

CONVERSA COM ROBERTO SCHWARZ SOBRE *RAINHA LIRA* *

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i41p380-395>

Maurício Reimberg: Em *Rainha Lira* (2022), você busca configurar um arco histórico que não tinha sido analisado diretamente no seu ensaísmo. Refiro-me, basicamente, à estilização de figuras e interesses da política brasileira a partir dos atos de Junho de 2013, mas também à elaboração artística conjunta da experiência do lulismo e da ascensão da extrema direita. Quais as questões que o mobilizaram ao compor a peça? Como foi a escolha do seu material?

Roberto Schwarz: Escrevi a peça para refletir sobre a crise brasileira, que parecia favorecer a esquerda, mas depois virou à direita. A intenção realista no caso não foi historiográfica, de tipo naturalista. Para marcar a distância, fiz que tudo se passasse no Brazil, e não no Brasil. A peça tem rei, rainha, princesas e outros pormenores de fantasia. Mas a alusão ao país é constante e paródica. O conjunto, apoiado na organização do *Rei Lear*, é uma tentativa de recuperar e apreender um ciclo histórico completo, que começa em manifestações de rua, desemboca no *impeachment* de Dilma e tem um último sobressalto, um pouco diferente, com a saída do Lula da cadeia. A busca da visão abrangente está fora de moda, ou talvez superada, mas sinto falta dela e resolvi tentar.

Uma dupla de críticos escreveu que a peça tem ambição enciclopédica. Não estavam pensando no elenco das personagens, claramente incompleto. Há povo nas ruas, estudantes, trabalhadores, figurões corruptos da política, classe dirigente, moradores da favela, mas não há militares e religiosos, para ficar no óbvio. Onde de fato juntei uma amostra numerosa foi no debate de ideias sobre a transformação do país. A peça é basicamente uma sucessão de bate-bocas, com

* Entrevista realizada no dia 14 de março de 2025, na residência do autor, em São Paulo (SP).

todo mundo discutindo o tempo inteiro. Essa é uma peculiaridade incomum. Como você sabe, debates em geral não são considerados matéria de arte, até pelo contrário. Há certo consenso — não só entre conservadores — de que a arte cessa quando começa a argumentação. É como se a matéria natural da arte fosse a vida privada, as relações íntimas, os sentimentos, as sensações etc., tudo menos a esfera pública, muito menos a política. Pois bem, nessa peça o debate é a matéria-prima do trabalho artístico. Em especial, há a ideia polêmica de que o debate político, assunto chato e antipoético por excelência, não só é uma coisa que existe, mas também algo dotado de potência estética.

Não fui eu quem inventou isso no Brasil. Um dos modelos é *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. É um filme grandiloquente, operático, um pouco caricatural — o que podem ser virtudes —, que confere ao debate político uma grande altura. O problema da transformação radical da sociedade é visto como uma questão pública e poética a ser discutida a altas vozes. Também no Teatro de Arena houve experimentos nessa direção. Lembremos de *Arena conta Tiradentes* (1967), em que as discussões da Conjuração Mineira são literariamente centrais. Por esse lado, *Rainha Lira* depende tanto de Glauber quanto de Boal, e de Oswald de Andrade quanto ao deboche. Atrás deles, evidentemente, encontra-se Brecht, que fez da luta e do debate entre as classes sociais uma matéria artística de primeira grandeza. Na *Santa Joana dos Matadouros* ele buscou compor uma espécie de concerto cacofônico da insatisfação geral da sociedade. Dentro de minhas possibilidades, esse é o modelo da peça.

MR: A dimensão alegórica, que está presente no teatro do Boal e sobretudo no cinema do Glauber, também é tratada com distanciamento na peça.

RS: Glauber Rocha alegorizava muito, de olho no Brasil. Trocando em miúdos, inventava sínteses não naturalistas de posições de classe, altamente estilizadas e ferinas, à beira da charge e do clichê, para além da psicologia individual. Daí a pompa, onde quem fala é uma categoria histórica inteira e não uma pessoa, o que naturalmente sobe o tom do discurso, que fica a meio caminho

entre o magnífico e o exagerado — um entrevero entre entidades abstratas disputando o destino da nação. Se quisermos carregar um pouco na nota, trata-se de uma arte exaltadamente antiburguesa, empenhada em ultrapassar o indivíduo — que no entanto é inultrapassável, até segunda ordem, sob pena de regressão histórica. As falas dizem respeito à transformação acelerada da sociedade no seu todo, para o bem ou para o mal, o que à sua maneira é sempre grandioso e escapa à estreiteza da vida privada. A força do filme decorre dessa impositação altissonante de falas e imagens.

Em minha peça tentei algo análogo, mas por caminho diverso. Em lugar da grandiloquência apostei na concisão, sem abrir mão da gritaria. Busquei a linguagem a mais comum possível, sem marca poética nenhuma, porém enxuta e polarizada pelo horizonte da transformação social, o que lhe confere velocidade e uma ligeira elevação, um pouco acima do prosaico. Disciplinada pela concisão e pela referência à crise política, a fala comum se aparta da redundância do dia a dia, tornando-se dinâmica — se é que o dispositivo funciona. Noutros termos, o movimento geral da sociedade está presente a todo momento e em toda parte, afastando do conformismo a trivialidade da expressão. Sem ser alegórica, esta significa para além dela mesma e engata na totalidade, para usar uma expressão que hoje é anátema. A inspiração remota é o Drummond de *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, que ligou o cotidiano de uma capital periférica ao “sentimento do mundo” e ao “tempo presente”, sob o signo da dicção comum, alheia às afetações literárias. A intensidade é de um tipo novo, alcançado pelo despojamento e pela urgência.

MR: A peça tem como fio dramático uma passeata que se transforma em levante popular, destitui a família real progressista (a Rainha e suas três filhas), mas, quando o poder parece estar ao alcance das mãos dos manifestantes, eles hesitam diante do salto no escuro. O conflito entre personagens e vozes anônimas se define, assim, pela fragmentação contraditória de discursos que se afirmam e se anulam sem cessar. Desse modo, por exemplo, a tomada do Palácio (vazio) do Governo, que seria o clímax narrativo, é apenas evocada por um estudante. É como se a matéria épica da peça só pudesse se tornar propriamente cena quando se explicita

a situação de morticínio, em relação ao qual as ideias (mesmo as mais avançadas) mostram-se inócuas. Contudo, no epílogo, parece se repor algo do fluxo discursivo anterior, talvez em tom farsesco, quando se apresenta em monólogo a saída do Rei Lula da prisão. Como você pensou essa dimensão narrativa da obra?

RS: São muitas perguntas, vamos por partes. Como você nota, o fio vermelho da composição é a passeata, que se radicaliza e leva à tomada do Palácio do Governo, que está vazio. O povão berrando na rua é despolitizado, composto de vozes anônimas e muito discordantes. As palavras de ordem e reclamações vão do revolucionário ao estúpido, do sofrido ao abstrato, do religioso ao ignorante, do decepcionado ao esperançoso, do inteligente ao burro, do generoso ao corrupto, enfim, uma salada confusa de insatisfações incongruentes. O conjunto tem certa marca brasileira, dada pela herança escravista: os pobres querem ser tratados como gente, e não como bicho, e se possível chegar a consumidores, sem esquecer a discriminação pela cor. Talvez se possa dizer, noutra plano mais geral, que a nota amorfa e apolítica da massa é posterior à vitória mundial do capitalismo sobre o socialismo e contemporânea do apodrecimento do próprio capitalismo. Dito isso, embora seja central, o movimento popular quase não comparece diretamente — há um único quadro em que ele ocupa o primeiro plano. No restante da peça tomamos conhecimento da passeata e de suas etapas através da conversa e gritaria dos interessados em comandá-la politicamente, interessados que são adversários entre si, o que torna tudo muito controverso. Os trabalhadores, os estudantes, a família real, os favelados, os figurões da direita, todos falam dela e disputam a sua direção, com boas e más intenções, com mais ou menos sucesso. Essa diversidade dos pontos de vista contrários, além de contraditórios dentro deles mesmos, confere amplitude e complexidade ao processo no seu conjunto, cujo sentido último está em aberto.

A maior parte da peça tem andamento “narrativo”, por oposição a “dramático”. Na linha de Brecht, os diálogos são escaramuças parciais, que deixam entrever o levante popular em curso, que é o decisivo mas não está no palco. Só perto do fim, no primeiro dos quatro desenlaces, os protagonistas todos

da peça — povo e personagens — se reúnem num vasto espaço público, “*no vale e no viaduto*”, em busca de um desfecho para o enfrentamento que vinha se configurando. A contradição social sobe à cena em sua dimensão coletiva e ameaça resolver-se pela esquerda, para depois inclinar-se para a direita. Há mudança de registro literário: o modo de apresentação indireto (narrativo) é trocado pela presença cênica plena (dramática), que no entanto é esvaziada, por sua vez, pelo anticlímax político. Por medo, ou ensinados pelo fracasso histórico do socialismo, os dirigentes da esquerda não se decidem ao salto no escuro, que noutros tempos seria visto como salto para o futuro. Por falta de projeto, o direito ao governo é deixado ao antagonista, o capital. Note-se que esta virada afeta também o estatuto do teatro brechtiano, cujo didatismo deve a autoridade à ascendência de seus “clássicos” — Marx, Engels e Lênin — e à certeza sobre o rumo da história. Neste sentido a *Rainha Lira* é uma peça brechtiana sem aula final, o que é também uma situação histórica e um ensinamento.

Para quem não notou, o cenário é emprestado de Mário de Andrade, que nas “Enfibraturas do Ipiranga” (*Pauliceia desvairada*) imaginou os escândalos do Modernismo paulista cantados em praça pública, na esplanada do Teatro Municipal em 1922. Mantive o Vale e troquei os protagonistas: em vez das “Senectudes tremulinas” enfrentando as “Juvenilidades auriverdes”, coloquei o povão, estudantes, líderes operários, baderneiros, ex-bolcheviques, chefes fascistas etc., decidindo o futuro do Brazil no Anhangabaú, onde estariam apinhados os brazuleiros ansiosos de 2013. A situação lembra a Praça da Sé das Diretas Já de 1984.

MR: E o epílogo?

RS: Não o vejo como farsa, nem aliás como epílogo. Para mim, é uma cena inconclusiva, marcada pelo impasse, cujo interesse eventual é esse mesmo. A redação da peça começou em 2015, antes do *impeachment* da Dilma, antes portanto da prisão e da soltura do Lula, e eu a terminei em 2021, com Lula já em liberdade. Quando concebi a cena final, não se sabia se ele seria presidente, e tampouco era claro o caráter de seu possível governo. Até aquele momento, no meu roteiro, a peça terminaria com a subida ao poder do Coiso, fechando o ciclo

com a vitória da direita. Foi quando Lula saiu da prisão com um discurso glorioso, que do dia para a noite alterou as perspectivas do país. Senti que a peça ficaria incompleta se essa viravolta não fosse incorporada. Imaginei então, com o realismo que me foi possível e sem euforia infantil, o sentido desse episódio. Concluí que Lula foi solto para quebrar o galho dos seus inimigos, que não sabiam mais o que fazer com o direitismo exaltado e obtuso de Bolsonaro. E que foi solto também — como afirma a personagem na penúltima frase da peça (que é pérfida mas exata) — para “terceirizar o fracasso” de seus adversários, que haviam naufragado, embora estando no poder. Com clarividência, ao deixar a prisão e voltar à cena política, o Lula da peça — o Rei — formula um corajoso programa mínimo: “Gostaria de não ser vaiado na saída”.

Nada disso é farsesco. É uma avaliação sóbria do processo, que graças à ação notável de Lula — e esse serviço precisa ser reconhecido — não desembocou num desastre imenso, ficando apenas nessa gelatina direitosa que está aí. Quando imaginei a cena, comentei com amigos, vários dos quais acharam que era um erro e que ela glorificava o Lula indevidamente. Achei que não. Até segunda ordem, penso que a indefinição final foi confirmada pelo curso ulterior das coisas e tem a ver com o nosso tempo. Você pergunta pelo contraste com a tonalidade fim-dos-tempos do morticínio shakespeariano da cena anterior, que prometia mil anos de regime do Coiso. Saltando a outro registro muito diferente, com alguma dissonância, que solicita a reflexão, a volta do Rei é uma espécie de *happy end* na baixa, à falta de outro melhor, que permite um respiro mas promete mais do mesmo.

MR: Na recepção de *Rainha Lira*, um dos focos de discussão foi a tentativa de definição do gênero da obra (peça, ensaio, gênero híbrido). Essa questão teve importância no momento da escrita?

RS: O traço formal mais saliente da peça, até onde vejo, é a extensão das falas. Elas não se detêm onde a psicologia ou a arte do diálogo realista mandaria concluí-las. Elas só terminam muito depois, onde o raciocínio se completa. Isso faz com que boa parte delas sejam ensaietes. A peça é como uma cantata de ensaietes contrapostos, que falam ou gritam entre si, no limiar da transformação

social, num espaço de crise e argumentos públicos que transcendem o teatro psicológico e o recorte burguês da vida. As questões tratadas explodem o indivíduo, vão além dele, são mais do que ele. A cena é de questões, e não de indivíduos. É uma resposta, talvez, àquele mesmo desejo de existência coletiva que empurrava Glauber a alegorizar, ou seja, a certa exaltação e à desindividualização. Os raciocínios vão até o seu fim, mas não apenas se opõem uns aos outros como expõem as suas próprias contradições, de modo que nada se completa, por obstáculo externo ou interno. Nem mesmo a vitória da direita. Como afirmou Bolsonaro, com uma sinceridade inverossímil, “não vim para construir; vim para destruir”, definindo talvez a inclinação descendente do período. Enfim, o ensaio é uma das formas elementares da peça.

Para chover no molhado, digamos que o avanço do ensaísmo sobre a ficção — da reflexão sobre a narrativa, da narrativa sobre o diálogo, da prosa sobre a poesia — é uma tendência da literatura modernista. É como se as pautas oitocentistas, codificadas *grosso modo* pelo Realismo, tivessem ficado estreitas e refletissem o acanhamento da visão burguesa do mundo. O recurso ao ensaio, com a sua amplitude e liberdade de movimentos, foi um antídoto a essa rigidez. Ao misturar a reflexão ensaística ao tecido da ficção, os artistas explodiram o “mundo caduco” a que se referia Drummond.

É claro que, do ponto de vista artístico, essa hipertrofia da fala de ensaio é um problema, pelo que exige do autor, do encenador, dos atores e do público. A infundável sucessão de argumentos compridos terá interesse? Ela não escorrega para o palavrório? Talvez a peça seja menos para ser vista que para ser lida ou ouvida. Talvez possa ser lida como um romance de ideias.

MR: Uma peça de leitura.

RS: Mas não sabemos. Já vi peças de quatro, cinco horas, em que o público passeia livremente pelo cenário e as massas corais, com ótimo resultado. Mas isso depende de um encenador que tenha apetite. É uma peça experimental, que com certeza não é fácil.

MR: Em 2014, quando foi reeditada a sua primeira peça, *A lata de lixo da história*, despertou interesse a possível relação histórica entre a obra de 1969 e os atos de 2013 — que, em *Rainha Lira*, seriam incorporados ao núcleo do assunto. Na época, você comentou que *A lata de lixo* busca explicitar na dimensão cênica os elementos não ditos pelas personagens e que, de algum modo, determinam o que se apresenta no palco. As falas ali são, digamos, enquadradas pela presença decisiva do gesto na construção do jogo dramático, como se verifica nas rubricas: as poses dos notáveis em frente aos espelhos, os embates físicos entre as personagens, a surra nos bonecos de pessoas negras, até o revide final do boneco negro que arremessa o notável (branco) no lixo. Já em *Rainha Lira*, até mesmo os apartes não funcionam de modo tradicional, não escondem mais nada no palco. Os personagens têm acesso ao que foi dito e batem boca em cima dos apartes. O conflito se mostra, assim, na relação entre as falas, e não tanto nos gestos ou situações. Você poderia explicar essas diferentes modalidades de cena?

RS: São momentos históricos distintos, embora nas duas peças haja um esboço de revolução, seguido de contrarrevolução. Na *Rainha Lira* há elementos de 1964, 1968 e 2013. — *A lata de lixo* é contemporânea e parenta do Tropicalismo, cujo sentimento do *absurdo* nacional ela comparte até certo ponto. A substância desse *absurdo* — a conjunção estridente, muito brasileira e latino-americana de modernidade internacional e elementos arcaicos, herdados da colônia (em especial a miséria e o autoritarismo) — é vista com aversão, pois é a própria fórmula da ditadura da época, mas é causa também de riso, um riso ambivalente e um pouco histórico. Haveria razões para risada em meio a uma ditadura violenta? Paradoxalmente, havia. Na escala do mundo avançado, esclarecido e democrata, que era o metro indescartável de nosso atraso, as pretensões à civilização dos brasileiros escravistas da peça eram matéria de comédia no quintal do mundo. Ou seja, além de calamitosos, éramos caricatos — pelo grotesco das presunções de civilidade em plena barbárie. Dito isso, o progresso ele mesmo não estava posto em questão e continuava disponível, ao

alcance da mão, se bem que alhures. Bastava que abolíssemos a escravidão — pequeno detalhe — para que também nós fizéssemos parte do mundo civilizado. Enfim, não era proibido rir, a despeito de tudo.

Entre 1969 e 2022, anos das duas peças, as coordenadas do mundo mudaram. O socialismo expirou e as democracias capitalistas perderam o caráter exemplar, deixando os fatos, em especial o progresso, sem régua convincente. Assim, apesar da precariedade gritante, o levante popular em *Rainha Lira* não é propriamente engraçado, pois a sua falta de saída é real. A perplexidade nas argumentações não é de pastelão. A estupidez e a barbárie da direita, embora tenham algo de paródia nacional, já não são provisórias. O deboche não se refere apenas ao Brasil, que deixou de ser uma redoma. Logo no começo da passeata, uma das vozes pergunta: “Mas o progresso é isso aí?” Essa fala é um marcador da situação histórica da peça. O sarcasmo é menos alegre e mais desorientado que na *Lata de lixo*.

MR: Esse aspecto se deixa ver, por exemplo, na cena em que a Rainha Lira, em rota de fuga, sobe o morro da favela e tenta negociar um acordo com o chefe da milícia, depois Coiso. A despeito da sua origem indeterminada na peça, o Coiso é a personagem que parece ter mais clareza sobre seu papel histórico, tem inteligência prática, conhece a teoria da revolução e assume uma disposição insurgente. Gostaria que você comentasse a caracterização dessa figura.

RS: Com medo da insurreição na rua, a família real sobe o morro para se esconder. Noutras palavras, a classe dirigente brazuleira parte ao encontro do povão na favela. É um invento literário para deixar cara a cara os extremos sociais que o dia a dia aparta, mas que são complementares e têm tudo a ver um com o outro. O Coiso aparece em versões sucessivas. Primeiro furtando um par de tênis, depois como chefe da ladroagem local, depois ainda como dono do morro, que negocia, de igual para igual, uma aliança do crime organizado com a Rainha, que por sua vez mostra uma nova face. Para terminar, já agora como cérebro das milícias, o Coiso dá uma aula de história e teoria revolucionária à elite branca embasbacada, incluída aí a plateia, à qual anuncia que em breve o

poder será dele, que implantará na sociedade inteira o “condomínio do medo”. A figura não é verossímil, mas tem sentido, o que basta. Trata-se de uma montagem, que enxerta a sociologia de esquerda — uma autocrítica de nossa elite — na revolta de nossos esbulhados. Ou por outra, coloca na boca destes últimos a história da traição de que foram vítima os ex-escravos, deixados à sua sorte depois da Abolição — história contada por Joaquim Nabuco no século XIX e pela esquerda da USP no século XX. Transferida de uma classe a outra, a indignação moral-teórica adquire outra virulência e novo sentido. A mesma fala atende a conveniências diferentes. Em lugar de reparação (a vergonha é um sentimento revolucionário, segundo Marx), ela torna-se justificação parafascista, dependendo de quem está com a palavra. É uma transformação entre outras possíveis, viabilizada pelo artifício artístico da intensificação das contradições sociais, da aproximação do que estava separado, da apropriação produtiva de ideias alheias, do deslocamento social dos argumentos.

Generalizando, as classes aprendem umas com as outras, na realidade e no teatro. As trocas vão do quiprocó simples e hilário — os pobres imitando os ricos e vice-versa — à captação da tendência histórica. Como exemplo, o empresário com passado marxista, que admite a existência da luta de classes, que ele mesmo quer vencer; ou a Rainha, cansada de discursos bem-pensantes, que admira a retórica desbocada da favela; ou a princesa progressista, que aprende organização popular com os milicianos; ou ainda a paixão comum das duas classes pelo tênis de grife etc. etc. No figurino esquerdista do guerrilheiro direitista, entretanto, há mais do que mera inversão: há atualidade. Desgraçadamente, de seu lado está o impulso efetivo de transformar a sociedade na direção do autoritarismo, do aprofundamento da exploração. Ao passo que no lado oposto, a despeito da retórica, a centro-esquerda está na defensiva, desejosa apenas de que fique tudo como está, sem prejuízo da mesma exploração. Analogamente, também na fala dos operários que papagueiam o discurso dos patrões há história.

MR: A primeira das duas cenas na favela é soturna, sob o signo do Coiso e do crime; a segunda, avessa ao banditismo, é alegre, sob o signo da mocidade artista e dos estudos, e nela não há lugar para a militância de

direita nem para a religião. Qual é a imagem dos pobres que se constitui nessa esquete?

RS: Também aqui temos uma improvável assembleia policlassista do Brazil, um capítulo de luta de classes no campo dos argumentos. Estão presentes a mocidade artista da favela — mais ou menos negra —, o prefeito, os estudantes, a Rainha e os chefes do golpe em andamento. A cultura, como sempre, precisa de verba, o que não é crime, embora constranja. O lance formal mais saliente é a capacidade verbal dos favelados, que discutem com clareza e requinte os problemas da cultura popular, de seu financiamento, de sua componente negra, de suas limitações, de sua emancipação e de seu papel na “revolução nacional”, sem esquecer a vizinhança com o crime. A qualidade da fala, distante da situação de miséria, funciona como uma conquista social, que permite aos excluídos a discussão complexa. Além de artista, a mocidade é estudiosa e reflexiva. O mestre aqui é Brecht, que queria colocar à disposição dos trabalhadores os recursos mais sofisticados da língua e da cultura, e não aceitava que eles, os trabalhadores, ficassem confinados na estreiteza de sua situação, de sua fala corrente, como queriam o naturalismo e o populismo, ou também um certo purismo classista. A dessegregação intelectual se estende igualmente aos argumentos, que repassam as certezas e contradições do debate sobre a cultura popular. Os problemas são muitos: o nicho e as cotas são prisões? uma bateria de escola de samba vale um prêmio Nobel? a pobreza é pitoresca, uma vergonha, um problema solúvel, uma questão crucial para o mundo? a favela, mais que um atraso, não é o futuro da humanidade, como todos sabemos? quais são os seus ensinamentos? a cultura popular é revolucionária? a ascensão individual é uma traição? o artista favelado compete com a arte contemporânea de igual para igual? ela compete com ele? A multiplicação das questões e a liberdade crítica diante delas não garantem uma saída, mas trazem arejamento e alegria.

Devo o empurrão para esta cena a Iná Camargo Costa, que me passou um filminho esplêndido em que a moçada de uma ocupação pernambucana explica às autoridades e ao grande público o seu aperto. Com ironia admirável, cantando e dançando, os estudantes pedem o apoio de que necessitam para continuar vivos, não morrer na rua e arrumar o Brasil. Em sua inteligência, graça e falta de

noção há um não sei quê — talvez o desejo de não ser bandido — que procurei apanhar.

MR: *Rainha Lira* supõe uma leitura própria sobre Junho de 2013. O movimento autonomista, ao mesmo tempo em que não é reduzido a mero incubador dos grupos de direita, torna-se alvo de uma crítica mordaz, que igualmente fustiga o dirigismo da esquerda tradicional. Como você acompanhou os atos?

RS: Acompanhei sentado, porque acabava de fazer uma cirurgia no pé. Como toda pessoa de esquerda me entusiasmei com as manifestações e o estilo antiautoritário do Movimento Passe Livre, e fiquei consternado com a ulterior vitória da direita nas ruas. A minha informação não ia além do que diziam os jornais e a TV, e não pretendo ser um especialista no assunto. Meu depoimento mais acabado a respeito foi involuntário e está, tacitamente, na estrutura da *Rainha Lira*. Nove décimos da peça acompanham a passeata, que depois de avolumar-se é batida sem dificuldade. No piquenique da vitória, seus vencedores são degolados por sua vez, pela gangue do Coiso, que pretende reinar por toda a eternidade, mas também é deposta logo, para que se reinstale a já apodrecida ordem inicial, até segunda ordem.

A certa altura passou por São Paulo um amigo inglês interessado nos debates de Junho. Fomos a um encontro com alguns militantes, de quem ouvimos a teoria da explosão revolucionária: até cinco mil participantes, a manifestação é controlável; com dez mil ela foge do controle e com cem mil pode acontecer qualquer coisa, inclusive o surgimento de uma ordem social nova. Achei a teoria interessante e duvidosa, e coloquei na peça, onde ela triunfa até o penúltimo momento, quando não sabe o que fazer e é derrotada.

MR: Qual seria o lugar do intelectual independente no meio configurado pela peça?

RS: A atividade intelectual, descabida, ridícula ou esclarecedora, é a matéria básica da peça, em que há mais discussão do que acontecimento. Ela está

espalhada pelas personagens e não tem portador especial, apartado dos interesses na praça. Nunca é independente da posição de quem fala, o que aliás mataria o teatro vivo e a dialética, assim como as posições de fala não independem do que dizem, sendo julgadas por sua vez. Mesmo as tiradas mais “autônomas”, como o discurso do Coiso sobre a desigualdade no Brazil, são atravessadas pela realidade extraverbal da personagem. No caso, é decisivo considerar que o discurso contra a espoliação dos pobres, sem prejuízo de sua verdade, está na boca de um chefe miliciano e candidato a ditador. Dito isso, acho que não é só na peça que a figura do intelectual independente, quer dizer, incondicionado, não existe. Mesmo quando pensamos contra o nosso interesse imediato ou contra a nossa classe social, dependemos dela e de seus opostos, reais ou ilusórios. Ou seja, estendemos a antena para outro campo social, que pode ser inventado, mas é uma negação do nosso, de que neste sentido faz parte, e que passa a nos disciplinar, ainda que de maneira mais solta. Numa classificação tosca, na peça há os que pensam a favor da ordem, ou de uma nova desordem mais privilegiada ainda, e os que aspiram a um vago socialismo. De um lado estão a propriedade excludente e o poder; do outro, as personagens “do contra”, para falar com Antonio Candido. Mas mesmo no campo golpista há lampejos de independência, quando por exemplo o malvado Doutor Fidelino se pilha aspirando a uma ordem social menos abjeta. Assim como não faltam declarações conformistas ou reacionárias no campo popular.

MR: Paulo Arantes observa que volta e meia há brechas na peça em que se flerta, poeticamente, com a ideia de socialismo.

RS: A peça toda é uma aspiração frustrada ao socialismo. Um leitor observou que ela poderia inclusive ser criticada por maniqueísmo: os impulsos generosos vêm dos estudantes e do campo popular, enquanto as classes dominantes só maquinam negócios, apropriação indébita, exploração e opressão. Mal ou bem, preconceitos à parte, digamos que essa divisão dos papéis é uma realidade, um resultado histórico retomado pela peça, que entretanto não para aí. Embora as classes altas sejam tratadas com sarcasmo e o campo da passeata com simpatia, esse último é o foco preferencial do exame crítico e da

perplexidade. A sujeição dos trabalhadores às teses dos patrões — uma das muitas transfusões de ideia entre as classes — é o enigma histórico a ser decifrado, e o enredamento inextricável dos dois campos é o movimento de fundo da peça. Sem esquecer que a ameaça das ameaças, o regime do Coiso, até certo ponto é gestado num espaço popularesco. Mas caprichei também no polo oposto, na euforia com que sinhazinhas e sinhozinhos (*ladies first*), na hora do vamos ver, xingam os trabalhadores de seu país e mandam a polícia bater neles.

MR: Você chegou a imaginar a montagem? Em razão da pulverização de vozes e da centralidade da palavra, discutiu-se a possibilidade de uma estrutura assembleísta ou mesmo uma forma de radioteatro.

RS: São boas ideias. A encenação teria que dar destaque às falas, sabe-se lá como. Assisti a uma boa encenação de Beckett em que se projetava uma boca vermelha enorme num telão. Sem atores, sem nada, só uma ótima atriz falando no escuro, cuja boca era projetada. Uma boca e uma fala interminável, um grande espetáculo. Em *Rainha Lira* poderiam ser muitas bocas gritando. Veja que na peça não há nenhuma indicação cênica, a liberdade do encenador é total para fazer o que achar melhor. As falas são muito gesticulantes, mas o encenador precisa inventar a sua parte.

MR: A quem se destina *Rainha Lira*?

RS: Para que pré-determinar o público? Salve no teatro didático, que tem propósito diretamente educativo, vamos deixar a definição por conta do processo real e de suas surpresas. Dependendo das circunstâncias, os espectadores podem ser a polícia política, os estudantes, alguns professores, os trabalhadores, os interessados em teatro, os pais dos estudantes ou o direitista ilustrado da peça, a quem as “questões da alma humana” tocam. Etc. etc.

MR: Ainda sobre a relação entre obra e público, sei que você acompanha a afluência de tendências particularizantes na produção cultural recente que, buscando conferir dignidade simbólica a populações

estigmatizadas, operam com a ideia de autenticidade social da voz enunciativa, que se põe em tensão com a própria aspiração de vivência vicária da literatura. De que modo o seu trabalho se situa em relação a esse fenômeno?

RS: O estigma é uma variante brutal do preconceito, que desqualifica as suas vítimas e as congela na situação de oprimidas. É natural que estas reajam e deem o troco na mesma moeda, negando legitimidade a seus opressores e recusando-lhes a “posição de fala”, para usar os termos correntes de hoje. Homens ficam proibidos de falar de mulheres, brancos de negros, heterossexuais de homossexuais, ricos de pobres etc. É da guerra, além de garantir nichos de mercado à parte fraca. Dito isso, a arte da ficção supõe — o que é uma conquista civilizacional — que autores, leitores e espectadores se coloquem na pele de personagens que diferem deles, sem o que não há literatura que preste. Como dizia Bernard Shaw a seus amigos poetas, que queriam reservar a si mesmos o direito de falar de poesia, “nunca botei ovo, mas sei apreciar uma fritada”. Noutras palavras, não é preciso ser elefante para falar de elefantes.

Na minha peça todo mundo fala de todo mundo, geralmente em detrimento próprio (involuntário), desmentido que é o resultado principal. A troca e transformação de lugares de fala e discursos é um princípio de construção, e também de pesquisa. Nada mais antidialético do que a autorização automática, ou desautorização, de um discurso pelo lugar de fala. Dialética significa levar em conta, para refletir a respeito, as tensões e contradições entre os lugares de fala e o que está sendo enunciado, considerando que aí se estabelece um jogo vivo, em que nenhum dos polos vale por si mesmo, fora da relação. O cancelamento da interdependência vai contra a dialética, a arte e a inteligência. O melhor antídoto para o estigma e seus venenos não é o autoconfinamento.

MR: *Rainha Lira* se encerra tendo como marco cronológico o retorno do Rei Lula. Como você avalia a volta do lulismo ao governo à luz do argumento da peça?

RS: Uma coisa é narrar um ciclo concluído. Outra é narrá-lo em processo, quando os desenlaces eventuais podem confirmar, redefinir ou desautorizar o que veio antes. Neste caso a narrativa é mais arriscada e põe em jogo o discernimento histórico do escritor. A incerteza das coisas introduz um elemento de dúvida e polêmica no conjunto, que não deixa de ser um acréscimo de complexidade e verdade, que são valores estéticos. O exemplo ilustre é o *Doutor Fausto* de Thomas Mann, cuja intriga esquadrinha o destino do nazismo em pleno curso da II Guerra Mundial, antes de conhecer o seu fim.

Maurício Reimberg é jornalista e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), com uma pesquisa sobre a trajetória intelectual de Roberto Schwarz. E-mail: mauricio.reimberg@gmail.com.