de fora. Esse cenário de influência quase que imediata é particularmente perceptível no período que analisamos nesta tese.

Normalmente, os *sistemas teatrais* parcamente formados são interrompidos por fatores políticos externos. O caso da ditadura de 1964 é exemplar. Quando se criava uma determinada tradição teatral que dava conta, naquele momento, de aclimatar o teatro narrativo de Brecht, e que recriava os seus experimentos a partir do contato com a realidade local (Augusto Boal, Vianinha, Teatro de Arena, Teatro Oficina e José Celso Martinez Correa - este, o único que se manteve em atividade, muito embora tenha interrompido o seu trabalho na década de 1970, tendo-o retomado apenas nos anos 1990, já

dentro de um novo contexto, de tal forma que ele, sendo o imenso artista que é, se manteve produtivo, através das rupturas, que, no entanto são mais amplas do que o trabalho de indivíduos, por mais importante que este seja), o golpe de 1964 interrompe simplesmente por meio da violência, da censura direta, aquela que poderia ser o princípio tardia de uma tradição teatral a gerar continuidades e desdobramentos internos.

Todos nós conhecemos a história de como tal tentativa de tradição foi *retomada* praticamente três décadas depois, por alguns grupos paulistanos, particularmente a *Companhia do Latão*, que de certa forma tentou dar os passos subsequentes àqueles experimentos épicos da década de 1960, gerando com isso um novo *sistema teatral*, que vigorou, digamos, na década de 1990 e início dos anos 2000. Tal sistema poderia ser pensado como o teatro paulistano de grupo da virada do século, com caráter tendencialmente político, e por uma tentativa de trabalhar coletivamente, por meio do *processo colaborativo*, gerando peças que - cada uma à sua maneira - procuravam estabelecer imagens e reflexões sobre o país, de um ponto de vista político. Por mais que se distanciassem os meios do Teatro da Vertigem, da Cia do Latão, ou do grupo Folias D'Arte por exemplo, é possível aproximá-los nestes dois pontos: processo colaborativo e busca por criar um olhar para o país como um todo.

A Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, de 2002, que foi uma espécie de decorrência institucional dessa *retomada* da década de 1990, certamente criou as condições materiais para que houvesse finalmente a possibilidade de que tivéssemos uma *continuidade* entre o *sistema teatral* do período, e um outro sistema - ou sistemas - que se desdobrariam destes, sem excluir a influência externa, mas essa continuidade interna parecia finalmente ser possível, pela própria materialidade da Lei. Não à toa, uma das suas exigências é a *continuidade* do trabalho. Há, na Lei, uma intenção explícita de ser o que possibilita o fortalecimento da *formação* de um teatro, ou melhor de uma *tradição teatral* paulistana.

De fato, talvez possamos pensar que a década de 2000 tenha sido no teatro paulistano o desdobramento desse teatro da década de 1990 em outros grupos que de fato deram passos em uma relação de *continuidade* com o

sistema anterior. Eu mesmo penso o meu trabalho como dramaturgo, que comecei a desenvolver naqueles anos, como um desdobramento do teatro que a Cia do Latão desenvolvia. E, assim como eu contava para isso com influências vindas de fora, essas influências entravam em cena *mediadas* pela *tradição* gerada no período anterior. Talvez, nesse sentido, seja possível dizer que na década de 2000, e no início da década de 2010, tenha sido um dos únicos momentos da história do teatro brasileiro em que houve uma *continuidade* entre determinados *sistemas teatrais* (uso aqui o plural porque talvez na atualidade seja mais este o caso), que se desdobraram em outros sistemas. É possível nesse sentido pensar que, assim como o meu trabalho por exemplo se desdobra - de maneira indireta, complexa etc - da pesquisa da Cia do Latão ou do grupo Folias D'Arte, o trabalho do grupo XIX de teatro (no início dos anos 2000) se desdobra da pesquisa do Teatro da Vertigem, e assim por diante, pode-se pensar que vários outros grupos tenham *levado adiante* elementos que faziam parte do *sistema teatral* anterior (aqui entram Cia São Jorge de Variedades, Grupo Bartolomeu, enfim, todos os grupos que como que desdobraram o trabalho dos grupos da década de 1990 - sobretudo Cia do Latão, Teatro da Vertigem, e Folias).

No entanto, e parte do trabalho desta tese está em tentar defender isso, muito embora não tenha havido uma ruptura propriamente institucional, e nem tenha tido um papel central a questão da censura - e também, mesmo que a Lei de Fomento ao Teatro ainda esteja em atividade até hoje (contrariamente a todas as expectativas) -, ainda assim, creio que houve novamente uma *ruptura* em meados de 2010 (entre 2015 e 2016, como procurei abordar acima), e, de fato, com esta *ruptura*, ao que parece, novamente tornou-se impossível que a *tradição teatral* dos anos 2010 se desdobre em *continuidades* mais ou menos coerentes. As razões para a minha defesa de tal hipótese estão expostas e defendidas ao longo da tese.

Claro que a história não é assim tão linear e, da mesma forma que coube a um grupo como a Cia do Latão, nos anos 1990 e início dos anos 2000 sobretudo, realizar diversas mediações entre tendências exógenas e procurar refazer os nexos com movimentos interrompidos, coube aos que vieram depois mediar também o chamado teatro “pós-dramático” com nexos que

também diziam respeito a aspectos negligenciados ou interrompidos da arte brasileira. Essa tarefa, por vezes foi feita de maneira consciente, por vezes não. Particularmente no teatro, no entanto, esse movimento sempre parece estar sendo retomado como que *do zero*. Agora, depois de todo esse movimento cuja *interrupção* tentei descrever, há certamente uma nova onda, que está novamente sendo mediada com outras ondas internas, retomando determinados autores brasileiros à luz de tendências que vêm de fora, etc. Sobre estas tendências novas e inegavelmente centrais no teatro brasileiro atual, não falarei. Me limito a deixar a pergunta: em que medida está-se conseguindo dar algum tipo de sequência aos desdobramentos que foram possíveis entre anos 1990 e 2000? Ou será que - como é a minha hipótese - houve, em meados de 2010, uma *nova interrupção*, que como que cortou completamente todos os fios que, de maneira inédita, estavam podendo render frutos e ter continuidade, como nunca antes ocorrera talvez no teatro brasileiro? Em outras palavras: há continuidade entre os “sistemas” que antecedem 2015/2016, e os que se seguem a esse *corte*?

Esta é uma pergunta para ser abordada em estudos posteriores, que não me foi possível responder neste doutorado, que preferi deixar restrito ao que me pareceu ser o apogeu e fim (sem queda) de um momento de florescimento estranhamente *endógeno* no teatro brasileiro. Desenvolvimento em que, embora os influxos externos nunca tenham deixado de existir, tais eram como que *naturalmente* mediados pelos impulsos *internos*, pelos vetores de desenvolvimento interno - de tal forma que tais influxos tornavam-se *estranhamente nossos*.

Foi este o caso também do que se seguiu aos anos 2015/2016? Trata-se também de um desdobramento *endógeno* do próprio teatro brasileiro? Ou houve ali uma interrupção? Me limito a analisar os anos que antecederam a “virada”, e a analisar de um certo ponto de vista a própria virada. E, de dentro dessa análise, tudo indica que há uma interrupção - como sempre, violenta, muito embora, neste caso, trate-se de *um outro tipo de violência*. O que se segue nos anos seguintes, nesse sentido, parece ser tributário de tal interrupção. Este é um estudo (do teatro que se seguiu - entre 2016 e 2021)

que eu ainda pretendo realizar, mas que não coube no escopo deste doutorado.

No entanto - e isso é o que pretendo abordar neste capítulo - nesta dinâmica entre influxos externos, mediações a partir de retomadas de movimentos internos anteriormente interrompidos, nem sempre estaremos falando de recriações ou readaptações de movimentos *que já ocorreram* no centro. No caso do *Pós-Dramático* por exemplo, não se trata de escolher entre sofrer as influências vindas de fora e reproduzi-las para dentro, ou de conservar os desdobramentos das tendências mais estritamente internas. Esse emaranhado constante entre tendências chegando aqui com mais ou menos “atraso”, e tendências internas sendo retomadas, tudo isso com um certo grau de inexatidão, na realidade exatamente esse *território* é o teatro brasileiro. Não se trata de ignorar todas essas forças, a tendência à simples *imitação* do que vem de fora, etc, mas, sabendo de tudo isso, é necessário também olhar para esse emaranhado de forma não-linear: o que ocorre hoje é resultado de influxos, mas também de *antecipações*, e as retomadas do passado brasileiro sempre o fazem sob a ótica do futuro. Pensando um pouco em Walter Benjamin, cabe trazer um olhar histórico menos linear, que também é o que sugere Hal Foster, em seu livro *O Retorno do Real*, onde se utiliza da ideia de *nachträglichkeit*, de Freud, para pensar na história da arte: assim como a subjetividade humana, a história da arte pode ser pensada como um movimento constante de reconstruções e antecipações, onde o presente propriamente dito de certa forma não existe, já que nunca se chega a um tempo perfeitamente estável e igual a si mesmo, sempre se está sob as sombras do que já se foi, e antecipando o que será o futuro. Foster escreve, refletindo sobre a “sucessão” entre *moderno* e *pós-moderno*, mas podemos pensar da mesma forma sobre todas as sucessões internas ao teatro (digamos, *narrativo* e *pós-dramático*):

“Cada época sonha a seguinte, como Walter Benjamin certa vez observou, mas nesse processo ela revê a anterior. Não existe um simples *agora*: todo presente é assincrônico, uma mistura de tempos diferentes; logo, não existe transição pontual entre o moderno e o pós-moderno. Em certo sentido, cada um chega, como o sexo ou a sexualidade, cedo demais ou tarde demais, e nossa consciência de cada um deles é prematura ou posterior ao fato. Nesse aspecto, o modernismo e o pós-modernismo têm de ser vistos juntos, *em*

paralaxe (tecnicamente, o ângulo de deslocamento de um objeto causado pelo seu observador)” (FOSTER, H., 2017, p. 201)³

Foi mais ou menos isso que eu tentei traçar, em relação por exemplo ao *pós-dramático* no teatro brasileiro. Não é “*pós-dramático*” o que fez Agrippino em 1960⁴? Com certeza o é. Assim como, na mesma época, se desenvolvia o teatro épico do Teatro de Arena por exemplo, que foi retomado e recriado em meados dos anos 1990. Ambos, no entanto, lidavam com *influxos externos* - do teatro político brechtiano, e dos happenings do *living theatre*, claro, mas ambos lidavam também com os desdobramentos de tendências internas, de maneiras diversas. Quando, nos anos 2000, se retoma os movimentos interrompidos dos anos 1960, e se recria o teatro épico, é certo que se está olhando para o passado. No entanto, também se está olhando para o passado brasileiro quando se recriam as tendências pós-dramáticas por aqui. Porque também há movimentos interrompidos no passado que poderiam ser denominados “pós-dramáticos” - e ambos os fios que se procura retomar não eram, tampouco, puramente próprios, mesmo lá na década de 1960. Já naquela época, eram resultado de influxos externos, e tendências internas, etc. Dessa forma, assim como Foster coloca que “não existe um simples agora”, podemos pensar que, no caso brasileiro, *não existe um simples aqui*. Não há *transição pontual* entre o que é “nosso” e o que não o é. As tendências todas são sempre recriadas a partir de um emaranhado de questões locais e exteriores, de demandas que vêm de fora e que são internas, e o teatro brasileiro é feito disso. Ele não se constitui jamais em uma *tradição teatral* própria - para pensar com Cândido, e de maneira diferente da literatura brasileira. O teatro argentino tem uma tradição própria. Talvez o teatro chileno. Mas o teatro brasileiro não o tem. E talvez essa seja - por enquanto - a sua característica própria. Que cada momento histórico seja um

3 Cabe apontar que, a meu ver, o argumento de Foster, embora possa soar semelhante, não se aproxima da relativização total do aspecto histórico, como é o caso de algumas tendências pós-estruturalistas. Ao contrário, trata-se de uma concepção que traz para primeiro plano o aspecto não-linear da história - como concebida por Benjamin - mas não para afirmar uma completa ausência de desdobramentos e de fundamentação material. Trata-se de enfatizar o aspecto móvel e não-linear do tempo histórico, para um pensamento sobre a arte que se funda em um ponto de vista materialista - como de resto evidentemente é o caso do próprio Benjamin.

4 Podemos pensar aqui em *Panamérica*, mas também no *Rito do Amor Selvagem*, por exemplo, a célebre peça de teatro em que Agrippino encheu o Hall do teatro São Pedro de galinhas e patos, e para a qual criou a bola de plástico preta que depois foi utilizada no filme *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla.

novo emaranhado, não só entre passado e futuro, mas entre o que vem de dentro e o que vem de fora - de tal modo que o teatro brasileiro nunca chega a ser plenamente localizável - sempre está interno demais para parecer vindo de fora, e também sempre está fora demais para parecer “brasileiro”.

O teatro brasileiro, nesse sentido, emprestando o raciocínio de Foster, é como que permanentemente *sem lugar*, e o seu território é esse emaranhado entre o que vem de dentro e o que vem de fora, onde nunca se está num território único. Não só as tendências históricas se emaranham em um presente que nunca se concretiza, está sempre antes e depois, mas também as tendências locais e externas se emaranham em um *lugar* que nunca se fixa.

No entanto, mesmo com esse adendo que proponho, a partir de Foster, não pretendo com isso relativizar os parâmetros em jogo, apenas torná-los mais *móveis*. É óbvio que, ainda assim, as suas bases são sólidas (ainda que haja um movimento relativamente fluido em relação a tais *bases*). Seguimos, assim, repondo a tendência de sempre esquecer o que foi feito dentro, e substituir pelo que tem sido feito mais recentemente fora. Nesse sentido, o meu esforço com esta tese vai no sentido de tentar contribuir com a tentativa de nos tornarmos capazes de *sermos herdeiros de nós mesmos*. Sem renegar de maneira purista os influxos externos, e sabendo que jamais se constituirá uma tradição estritamente *localizada*, ainda assim, o que parece mais urgente é impedir que simplesmente *esqueçamos* todo o processo pelo qual passamos na primeira metade dos anos 2010, que corre o risco de simplesmente *desaparecer*, em um novíssimo renascimento do teatro brasileiro mais uma

vez como que surgindo do zero⁵. Sem de maneira alguma negar as novas tendências, é necessário *elaborar* a interrupção que se passou, e *torná-la nossa*. Sabendo que o nosso teatro jamais terá talvez um lugar *próprio*, e um tempo presente, mas ainda assim, se colocará sempre em relação com tendências que vêm de fora - mas *também com as que vêm de dentro*. Certamente, o teatro brasileiro segue forte, e com uma miríade de novos artistas que o direcionam em territórios diversos, etc. No entanto, talvez corramos o risco de perder no esquecimento sobretudo o momento de ruptura que vivemos em meados de 2010, e que ainda precisa ser assimilado para dentro das nossas criações, para que possamos, não criar um lugar e um tempo próprios estáticos, mas para que aprofundemos as tendências internas do nosso próprio teatro, e para darmos consequência a esse raríssimo momento em que, aparentemente, tivemos *continuidade* no teatro brasileiro - o que ao que parece ocorreu na primeira década dos anos 2000, em relação às tendências da década de 1990, que levou a alguns desdobramentos, que começaram a surgir ali por 2010, no que chamei de *aberturas*, como que um florescimento generalizado, e talvez caótico, mas com prazo de validade: como se todos nós estivéssemos aproveitando a possibilidade desse tipo de sensação de continuidade, quase que *pressentindo a sua curta duração*.

Cabe recuperar parte do que ali se dissolveu, não para *retomar* as tendências de então, mas para *elaborar a ruptura*, e *torná-la nossa*, lutando assim contra o nosso pior e mais comum costume: o puro e simples esquecimento. No caso, o que corremos sério risco de esquecer, ao que parece,

5 Como nos diz Schwarz em outro texto, o apetite “pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a consequente descontinuidade da reflexão. Conforme notava Machado de Assis em 1879 ‘o influxo externo é que determina a direção do movimento’ Que significa a preterição do influxo interno, aliás menos inevitável hoje do que naquele tempo? Não é preciso ser adepto da tradição ou de uma impossível autarquia intelectual para reconhecer os inconvenientes desta praxe, a que falta a convicção não só das teorias, logo trocadas, mas também de suas implicações menos próximas, de sua relação com o movimento social conjunto, e, ao fim e ao cabo, da relevância do próprio trabalho e dos assuntos estudados” (SCHWARZ, 1987, p. 30). Foi justamente levando em conta essa tendência ao interesse pelo que há de mais recente *fora*, e proporcional desinteresse pelo recentíssimo realizado aqui dentro, que optei por - ao contrário do que estava previsto na minha qualificação - por voltar-me unicamente para a produção interna, abdicando, por hora, de analisar a obra de Christoph Schlingensief, como era o meu projeto original. Avaliei que a revisão do momento histórico recente era mais urgente do que o movimento de voltar-me *para fora*. A recuperação do movimento recente interno, que corre o risco de desaparecer na nossa memória reconhecidamente curta, parece mais importante nesse momento de alteração de rumo. Deixo, assim, a pesquisa sobre Schlingensief em aberto, para ser continuada em momento oportuno.

é a maneira como uma certa sensação passageira que tivemos, da possibilidade de um teatro nacional plenamente *atual* em relação ao mundo foi simplesmente se desfez em pouquíssimos anos por meio de uma dinâmica que parece querer o tempo inteiro nos colocar de volta “no nosso devido lugar”. Cabe impedir que os nexos com este passado recente sejam simplesmente esquecidos, e tentar compreender e assimilar as rupturas que se deram, não para *retomar* o passado, mas para tentar (a contrapelo da tendência nacional de dissolução constante), *desdobrá-lo* no presente, mesmo quando ele quer a todo custo simplesmente sumir. Se há algo que esta tese segue carregando da sua origem, de um estudo do teatro alemão contemporâneo, é talvez uma capacidade, que a intelectualidade e os artistas alemães parecem ter (que aqui acabou por surgir sobretudo no exemplo de Brecht), de *internalizar as suas rupturas*, e torná-las, dialeticamente, combustível de novos movimentos, que jamais renegam as suas falhas, deslocamentos e impossibilidades, mas as assimilam e as *tornam produtivas*. Muitos artistas brasileiros também seguiram este caminho, como se sabe, de Machado de Assis a Glauber Rocha, e muitos outros, apenas para ficar nos célebres. Esta tese é uma pequena contribuição na direção da tentativa de realizar um movimento deste mesmo tipo em relação ao nosso passado recente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SABER, T., *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*, Hedra, São Paulo, 2011.
- ABREU, M., *Maré / PROJETO BRASIL*, São Paulo, Ed. Cobogó, 2016.
- _____, *Nós*, Belo Horizonte, Javali, 2017.
- ADORNO, T. *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1993.
- _____, *Notas de Literatura*. São Paulo, ed. 34, 2003.
- _____, *Prismas*. São Paulo, Ática, 2001.
- _____, *Teoria Estética*. Lisboa, Edições 70, 2008.
- _____, *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1971.
- AGAMBEN, G. *O reino e a glória*. São Paulo, Boitempo, 2011.
- _____, *Profanações*. São Paulo, Boitempo, 2007.
- _____, *Estado de exceção*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2005.
- _____, *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, Argos Editora da Unichapecó, Chapecó, 2009.
- _____, *Pilatos e Jesus*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2014.
- ALTBERG, M., *Matula cheia de voz: a voracidade vocal de Grace Passô em Vaga Carne*, in: revista Arte e Ensaios, 2021, v. 27, n. 41.
- ALTHUSSER, Luis. *Aparelhos ideológicos de estado*. São Paulo, Graal Editora, 2010.
- ALVES JR., D., *Ficção - Cia Hiato*, crítica publicada na revista Veja em 2012, disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/peca-ficcao/> (acessado pela última vez em 03/01/2022)
- _____, D., *Leite Derramado*, in: Revista Veja, 14/10/2016, São Paulo.
- ANDRADE, W., *Interlocução entre cena e crítica*, in: Revista Cult, em 17/08/2015, disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/interlocucao-entre-cena-e-critica/> (acessado pela última vez em 08/01/2022).
- _____, *Leite Derramado, "mise en abyme" do desvario*, in: Revista Cult, 31/10/2016, disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/leite-derramado-mise-en-abyme-do-desvario/> (acessado pela última vez em 08/01/2022).
- _____, W., *O teatro como lugar da subjetividade possível ou Os impasses da crítica diante da criação*, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- ARANTES, P. e ARANTES, O., *Sentido da Formação*, São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- ARANTES, P. E., *A Lei do Tormento*, in *Teatro e vida pública*, DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M., orgs., Hucitec Editora, São Paulo, 2012.
- _____, *Formação e desconstrução - Uma visita ao Museu da Ideologia Francesa*, São Paulo, Editora 34, 2021.
- _____, *O novo tempo do mundo*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2014.
- _____, *Zero à esquerda*, Conrad Editora, São Paulo, 2004.

- ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*, Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2008.
- ARCANJO, M., *Branco é espetáculo racista confesso e sem remorso*. Disponível em: <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/03/20/critica-branco-o-cheiro-do-lirio-e-do-formol-e-um-espetaculo-racista-confesso-e-sem-remorso/> (acessado pela última vez em 19/01/2019)
- AVELAR, I., *Eles em nós: retórica e antagonismo político no Brasil do século XXI*, Rio de Janeiro, Record, 2021.
- AZEVEDO, J. F., *Transições canceladas: teatro e experiência no Brasil (notas para um programa de trabalho)*, in: Revista Sala Preta, São Paulo, USP, vol. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/120557/122238> (acessado pela última vez em 12/02/2022)
- AZEVEDO, J. F., *Uma trajetória na intermitência (notas à procura de um esquema)*, in *Teatro e vida pública*, DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M., orgs., Hucitec Editora, São Paulo, 2012.
- BAKHTIN, M. M., *The dialogic imagination*, Texas, University of Texas Press, 1981.
- _____, *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 1987.
- _____, *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 2009.
- _____, *Os gêneros do discurso*, ed. 34, São Paulo, 2016.
- _____, *Problemas da poética de Dostoiévski*, ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1981.
- _____, *Questões de literatura e de estética - A teoria do Romance*, São Paulo, Editora UNESP / Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos, Pedro & João Editores, 2010.
- BARCELOS, C. M., *Uma leitura do feminismo negro decolonial em Vaga Carne, de Grace Passô*, in: Anais / Latinidades Fórum latino-americano de estudos fronteiriços, 2020, disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/latinidades/latinidades2020/paper/viewFile/2082/966> (acessado pela última vez em 07/01/2022).
- BARIZON, R., *Cia Hiato Desnuda a Realidade*, Jornal de Teatro, 2018, publicado em 13/09/2018, disponível em: <https://www.jornaldeteatro.com.br/bastidores/2033-cia-hiato-desnuda-a-realidade>. Acessado pela última vez no dia 05/01/2022.
- BARROS, I., *Tragédia cotidiana do Brasil é contada na peça Leite Derramado, em cartaz nesse fim de semana*, Diário de Pernambuco, Recife, 13/05/2017, disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/05/tragedia-cotidiana-do-brasil-e-contada-na-peca-leite-derramado-em-car.html> (acessado pela última vez em 08/01/2022).
- BARSANELLI, M. L., *No teatro, 'Leite Derramado', de Chico Buarque, vira retrato irônico do país*, publicado em 14/10/2016, jornal Folha de São Paulo.
- BATESON, G., *Naven*, 2018, São Paulo, Edusp.
- BATESON, G., *Steps to an ecology of mind*, New Jersey, Jason Aronson, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro, ed. 70, 2008.
- _____, *Para uma crítica à economia política do signo*. Rio de Janeiro, Elfos, 1970.
- _____, *Simulacros e simulações*. Lisboa, Relógio d'água, 1991.
- BAUMGÄRTEL, S. e RODRIGUES, J., *Máscaras de uma branquitude consagrada: expor é profanar?*, Revista Sala Preta, v. 17, N. 2, 2017.

- BAUMGÄRTEL, S., *A eficácia da performatividade - constituir o efeito de presença como acontecimento discursivo*, Manuscrito não-publicado.
- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*, São Paulo, Ed. 34, 2011.
- _____, *O capitalismo como religião*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2013.
- _____, *Obras completas I: Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 2012.
- _____, *Obras escolhidas II: Rua de Mão Única*, São Paulo, Brasiliense, 1995.
- _____, *Origem do drama trágico alemão*, Belo Horizonte, Autêntica, 2011.
- BERG, Günter. *Bertolt Brecht*. Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1998
- BIRMAN, J. (org.), *Recursos na história da psicanálise*, Rio de Janeiro, Taurus, 1988.
- BLANCO, S., *Autoficción: una ingeniería del yo*, Madrid, Punto de Vista, 2020
- _____, *The Rage os Narcissus*, London, Oberon Books, 2020.
- BORGES, D. A., *Leite Derramado, de Chico Buarque: “lembranças de coisas que ainda não aconteceram” - entre continuidades e rupturas do realismo brasileiro*, in: Revista Eixo, v. 6, n. 1, Brasília, 2017, disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/464> (acessado pela última vez no dia 09/01/2022).
- BOSCO, F., *Uma vida irrecuperável*, Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 23/07/2009.
- BRECHT, B., *O declínio do egoísta Johann Fatzer*, São Paulo, Cosac e Naify, 2002.
- _____, *Diários de Brecht*, Porto Alegre, LePM Editores, 1995.
- _____, *Teatro Dialético*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- _____, *Gesammelte Werke. Band 17*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.
- BÜRGER, P., *Teoria da vanguarda*, Lisboa, Editora Vega, 1993.
- BUTLER, J., *Problemas de Gênero*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.
- CABALLERO, Ileana D. *Escenarios liminales*. Buenos Aires, 2007.
- CAMARGO COSTA, I. e CARVALHO, D. (orgs.), *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura - os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*, São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- CÂNDIDO, A., *Formação da Literatura Brasileira*, Editora Itatiaia, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, 2000.
- _____, *O Discurso e a Cidade*, Rio de Janeiro, Ouro azul; São Paulo, Duas cidades, 2004.
- _____, *O estudo analítico do poema*, São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CANHAMEIRO, C., *Pós-Dramaturgia*, Tese de Doutorado, Campinas, UNICAMP, 2020.
- CARLSON, M., *Performance: a critical introduction*, USA, Routledge, 1998.
- _____, *Teatro Pós-Dramático e Performance Pós-Dramática*, in: Rev. Bras. de Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, 2015.
- CARLSON, M., *Theatre is more beautiful than war*. Iowa, University of Iowa Press, 2009.
- CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. In: ASHOKA EMPREENDEDORES SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). Racismos contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- CARVALHO, F., *Experiência N. 2 realizada sobre uma procissão de corpus christi. Uma possível teoria e uma experiência*, Editores Irmãos Ferraz, São Paulo, 1931.
- CARVALHO, S., org., *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*, São Paulo, SMC, 2004.

- CARVALHO, Sérgio. *Questões sobre a atualidade de Brecht*, in: Revista Sala Preta, No. 6, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57306>
- _____. *Uma fala sobre a Ópera dos Vivos*. 2011. Publicado no blog *Dialética em Cena*. Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1291>
- CAVALCANTI, B., *Momentos fundamentais dos anos 2010: 7 - A Ascensão Popular de Roberto Alvim*, in: site Observatório do Teatro, disponível em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/momentos-fundamentais-dos-anos-2010-7-ascensao-popular-de-roberto-alvim> (acessado pela última vez em 08/01/2022).
- CENTENO, M. J., *O conceito de comunicação na obra de Bateson*, LabCom, Covilhã, 2009.
- CESARE, D., *Refinamento estético dos detalhes*, Questão de Crítica, Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, Rio de Janeiro, publicado em 01/11/2012. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2012/11/refinamento-estetico-dos-detalhes/>. Acessado pela última vez no dia 05/01/2022.
- CETRA, J., *Wiosna (primavera)*, texto escrito no blog *Palco Paulistano*, escrito em 2016, e acessível em: <https://palcopaulistano.blogspot.com/2016/11/wiosna-primavera.html> (acessado pela última vez no dia 03/01/2022)
- CHAUÍ, M., *O que é ideologia*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.
- CIA HIATO, *Projeto Ficção*, Belo Horizonte, Ed. Javali, 2019.
- CORNAGO, Oscar. *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*. www.telefondo.org, 2005.
- COSTA, I. C., *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*, São Paulo, Ed. Expressão Popular / Nankin Editorial, 2012.
- _____, *Sinta o Drama*, São Paulo, Ed. Vozes, 1998.
- COSTA, J. F., *Violência e Psicanálise*, Rio de Janeiro, Graal, 1986.
- DA COSTA, J., *O teatro de Christiane Jatahy: formação intelectual e pesquisa artística*, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- DAL FARRA, A., *Da imagem coletiva à coletividade imaginada*, in Revista ARS, vol. 5 no. 9, em 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202007000100004&script=sci_arttext
- _____, e MARIANO, C., orgs. *Teatro sobre a cidade*. São Paulo. Edição de autor: Tablado de Arruar. 2011.
- _____, *Trilogia Abnegação*, Belo Horizonte, Ed. Javali, 2016.
- DE ARRUAR, Tablado, *São Paulo – Berlim em Cena*, São Paulo, edição do autor. 2010.
- DE CARLI, A., *A Vaga Imagem de Grace Passô*, publicado no blog *nonada*, 2016, disponível em: <https://www.nonada.com.br/2016/09/a-vaga-imagem-de-grace-passo/> (acessado pela última vez em 07/01/2022)
- DE PAULA, J. A., *Lugar Público*, São Paulo, Editora Papagaio, 2004.
- _____, *Panamerica*, Editora Papagaio, São Paulo, 2016.
- DEBORD, G., *A sociedade do espetáculo*, Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 1997.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*, São Paulo, Editora 34, 1995.
- DELMANTO, I., *A Dramaturgia Negativa: Dialética Trágica e Formação do Teatro Brasileiro*, Tese de Doutorado, defendida em 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14092016-114027/publico/IvanDelmantoFranklindeMatos.pdf>
- DERRIDA, J., *Margens da Filosofia*, Campinas, Papirus, 1991.

- DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M. (orgs.), *Teatro e vida pública - o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo, Hucitec, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Imagens apesar de tudo*, São Paulo, Editora 34, 2020.
- DIEGUES, I., AZEVEDO, J. F. P., ABREU (orgs.), K., *Maratona de dramaturgia*, Ed. Cobogó / SESC, São Paulo, 2019.
- DOS SANTOS, F. L. B.; PERRUSSO, M. A; OLIVEIRA, M. S. (orgs.), *O pânico como política: o Brasil no imaginário do lulismo em crise*. Mauad Editora, Rio de Janeiro, 2020.
- DURAN, A., *Sobre Marcha a ré: Teatro da Vertigem, 2020*, site Questão de Crítica, acessado pela última vez em 25/09/2021: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/marcha-a-re-teatro-da-vertigem/>
- EAGLETON, T., *Marxismo e crítica literária*, São Paulo, Editora Unesp, 2011.
- _____, *A ideologia estética*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.
- _____, *Ideologia*. São Paulo, Boitempo Editorial, 1997.
- FABIÃO, Eleonora – *Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*, in: Revista Sala Preta, v. 8, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, CAC - USP, São Paulo, 2008, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>
- FÉRAL, J., *Além dos limites. Teoria e prática do teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2015.
- _____, org., *Théâtre/Public no. 25. Entre Deux. Du théâtral et du performatif*, 2012.
- _____, *Teatro performativo e Pedagogia*, entrevista à Revista Sala Preta, ECA/USP, 2010.
- _____, *Por uma poética da performatividade: o Teatro Performativo*, Revista Sala Preta, São Paulo, 2009.
- FISCHER-LICHTE, E., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.
- _____, *The transformative power of performance*, USA, Routledge, 2008.
- _____, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of Political Theatre*, New York, Routledge, 2005.
- _____, *The SHOW and the GAZE of Theatre – A European Perspective*. Iowa, University of Iowa Press, 2008.
- _____, *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit, 1999.
- _____, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.
- FONTENELLE, Isleide Arruda. *O Nome da Marca*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.
- FOSTER, H., *O que vem depois da farsa?*, UBU Editora, São Paulo, 2021.
- _____, *O retorno do real*, UBU Editora, São Paulo, 2017.
- FRANCO, M. S. de C., *As ideias estão no lugar*, in: *Cadernos de debate*, 1, História do Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1976.
- FREITAS, K., *Vaga Carne: o corpo (r)existe*, 2020, publicado no site *multiplot*, disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2020/07/vaga-carne-o-corpo-rexiste/> (acessado pela última vez em 07/01/2022).
- GADAMER, H. G., *Verdade e método - traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, São Paulo, Vozes, 1997.
- _____, *Verdade e método*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999.
- GARCIA, G., *Brasil em marcha à ré*, in *Arte Brasileiros*, São Paulo, 2020. Acessado em 25/09/2021 <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/marcha-a-re-teatro-da-vertigem-nunoramos-bienal-de-berlim/>

- _____, *As trombetas de Jericó*, Hucitec Editora, São Paulo, 1997.
- GOMES, J., *A fartura da fratura*, site Cinética, 2020, disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/vaga-carne-juliano/> (acessado pela última vez em 07/01/2022).
- GRUPO DE MILITANTES, *Olha como a coisa virou*, Passapalavra, São Paulo, 2019. Acessado em 26/09/2021: <https://passapalavra.info/2019/01/125118/>
- GUMBRECHT, H. U., *Produção de Presença*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2010.
- HARE, D., *Stuff Happens*, London, Faber and Faber Limited, 2004.
- JAMESON, F., *As marcas do visível*, Graal, Rio de Janeiro, 1995.
- _____, *Brecht e a questão do método*, Cosac e Naify, São Paulo, 2013.
- _____, *Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo*, São Paulo, Revista Cebrap No 12, 1985.
- _____, *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro, Graal, 1995.
- _____, *Espaço e Imagem*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.
- _____, *Marxismo e Forma*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- _____, *O Método Brecht*. Petrópolis, Editora Vozes, 1999.
- _____, *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, ed. Ática, 2007.
- JATAHY, C., *Uma teia sobre o cotidiano*, entrevista a José Da Costa, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- KEHL, M. R., *O ressentimento chegou ao poder?*, in: Revista Serrote, n. 33, 2019, São Paulo, disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2020/01/o-ressentimento-chegou-ao-poder-por-maria-rita-kehl/> (acessado pela última vez em 08/02/2022)
- _____, *Ressentimento - Psicanálise do ressentimento como sintoma social*, in: site A terra é redonda, publicado em julho de 2020, disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/ressentimento-2/> (acessado pela última vez em 08/01/2022)
- _____, *Ressentimento*, Editora Boitempo, São Paulo, 2020.
- KIM, J. H., *Cibernética, ciborgues e ciberespaço: notas sobre as origens da cibernética e sua reinvenção cultural*, in *Horizontes Antropológicos*, 10 (21), UFRGS, Porto Alegre, 2004, link acessado em 25/09/2021: <https://www.scielo.br/j/ha/a/R8fbcHwxmPrw3C3XmYKbg3c/?lang=pt>
- KON, A. S., *Da teatocracia. Estética e política do teatro paulistano contemporâneo*, Annablume, São Paulo, 2017.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- KURZ, R., *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*, São Paulo, Editora Paz e Terra, 1992.
- LACAN, J., *O Seminário / Livro 11*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988.
- _____, *O Seminário / Livro 17 - O avesso da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1992.
- _____, *O Seminário / Livro 7 - A ética da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2008.
- LASCH, C., *A cultura do narcisismo - vida americana numa era de esperanças em declínio*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1983.
- _____, *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- LATÃO, Cia. (org.), *Revista Vintém*, n. 5, São Paulo, 1o semestre 2004.

- LAUB, M., *O radical - como Roberto Alvim faz teatro*, in: Revista Piauí, São Paulo, ed. 98, Novembro 2014, disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-radical/> (acessado pela última vez em 09/01/2022).
- LEHMANN, H. T. - *ATW30. Ein Festvortrag von Hans-Thies Lehmann*. 2012 Acessível no endereço eletrônico: http://www.inst.uni-giessen.de/theater/de/institut/geschichte/dreissig_jahre_atw Acessado em 01/02/2014.
- _____, *Escritura Política no Texto Teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2009.
- _____, *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac e Naify, 2007.
- LEITE, J., *A distância (in)correta*, in: Dossiê Branco, Revista Sala Preta, v. 17, n. 2, São Paulo, 2017.
- _____, *Conversas com meu pai + Stabat Mater - uma trajetória de Janaina Leite*, Belo Horizonte, Editora Javali, 2020.
- LENIN, V., *Que fazer?*, São Paulo, Hucitec, 1978.
- _____, *Obras Escolhidas - vol. 3*, São Paulo, Editora Alfa-Ômega, 2004.
- LOPES, A. M. L., *Os nomes do ato: PROJETO BRASIL e Nós*, in: Revista Sala Preta, São Paulo, 2016, vol. 16, n. 2.
- LUIZ, M., *Festivais*, postagem do dia 15 de outubro de 2012, disponível em: <https://macksenluz.blogspot.com/search?q=cia+hiato>. Acessado pela última vez no dia 05/01/2022.
- LUCKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- _____, *A teoria do romance*, São Paulo, Editora 34, 2000.
- _____, *História e consciência de classe*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2010.
- MACKEE, R., *STORY - substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*, Arte e Letra Editorial, Curitiba, 2006.
- MANDEL, E. *O Capitalismo Tardio*. São Paulo, Nova Cultural, 1985.
- MANTOVANI, P., *Fatzer: revolução e contrarrevolução na Alemanha*, Tese de Doutorado, Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, São Paulo, 2018.
- MARTINS, H., *Língua Comum Indecifrada: Grace Passô, Adília Lopes*, in: Revista Gragoatá, Niterói, v. 25, n. 53, 2020.
- MARTINS, J., T., *Estudos do estranho: o fator da repetição*, in: Anuário de Literatura, vol. 16, n. 1, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 2011.
- MARX, K, e ENGELS, F., *A ideologia alemã*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.
- _____, *A ideologia alemã II - crítica da filosofia alemã mais recente*, Lisboa, Editorial Presença, 1980.
- MARX, Karl. *Das Kapital*. Berlin, Dietz Verlag, 1953.
- MATSUDA, A. A., FANINI, A. M. e OLIVEIRA, W. F. C., *Leite Derramado: uma narrativa da decadência do Brasil*, in: Revista de Letras, v. 15, n. 16, Curitiba, 2013, disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2341> (acessado pela última vez em 09/01/2022).
- MELLÃO, G., *Alegoria da imprecisão e impossibilidade*, in: Teatrojornal, publicado em 05/07/2016, disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2016/07/alegoria-da-impresisao-e-impossibilidade/>. Acessado pela última vez em 05/01/2022.
- MENDONÇA, R., *Trilogia Abnegação*, in: site *Agora critica teatral*, 2017, disponível em: <http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/143/trilogia-abnegacao> (acessado pela última vez em 08/01/2022).

- MENEZES, C., *Marilena Chaui errou em atacar a classe média*, in *Socialista Morena*, 2016, acessado pela última vez em 25/09/2021: <https://www.socialistamorena.com.br/marilena-chau-errou-em-atacar-a-classe-media/>)
- MENEZES, M. E., *'projeto brasil': onde começa o futuro?*, in: Teatrojornal, publicado em 13/07/2016, disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2016/07/projeto-brasil-onde-comeca-o-futuro/>. Acessado pela última vez em 05/01/2022.
- MONTE, A., *O romance-manifestação: "Manual da Destruição", de Alexandre Dal Farra*, texto publicado na Tribuna de Santos, no dia 30 de julho de 2013. Publicado também no blog do crítico, acessado em 28/09/2021: <https://armonte.wordpress.com/2013/07/30/o-romance-manifestacao-manual-da-destruicao-de-alexandre-dal-farra/>
- MONTEIRO, G. L. G., *Entre teatro e cinema: a reinvenção da imagem em E se elas fossem para Moscou?*, de Christiane Jatahy, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- MÜLLER, Heiner. *Gesammelte Irrtümer – Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986.
- _____. *Mauser*. Berlin, Rotbuch Verlag, 2005.
- _____. *O espanto no teatro*. Ingrid Koudela, org. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- MÜLLER, Regine, *Planwagen-Simulation*, crítica para o site Nachtkritik.de, 2008, disponível em:
- NOBRE, M., *Choque de Democracia / As razões da revolta*, Cia das Letras, São Paulo, 2013.
- NOVAES, A., org., *Ensaio sobre o Medo*, São Paulo, Edições SESC/SP, 2007
- OLIVEIRA, F., *Crítica à razão dualista e O ornitorrinco*, Boitempo, São Paulo, 2003.
- _____, *Momento Lênin*, in: Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 75, julho de 2006.
- PASSÔ, G., *Marcha Para Zenturo*, São Paulo, Cobogó, 2012.
- _____, *Por Elise*, São Paulo, Cobogó, 2012.
- _____, *Vaga Carne*, Editora Javali, Belo Horizonte, 2020.
- PASTA, J. A., *Trabalho de Brecht - Breve introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*, Ed. Ática, São Paulo, 1986.
- _____, *O romance de Rosa: Temas do Grande Sertão e do Brasil*, in: Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 55, novembro de 1999.
- PAULANI, L., *Ideias econômicas do neoliberalismo*, aula online, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PB1HFCIHefA> (acessado pela última vez em 10/01/2022).
- _____, *Política econômica do governo Lula*, in: Revista Crítica Marxista, v. 19, Ed. Revan, São Paulo, 2004.
- PESSOA, P., *Roberto Alvim e o futuro do drama*, Site Questão de Crítica, 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2013/08/roberto-alvim-e-o-futuro-do-drama/> (acessado pela última vez em 27/01/2022)
- PRICE, D. H., *Gregory Bateson and the OSS: World War II and Bateson's Assesment of Applied Antropology*, in *Human Organization*, 1998, *Society of Applied Antropology*, Oklahoma City.
- RAMOS, L. F., *Mimesis Performativa*, Annablume, São Paulo, 2015.
- _____, *Tensões e acomodações da representação*, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo, Ed. Globo, 2007.
- RIBEIRO, D., *Lugar de Fala*, Pólen Livros, 2019.

- ROLIM, M., *Cia Hiato discute em cena realidade e ficção*, Jornal do Comércio, Porto Alegre, 2015. Texto publicado na versão impressa do dia 12/05/2015. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=196335>. Acessado pela última vez no dia 05/01/2022.
- _____, *Roberto Alvim é uma das grandes atrações do Porto Alegre em cena, que abre nessa sexta feira*, in: Jornal do Comércio, Porto Alegre, 12/09/2017, disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2017/09/cadernos/panorama/584609-roberto-alvim-e-uma-das-grandes-atracoes-do-porto-alegre-em-cena-que-abre-nesta-terca-feira.html (acessado pela última vez em 08/01/2022).
- ROMAGNOLLI, L., *Do corpo e da tela: especificidade e hibridismo na zona fronteira do teatro com o cinema*, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- SAFATLE, W., *Cinismo e Falência da Crítica*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2008.
- SALABERG, J., *Buraquinhos ou o vento é inimigo do picumã*, São Paulo, Cobogó, 2018.
- SANTOS, V., *Dar corpo às ideias - relato do 12o Próximo Ato*, in: *Teatrojornal*, 28/04/2010, disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2010/04/dar-corpo-as-ideias/> (acessado pela última vez em 01/02/2022)
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London-NY, Routledge, 2003.
- SCHENKER, D., *Teatro que interroga o tempo: Christiane Jatahy se distancia do lugar-comum na conjugação entre passado e presente*, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- SCHILKRUT, Y. Z., *Villa o comopraticar (y abrir o ampliar) un lugar y sus memorias a travez de la teatralidad*, In: *Revista Alpha*, Santiago, p 221 a 224.
- SCHLINGENSIEF, C., *Ich wiess, ich war 's*, Berlin, btb Verlag, 2014.
- SCHWARZ, R., *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, 34, 2000.
- _____, *As ideias fora do lugar*, Companhia das Letras, Penguin Ed., Edição Kindle, 2014.
- _____, *Duas Meninas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- _____, *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- _____, *Que horas são? e outros ensaios*, São Paulo, Cia das Letras, 1987.
- _____, *Sequências brasileiras*, Cia das Letras, São Paulo, 1999.
- _____, *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1999.
- SINGER, A., *O lulismo em crise*, São Paulo, Companhia das Letras, 2018.
- SIQUEIRA, J., *Jovem e premiada, Cia Hiato estreia nos palcos da cidade*, Pampulha Almanaque, publicado em 05/09/2013, disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/almanaque/jovem-e-premiada-cia-hiato-estrela-nos-palcos-da-cidade-1.708463>. Acessado pela última vez no dia 05/01/2022.
- SLOTTERDIJK, P., *Crítica da razão cínica*, São Paulo, Estação Liberdade, 2012.
- SMALL, D., *Repetição e diferença: dispositivos e mediações no teatro de Christiane Jatahy*, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- SOUZA, J., *A Elite do Atraso: da Escravidão a Bolsonaro*, São Paulo, Estação Brasil, 2019.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____, *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac e Naify, 2004.
- _____, *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo, Cosac e Naify, 2001.

- VIANNA FILHO, O., *Teatro, vol. 1*, Rio de Janeiro, Ilha, 1981.
- VINGERT, V. D. e MARTINS, J. F., *Eulálio e Matilde: estereótipo racial e a construção do masculino e do feminino dentro da obra O Leite Derramado*, Revista Gestão Universitária, 31/01/2020, disponível em: <http://www.gestauniversitaria.com.br/artigos/eulalio-e-matilde-estereotipo-racial-e-a-construcao-do-masculino-e-do-feminino-dentro-da-obra-o-leite-derramado> (acessado pela última vez em 09/01/2022).
- WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford UK, 1977.
- _____, *O drama em cena*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- _____, *O olhar e a cena*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.
- _____, *O anseio da imagem na cultura contemporânea através do espelho de Tchekov*, in: *Dossiê Espetáculo: Christiane Jatahy*, São Paulo, USP, Revista Sala Preta, vol. 15, n. 2, 2015.
- _____, *Melodrama ou a sedução negociada*, artigo para a Folha de São Paulo, caderno *Mais!*, publicado no dia 31/05/1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs31059817.htm>
- ZIZEK, S., *Às portas da revolução: escritos de Lênin de 1917*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2005.
- _____, *Como ler Lacan*, Rio de Janeiro, Zahar Editor, 2010.
- _____, *Como Marx inventou o sintoma?* in Um Mapa da Ideologia. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____, *Bem vindo ao deserto do Real*. São Paulo, Boitempo, 2007.
- _____, *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.