



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p105-119

Sala Aberta

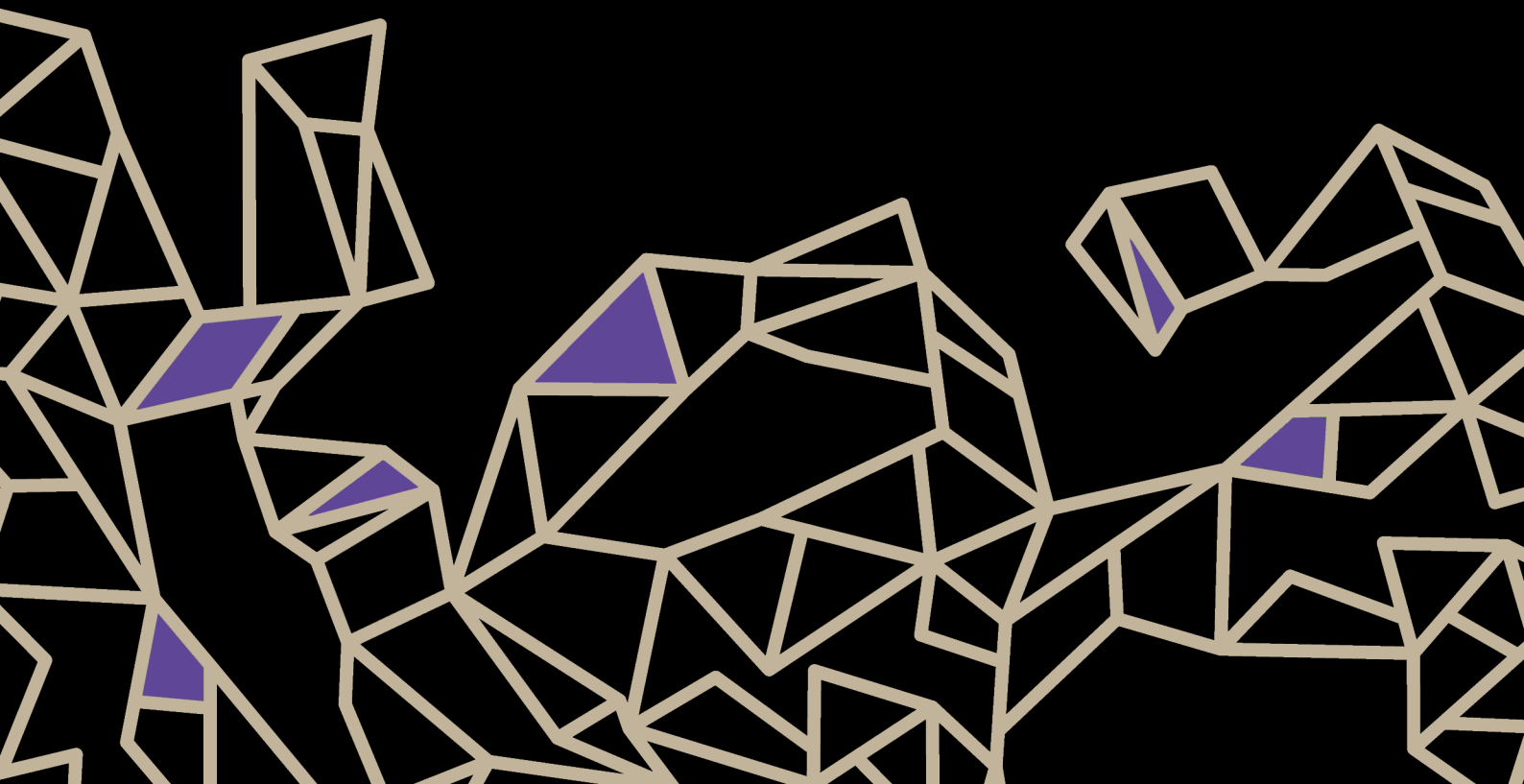
Notas sobre performance e representação na história do teatro brasileiro – uma dialética trágica

*Notes on performance and representation in brazilian theater
history – a tragic dialectic*

Ivan Delmanto

Ivan Delmanto

Encenador e dramaturgo, mestre em Teoria Literária e
Literatura Comparada pela FFLCH-USP e doutorando na
área de Teoria e História do Teatro na ECA-USP, com projeto
sobre a formação da dramaturgia brasileira



Resumo

O artigo trata da teoria da performance no Brasil. Consideramos que tal importação, assolada por um processo histórico também ele altamente contraditório e desigual, gerou entre nós diversas manifestações teatrais fraturadas, que poderiam ser contempladas por um conceito ampliado de *tragédia*. Procuraremos identificar, nesses momentos decisivos, diversas manifestações de uma certa *dialética trágica* que, não obstante sua diversidade, poderia caracterizar esse processo como capaz de gerar obras tão dilaceradas quanto o tecido social que lhes corresponde.

Palavras-chave: Teatro, Dramaturgia, Teoria crítica, Teatro épico, Dialética.

Abstract

This article discusses the theory of performance in Brazil. We consider that such importation – coupled with a highly contradictory and uneven historical background – has generated among us several fractured theatrical manifestations that could be categorized under a broader concept of *tragedy*. We seek to identify, in these crucial moments, demonstrations of a certain *tragic dialectic* that, notwithstanding its diversity, could characterize this process capable of generating new works as lacerated as the social fabric to which they correspond.

Keywords: Theater, Dramaturgy, Critical theory, Epic theater, Dialectics.

Com a crise do capitalismo após a Segunda Grande Guerra, a teoria teatral de vertente norte-americana, principalmente, passou a confrontar um dilema que também contaminava e desacreditava a filosofia tradicional: o problema da representação. Com a emergência dos *happenings* e da *performance art*, como formas artísticas de protesto, marcaram um contexto histórico em que as interrogações sobre a verdade, assim como as que concerniam à totalidade e ao Real, giravam todas em torno da possibilidade de representação do mundo: “o problema da representação corrói como um vírus todas as disciplinas estabelecidas, em particular desestabilizando a dimensão da

linguagem, a referência e a expressão [...], assim como a do pensamento” (JAMESON, 2013, p. 15).

É possível relacionar essa crise de representação à emergência do que Ernest Mandel chamou de capitalismo tardio, definido como o terceiro estágio desse sistema, hegemonicamente batizado de globalização. Sucedendo aos estágios do capitalismo de mercado e do monopolista ou imperialista, o capitalismo multinacional marcaria a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributáveis de tal forma que não se poderia mais conceituar algum lugar “fora do sistema”, como a Natureza ou o Inconsciente, constantemente bombardeados pela mídia e pela propaganda. A economia do capital tardio, por um lado, postula entidades invisíveis, como o capital financeiro e, por outro, “assinala singularidades impossíveis de teorizar, como os derivados” (Ibid., p. 16)¹.

No que concerne ao contexto político, a teoria da *performance art* procura responder à mutação que sofreu a pergunta tradicional – “o que é o Estado?” – tornada agora uma interrogação sem resposta – “onde está o Estado?” – já que “essa coisa que antes se chamava poder, que parecia tão sólida e tangível como uma moeda de ouro, tem se transformado em um joguete etéreo” (loc. cit.). Toda a desestabilização formal, que passou a ser teorizada no teatro a partir dos anos de 1960 – e que seria chamada, mais contemporaneamente, de teatro pós-dramático, abrangendo, indistintamente, a performance, a dança, o vídeo e as artes visuais – está baseada em um problema de representação, e podemos dizer que foi a própria história do capitalismo que “desregulou a arte”, de modo que se os dilemas da representação são pós-modernos e históricos, também podemos dizer que “a história como tal tem passado a ser um problema de representação” (Ibid., p. 15). O princípio básico da categoria da performance é o de que o “performativo acontece em

1 Os derivados são um dos principais instrumentos financeiros que permitem às pessoas e empresas antecipar-se e proteger-se dos riscos ou mudanças que podem ocorrer no futuro, evitando serem afetadas por situações adversas. Graças aos derivados, por exemplo, é possível a um investidor, que faça um negócio pelo qual receberá em dólares, dentro de alguns meses, fixar hoje o preço de câmbio da moeda norte-americana para essa operação. Em termos mais formais, pode-se dizer que um derivado é um instrumento financeiro cujo valor depende do preço de um ativo (um bônus, uma ação, um produto ou mercadoria), de uma taxa de lucro, de um tipo de câmbio, de um índice (de ações, de preços, ou outros), ou de qualquer outra variável quantificável.



lugares e em situações não marcadas tradicionalmente como ‘artes cênicas’, desde o disfarce e o travestismo até certos tipos de escritura e de discurso falado”, fazendo que

seja cada vez mais difícil manter uma distinção entre as aparências e a realidade, os fatos e a simulação, as superfícies e as profundidades. A realidade social é simulada até a medula. Na modernidade, se pensou que o que havia sido mais profundo e oculto era mais real que o que se encontrava na superfície. Mas no pós-modernismo, a relação entre as profundidades e as superfícies é fluida. (SCHECHNER, 2012, p. 50-51)

Tal princípio pressupõe que, se a realidade é fluida e é impossível distingui-la da simulação, categorias de representação, tais como narrativa, conflito e personagens, não fazem mais sentido: a prática dessa forma espetacular estaria então no jogo das aparências, em que a ação artística não mais representa uma realidade enigmática e transcendente, mas afirma e repete a si própria, em um jogo de simulacros² ou um labirinto de espelhos sem fim. Robert Kurz, em artigo chamado “A economia política da simulação”, pergunta-se: “Em que medida a realidade é real? (...) A inquietante sensação de que a realidade pode ser interrompida a qualquer momento, como se alguém retirasse o plugue da tomada, penetrou abertamente até mesmo na consciência cotidiana” (KURZ, 1995). Segundo o autor, com os avanços tecnológicos pós-segunda guerra mundial,

a consciência simuladora alastrou-se pelo âmbito profissional e atingiu a estrutura da sociedade. Os yuppies, eles próprios um produto da mídia, começaram a simular os critérios capitalistas de eficiência e sucesso em vez cumpri-los efetivamente. (...) É quase chique não ser capaz de concentrar-se em mais nada: “Todos são artistas” (Joseph Beuys); pintores

2 O conceito de simulacro, utilizado por Jean Baudrillard em *Simulacros e simulação*, é a reprodução, em discurso filosófico, do que descreve Schechner: o simulacro seria uma *cópia sem original*. Em um mundo povoado por reproduções, de que a Disneylândia seria o paradigma, a única forma de arte possível teria como princípio perfurar o tecido etéreo da simulação, gerando ações capazes de invadir e desestabilizar o cotidiano simplesmente por não representarem nada, por não se constituírem como simulacros: “dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. [...] Simular não é fingir. [...] A Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real quando toda Los Angeles e a América já não são reais, mas do domínio [...] da simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p. 15-22).

incapazes de pintar; cantores incapazes de cantar e escritores incapazes de escrever. “Todos têm seus cinco minutos de fama” (Andy Warhol). Não foi apenas a revolução tecnológica da nova mídia que ensejou, no final do século 20, uma lastimável cultura da “falsa autenticidade” ou da “autêntica falsidade”. Numa sociedade em que a economia é a base de tudo, a consciência simuladora também deve ter um fundamento econômico. Mas em que consiste a “economia política da simulação”? Para responder a essa pergunta, devemos saber exatamente aquilo que na economia capitalista não pode mais figurar como “real” e por isso deve ser simulado. (Ibid., p.)

Para Kurz, nesse contexto, é como se o capitalismo simulasse a si próprio: “O capital fictício do crédito governamental e o capital fictício da especulação comercial estão inextricavelmente entrelaçados, as dívidas de um setor são ‘pagas’ com as dívidas do outro, e o crescimento simulado alimenta a própria simulação” (loc. cit.).

O problema da representação foi devolvido em tempos modernos por Heidegger à discussão filosófica. Heidegger (2014) entende a representação como sintoma histórico da modernidade e consequência da cisão entre sujeito e objeto:

quando meditamos sobre a modernidade, perguntamos pela imagem do mundo moderna. [...] Terá cada era da história a sua imagem do mundo, e isso no sentido de que, em cada caso, se esforçou pela sua imagem do mundo? Ou perguntar pela imagem do mundo é, já e apenas, o modo moderno de representar? (p. 111)

Para Heidegger, o *re-presentar* (*Vor-stellen*) é a essência do ato do conhecimento na modernidade e abrange uma esfera muito maior do que a estética:

tem como objetivo trazer para diante de si qualquer ente, de tal modo que o homem calculador possa estar seguro do ente, isto é, possa estar certo do ente. Só se chega à ciência como investigação se, e apenas se, a verdade se transformou em certeza de representar. [...] O ser do ente é procurado e encontrado no estar re-presentado do ente. (Ibid., p. 110, 113)

A contradição entre sujeito e objeto é identificada a partir desse mesmo re-presentar:



se, deste modo, o caráter de imagem do mundo é esclarecido como o estar-representado do ente, então, para captar completamente a essência moderna do estar-representado, temos de extrair, a partir da palavra e do conceito deteriorados “representar”, a força da denominação originária: o pôr diante de si e para si. É através disto que o ente vem parar em objeto, e só assim recebe o selo do ser. Que o mundo se torne imagem e que o homem, dentro do ente, se torne *subjectum*, é um e o mesmo processo”. (Ibid., p. 117)

Assim, “o processo fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem. A palavra ‘imagem’ significa agora o delineamento do elaborar que representa” (Ibid., p. 119). No entanto, para Heidegger, a modernidade já anuncia, nessa cisão entre sujeito e objeto, uma crise da representação:

um sinal deste processo é que, por todo o lado, nas mais variadas figuras e roupagens, o gigantesco se manifesta. Nisto, o que é gigante anuncia-se, ao mesmo tempo, na direção do que é cada vez mais pequeno. Pensemos nos números da física atômica [...]. Mas, logo que o gigantesco da planificação e do cálculo, da instituição e da garantia, muda do que é quantitativo para uma qualidade que lhe é própria, o que é gigante e o que está, aparentemente sempre e completamente, para ser calculado torna-se, através disso, incalculável. (loc. cit.)

Por meio dessa *sombra*, o mundo moderno “põe-se a si mesmo num espaço retirado da representação, e concede assim àquele incalculável a determinação que lhe é própria [...], esta sombra aponta para uma outra coisa, cujo saber nos é recusado” (loc. cit.). Essa crise da representação, tomada como base da modernidade erigida sob a luz da imagem, será o ponto de partida para a teoria da performance na arte.

A sociologia norte-americana do pós-guerra também jogou papel fundamental nessa crítica da modernidade como mundo da imagem e da representação. Ervin Goffman (2012) sistematizou o conceito de *face* (fachada) para caracterizar um cotidiano mediado pela imagem:

A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados. [...] A fachada pessoal e a fachada dos outros são construídos da mesma ordem: são as regras do grupo e a definição da situação que determinam quantos sentimentos devemos ter pela fachada e como esses sentimentos devem ser distribuídos pelas fachadas envolvidas. [...]

Uma pessoa *tem, está com* ou *mantém* a fachada quando a linha que ela efetivamente assume apresenta uma imagem dela que é internamente consistente, que é apoiada por juízos e evidências comunicadas por outros participantes, e que é confirmada por evidências comunicadas por agências impessoais na situação. (p. 14-15)

A fachada define um mundo em que todos estão em constante estado de atuação:

quando uma pessoa assume uma imagem do eu expressa através da fachada, os outros terão a expectativa de que ela atuará de acordo com essa fachada. De formas diferentes em sociedades diferentes, ela precisará mostrar respeito próprio, renunciando a certas ações porque elas estão acima ou abaixo dela, enquanto se força a realizar outras, mesmo que sejam muito custosas para ela. [...] Ela precisa garantir que uma *ordem expressiva* particular seja mantida – uma ordem que regula o fluxo de eventos, grandes ou pequenos, de forma que qualquer coisa que pareça ser expressada por eles será consistente com sua fachada. (Ibid., p. 17)

Apelando automaticamente à fachada, cada pessoa sabe como se comportar em sociedade: “fazendo-se repetida e automaticamente a pergunta, ‘se eu agir ou não desta forma, será que eu ou os outros perderemos fachada?’, ele decide, a cada momento, conscientemente ou não, como se comportar” (Ibid., p. 42). As fachadas funcionam como dispositivos que fornecem “informações importantes sobre as formas em que é possível retirar as bases cerimoniais da formação do eu. Como consequência, podemos obter dessa história informações sobre as condições que precisam ser satisfeitas se os indivíduos quiserem ter eus” (Ibid., p. 92-93).

A tradição marxista brasileira da segunda metade do século XX – com sua crítica da epistemologia e do contemplativo, sua denúncia da unidimensionalidade e da reificação, por meio da recepção, por exemplo, da obra de Marcuse (*Eros e civilização*, principalmente) – enriquecerá esta análise com uma identificação entre modernidade e capitalismo, muitas vezes por meio de uma leitura precipitada da filosofia que chegava da Europa. Segundo Zuenir Ventura (1988),

um alemão de 70 anos, exilado nos Estados Unidos, ia ser o guru da geração de 68 em quase todo o mundo: Herbert Marcuse. Marcuse, um



dos chamados “3 M de 68” — os outros eram Marx e Mao —, invadiu a imaginação dos jovens brasileiros através da imprensa mesmo antes de desembarcar nas livrarias. Ele chegou por meio de dois livros, *Eros e civilização* e *Ideologia da sociedade industrial*, que permaneceram nas listas *debest sellers* durante meses. O terceiro a chegar, já em outubro, *Materialismo histórico e existência*, esgotou 1.500 exemplares em poucos dias. (p. 65)

Na verdade, em análise posterior e livre das limitações do contexto da recepção brasileira do filósofo, Isabel Maria Loureiro (2005) constata que

Marcuse teve no Brasil uma péssima recepção. Nas décadas de 1960/1970, época de seu grande sucesso junto aos estudantes rebeldes, acabou sendo identificado unilateralmente com a contracultura, o que gerou incompreensões por todos os lados. As escolas católicas, vendo nele um arauto da permissividade sexual e da liberação das drogas, proibiam a leitura de suas obras. A esquerda comunista interpretava sua crítica à cultura ocidental como irracionalista. E a academia, exclusivamente voltada na época para a exigente tarefa da leitura estrutural dos textos filosóficos não tinha tempo para se entreter com um filósofo que, no seu entender, padecia de falta de rigor. (p. 9)

Para Carlos Nelson Coutinho, a chamada Escola de Frankfurt foi recebida no Brasil como “estímulo intelectual à contracultura irracionalista”, e sua recepção iniciou-se com muitos livros de Marcuse, que foram então publicados ao lado de “importantes ensaios de Benjamin, Adorno e Horkheimer”. Esse processo foi determinado pela “peculiar situação brasileira dessa segunda metade dos anos de 1960”, e dependeu dessa situação que Marcuse “tenha desfrutado, na vida intelectual brasileira da época, de uma influência incomparavelmente superior à de seus companheiros de Escola”. Marcuse chegava ao Brasil “no momento em que um amplo setor da intelectualidade de esquerda não julgava mais encontrar nas posições do PCB (e da cultura marxista que lhe era próxima) uma resposta adequada aos desafios da realidade”. Apesar de fornecer uma “crítica concreta das tendências totalitárias que vê florescer no capitalismo organizado da época, indicando com precisão suas raízes culturais”, uma leitura apressada e distorcida da obra de Marcuse serviu, segundo Carlos Nelson Coutinho (2011),

como ponto de partida para essa passagem do *gauchisme* ao irracionalismo aberto: de estímulo para a contestação armada à ditadura, Marcuse tornou-se fonte de inspiração para os movimentos da chamada contracultura, ou, mais precisamente, daquela versão tropicalista da *Kulturkritik* romântico-anticapitalista que floresceu e se desenvolveu aqui. (p. 73-76)

Por demais contaminado pelo jargão do último Lukács, Carlos Nelson chama de irracionalismo uma estética que partiu não da crítica à razão, mas de um combate à representação.

Se o mundo moderno é constituído por infinitas formas de representação, se a imagem funciona como mediação universal e se toda a vida social é uma constante atuação, para a teoria da performance a arte, interessada em resistir a este estado de coisas, deveria *romper com a representação*:

A “não atuação” se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade (por exemplo, os auxiliares de cena no teatro japonês). Não estando vinculado à matriz de um contexto de representação, ele se encontra aqui numa situação de “atuação sem matriz.” Na etapa seguinte, denominada “matriz simbolizada,” Kirby se refere a um ator que manca como Édipo. Mas ele não representa o ato de mancar: é obrigado a isso por uma tala em sua calça. Portanto, ele não imita o ato de mancar, mas apenas realiza uma ação. (LEHMANN, 2007, p. 224-225)

Anatol Rosenfeld (2009) identifica nas peças dirigidas por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina, a aclimatação inicial dessa teoria da arte performática no Brasil:

Com efeito, [José Celso] confessa que “hoje não acredito mais na eficiência do teatro racionalista.” [...] O que José Celso exige é “um teatro de crueldade brasileiro, teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos” [...]. O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista. (p. 50)

Mais adiante, Rosenfeld relaciona esse rompimento com a tradição do pensamento humanista a uma intenção de romper os padrões da estética da vertente kantiana, que concebe a arte como campo lúdico isolado da vida real: “a arte moderna parece esforçar-se por romper esse campo lúdico.” O



choque, defendido por Zé Celso, buscaria “reconquistar a dimensão do estímulo vital, provocando uma reação interessada, isto é, uma atitude não meramente contemplativa.” Essa espécie de *negação do estético* estaria ligada a uma crítica da representação, impondo a realidade no plano da arte, “visto que neste caso a representação artística do objeto já não pode ser diferenciada, na nossa sensibilidade, da própria natureza do objeto como tal” (Ibid., p. 53-54). Os limites de tal crítica à representação estariam situados, no entanto, naquilo que Robert Kurz apontou como o movimento “do capital repetindo-se a si mesmo”. A ausência de representação seria responsável por simular, tragicamente, a aparência da superfície do cotidiano reificado, ao veicular novas imagens em que objeto artístico e mercadoria tornada imagem já não podem mais ser diferenciados.

Nesse mesmo contexto histórico brasileiro, mas em vertente crítica à performance, Oduvaldo Vianna Filho procurou enfrentar essa crise da representação afirmando, ao contrário do que vimos em Heidegger, a possibilidade cognoscível dessa “zona de sombra” da modernidade, buscando compreender o capitalismo brasileiro como totalidade. Mencionamos que essa totalidade tardia não é visível como tal, mas a obra de Vianinha soube apreender seus sintomas. Daí que esse seu intento de construir um modelo do capitalismo brasileiro – porque é isso o que significa a representação nesse contexto – resulte em uma mescla de êxito e de fracasso: alguns aspectos ficaram em primeiro plano; outros passaram ao largo ou foram negligenciados. O seu teatro épico revela não a impossibilidade da representação da realidade do capital em seu estágio mais avançado, mas que toda representação é parcial, que toda representação possível é uma combinação de modos diversos de construção ou expressão, tipos completamente distintos de articulação que, igualmente incomensuráveis, não podem resultar em mais do que uma mescla de enfoques que assinala as múltiplas perspectivas desde as quais se pode abordar essa totalidade. Nenhuma dessas perspectivas, no entanto, esgota-se nos procedimentos épicos empregados, o que faz com que essa forma teatral tenha como pressuposto a sua própria limitação. Talvez, no entanto, essa mesma incomensurabilidade do real seja a razão de ser da própria dialética, que existe para coordenar modos incompatíveis de pensamento sem reduzi-los ao que Marcuse chamou de “unidimensionalidade”.

Assim, a comparação entre a teoria da performance e a obra teatral de Vianinha, sob a moldura do contexto histórico brasileiro dos anos de 1960, não demonstra que o capitalismo é uma realidade irrepresentável – o capitalismo como sistema inefável, uma sorte de mistério que está mais além da linguagem ou do pensamento –, mas que houve uma tentativa de tornar o teatro épico brasileiro uma forma capaz de expressar o que parecia inexprimível. Segundo Jameson, “do espaço capitalista podemos postular um panteísmo espinoziano em que a força insufladora está em todas as partes e em nenhuma, e ao mesmo tempo se acha em incessante expansão, tanto por via da apropriação como da subsunção” (JAMESON, 2013, p. 18). Com relação à temporalidade do sistema, seria possível observar que “a máquina sempre está rompendo-se e reparando-se a si mesma, não mediante a solução de seus problemas locais, senão mediante mutações a escalas cada vez maiores, sempre esquecendo pontualmente seu passado e tornando irrelevantes os futuros que abriga” (loc. cit.).

Se tomarmos uma cena da peça *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, é possível constatar que o capitalismo brasileiro apresenta desafios ainda maiores do que os descritos por Jameson: para se compreender o processo de formação histórico do país é preciso levar em conta uma dialética representacional que considere a complexidade das infinitas relações de dependência que atrelam a realidade local à espacialidade e temporalidade globais.

Apesar de a peça tratar da amizade impossível entre um camponês e um latifundiário, como alegoria de uma aliança de classes também ela impossível historicamente, não podemos tratar *Os Azeredo* apenas como uma obra acerca dos conflitos rurais. Na trama, é verdade, não há, na sociedade rural do colonato – marcada pelos meeiros e pelo trabalho semiescravo escorado na dívida ou no favor –, a presença de temas ou personagens retirados imediatamente do universo urbano. No entanto, a repetição da alegoria do pacto impossível configura uma imagem que ocupa todos os recantos da narrativa, determinando a conduta de todos os personagens e os conflitos, como se fora uma imagem enorme, à maneira de um outdoor reproduzido em todos os ambientes da história. Walter Benjamin já percebera esse caráter imagístico da alegoria: “o interesse original pela alegoria não é linguístico, mas ótico” (BENJAMIN, 2012, p. 183). Se o reaparecimento da alegoria no



século XIX europeu “deve entender-se a partir da situação determinada pelo desenvolvimento da técnica; e só se pode apresentar a natureza melancólica desta poesia sob o signo da alegoria” (Ibid., p. 181), podemos sugerir que, no Brasil, no final do século seguinte, os artigos produzidos em massa constituem o modelo para o procedimento alegórico de Vianinha em *Os Azeredo*. Mas de modo distinto da alegoria sistematizada por Benjamin, a aliança entre classes surge na peça de maneira *negativa*. Nas grandes cidades brasileiras, o “sempre igual” há muito já surgia como evidência na produção em massa, mas esse aspecto não está presente no mundo rural de *Os Azeredo*, pelo contrário, a única mercadoria presente e disputada nas ações da peça é a terra. Ao negar, no conteúdo de sua narrativa, a presença urbana das mercadorias e das imagens reproduzidas em massa, Vianinha insere, em forma de alegoria e imagem fantasma constantemente repetida, o mundo do capitalismo urbano e industrial, em uma espécie de retorno do negado. Esse retorno revela as inovações técnicas capitalistas presentes como uma assombração no campo, prestes a ser colonizado por elas. Mais do que isso, expressa o quanto o mundo urbano, da reprodutibilidade da imagem tornada mercadoria, é a sombra em função da qual a realidade atrasada e brutal da propriedade rural brasileira é organizada e perpetuada. Essa imagem urbana e industrial que assombra a narrativa surge na peça de Vianinha por meio da alegoria da construção de uma barragem, repetidamente prometida pelo latifundiário Espiridião para os trabalhadores de suas terras. No final da peça, o proprietário envia um telegrama anunciando que

MIGUEL – É um telegrama do doutor Espiridião. Demorou para chegar que não tem mais correio na vila. (ABRE) Colonos de Itabira. Tentei todo possível. Pê, tê. Impossível construir barragem. Pê, tê. Governo não tem dinheiro. Pê, tê. Preço cacau caindo, vê, gê, preciso plantar menos. Pê, tê. Não é mais possível vocês ficarem terra. [...] VOZ – O que é pê? (SILÊNCIO). (VIANNA, 1968, p. 89)

A relação entre cidade e campo surge por vários caminhos no trecho acima: primeiro pela forma do telegrama, procedimento técnico totalmente desconhecido pelos camponeses (“O que é pê?”), já que nem mesmo há correios na vila. A inovação técnica do ramo das comunicações emerge como a primeira figuração

do fantasma urbano. Depois, a justificativa para que Espiridião expulse os colonos de suas terras é um problema que conjuga campo e cidade: o governo não tem dinheiro para investir na barragem porque o preço do cacau caiu. Por fim, a própria barragem tem sua feição fantasmática revelada: a promessa mencionada tantas vezes durante a peça é feita para ser negada, para permanecer como ilusão que, mesmo assim, é capaz de determinar o destino dos personagens:

FILHO – Não pode. Não pode ir embora. Tem que construir a barragem. Onde é que vai minha mãe, seu Miguel? Me responda.
VOZES – Pró onde a gente vai? Doutor prometeu – Doutor prometeu – Pró onde? (Ibid., p. 90)

A alegoria sistematizada por Benjamin (2012), como presença petrificada da imagem – “Aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. As alegorias agarram-se às ruínas” (p. 161) – na peça de Vianinha surge apenas inicialmente como presença física, de pedra: o aperto de mãos entre Espiridião e Alvimar e, em seguida, o compartilhamento da mesma foice, ambas as imagens logo no começo da narrativa. Essa alegoria passa então a ser repetida sistematicamente, mas sem presença concreta, por meio dos desdobramentos que esse pacto gerou nos conflitos dos personagens. O aperto de mãos e a alegoria da foice continuam sempre presentes, mas em negativo, ganham outras formas, como se espiritualizadas, à maneira da obra material quando reproduzida incessantemente como imagem. A alegoria da barragem é uma radicalização desse procedimento de abstração: é apenas mencionada na peça, apesar da sua presença negada ser o “ponto de virada” no destino de todos os personagens: o telegrama de Espiridião citado acima desencadeia a revolta dos camponeses, liderada pelo filho de Alvimar. De novo estamos diante da combinação contraditória entre formas abstratas capitalistas de dominação e estranhamento e domínio direto: no plano da forma alegórica, há na peça a imagem fantasma do pacto, que exerce sua determinação sobre o destino da narrativa; no plano do conteúdo, temos um telegrama – lido em voz alta, ganhando as formas do som propagado no vento – que expulsa os colonos, desapropriando-os da terra.

A obra de Vianinha nos apresenta, assim, o que Jameson chamou, em outro lugar, de uma certa *estética do mapeamento cognitivo* – “uma cultura



política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global” (JAMESON, 1996, p. 405). Ao elaborar a sua “estética do mapeamento cognitivo”, Vianinha o fez por meio de uma dialética particular, que expressa a recepção enviesada das ideias marxistas por aqui, mas que também contém seu momento de verdade: o processo de formação brasileiro só pode ser compreendido por meio de uma dialética também ela transformada e trágica. Para que o teatro épico se aclimatasse por aqui, Vianinha teve que, necessariamente, levar em conta uma “dialética representacional” extremamente complexa, aparentemente enfeitada pelos imperativos categóricos da mercadoria e de suas ilusões, e inventar formas novas para lhe fazer justiça. O seu teatro pedagógico e político não é, então, uma convocação para a volta a um enclave de uma perspectiva mimética europeia e reprodutora: o teatro épico de Vianinha procurou se ater à verdade do capitalismo tardio no Brasil, ao mesmo tempo em que tentou realizar a façanha de chegar a uma nova modalidade de representá-la, de tal modo que seus espectadores pudessem entender sua posição como sujeitos individuais e coletivos, neutralizada pela confusão espacial e social. A pista fornecida por Jameson permite-nos compreender as diferenças da dramaturgia épica de Vianinha, quando comparada à de matriz europeia: “um conceito essencialmente alegórico tem que ser introduzido [...] a fim de transmitir algo do senso de que essas novas e enormes realidades globais são inacessíveis a qualquer sujeito ou consciência individual” (JAMESON, 1996, p. 407), o que significa dizer, trocando em miúdos, que essas realidades são de algum modo irrepresentáveis ou “são algo como uma causa ausente, causa que não pode jamais surgir diante da percepção” (JAMESON, 1996, p. 407). Os procedimentos alegóricos empregados por Vianinha em *Os Azeredo mais os Benevides* expõem a realidade irrepresentável do capitalismo dependente brasileiro, em seu estágio tardio, em um mapeamento de uma totalidade histórica que deixou de ser acessível pelos próprios mapas. A repetição exaustiva de uma imagem alegórica, que surge como *fantasma*, é uma das formas de inserir nesse trágico jogo de figuração – a representação do irrepresentável – a causa ausente das contradições.

Essa dialética trágica talvez nos revele que, com relação ao Brasil, a união congelada dos opostos – representação e fracasso da representação,

convivendo lado a lado em uma mesma forma dramaturgica – seja mais produtiva do que aquilo que em Marx se organiza como alternância dialética: a história brasileira nos revela um panorama em que o atraso é passado e futuro, ao mesmo tempo; em que a ruína mais absoluta é terreno fértil para a construção dos mundos mais inusitados; em que apenas a destruição realiza a criação que, em vez de novidade, emerge como repetição e reposição do atraso.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. Parque central. In: **A modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991. p. 15-22.
- COUTINHO, C. N. Dois momentos brasileiros da Escola de Frankfurt. In: **Cultura e sociedade no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- GOFFMAN, E. Sobre a preservação da fachada: uma análise dos elementos rituais na interação social. In: **Ritual de interação**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HEIDEGGER, M. O tempo da imagem no mundo. In: **Caminhos de floresta**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014.
- JAMESON, F. **Representar el capital**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- KURZ, R. A realidade irreal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 set. 1995. Tradução e título José Marcos Macedo.
- LEHMANN, H.-T. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOUREIRO, I. M. Herber Marcuse: anticapitalismo e emancipação. In: **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 7-20, 2005.
- ROSENFELD, A. O teatro agressivo. In: **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SCHECHNER, R. **Estudios de la representacion**. Ciudad de México: FCE, 2012.
- VENTURA, Z. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 65.
- VIANNA FILHO, O. **Os Azeredo mais os Benevides**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1968.

Recebido em 18/03/2016
Aprovado em 17/05/2016
Publicado em 01/07/2016

