



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p359-372

Sala aberta

Leite derramado à moda Jacobina

*Leite derramado à moda Jacobina**

Priscila Saemi Matsunaga

Priscila Saemi Matsunaga

Professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura,
Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro

* Por se tratar de expressão “à moda”, bem como utilizar referência ao conto “O espelho”, de Machado de Assis, não foi possível realizar uma tradução que corresponda à ideia do título do artigo.



Resumo

O artigo apresenta comentário sobre a peça *Leite derramado*, do Club Noir, estreada em 2016. As observações procuram articular a crítica sobre o romance de Chico Buarque, a peça, e o contexto de recepção das obras.

Palavras-chave: Chico Buarque, Club Noir, Crítica, *Leite derramado*, Teatro.

Abstract

The article presents a commentary about *Leite derramado*, by Club Noir, released in 2016. The observations articulate the critic about the novel of Chico Buarque, the play, and the context of reception.

Keywords: Chico Buarque, Club Noir, Criticism, *Leite derramado*, Theater.

Entre os frequentadores de atividades dos grupos teatrais de São Paulo, especialmente os que tiveram atuação política na defesa do teatro de grupo e simpatizantes colaboradores do movimento conhecido como Arte Contra a Barbárie, o filósofo Paulo Arantes é reconhecido como um interlocutor, colaborando em processos de montagem ou debates com os coletivos organizados¹.

Em “Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana”, entrevista realizada por Beth Néspoli e publicada em 16 de julho de 2007 no jornal *O Estado de São Paulo*, Paulo Arantes saúda o renascimento do teatro de grupo como “o fato cultural mais significativo” daqueles anos. A entrevista enfatiza “duas órbitas”, o teatro e a universidade, os grupos de teatro e a tradição crítica: “invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública” como “consciência artística em protagonismo político” com a migração do vigor crítico da universidade para a cena. No procedimento, os grupos teatrais expressariam o “desmanche da sociedade nacional”, protagonista difuso que se “reproduz segundo a lógica da desintegração” e que possui a urgência como “principal unidade política de medida temporal”. O diagnóstico, porém, adverte para uma possível passagem ao “mar de indistinção”. Segundo o filósofo, seria necessário que os grupos se articulassem com outros pro-

1 Agradeço os comentários de Sérgio de Carvalho, Alexandre Flory, Vanessa Rodini Garcia e Adriana Bete à primeira versão do trabalho.

tagonistas em uma “emergência do contra”. Com visão para o futuro, os grupos estariam à espera de “um momento para se aglutinar” caso aparecesse “um movimento com envergadura política” com proposta alternativa. De forma otimista, parecia um horizonte possível (ARANTES, 2014).

Passados três anos², em “Um prólogo”, resultado de uma mesa de debates, Paulo Arantes retorna a entrevista de 2007. Nesse pequeno intervalo, processou-se uma “tremenda reviravolta” naquilo que nomeia como “sentimento brasileiro de mundo”

Em 2007, é geral a percepção histórica de que o horizonte do país encurtou de vez. Em 2009, o realejo oficial do “nunca antes neste país” alcança finalmente as altas paragens da ideologia brasileira, mais de um coração veterano vê a luz de sua juventude do contra reascender: o subdesenvolvimento ficou para trás, uma revolução silenciosa está recolocando o país no rumo que a violência de 1964 abortara. Mito ou *nonsense*, o fato é que essa sensação coletiva de que o futuro já é o presente [...] roubou o fôlego de toda uma tradição crítica. Como observou recentemente outro bom conhecedor do Brasil, Perry Anderson, cobrindo as marchas e contramarchas das últimas eleições presidenciais, é mais do que visível o declínio da energia política de nossa vida cultural. (ARANTES, 2014, p. 342)

O pensamento que confrontava a normalidade capitalista de uma tradição crítica de longa data parecia estar paralisado. Sob um governo democrático-popular supostamente de esquerda, a hegemonia cultural se fazia pela direita³. O argumento apresenta expressões artísticas do cinema, teatro e literatura, tecendo comentários sobre *Santiago*, filme de João Moreira Salles e *Marcha para Zenturo*, peça dos coletivos Grupo XIX de Teatro (São Paulo) e Espanca! (Minas Gerais).

Para falar de ambos, aquilo que caracterizou como o “desmanche da sociedade nacional” em sua gramática da “emergência”, na sobreposição passado/futuro, estaria a variante do olhar dos “de cima”. O desmanche em *Santiago*, por exemplo, é visto do alto, de uma família de políticos e banqueiros. Em *Marcha para Zenturo*, o presente é o próprio futuro, embora em registro distópico.

2 O texto, segundo nota de rodapé, foi escrito em 2010, alguns meses após a posse de Dilma Rousseff para a presidência.

3 Observa-se no comentário a referência ao ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz, em termos invertidos nos anos 1960.



No país da desintegração, os aplausos não cessam: “nunca se verá expectativas decrescerem tão drasticamente esbanjando tamanha animação [...] Para voltarmos aos termos da nossa equação: horizonte zerado e expansão indefinida” (2014, p. 348). Paulo Arantes, então, faz uma observação interessante sobre o romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, publicado em 2009:

mas nada 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. Outra coisa é lembrar que Roberto Schwarz, segundo ele mesmo conta, só atinou com a atualidade desnorteante de Machado de Assis depois do golpe de 1964 e seus desdobramentos inéditos, destoante dos usuais pronunciamentos militares. Pois a Ditadura – militar apenas no que concerne ao trabalho sujo encomendado – inaugurou o novo tempo brasileiro regido por essa lógica com a qual estamos nos defrontando agora, a do sinal fechado num presente inesgotável, aliás profeticamente anunciado pela Tropicália, outra comissão de frente a nos levar às cordas (ARANTES, 2014, p. 348-349)

Se o futuro está barrado, procurar expressões que voltam atrás, como a presente na reconstrução enviesada de Eulálio Montenegro d’Assumpção, narrador centenário de *Leite derramado*, também parece um despropósito. A avaliação, entretanto, destoa da crítica de Roberto Schwarz, que o entende como uma “lufada de ar fresco”.

O sinal positivo de Schwarz para o romance de Chico Buarque fala de uma tradição crítico-literária que nunca esteve em casa com a ideia de “formação interrompida” e que procurou elucidar o significado de uma modernização sem revolução burguesa. O entusiasmo do crítico não decorre, apenas, fazendo a aproximação quase inevitável entre *Leite derramado* e *Dom Casmurro*, pela situação literária machadiana quando a crítica social se faz indiretamente “pela autoexposição ‘involuntária’ de um figurão”. Na análise do crítico, o romance de Chico Buarque fixa um tipo nacional: o gosto de Eulálio por mulheres informa condutas e análises, apesar de “preconceitos de toda ordem e as obnubilações do ciúme” e, nessa mesma chave, a “fibra amatória” registra “como marca local, a desproporção entre a intensidade da vida amorosa e a irrelevância da vida do espírito”, acrescentando uma figura com alcance histórico. O romance recupera um narrador de anteontem – machadiano

– para “sobrepôr e confrontar” épocas, e a confusão mental de Eulálio encaixa-se com naturalidade ao panorama social amplo. Assim

pelo foco nos Assumpção, pelo arco de tempo abarcado e pelas questões de classe e raça, *Leite derramado* pareceria ser um romance histórico ou uma saga familiar, coisas que não é. Como nos filmes em que a ambientação diz tanto ou mais do que a intriga, o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal, a que Eulálio, a despeito das presunções, se integra como um anônimo qualquer. A pretexto disso e daquilo, da petulância popular de Matilde, das surras de chicote que são tradição na família, do horror aos hospitais públicos ou do samba na vitrola, o que se configura é a modernização na sua variante brasileira, em que tudo desemboca (SCHWARZ, 2012, p. 148)

Parece ter sido este, o anonimato, o mote da montagem do Club Noir para o texto de Chico Buarque e sua versão “desautorizada”.

Com direção de Roberto Alvim, os espectadores são recebidos com os dizeres “Nossa tragédia é toda sua”. A poética do Club Noir, coletivo teatral paulistano, é conhecida: os atores restringem a movimentação até quase a imobilidade, a modelação das vozes protagoniza a encenação e a penumbra atua na sensibilidade do espectador como um véu que acentua o caráter lírico das montagens. Segundo o diretor, “o teatro é o lugar de experienciarmos o tempo, o espaço e a condição humana de outros modos, para além da vivência que a cultura nos proporciona” (ALVIM, 2012, p.13). Nesse projeto, o diretor e dramaturgo procura uma “*mimese cognoscível*” que produza saltos em direção “a mimeses incognoscíveis, propondo novas mitologias, novos moldes arquetípicos” (ALVIM, 2012, p. 15). Em *Dramáticas do transumano*, não se objetiva a construção de personagens pela dramaturgia ou na composição delas pelo ator. Modos de subjetivação são requeridos pelo transumano como forma teatral em busca da figura mítica posta em cena. O “meditar sobre o real”, em busca de uma poética do inominável, assenta-se na afirmação que construímos a realidade pela linguagem. O teatro, portanto, é lugar privilegiado para a construção de novas realidades sem identificação a um discurso reconhecível. Segundo Alvim, “nosso projeto artístico é o de instaurar experiências estéticas que nos propiciem desfrutar dos sintomas da esquizofrenia (quando digo nosso me refiro à multidão que habito)” (ALVIM, 2012, p. 19).



As bases da concepção estética do Club Noir estão registradas no livro *Dramáticas do transumano*. Desde 2006, o coletivo desenvolve pesquisas sobre a linguagem teatral e encena peças de autoria do próprio diretor, de novos dramaturgos e também da literatura clássica, como *Peep Classic Esquilo*, de 2012.

Em 2016, para comemorar os dez anos da companhia, o Club Noir produziu *O balcão*, de Jean Genet – obra encenada por Vitor Garcia em 1969, no teatro Ruth Escobar, montagem que à época causou grande impacto pela concepção cênica do diretor. Entre as muitas críticas que identificaram o texto de Genet apenas como ponto de partida para a cena, Anatol Rosenfeld ponderou que, embora o diretor “não tenha se esforçado por transmitir os textos na sua dimensão denotativa, é inegável que Garcia procurou aproximar-se do ‘espírito’ das obras” (2008, p. 173). O texto não teve outra montagem em São Paulo até 2016. O Club Noir optou em encená-lo focando, ao contrário da cenografia em primeiro plano de 1969, a voz/palavra.

A gente tem um palco praticamente vazio, onde a fala é a maior ação. Inclusive na montagem original a gente tinha um uso demasiado da nudez. Parece que a peça é sobre sexo, sim, mas é um sexo verbal, um sexo mental. Não é uma obra realista, é uma obra que procura justamente desvelar através do sexo, que é o mecanismo estruturante das nossas personalidades, o modo como o poder funciona. E o poder funciona de um modo sado-masoquista. Numa época tão grande de crise institucional como a gente vive no Brasil, é muito importante que a gente compreenda como as instituições funcionam, como elas operam. Não se trata de uma crítica à igreja, ou ao poder judiciário, o poder executivo, ou a polícia, trata sim de perceber que existe uma sombra, arquetipicamente falando, uma sombra em todo poder. E essa sombra precisa ser encarada, enfrentada e superada por todos nós, tanto no âmbito público como no âmbito privado. (ALVIM, 2016)

Leite derramado poderia ser um “desvio” na trajetória do coletivo, mais interessado nos aspectos formais do teatro do que na comédia ideológica brasileira que estaria na base do romance de Chico Buarque e que encararia essa “sombra” como os arranjos capitalistas antes de compreendê-la como um arquétipo. A encenação, entretanto, possibilitou que revisitássemos a obra literária que, obliterada pelo ano 2009, que hoje parece muito distante, se lia

como “comicidade politicamente incorreta,” segundo Roberto Schwarz, assumindo o tom de 2016.

O prólogo da peça, ainda com as cortinas fechadas, com a entrada de atores vestidos com máscaras de moscas, é o samba exaltação “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, na versão de Francisco Alves de 1939, prontamente reconhecido pelo público. A contradição entre o cartaz e a canção ufanista poderia ser o vetor que conduzia o espetáculo. A sensibilidade trágica, entretanto, organiza o material cênico e constitui o universo de Eulálio d’Assumpção, centenário e enfermo em um leito de hospital. O trovador da canção é o narrador de Chico, que antes de apresentar “a terra boa e gostosa”, incita a uma viagem merencória, como os traços da memória em aquarela.

Quando a cortina abre, o público vê um grande painel iluminado em âmbar, com a figura de Eulálio no centro. A canção é interrompida por sons que parecem tiros ou choques. Trechos do romance são utilizados pela dramaturgia do espetáculo, com pequenas alterações. São essas, contudo, que modificam a consistência interna do romance e permitem a leitura do Club Noir.

A primeira fala da peça coincide, com pequena alteração, com o primeiro capítulo do romance. Reproduzo o trecho para precisar a dramaturgia:

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. 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. E se na fazenda ainda não houver luz elétrica, providenciarei um gerador para você ver a televisão. Vai ter também ar condicionado em todos os aposentos da sede, porque na baixada hoje em dia faz muito calor. Não sei se foi sempre assim, se meus antepassados suavam debaixo de tanta roupa. Minha mulher, sim, sua bastante, mas ela já era de uma nova geração e não tinha a austeridade da minha mãe. Minha mulher gostava de sol, voltava sempre afogueada das tardes no areal de Copacabana. Mas nosso chalé em Copacabana já veio abaixo, e de qualquer forma eu não moraria com você na casa de outro casamento, moraremos na fazenda da raiz da serra. Vamos nos casar na capela que foi consagrada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro em mil oitocentos e já vai fumaça. Na fazenda, você tratará de mim e mais ninguém, de maneira que ficarei completamente bom. E plantaremos árvores, e escreveremos livros, e se Deus quiser ainda criaremos filhos nas terras do meu avô.

Mas se você não gostar da raiz da serra por causa das pererecas e dos insetos, ou da lonjura ou de outra coisa, poderíamos morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai. Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direto monumental e telhas de ardósia importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no jardim, que virou estacionamento depois que a embaixada da Dinamarca mudou para Brasília. Os dinamarqueses me compraram o casarão a preço de banana, por causa das trapalhadas do meu genro. Mas se amanhã eu vender a fazenda, que tem duzentos alqueires de lavoura e pastos, cortados por um ribeirão de água potável, talvez possa reaver o casarão de Botafogo e restaurar os móveis de mogno, mandar afinar o piano Pleyel da minha mãe. Terei bricolagens para me ocupar anos a fio, e caso você deseje prosseguir na profissão, irá para o trabalho a pé, visto que o bairro é farto em hospitais e consultórios. Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de me lembrar que o casarão não existe mais. E mesmo a fazenda na raiz da serra, acho que desapropriaram em 1947 para passar a rodovia. Estou pensando algo para que você me escute. E falo devagar, como quem escreve, pra que você me transcreva sem precisar ser taquígrafa, você está aí? [...] O sonífero não tem mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um corredor cheio de pensamentos. (BUARQUE, p. 5-8)

“Caminho do sono é como um navio fantasma, perdido nesse labirinto de 500 anos”, diz a atriz Juliana Galdino, que modulou a voz, por vezes acentuando a narrativa como lembrança. Essa pequena mudança conduz a montagem numa espécie de alegoria trágica da formação brasileira: como um corpo perdido, o narrador se volta para “dentro” e projeta cenas. Algumas estão descritas no romance, outras se fazem pela leitura do coletivo.

Eulálio, na peça, corporifica diversas vozes: do avô, do pai, da mãe e da filha, todas personagens que habitam o romance, com exceção da mulher, Matilde. O que no romance é fruto do pensamento de Eulálio, no teatro recebe forma pela mudança de voz da atriz ou na atuação de outros atores que interpretam outros personagens ainda que, fiel à poética do Club Noir, se pareçam fantasmagorias ancestrais. Assim, a interlocutora de Eulálio, possivelmente uma enfermeira, é representada como uma índia, com o corpo pintado de vermelho e preto.

Apresentar alguns personagens como entidades – um ator negro, que para os leitores do romance é Balbino, é também um orixá; e a enfermeira,

símbolo indígena – dialoga com a origem de Eulálio, portuguesa. Assim, no “labirinto de 500 anos”, em chave alegórica, as três “raças” que formaram o Brasil estão em cena como representantes de um passado que permanece no presente de Eulálio-Brasil. Segundo Wellington Andrade, crítico que acompanhou o processo de montagem, “as figuras espectrais expressionistas convivem com Eulálio Montenegro d’Assumpção, cujas aparições remetem o espectador ao passado recente do país ou à mais arrematada ancestralidade” (2016).

Os procedimentos cênicos repetem-se para fixar a poética expressionista em sua sobreposição de imagens, luz e vozes, e em meio à desorientação é possível que se faça uma leitura de segundo grau e reconheçamos discursos sociais que impregnam a consciência comum. As inserções dramáticas promovem um tipo específico de reconhecimento e atuam como um “fundo contemporâneo”, que está no romance, porém de outro modo. O jogo temporal do Club Noir não se assemelha ao modo de leitura histórica proposto por Roberto Schwarz (2012, p. 148): um “passado senhorial em bloco por oposição ao presente moderno”.

Como a cena encaminha uma leitura alegórico-expressionista com um pequeno recurso a sustentar a contemporaneidade para além da consciência do espectador – o uso de um telefone celular –, o anonimato será recuperado como expediente dramático ao final 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.

Com a fala final e a canção “Deus lhe pague”, de Chico Buarque, o efeito da peça oscila entre a intranquilidade e a perplexidade, como apontou Wellington Andrade, e remete à sensação deixada pelo conflito econômico-político de 2016, na recepção do espectador. É desse fundo, portanto, que a peça tira sua força e tom.

A encenação tem clareza quanto às suas escolhas, como pode ser observado nas considerações de Andrade em relação à ambientação sonora – que em muito conduz a experiência do espectador –, produzida por Vladimir Safatle:



As composições instrumentais e vocais de Vladimir Safatle funcionam como uma espécie de confrontação do clima de irreverência e jocosidade que se depreende do romance. Há uma leveza e luminosidade nas páginas do livro [...] com as quais a densidade das melodias e dos ritmos concebidos por Safatle entra em choque. Em plena sintonia com o projeto dramático, a música original do espetáculo tem algo de melancólico, soturno e grave. (ANDRADE, 2016)

Mais sobre o projeto dramático pode ser pensado: a ausência de Matilde, segundo Andrade, “permite que a narrativa teatral não envereda pelo drama de consciência que no palco circunscreveria o personagem aos domínios de uma questão de natureza essencialmente psicológica” (ANDRADE, 2016). De acordo com o crítico, Matilde forjaria lembranças pessoais e concorreria com as memórias sociais e questões essencialmente políticas, estas que de fato interessam para a concepção do espetáculo.

A escolha está bem fundamentada desde o princípio: o sentimento trágico remete a uma sucessão de fatos solapando o protagonista, que afinal não age. A omissão de parte de “Aquarela do Brasil”, como o trecho “a morena sestra”, não permite leitura que poderia aproximar Matilde do “Brasil ensolarado” e tampouco defende o ufanismo, e se assume numa “espécie de aquarela descolorida, sombria e soturna”.

A solução final, ao aproximar um sem-nome à identidade brasileira, reverbera na plateia num modo catártico que, como foi dito anteriormente, é o fundo contemporâneo que sustenta a peça.

A adaptação para o palco foi um projeto acalentado por muitos artistas e recebeu tratamento rigoroso pela equipe do Club Noir. Na composição, as marcas de sua poética permanecem inconfundíveis, consolidando um projeto estético que centra na fala a capacidade de configurar realidades, embora em *Leite derramado* o uso de ícones indique novas possibilidades cênicas.

As marcas não naturalistas e o aparato espetacular distanciam o público que, entre a confusão e o achatamento – “a esquizofrenia é a nossa meta; desfrutar de seus sintomas: nosso projeto” (ALVIM, 2012, p. 19) –, aproxima-se do anonimato, numa operação dramática, com o sentimento dos acontecimentos do hoje. A proposta cênico-dramática, entretanto, revela dois impasses. O primeiro é de ordem estética: a poética de Alvim assume o fatalismo estetizan-

te, que falseia a compreensão do real. É interessante identificar em seu projeto como as maneiras hegemônicas de percepção são elevadas à categoria de investigação e recusa sem, no entanto, superá-las. Como já observou Lafetá:

O ataque às maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão de mundo (justificando, explicitando, desvelando, simbolizando ou encobrendo suas relações reais com a natureza e a sociedade), investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. Entretanto, consideremos o poder que tem uma ideologia de disfarçar em formas múltiplas de linguagem; revestindo-se de meios expressivos diversos dos anteriores, pode passar por novo e crítico o que permanece velho e apenas diferente. (2000, p. 20)

Em *Leite derramado*, a historicização (e a oportunidade crítica) é deixada de lado, assim como Matilde, pois é em seu entorno, de mulher agregada de “pele morena,” que a história brasileira ganha inteligibilidade. A crítica ao estado violento como periferia do capitalismo e do que presenciamos em 1964 e 2016 não ultrapassa os limites da constatação e estarrecimento e ainda oblitera possíveis esclarecimentos. A encenação *provoca* a intranquilidade, *acentua* a crise no espectador e *manipula* o sentimento de abandono até um “final libertador,” o mesmo procedimento, ou melhor, da mesma *forma* que os grandes meios de comunicação de massa fizeram em 2016. O conteúdo mítico-arcaico de um e falso moralismo anticorrupção de outro se amalgamam e se apresentam por um mesmo método, “todos ligados na mesma emoção,” sem a corrente pra frente, porém. Recuperando a entrevista de Roberto Alvim, não é demais reconhecer seu interesse nos mecanismos de poder (e o diálogo, talvez, com o pensamento de Vladimir Safatle, que entende que o exercício do poder é o gerenciamento da desordem).

É curioso que Safatle tenha diagnosticado em *Cinismo e falência da crítica*, apropriadamente, que a ideologia de hoje se constitui por um mecanismo autoirônico, procedendo à “correta distância” daquilo que ela própria enuncia. Ou seja, a forma crítica esgotou-se porque a realidade internalizou as estratégias da crítica. Ao tratar da música que teria fornecido “às artes do século XX um padrão de racionalidade,” o autor diz que a paródia, no conjunto de consequências da autoironização da ideologia, ganha centralidade e,



ao invés de organizar-se como uma crítica da aparência por meio da visibilidade integral da estrutura, organiza-se como submissão integral do material a um “princípio de estilização.” O material aparece normalmente como imagem-clichê, a obra torna-se “jogo” com materiais fetichizados. Caminho que poderia nos levar, simplesmente, à composição de obras “regressivas”, se tais materiais fetichizados não fossem tratados como aparências postas como aparência. (SAFATLE, 2008, p. 193-194)

O Club Noir optou em negar a versão paródica do romance de Chico Buarque: paródia compreendida como uma “forma que evoca e conjura o motivo enquanto, ao mesmo tempo, se distancia dele pela modernidade da expressão” (ROSENFELD, 2014, p.195). Quem se beneficia, portanto, da versão merencória de Leite derramado? A poética da peça, como *mise en abyme*, nos faz prisioneiros do espelho, para usar uma expressão de Maria Rita Kehl (KEHL apud BUCCI, KEHL, 2004, p. 169) quando a gramática de um “horizonte zerado e expansão indefinida”, que recebe uma variante na peça, marcha com a classe dominante⁴. Sua alegoria se faz pelo historiar do historicismo:

Sua origem é a indolência do coração, a acedia, que hesita em apoderar-se da imagem histórica que lampeja fugaz. Para os teólogos da Idade Média ela contava como o fundamento originário da tristeza. Flaubert, que bem a conheceu, escreve: “*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste por ressusciter Carthage*”. A natureza dessa tristeza torna-se mais nítida quando se levanta a questão de saber com quem, afinal, propriamente o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? A resposta, é inegavelmente, com o vencedor (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 70).

O segundo impasse, pouco mais espinhoso, está condensado em outra inserção dramática. A certa altura, o neto de Eulálio, comunista e preso durante a ditadura civil-militar de 1964, está em cena. Emoldurado, com o corpo todo pintado de branco, em diálogo com o avô, ele descreve um “sonho”. A descrição do local que condensa celas-jaulas, questionamentos dirigidos ao avô que responde “quando eu tinha um sonho ruim mamãe cantava e toda

4 A questão é oportunidade para que pensemos que “a ideia de sociedade, como algo circunscrito, com destino próprio, está posta em questão, para não dizer que está em decomposição. Já ninguém pensa que os países de periferia têm uma dialética interna forte” conforme Roberto Schwarz. O diagnóstico, que merece reflexão à parte diz de um tempo improvável para o exercício da crítica dialética pelas obras e para a própria crítica.

maldade desaparecia;” a voz da filha que lembra o tempo em que os Assumpção davam as cartas no país, compõe a cena. Em seguida, Eulálio Neto diz:

É preciso resistir, pelo Brasil, pelo povo brasileiro. Eu não consigo olhar o meu próprio rosto no espelho. Não consigo viver comigo mesmo assim recolhendo tanta brutalidade. Não dá pra dizer que somos humanos se somos coniventes com um grupo de estúpidos truculentos que resolve calar a força um país inteiro. Pessoas desaparecendo, assassinadas, torturadas até a morte. Jornais fechados, intelectuais, escritores, artistas espancados, violentados, enjaulados. É o futuro, é o nosso futuro que está em jogo. A resistência, compreende vovô, é preciso. (BUARQUE, 2009)

A fala é dita enquanto uma atriz no centro do palco, com um arbusto aos pés, coreografa o provérbio japonês dos três macacos sábios: não ouça o mal, não fale o mal, não veja o mal. A manutenção da paz depende da disposição em se fazer o bem. Enquanto a atriz se ajoelha atrás do arbusto, o personagem-militar relata a prisão e morte da militante e companheira de Eulálio Neto e parabeniza Eulálio pelo bisneto. A resposta de Eulálio não poderia ser mais aristocrática: “o heroísmo é uma vulgaridade. Não quer dormir aqui, com este seu avô?” A voz doce, infantil, de um militante preso e torturado que pede respostas ao avô pareceria escárnio (ou será que é?) não fosse a música grave que dá o tom da cena, mas lembra àqueles que preferem a leitura não conformista da história que a figura de virgem assustada já fez mais de uma vez seus mortos.⁵

5 Em conversa realizada em 2014, no I Seminário Internacional Teatro e Sociedade, coordenado pela Companhia do Latão, Roberto Schwarz parece traçar um impasse que permanece na crítica de esquerda: “Talvez a partir da década de 60 do século passado – as elites passaram a assumir os motivos econômicos explicitamente. Se vocês pensarem nos grandes ‘desmascaradores’ do século XIX, Marx e Freud, verão que eles examinavam o sistema ético da elite e diziam: ‘Isso é tudo mentira. Atrás da fachada há coisas nunca confessadas, basicamente o motivo econômico e o motivo sexual’. O desmascaramento no século XIX era uma denúncia devastadora, que trazia à tona o lado inadmissível das coisas. A partir de meados do século XX, entretanto, as elites começaram a assumir tanto os motivos sexuais quanto os econômicos explicitamente. A crítica a partir daí se vê numa situação nova e difícil. Agora, se o crítico denuncia os motivos econômicos da elite, esta responde: ‘mas é claro que eu tenho interesses econômicos, sou uma pessoa responsável, só irresponsáveis não tem motivos econômicos, que são a própria razão’. A esquerda fica um pouco sem saber o que objetar, porque se os capitalistas passam a indicar que economia é de fato a coisa mais importante do mundo, empurram a esquerda para uma oposição meio idiota, sem assunto. A esquerda fica com ar de virgem assustada diante do cinismo do capital, que além do mais aparece como a própria encarnação do bom senso”



Referências bibliográficas

- ALVIM, R. Entrevista concedida para o programa Metrópolis, da TV Cultura. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0xXAwWUEz2o>>. Acesso em: 20 fev. 2017.
- _____. **Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- ARANTES, P. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ANDRADE, W. *Leite derramado*, mise en abyme do desvario. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/10/leitederramadomiseenabymedodesvario>>. Acesso em: 21 jan. 2017.
- BUARQUE, C. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Bucci, E.; KHEL, M. R. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34: 2000.
- NÉSPOLI, B. Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana. Entrevista realizada com Paulo Arantes. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 jul. 2007.
- ROSENFELD, A. O Balcão, de Garcia. In: **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 173-178.
- _____. **Teatro em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SAFATLE, V. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SCHWARZ, R. Cetim laranja sobre fundo escuro. In: _____. **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em 15/03/2017

Aprovado em 27/04/2017

Publicado em 14/07/2017