



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 20
Nº 1
2020

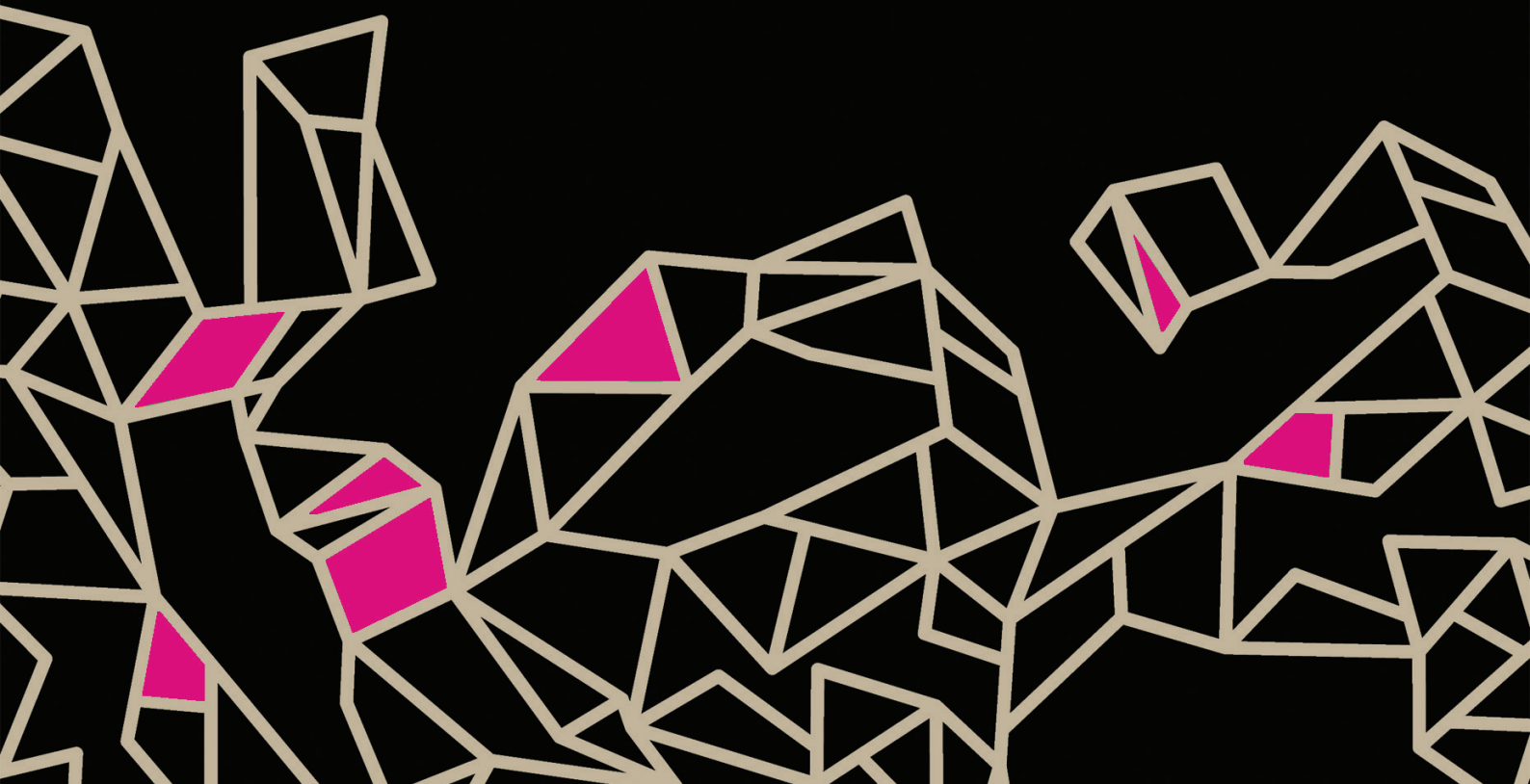


sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p1-3

EDITORIAL

Sérgio de Carvalho



Realizada num momento crítico, que conecta o pânico com a pandemia global ao caos político de um período desastroso da República, esta edição de *Sala Preta* expressa, no tema de parte de seus artigos, e na forma da maioria deles, o movimento oscilante do tempo.

É, por outro lado, uma edição que prepara uma despedida de sua equipe editorial, algo que se efetivará no fim do ano de 2020. No breve tempo em que fomos responsáveis pela publicação, procuramos superar as dificuldades de adaptação técnica aos novos sistemas eletrônicos de edição, e manter a qualidade do excelente projeto original dos idealizadores da *Sala Preta*, os professores Sílvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos. Nossa equipe foi composta pela professora Elizabeth Azevedo, da Universidade de São Paulo (USP), pelos pesquisadores Paulo Bio Toledo (agora professor da UFMG) e Rafaella Uhiara e por mim. Nossa modesta contribuição neste período foi tentar expandir o interesse da revista em reflexões históricas ligadas ao Brasil, como um contramovimento, na medida em que esse interesse se tornou raro nos estudos de artes cênicas do país.

Pudemos conhecer, por outro lado, a rigidez de um sistema de normas e avaliações que obriga as publicações científicas a se comportarem como uma máquina de preenchimento de páginas com vistas a metas de produtividade e de internacionalização. Tais regras tornam desnecessário, e mesmo desaconselhável, o trabalho ativo dos editores, que devem antes atuar como gestores de um aparato técnico, com seus pressupostos de valores que não parecem ter como prioridade a produção de conhecimento socialmente consequente.

Na contramão disso, optamos em acolher nesta edição trabalhos de sentido mais livre, ensaístico, e mesmo textos que não são inéditos, muitos apresentados por professores do Departamento de Artes Cênicas da USP – conhecidas quebras de decoro nesse sistema de valorações dos quais nos afastamos agora com alegria, sem que isso decorra de nenhuma febre pandêmica.

Assim, a edição publica uma tradução inédita feita por Kimiko Uchigasaki Pinheiro e Maria da Glória Magalhães dos Reis, de uma peça do autor japonês Yukio Mishima. Divulga também a contribuição de um jovem pesquisador francês do teatro politizado, Olivier Neveux, ao lado de uma carta do encenador Matthias Langhoff, num conjunto que indica o momento de dificuldades por que passa o melhor teatro europeu e o empenho de dialogar com a tradição em crise.

O número contém, ainda, um bonito texto pessoal escrito pelo pesquisador e músico Zebba Dal Farra sobre a montagem de *Zumbi*, ocorrida em Portugal, com direção de Augusto Boal, entre diversos outros artigos que retratam pontos de vista incomuns e que procuram conectar passado e futuro do teatro, diante de um presente tão instável.

Procuramos, enfim, dar lugar a debates que registram diferentes pontos de vista sobre a cena contemporânea do Brasil, com a esperança de que o direito à exposição de visões com base em argumentos seja o elemento que permita o avanço comum. Se é fato que a forma da tragédia ateniense se fundava no embate de valores contraditórios, em face da convivência social, também se pode observar nessas obras que a proclamação de tragicidades absolutas e metafisicantes é sempre autoritária: a catástrofe maior, segundo aquela visão teatral, é gerada pela anulação do outro. O caráter atípico da edição é, portanto, um convite a uma nova produtividade que se oponha às homogeneizações dominantes, que facilite movimentos coletivos e vivos, aqueles que nascem de divergências necessárias, mas que visam a uma autossuperação que depende da compreensão e do aprendizado com as diferenças.

Sérgio de Carvalho
Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p4-31

Tradução Inédita

Kantan – Travesseiro dos sonhos de Yukio Mishima: uma proposta de tradução

Kantan – The dream pillow by Yukio Mishima: a translation proposal

Kimiko Uchigasaki Pinheiro
Maria da Glória Magalhães dos Reis¹

Kimiko Uchigasaki Pinheiro

Professora Doutora do curso de Letras Japonês da Universidade de Brasília

Maria da Glória Magalhães dos Reis

Professora Doutora do Programa da Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

¹ Agradecemos a colaboração da professora Tae Suzuki, aos participantes do grupo de pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas e ao coletivo teatral Na Classe e em Cena na tradução da peça.



Algumas considerações sobre a peça traduzida

Esta tradução foi realizada para uma tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade de Brasília, defendida em 6 de março de 2020. O estudo está relacionado à educação literária por meio do teatro. De modo geral, a tese aborda o teatro com uma perspectiva de caminho para o ensino de literatura japonesa. Na parte prática deste estudo, engendramos uma leitura cênica da peça *Travesseiro dos sonhos – Kantan*² (na língua original) com os educandos do curso de graduação da mesma universidade. A partir dessa experiência, nasceu a necessidade desta tradução. A primeira tradução da peça, diretamente do original, sucedeu-se com a colaboração da Tae Suzuki e a revisão efetivou-se com o grupo de pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias Contemporâneas³.

Travesseiro dos sonhos (Kantan) compõe uma das oito peças da obra *Peças de nô moderno (Kindainôgakushû)*, de Yukio Mishima, escritas entre 1950 e 1962 no Japão pós-Segunda Guerra Mundial. Todos os textos teatrais *Peças de nô moderno* são homônimos das peças originais do *nô* tradicional, escritos por Zeami Motokiyo e pai Kan'ami, atores, dramaturgos e teóricos do teatro *nô*. Mishima, grande apreciador do teatro *nô*, as recriou a partir das temáticas desse teatro (que tratavam de altas personalidades culturais e históricas, com temas universais como a morte, o amor, o ódio, o ciúme, a espera e a efemeridade da vida), transformando-as de acordo com o formato do teatro moderno no contexto do Japão contemporâneo. Assim observamos, nessas recriações, os aspectos da forma, como o espaço e o tempo, do teatro *nô* extinta, mas, ao mesmo tempo, há o transbordamento da essência do *nô*. No caso da peça *Travesseiro dos sonhos*, vislumbramos, a partir dos encadeamentos de imagens construídas com os confrontos nos diálogos entre os personagens, a mistura retorcida do essencial, a discussão da questão do existencialismo e o conflito humano no cenário histórico-político de um país devastado.

Yukio Mishima, bastante conhecido pelo romance *Confissões de uma máscara* (1949), foi também dramaturgo, ator e diretor de algumas de suas

2 Em língua japonesa: 邯鄲.

3 Disponível em: <https://bit.ly/2AjELp0>. Acesso em: 10 jun. 2020.

4 Em língua japonesa: 近代能楽集

próprias obras. Sua dramaturgia compreende 62 peças. Escreveu teatro influenciado pelos teatros *nô*, *kabuki* e europeu, neste caso, sobretudo pelas tragédias de Jean Baptiste Racine. Viajou para vários países da Europa, da América e da Ásia. Esteve no Brasil em 1952. Sua estadia numa fazenda de Lins, no interior do estado de São Paulo, o inspirou a compor a peça sobre os descendentes de imigrantes japoneses, *A toca de cupins*, e a opereta *Bom dia, senhora!*, baseada no Carnaval do Rio de Janeiro.

Seu último romance, a tetralogia *O mar da fertilidade*, foi publicado no mesmo ano em que cometeu suicídio, aos 45 anos. Suas últimas palavras, registradas antes de seu ritual suicida, foram: “A vida humana é finita, mas eu gostaria de viver para sempre” (MISHIMA, 1970).

Kantan⁵ – Travesseiro dos sonhos

Personagens: Jirô, Kiku, Beldade, Dançarinas (1, 2 e 3), Cavalheiros (1 e 2), Secretário, Médico-mestre, Médicos (1 e 2) e Funcionária.

Os personagens fantasmagóricos devem surgir no palco com segurança, com firmeza, magnificamente. O espaço do palco não pode ficar tão escuro. Um cenário muito escuro pode criar expectativas na plateia que, com a falta de iluminação, pode deixar de concentrar atenção no acontecimento do momento ou do instante. O uso de máscaras pelos personagens que representam vultos ou espíritos é facultativo, de acordo com a necessidade real do diretor.

Em frente à cortina.

Kiku: (*ouve-se a voz*) Não acredito! Você veio, Jirô.

Jirô: (*ouve-se a voz*) Faz dez anos, né, Kikuya, dez anos!

Kiku: (*ouve-se a voz*) Como você cresceu! Ah, posso ajudar a carregar.

Jirô: (*ouve-se a voz*) Não, tudo bem! Eu carrego.

Kiku: Deixe-me ajudar você, ao menos a pasta.

Entra no palco segurando a pasta. Uma senhora com seus quarenta anos, vestida de quimono sóbrio. Em seguida, entra Jirô, um jovem com aproximadamente dezoito anos, vestido com paletó e colete.

5 Esta peça é a versão traduzida de *Kantan* (邯鄲), da obra *Peças de nô moderno – Kindainôgakushû* (近代能楽集) de Yukio Mishima. A tradução foi realizada com a colaboração da professora Tae Suzuki. O conteúdo da tradução foi revisado coletivamente pelo grupo de pesquisa Literatura, Educação e Dramaturgias contemporâneas (LEDrac).

Jirô: (*observando ao seu redor*) Hum, ainda está escuro.

Kiku: Mas logo vai clarear. Porque os dias ficam longos nesta época do ano. Por favor, por aqui. (*Ajoelha-se, colocando a mão sobre a cortina.*)

A cortina se abre na frente dos dois, que estão de costas para o público. No centro, um *shôji*⁶. Do teto pendem muitas peças de origami.

Jirô: Uau, que bonito! Mas está arrumado igualzinho ao quarto de quando eu era criança, né?

Kiku: Mas é lógico! Eu nunca esqueço aquele quarto, foi onde eu te criei. Assim, mandei construir uma réplica daquele quarto de Tóquio em que te criei, para nunca perdê-lo.

Jirô: Só que aquele quarto incendiou, não é?

Kiku: Eu sei. Mas, aqui, nada mudou.

Jirô: (*tocando no origami e fazendo girar*) Tenho a sensação de que voltei àquela casa que incendiou. Desde quando está enfeitado deste jeito?

Kiku: Dez anos, já faz dez anos desde que fui despedida. Troco essas peças de origami uma vez por mês.

Jirô: É espantosa a obstinação das mulheres! Nunca deixa de me impressionar!

Kiku: Vamos, vamos, fale mal o quanto quiser. Quando você tinha cinco anos, já tinha esse mau costume de perturbar as pessoas.

Jirô: (*debruçando-se*) Tem blocos de montar. Este foi o que dei a você no dia em que você foi embora. Quanto tempo faz que não brinco com eles! Han, han, este carro passa por baixo desse arco!

Kiku: Esse arco é um pouco baixo demais. E, quando ia fazer passar o carro, você sempre levantava o arco, lembra?

Jirô: Enguiçou de vez... o carro.

Kiku: Hein?

Jirô: O carro de verdade!

Kiku: Ah, sim! O *ônibus*, né?

Jirô: Não, não é *ônibus*, é *ônibus*! Até agora você deve estar falando *shobbing*, ou *guesolina*.

⁶ *Shôji*: porta de correr feita de papel branco, em uma moldura de madeira, muito comum em casas japonesas tradicionais.



Kiku: Mas, ultimamente, não se usam mais essas palavras. Pois, no interior, como aqui, não temos nem *shobbing*.

Jirô: Ahan! Te peguei, sabia!

Kiku: (*disfarçando*) Então, onde foi que o carro enguiçou?

Jirô: Quando peguei o último ônibus das oito horas na noite passada, bem na metade do caminho, naquele desfiladeiro.

Kiku: Enguiça sempre, naquele lugar.

Jirô: Por mais que esperássemos, não consertavam. E acabei tirando uma soneca dentro do ônibus, cobrindo-me com o casaco. Quando acordei, passava das três horas. E vim andando por cerca de quatro quilômetros.

Kiku: Por uma estrada de noite, puxa! Nossa!

Jirô: Mas é uma estrada tranquila. Além disso, estava claro. As luzes das estrelas iluminavam a estrada.

Kiku: (*endireitando-se*) Pois então, Jirô, meus pressentimentos estavam certos. No meio da madrugada, eu acordei de repente e me troquei. Sei lá, uma sensação estranha, não conseguia mais voltar a dormir.

Jirô: Adivinhou que eu estava vindo?

Kiku: Sim, eu acreditava que um dia você viria.

Jirô: Achava que eu viria neste lugar tão longe só para te visitar? Eu, hein!

Kiku: Mas, Jirô, ninguém viria neste lugar só para ganhar dinheiro... mesmo que tenha vindo para ganhar dinheiro, só de te ver, só isso basta para me deixar feliz.

Jirô: Lógico que fica feliz! Ficar com vontade de vir a um lugar desses é prova de que tudo se acabou. Eu nunca teria decidido vir para um lugar desses se não fosse assim. A minha vida já se acabou, entendeu?

Kiku: Nossa, que coisa mais estranha você está dizendo! Mas você acabou de completar dezoito anos, não é? Por que se acabou com dezoito anos? É estranho isso.

Jirô: Mesmo que sejam só dezoito anos, tenho inteligência suficiente para entender que minha vida já acabou.

Kiku: Como? Se nem ficou careca! Nem corcunda! E ainda com essa bochecha rosada!

Jirô: É que você não consegue ver, só isso. Meu cabelo parece preto, mas, na verdade, está todo branco. Tenho dentes, mas estou sem dentes. E a coluna, você a vê ereta, mas está toda corcunda.

Kiku: Eu, de fato, não entendo.

Jirô: É, você não entende mesmo.

---- *Pausa*----

Kiku: Mas, Jirô, por acaso... você... por uma moça de... hum...

Jirô: Está me perguntando se me apaixonei?

Kiku: Sim, não teve nenhuma paixõzinha?

Jirô: (*interrompendo a fala*) Não, eu nunca amei uma mulher, nem nunca fui amado.

Kiku: Então não teve nenhuma decepção amorosa.

Jirô: Há, há, há... você é boba mesmo! Decepção amorosa é coisa de criança!

Kiku: (*com os olhos arregalados*) Nossa! Então o quê? Foi traído por um amigo?

Jirô: Amigos? Nunca tive um.

Kiku: Então foi reprovado?

Jirô: Escola, já deixei faz tempo!

Kiku: Então foi maltratado pelo mundo, é isso?

Jirô: Não, só fiquei em casa sem fazer nada.

Kiku: Então, afinal, por que sua vida vai acabar? Por que vai acabar o que nem começou?

Jirô: Acabou sem ter começado.

Kiku: Você acha que eu sou boba? Tome cuidado, se me fizer de boba, vai ver só!

Jirô: (*estalando a língua com certa raiva*) Velha fedorenta, sua metida!

Kiku: É isso, você está nervoso porque dormiu mal a noite passada. Durma mais um pouco. Então durma bem até amanhecer, enquanto preparo o café da manhã. Assim se sentirá melhor quando acordar. Vou agora preparar sua cama.

Jirô: (*levanta-se, abre um pouco o shôji para espiar lá fora*) Então, Kiku, por que todas as plantas e árvores do jardim estão murchas? E não tem nenhuma flor. Que sensação ruim, o jardim está todo escuro e muito silencioso.

Kiku: (*arrumando a cama*) Meu jardim está morto. Não dá flor nem fruto. Está assim já faz muito tempo.

Jirô: Esse muito tempo, desde quando seu esposo saiu daqui?

Kiku: Como você sabe disso?

Jirô: Eu sei de tudo. E não soube disso nos livros. É que esses dias conheci um homem-sanduíche vestido de Chaplin em Ginza. E ele é solteiro, e seus dois únicos prazeres são tomar café e assistir a filmes. É alguém que fica feliz só em tomar café e assistir a filmes. Foi ele que me contou essa história.

Kiku: Essa história, que história?

Jirô: A história do travesseiro!

Kiku: (*senta-se, perturbada*) Ah! Jirô!

Jirô: Ele disse que você tem um estranho travesseiro, não tem? Pare! Não faça essa cara assustadora! Pois só estou contando exatamente o que eu ouvi do Chaplin.

Kiku: Bem, você não deveria levar essas histórias a sério.

Jirô: Como quiser! Em todo caso, você tem um estranho travesseiro, certo? Não sei como, mas você tem. Um dia, seu marido achou esse travesseiro, parece que foi no verão, dizem que ele tirou um cochilo com ele quando você saiu para fazer compras. De tardezinha, você voltou. Seu marido já não estava mais lá. Foi sabe-se lá para onde. Desde então, nunca mais voltou.

Kiku: (*tampando os ouvidos*) Pare com isso! É muito doloroso falar sobre isso!

Jirô: Desde esse dia, esse jardim não dá mais flor, nem lírios, nem cravinhos. Não é isso?

Kiku: Exatamente, é isso mesmo. Esse travesseiro veio, originalmente, muito tempo atrás, de Kantan⁷, uma aldeia da China, e se tornou um tesouro da minha casa, depois de rodar por vários lugares.

Jirô: Mas por quê? Se dormir com esse travesseiro...

Kiku: Não sei o motivo, nunca dormi com ele por ter muito medo.

Jirô: Chaplin me disse o seguinte: quando se sonha usando esse travesseiro, tudo se torna uma besteira. E, olhando para a cara da esposa, fica sem saber por que estava vivendo com ela. Por isso acaba saindo de casa.

⁷ Atualmente, cidade de Handan, na China.

Kiku: (*chora*)...

Jirô: Desculpa, fiz você chorar? Desculpa.

Kiku: É muito estranho você se desculpar assim. Você não tem culpa nenhuma.

Jirô: Mas, Kiku, é sério que, desde então, nunca mais usou esse travesseiro?

Kiku: Vou contar tudo. Desde então, já usei três vezes esse travesseiro.

Jirô: Três vezes?

Kiku: Sim, três vezes. Depois que meu marido desapareceu daquele jeito, sabe? Há gente excêntrica entre os homens, e eu fui muito cortejada. E, em todas essas vezes, aquele travesseiro foi útil, mas que estranho carma, não?

Jirô: Foi útil, quer dizer que todos fugiram?

Kiku: Bem, em outras palavras... este... como é difícil dizer.

Jirô: Diga! Diga!

Kiku: É que é difícil falar, mas não é nada de que me envergonhe.

Jirô: (*toca o joelho dela*) Diga! Kiku, diga!

Kiku: Você, quando queria doces, me pedia desse jeito, sacudindo meus joelhos.

Jirô: Diga! Não mude de assunto!

Kiku: Vou dizer... graças àquele travesseiro pude defender minha honra, castidade, fidelidade.

Jirô: Hum! Como assim?

Kiku: Bem, quando me sentia ameaçada, entregava aquele travesseiro. Todos os homens, quando despertavam, achavam este mundo sem graça e nem me davam bola. E, Jirô, um por um partiu para uma viagem sem rumo, ninguém sabe seus destinos.

Jirô: Achar sem graça, afinal, o quê?

Kiku: Mulheres, dinheiro, prestígio etc.

Jirô: Ah, sim, se é isso, nada vai me surpreender. As mulheres são bolhas de sabão, dinheiro também é bolha de sabão, também o prestígio e o que se reflete nessas bolhas de sabão é o mundo em que vivemos, bah! Todos sabem disso.

Kiku: Isso você só sabe por palavras.



Jirô: Mentira! Fiquei sabendo de tudo, por isso minha vida acabou. Por isso, Kiku, só eu posso, tranquilamente, dormir nesse travesseiro.

Kiku: Será? Fico triste só de pensar que depois de você usar esse travesseiro vai me ver como se não me conhecesse, com olhos de um estranho, e vai partir.

Jirô: Não tem perigo, asseguro que comigo não tem perigo... não vou ficar como aquele Chaplin.

Kiku: Chaplin?

Jirô: Sim, ou seja, seu marido.

Kiku: Mas como sabe?

Jirô: Veja, eu sei de tudo.

---- *Pausa*----

Kiku: Então, Jirô, vamos fazer assim: se o travesseiro fizer você se perder no mundo, deixe-me acompanhá-lo.

Jirô: Ora, ora, você já tomou uma decisão. Para mim, o travesseiro não surte efeito. Eu vim até aqui, especificamente, para provar que não surte efeito.

Kiku: Ah, mas, se fico olhando seu rosto, tenho a impressão de estar vendo a água que corre para longe.

Jirô: O que está dizendo? Já vai amanhecer, ande logo, me passe o travesseiro.

Kiku: Se me prometer que me levará junto com você...

Jirô: Não adianta prometer, não vou sair daqui.

Kiku: Mas se...?

Jirô: Você espera por esse "se", não é isso? E depois vai querer procurar seu marido, não é?

Kiku: (*envergonhada*) Que bobagem!

Jirô: É isso, é isso, veja! Ficou até corada!

Kiku: Você não entende, esperar é muito penoso.

Jirô: Que tal você também dormir com esse travesseiro? Então, poderá esquecer seu marido.

Kiku: Tenho muito medo. É assustador o efeito deste travesseiro...

Jirô: Se tem medo, desista. Vamos, me passe o travesseiro!

Kiku: Eu pretendia envelhecer assim, tranquilamente, mas, ah! Por sua causa, uma vã esperança...

Jirô: Hum, isso é uma em mil, Kiku, é uma possibilidade em mil.

Kiku: Tudo bem, vou trazer o travesseiro.

Jirô: Ah! Que sono! Vá logo, já vai amanhecer!

Kiku: Sim, já, já... *(ela se retira em seguida.)*

(Coro)

Não há culpa no travesseiro

A culpa é de quem o usa

Os pássaros já não cantam

Flores já não florescem

Mas a culpa não é do travesseiro

A culpa é do homem

A culpa não é do travesseiro

A culpa é dos pássaros

A culpa não é do travesseiro

A culpa é das flores

As matas são sempre verdes

As matas balouçam ao vento, quanto rancor

Tremulam, tremulam

A culpa está nos lírios que não florescem

Nesse ínterim, a encenação muda silenciosamente. Jirô tira o paletó e entra no leito. Kiku aparece com o travesseiro na mão, coloca sob a cabeça de Jirô. Nesse momento, termina o coro. Beldade entra pela frente do palco, coloca a máscara. Está vestida com uma saia longa.

Beldade: Jirô, Jirô...

Coro: Acorde! Acorde!

Beldade: Jirô, Jirô...

Coro: Acorde! Acorde!

Jirô: *(acorda e se senta)* O que foi? Quem é? Quem é você? Como é bonita!

Beldade: Adivinha quem sou eu?

Jirô: As mulheres são sempre assim. Nunca falam, simplesmente, seus nomes.

Beldade: Você gosta de mulheres submissas, né? É bastante antiquado. Mas não tem graça se não for uma mulher que demonstre certa resistência.



Jirô: Mas que saco! Isso é um clichê.

Beldade: Meu nome é Clichê, sabia?

Jirô: Nome tão besta, nunca ouvi!

Beldade: Tá vendo? Se meu nome for Clichê, isso não é mais um clichê.

Jirô: Isso nem é um trocadilho.

Beldade: Ué, você está tremendo! Suas mãos, olha, estão tremendo como borboletas, vou pegá-las. (*Envolve as mãos de Jirô entre as suas*) Peguei. Se não, suas mãos iam sair voando de você!

Jirô: Você é boa de imaginação, né.

Beldade: (*sorri de forma astuciosa*) Estou apenas imitando você.

Jirô: O que você acha que acontece quando uma mulher que conhece os homens imita um homem que não conhece as mulheres?

Beldade: Que coisa complicada, Jirô!

Jirô: Resulta em uma mulher que nunca soube o que é um homem.

Beldade: Com essas palavras, fica se vangloriando... Jirô, vamos beber o saquê que eu trouxe.

Jirô: Não quero! Não gosto de ficar bêbado.

Beldade: Mas não tem saquê que não embriague.

Jirô: Por isso não gosto de saquê.

Beldade: Você está dizendo isso agora, mas daqui a dez anos você será um cachaceiro.

Jirô: Pode-se dizer que sim. Mas onde está a lógica de eu ter que beber agora, já que vou virar cachaceiro daqui a dez anos?

Beldade: Quando você começa a argumentar, seus olhos ficam uma graça! Você fica embriagado com seus próprios argumentos.

Jirô: Ah! Passou uma coisa assustadora por teus olhos.

Beldade: O que era?

Jirô: Nos olhos de uma mulher, às vezes, passa um lobo.

Beldade: No mínimo, você confundiu com um pastor alemão.

Jirô: Não gosto de você nem um pouco.

Beldade: Mesmo assim, daqui a seis meses, nós vamos nos casar.

Jirô: Não gosto de você nem um pouco!

Beldade: Mesmo não gostando, vamos nos casar em breve.

Jirô: Ninguém gosta da sujeira que se junta nos bolsos, mas essa sujeira se acumula sem a gente perceber e fica lá amontoada. Nenhuma lavanderia é tão boa a ponto de tirar as sujeiras nos bolsos.

Beldade: (*cantando*) A lavanderia não é tão boa assim... e, depois, lua de mel.

Jirô: Muita gorjeta, paisagens que se apreciam com tédio, fotos mal tiradas, em outras palavras, como o macaco e a macaca que atravessam a corda bamba com suas sombrinhas nos *shows* dos festivais que a gente assistia quando criança.

Beldade: Você fala como se tivesse visto.

Jirô: Mas a lua de mel não passa de um simples teste! Não acha?

Beldade: (*batendo palmas ritmadamente*) Para uma criança, você diz coisas impressionantes!

Jirô: Passados cinco anos, você estará reluzindo como uma bicicleta que eu deixei tinindo. Só isso. Depois, a bicicleta só vai enferrujando. E um bom marido é o homem que não deixa a esposa perceber que consegue andar mesmo que não tenha uma bicicleta.

Beldade: Você acha que, com essas palavras, me deu o golpe de misericórdia, isso é ilusão. Eu saio ilesa, sem nenhum arranhão. Pense bem, de manhã, eu acordo antes e tosto o pão, preparo um ovo quente, coloco esse ovo no suporte, e você vai quebrar a casca com a lateral da colher, assim, ta, ta, ta...

Jirô: E daí? Ovo é ovo.

Beldade: E eu vou dizer: “Você é desajeitado, deixa que eu faço pra você!”

Jirô: Viu só? É essa impertinência que não gosto!

Beldade: Ah, não, este ovo já está todo cozido!

Jirô: Cozinha de mulher é sempre assim. Ou cozinhou demais, ou está cru, ou muito salgado, ou muito insosso.

Beldade: Vou descascar direitinho para você, né, viu? E coloco na sua boca. (*De repente, dá um beijo.*)

Jirô: Estou sem ar! Está me sufocando!

Beldade: Que bobo! Você não sabe de nada, né. Para que serve o nariz? Quando estiver beijando, é para respirar pelo nariz.

Jirô: Eu não gosto de respirar pelo nariz.

Beldade: Ah! Por isso está sempre com a boca entreaberta.



Jirô: Como você é bonita!

Beldade: Finalmente percebeu!

Jirô: Eu tive a impressão de ter sido beijado por uma máscara.

Beldade: Todo beijo de mulher é assim.

Jirô: Você é realmente bonita. Mas, se tirar a pele, não passa de um esqueleto.

Beldade: Como?

Jirô: Se tirar a pele, não passa de um esqueleto.

Beldade: Que horror! Nunca tinha pensado nisso. (*Passa a mão no rosto instintivamente.*)

Jirô: Você acha que há caveiras mais bonitas que outras?

Beldade: Bem, acho que tem, com certeza.

Jirô: Mas que autoconfiança! Mas, quando você me beijou agora, embaixo de seu rosto, eu percebi que seus ossos estavam sorrindo.

Beldade: Se o rosto sorri, os ossos também sorriem.

Jirô: Veja o que você está dizendo. Tem que falar assim: “quando o rosto sorri, os ossos estão sorrindo”, isso é certo. Mas, quando seu rosto chora, seus ossos também estão sorrindo. E a caveira está dizendo o seguinte: “se quiser sorrir, sorria, se quiser chorar, chore, está chegando meu reinado”

Beldade: O reinado dos ossos! Que beleza, pensar uma coisa dessas!

Jirô: Tá vendo? Para uma mulher, só existem dois comentários: “que lindo” e “você é bobo”, só esses dois.

Beldade: Mas que gracioso menino mordaz!

(*A mulher olha para Jirô com ternura. E imediatamente se faz ouvir um choro de bebê dentro de um cesto, no canto esquerdo do palco.*)

Beldade: Olha, nasceu nosso bebê!

Jirô: Hum, é como assar um pão.

Beldade: (*espiando o cesto*) Mas que lindo! Reconhece a mamãe?
Bububu, bah, bububu...

Jirô: Pare, parece boba, como uma palhaça.

Beldade: Olhe, vamos ver o papai, tudo bem? Não é para chorar, ele ainda é uma criança, mas é temperamental. (*Traz o cesto para perto de Jirô*)
Olhe, é o papai. Papai! Veja, é o nosso primeiro filho.

Jirô: Ora, ora, então é o primeiro esqueleto?

Beldade: O que acha? Parecido com você ou comigo?

Jirô: *(virando o rosto)* Nasce uma criança. Neste mundo, em trevas. Pois dentro da barriga da mãe é bem mais claro. Há gosto pra tudo, por que procura nascer em um lugar mais escuro? Que ridículo! Não entendo!

Beldade: Olhe só, está piscando. Sorriu!

Jirô: O esqueleto já aprendeu a sorrir. Não acha terrível isso? Ei, você!
(Para chamar atenção dela.)

Beldade: Bilu, bilu, bilu, bilu...

Jirô: Ah! Que isso seja um sonho!

Beldade: Bilu, bilu, bilu, bilu...

Jirô: Ah! Que isso seja um sonho!

Beldade: Veja, ele está sorrindo, olhando para você!

Jirô: Hein, ele parece comigo? Ou com você?

Beldade: Você fica falando isso, mas tá vendo? Você se interessa!

Jirô: Hein? Com quem se parece?

Beldade: Com essa cara de bravo, o nenê vai chorar. É uma pena, mas parece mais com o pai do que comigo.

Jirô: Parece?

Beldade: Olhe! Esta sobrancelha, este nariz, esta boca... vejo seu rosto emergindo do rosto dele.

Jirô: Então ele parece comigo!

Beldade: Fique contente!

Jirô: Ah, que horror! Ele se parece comigo!

Beldade: Mas quanta modéstia!

Jirô: Nascer um ser parecido comigo, ah, que horror!

Beldade: *(solta um grito)* Ah, não faça isso!

Jirô: *(com o cinzeiro que estava na cabeceira dele, golpeando dentro do cesto)* Toma! Toma!

Beldade: Pare! O que está fazendo? Pare!

Jirô: Morreu!

Beldade: Meu bebê! Coitadinho, coitadinho...

Jirô: Ele está melhor assim. Se ele vivesse e crescesse, teria que se arrepender de se parecer com o pai. Todos estão nesse círculo de estar repetindo.

Beldade: Nossa, como você é ruim! Com ciúmes até do filho!



Jirô: Mas é lógico, não consigo perdoar quem se parece comigo.

Beldade: (*chorando*) Sua peste... sua peste!

Jirô: Olhe, olhe, o esqueleto está sorrindo.

Beldade: Mas, ainda assim, te amo!

Jirô: Não dá nem para começar se não for assim.

Beldade: Entendi! Matou a criança porque me amava. Porque tinha medo de intrometidos entre nós, não é? Gosto de você, te adoro. Finalmente, entendi. Você é muito apaixonado. Eu é que não entendia essa sua paixão. Fui boba. Desisto de ter bebê. Eu te perdoo, viu? Você inteirinho, da cabeça aos pés, tudo, eu perdoo.

Jirô: Por que a presunção das mulheres é assim, tão bem articulada?

Beldade: Jirô, em troca, não me abandone!

Jirô: Se você se tornar uma esposa fiel!

Beldade: Eu consigo. Faço qualquer coisa. Limpar o chão, fazer faxina, costurar, qualquer coisa. Se você me mandar andar nua pela cidade, também faço.

Jirô: Muito bem, bela decisão! Em primeiro lugar, você não pode ter absolutamente nada de ciúmes.

Beldade: Sim, aguento. Vou suportar qualquer coisa.

Jirô: (*espreguiçando-se*) Bem, então. Ah, sim, sou um pai que perdeu um filho. Preciso, pois, de um consolo. Assim, uma distração. Um *relax* que os outros homens têm.

Beldade: É isso mesmo, vá se divertir. Vou ficar vendo. O que quer que faça, vou ficar olhando, sem sentir ciúmes. Vou ficar vendo, vou me controlar. Consigo me satisfazer só de ficar te olhando. Sou feliz. (*Toca uma música lasciva, inesperadamente*) Eu, calada, como um lírio, vou estar te olhando.

Jirô: Grande flor de lírio. Vamos, me olhe, me olhe à vontade. Olhar é de graça.

(*Beldade se dirige para a cadeira do bebê, na saída do palco. Entrada de três dançarinas seminuas com máscara. Os três dançam em roda.*)

(Coro)

Não há culpa no travesseiro

Quando se dança, o sol irradia, e as nuvens brilham

Quando se dança, a vida passa

Não há culpa na dança

Ah, ah, ah...

Quando se dança, as almas dançam

Dançarina 1: Jirô... Jirô...

Coro: Dancem! Dancem! Dancem!

Dançarina 2: Jirô... Jirô...

Coro: Dancem! Dancem! Dancem!

Dançarina 3: Jirô... Jirô...

Coro: Dancem! Dancem! Dancem!

(As três procuram convidar Jirô para a dança, sem sucesso. Jirô contempla a cena apoiando-se no cotovelo. No fim, as três se sentam em volta de Jirô.)

Dançarina 1: Nossa, que lindos olhos, nunca vi um homem com olhos tão lindos!

Jirô: Não vai falar que é porque seu rosto neles se reflete?

Dançarina 1: Quanto elogio!

Dançarina 2: Moço, que dentes lindos!

Jirô: É porque todas as manhãs escovo os dentes com ácido sulfúrico.

Dançarina 2: Que primitivo! É lindo.

Jirô: Sua mão rechonchuda. Parece gostosa.

Dançarina 2: Coma quanto quiser. Ela cresce novamente.

As três dançarinas: Ha, ha, ha...

Jirô: Não riam, não conseguem dizer algo sem rir. Quando as mulheres riem, morro de tédio. Porque não sei quando param.

As três dançarinas: Nossa, que palavras lindas!

Dançarina 3: Então vou falar. Eu adoro sua testa. Ela é branca, larga, parece uma passarela!

Jirô: Seria uma pena fazer dela uma passarela, alguém de vocês deveria cuidar e transformar em uma horta.

Dançarina 1: Eu que...

Dançarina 2: Sou eu!

Dançarina 3: Não, sou eu!

Dançarina 1: Tudo bem, vamos fazer nós três.

Jirô: Ah, certo... vão arar, né? A semente... é... pode ser de cenoura e de bardana. Logo vai dar cenoura. Vai dar bardana. E vocês *(fazendo gesto*



de arrancar) vão arrancar cenouras desta minha testa. E também bardanas. E vão cozinhar na panela... e vão servir no prato.

Dançarina 1: E daí, o que vai fazer?

Jirô: Comer!

Dançarina 1: Uau!

Jirô: Limpar tudo sem deixar nada!

Dançarina 2: E depois...

Dançarina 3: Que linda história! E depois...

Jirô: É o fim!

As três dançarinas: Hein???

Jirô: E aí termina a história. É tudo assim no mundo. Entenderam? Se entenderam, vão embora!

Dançarina 1: Ah, não, Jirô, não quero!

Jirô: Mas que saco! Fora!

Dançarina 2: Que grosso! Mas é essa indiferença que é um pouco fascinante.

Jirô: Ai, que saco! Sai!

Dançarina 3: Tá, vamos obedecer, por isso quero uma boa gorjeta.

Dançarina 1: Da próxima vez, vamos nos divertir por mais tempo.

Dançarina 2: Jirô, você parece ser uma pessoa generosa. Eu adoro pessoas abertas.

(A segunda dançarina fala com um cavalheiro de meia-idade mascarado de terno, enquanto ele se posta na saída do palco. Dá um sinal com os olhos para as dançarinas, assina um cheque e lhes entrega. As dançarinas e Beldade se retiram do palco.)

Jirô: Quem é o senhor? O senhor pagou para mim? Lamento tê-lo incomodado. Aconteceu de eu estar sem trocado agora.

(O cavalheiro se aproxima e entrega um cartão.)

Secretário: Meu senhor, tenho a honra de ser seu secretário particular. O dinheiro que dei era seu. Com sua anuência, é claro. Assinei o cheque por procuração. Dei a elas dez mil ienes acrescidos de dois mil de gorjeta. Sem dúvida, está verdadeiramente impossível alguém se divertir nesses nossos dias, a não ser à custa de vastas somas. Arrancam-lhe até o último centavo que conseguirem. Basta estarem a par dos lucros da nossa companhia.

Jirô: Nossa companhia?

Secretário: Vossa companhia, senhor presidente!

Jirô: Presidente?

Secretário: Não existe necessidade de fingir ignorância, senhor. Isto não lhe cai bem. Parece ter certos caprichos.

Jirô: Ah! Presidente? Bem, tanto faz. Posso ser presidente. Pois então me traga o documento que discrimine o capital da empresa e o meu patrimônio.

Secretário: Pois não, senhor. Imediatamente.

(O secretário faz um sinal para a saída do palco. Aparece uma funcionária com um telefone e um livro fiscal sobre uma bandeja. Coloca o telefone ao lado do travesseiro e o livro fiscal na frente do secretário e se retira.)

Jirô: Então? Vamos, leia.

Secretário: Sim, senhor.

(Secretário coloca os óculos. Telefone toca. Secretário atende.)

Secretário: Sim, sim, ele está. *(Tampando o bocal com as mãos)* Novamente aquela firma Naniwa de Osaka. O mesmo problema de sempre...

Jirô: *(aborrecido)* Sim, sim. *(Pega o telefone)* Sim, sou eu... Sim... Ahn... Hum... Bem... Não... Ahã... Sim... Não... Sim... Hum... He, he, he... Não... Hum... Hum... Sim... Sim... Hum... Hum... Até logo. *(Desliga o telefone.)*

Secretário: Nossa! O senhor é a imagem viva do ex-presidente! Ao telefone, o senhor é rigorosamente idêntico. Era exatamente essa a maneira com que ele se desvencilhava de chamadas inconvenientes. Nisso ele era impecável. Dele jamais se ouvia um “sim” ou um “não”. Que glória saber que seu filho herdou seu gênio. Não se pode negar o sangue... nossa! Sentado aqui, sinto como se estivesse na presença dele. Ah! As lembranças que me chegam!

(Tira os óculos e ergue o olhar.)

Secretário: Pela manhã, tão logo abria os olhos, o ex-presidente mandava me chamar. Eu passava algum tempo à sua cabeceira para me inteirar dos planos para aquele dia e responder às chamadas telefônicas. Nisso chegava o jornal. Era da coluna de fofocas que ele gostava; depois das cotações da bolsa, era o que ele lia. Logo em seguida! Mesmo àquela hora da manhã! Vinha com seu tom de brincadeiras contar piadas, as de sempre! Minha nossa! Em seguida, sua famosa galinha cozida. Ele sempre quebrava o jejum com galinha cozida. As pessoas diziam ser essa a razão de, naquela idade,



ele ainda gozar de todo seu vigor. Durante um bom tempo, sua galinha cozida esteve muito em voga nos círculos financeiros. Maior honra não poderia ter-me tocado senão a de ter podido partilhar da sua galinha cozida. Todas as manhãs, agradecendo, sem dizer nada, eu comia moela, a parte dura do fígado, porque o ex-presidente comia as partes tenras, e eu, as demais partes duras. Ah, aquelas refeições matinais, como descrevê-las?

Jirô: Leia o documento.

Secretário: *(colocando os óculos)* Sim, senhor.

(O telefone toca. Jirô atende.)

Jirô: Sim... Sou eu... Hum... Blá, blá, blá... Nossa... Sim... Não... Hum... Sim... Sim... Ha, ha... Hum-hum... Não... Até logo.

Secretário: *(abaixando a cabeça em sinal de cumprimento)* Que esplêndido! É isso mesmo!

Jirô: E a contabilidade?

Secretário: Pois não, senhor.

(Toca o telefone, secretário atende.)

Secretário: Sim... Sim... Sou eu... É, eu... *(levantando o dedo mínimo para Jirô, expressando que se trata da amante)* Sim, ele está. *(Passa o telefone para Jirô.)*

Jirô: Ahn? Sim, sou eu... mas a essa hora da manhã! Estou ocupado. Ah, garota, estou cheio das suas lamúrias. E você lá sabe? Já chega! Onde já se viu, chorar ao telefone, coisa horrorosa... está tudo acabado entre nós. Sim, acabado. O dinheiro mando depois pelo secretário. Entendeu? *(Desliga o telefone.)*

Secretário: Hum, fez muito bem. Que bela decisão! Bela medida, presidente. Imagino a alegria do ex-presidente no túmulo... mas quanta sensatez!

Jirô: E agora? Dá para eu saber da contabilidade?

Secretário: Pois não, senhor. Eu me deixei levar. O capital da firma, como o senhor não ignora, é de 230 milhões de ienes. Bens fixos...

Jirô: As minhas ações, qual é o montante delas?

Secretário: Pois não, senhor, hum... deixe-me ver... *(virando as páginas)*

Coro: Uuuh, uuuh, uuuh, uuuh... *(vaías de protesto)*

Jirô: O que foi isso?

Coro: Uuuh, uuuh, uuuh, uuuh... *(vaías de protesto)*

Secretário: Não merece sua consideração, senhor. O sindicato está promovendo agitação em torno de alguma coisa.

Coro: Uuuh, uuuh, uuuh, uuuh... (*vaías de protesto*)

Jirô: É muita agitação para um sindicato só...

Coro: Uuuh, uuuh, uuuh, uuuh... (*vaías de protesto*)

Secretário: (*dá uma olhadinha*) O senhor tem razão, o povo também está gritando.

Coro: Uuuh, uuuh, uuuh, uuuh... (*vaías de protesto*)

Jirô: E quanto montam as minhas ações?

Secretário: São 55%.

Jirô: (*repousando a metade da cabeça no travesseiro*) Liquida tudo isso!

Secretário: Pois não, senhor!

Jirô: Liquida tudo isso!

Secretário: Vai causar rebuliço no conselho e na assembleia dos acionistas.

Jirô: Antes de a gente passar para isso, e as minhas propriedades particulares?

Secretário: Oito milhões em bens imóveis, doze milhões em títulos – evidentemente encobertos por alguns malabarismos para escapar do imposto de renda –, o que totaliza vinte milhões de ienes, e mais...

Jirô: Antes de mais nada, liquida tudo isso.

Secretário: Senhor presidente, veja o que está fazendo! Veja o que está fazendo!

Coro: Uuuh, uuuh, uuuh, uuuh... (*vaías de protesto*)

Jirô: Vou distribuir para todos eles, e o resto vou doar para programas sociais.

Secretário: Deve existir um forte motivo por trás?

Jirô: Que motivo que nada! Só estou com sono. Só quero dormir. (*Ele vira as costas e dorme.*)

Secretário: (*voltando-se para o público*) Entendo. No fundo, ele tem aspiração para o mundo político. (*Leva o telefone da cabeceira para a mesa de brinquedo na saída do palco*) Alô... alô... é o jornal “Japão”? O responsável pela coluna de política, da seção “Sociedade”, sim, sr. Noyama, ele está? (*Voltando-se para o palco*) Preciso assessorar o presidente em sua carreira



política, ainda que isso acabe com minha saúde, ainda que isso acabe com minha vida... alô, alô, sr. Noyama, tenho uma notícia quente para você... sim, saindo do forno. O presidente da minha companhia está revertendo toda sua fortuna para os sindicatos e as obras sociais. Ele vai fundar um novo partido, sem um tostão. Isso mesmo. Por favor, dê a cobertura devida. Falo com você amanhã ou depois. Por favor... sim... por favor, isso mesmo...

(O palco escurece. O secretário se retira. O coro canta a música de entrada de Beldade. A luz se acende. Dois cavalheiros idosos mascarados estão postados de pé, voltados à direita do palco.)

Cavalheiro 1: A reviravolta é total.

Cavalheiro 2: De fato.

Cavalheiro 1: Isso é uma espécie de golpe de Estado.

Cavalheiro 2: Que belo golpe! Mas, mais do que um golpe de Estado, é um golpe de mestre.

Cavalheiro 1: Não faz nem três anos que ele dizimou toda sua fortuna e entrou no mundo da política.

Cavalheiro 2: Pensando bem, naquela oportunidade, a gente podia ter feito o mesmo.

Cavalheiro 1: Mas um pobretão que nem eu, por mais que empenhe minha fortuna, não chego nem aos pés.

Cavalheiro 2: Isso é o que você sempre diz. Aposto que está escondendo a fortuna embaixo do colchão⁸.

Cavalheiro 1: Para o velho colchão, tenho uma utilidade mais importante do que esconder dinheiro. No aperto, eu é que vou me esconder.

Cavalheiro 2: É vergonhoso ter medo da morte na nossa idade. Eu, por exemplo, carrego sempre um veneno comigo. É a etiqueta dos políticos atuais. *(Mostra com orgulho para o outro; o cavalheiro 1 olha cuidadosamente e, enquanto conversa, esquece sobre a mesa.)*

Cavalheiro 1: Mas, se controlarem o exército, acabou.

Cavalheiro 2: Pois é, todo o médio escalão do exército se aliou ao partido dele.

⁸ No texto original, refere-se a poço-d'água. Substituímos por "colchão" por causa do sentido cultural (N. T.).

Cavalheiro 1: Besteira essa história de heróis. Qualquer um pode se tornar, se não tiver cobiça. Você pode conquistar mais poder e lucro por meio da indiferença do que da cobiça. Estamos num mundo em que toma o poder um moleque que, o tempo todo, como se fosse de sua própria vontade, diz e age como se não quisesse nem dinheiro, nem mulheres, nem honra.

Cavalheiro 2: O que aconteceria se o senhor agisse com indiferença?

Cavalheiro 1: Já é tarde demais.

Cavalheiro 2: Disso pelo menos o senhor já tem consciência.

Cavalheiro 1: No entanto, bem...

Cavalheiro 2: Permita-me adverti-lo, mas “no entanto” é uma locução que só pode ser usada por intelectuais; não é locução de político.

Cavalheiro 1: O senhor está ficando um rabugento. É inevitável, creio eu. Mas, como eu ia dizendo, no entanto, agora que ele tem os militares na coleira, a Câmara e o Senado na mão e é líder das organizações da juventude, o próximo passo é a guerra.

Cavalheiro 2: Os preparativos já terminaram. O senhor já percebeu como os empresários da indústria pesada deram para posar de patriotas ultimamente? Ontem mesmo, no Clube dos Industriais, alguém fez um discurso que me deu uma indigestão brutal.

Cavalheiro 1: Dizem que a comida de lá continua boa.

Cavalheiro 2: Pois é. Eu não aguento essa padronização das refeições. Meus rins sofrem se eu não como pelo menos uma boa refeição por semana.

Cavalheiro 1: É impressionante como os líderes preferem comidas insossas. Talvez eles se martirizem para ter a sensação de estar servindo a nação. Este aí com certeza dorme tarde, a julgar pela péssima qualidade do que come.

Cavalheiro 2: Enquanto dorme, os outros elaboram os planos para ele. Depois acorda com o rosto tomado por aquela palidez mortal. E faz discursos, preside comícios, recebe representantes estrangeiros. E é só.

Cavalheiro 1: E tudo está sob controle...

Cavalheiro 2: De um ditador dorminhoco!

Cavalheiro 1: Enquanto o ditador está dormindo, a programação se realizará.



Cavalheiro 2: Isso é um bom papel. O ditador dorminhoco. Da mesma forma, quando veio com os guarda-costas, tiveram que entupi-lo de estimulante para que os olhos ficassem arregalados como dois pires, a noite inteira.

Cavalheiro 1: Veja, enquanto nosso mestre dorme, a cidade já está acordada e trabalha.

Cavalheiro 2: Mas essas bandeirinhas balançando pelas ruas da cidade que nos viu nascer!

Cavalheiro 1: São lindas as nuvens da manhã no horizonte da cidade, mas só depois que fiquei velho e comecei a acordar cedo é que pude apreciar isso.

Cavalheiro 2: Não consigo escutá-lo. O Comitê dos Jovens já iniciou seu desfile.

Cavalheiro 1: Um estado em petição de miséria. Hoje em dia, os jovens acordam mais cedo do que os velhos.

(A banda toca, ressoa cada vez mais alto.)

Coro: Vida longa a Jirô! Vida longa ao nosso Jirô!

Cavalheiro 1: Estão dizendo “nosso Jirô”? É um mundo horrível!

Cavalheiro 2: Antigamente se dizia: “vida longa ao imperador”! Que deplorável, deplorável. As massas perderam o bom gosto.

Coro: Vida longa a Jirô! Vida longa ao nosso Jirô!

Cavalheiro 1: Ai, só de ouvir essas vozes, meu reumatismo estrila. Vamos para outra sala fumar.

Cavalheiro 2: Excelente ideia. Até que nosso ditador Jirô se digne a abrir os olhos, não é? O senhor trouxe os charutos, não é?

Cavalheiro 1: *(saindo do palco)* Ah, não! Esperava ser obsequiado com um dos seus.

Cavalheiro 2: Ah, não. Nos dias de hoje, não posso conceder-me esses luxos. *(Saem.)*

Coro: Vida longa a Jirô! Vida longa ao nosso Jirô!

(Abaixa o tom da voz. O som da banda também se distancia. Um velho mestre mascarado entra seguido por dois médicos. Postam-se em torno da mesa de brinquedo na saída do palco. E passam à discussão.)

Médico-mestre: Shhiii! O soberano ainda está dormindo.

Médico 1: Ainda dorme.

Médico 2: Ainda dorme.

Médico-mestre: Temos que fazer uma reunião importante enquanto ele está dormindo. Fecho os olhos e vou tatear. Tudo bem? Toquei em algo.

Médicos 1 e 2: Tocamos, tocamos.

Médico-mestre: (*abrindo os olhos*) Oh! É um veneno!

Médico 1: Oh! É um veneno!

Médico-mestre: Temos de considerar que o processo que nos preocupava não vai dar para evitar. Eu levantei a tese do acaso na medicina e pedi para agradecer o apoio que vocês me deram. Em outras palavras, vou abreviar as explicações científicas detalhadas, mas se trata de uma nova tese que, em casos extremos, considera científico o que emerge de uma sugestão do acaso e, com base em dados, estabelece de antemão a adequação do tratamento. E eu, por acaso, acabo de tocar no veneno que estava caído aqui. De acordo com minha tese, para este doente aqui, só é necessário o veneno.

Médico 1: Não há como ter equívoco no que o mestre está dizendo.

Médico 2: Todos os discípulos da faculdade de medicina desta universidade consideram sua tese como tesouro.

Médico-mestre: Cavalheiros, estamos diante de uma situação deplorável. Nosso Jirô, nosso soberano deve tomar o veneno. É esta a situação com que nos defrontamos.

Médico 1 (*conversando com o Médico 2*): Devo dizer, é um diagnóstico rigorosamente científico.

Médico 2: Concordo. Nossas tradições acadêmicas não podem ficar à mercê de considerações políticas.

Médico-mestre: Rejubilo-me por ter conseguido aprovação dos senhores. Neste momento, nossa pátria está prestes a entrar em ação. E, nessa hora, termina a missão do soberano adormecido. Porque, desde o surgimento no mundo político até hoje, nosso líder seguiu dormindo durante três anos. Quem conhece este segredo, este grande segredo nacional, é somente este que vos fala e mais alguns outros que têm a ver com esta questão importante. Sempre alguns substitutos atuavam no lugar do soberano, contribuindo com sua manutenção do poder. A nação poderia ser comparada a uma rica senhora, que comparece a festas com uma imitação perfeita de um colar de brilhantes que ela mantém guardado no cofre.

Médico 1: Ora, ora.



Médico 2: O que acha dessa jovialidade da paixão do mestre? Temos que aprender muito com isso.

Médico-mestre: Portanto aqui acaba a era de mentiras, de farsas. Nossa pátria está pronta para passar à ação, as máquinas começaram a se mover em alto e bom som. A fonte dessa energia não está no soberano, nem nos que o rodeiam, mas nos jovens está na força de união dos jovens.

Médico 1: Mas que encanto!

Médico 2: Tem o verdadeiro fervor de um cientista.

Médico-mestre: A maquinaria já começou a avançar. Um soberano adormecido não nos é necessário. É necessário que o ditador adormecido morra.

(Os Médicos 1 e 2 aplaudem. Jirô acorda e senta-se na cama.)

Jirô: Que foi? Que foi? O que está acontecendo? Ei! Você aí!

Médico-mestre: Chegou a hora da partida do nosso soberano. Permito a aproximação de pessoas próximas.

(Beldade e as três dançarinas aparecem cabisbaixas carregando uma veste preta. O secretário entra no palco. Todos se sentam reverentemente em torno do leito.)

Jirô: Que estranho! O que deu em todo mundo? Por que será que se calaram de repente? Ei! *(Cutucando uma das dançarinas)* Ué! Está chorando! O que te entristece? Mas que mulher estranha!

Médico-mestre: Vamos dizer adeus ao nosso soberano. *(Todos se prostram no chão.)*

Jirô: Mas que silêncio! Ei, minha esposa, o que aconteceu com o lírio? Perdoe-me por ter matado o bebê.

Médico-mestre: Um copo-d'água.

Médico 1: Pois não.

Médico-mestre: Queira tomar este remédio.

Jirô: E o que é isto?

Médico-mestre: Vamos, tome, por favor, de uma vez, todos acompanham seus últimos momentos.

Jirô: Não brinque, não quero! Eu ainda não quero morrer!

Médico-mestre: Deixe de teimosia e, por favor, enfrente a morte com destemor.

Jirô: Insistente, você! Já disse que não quero morrer.

Médico-mestre: São os derradeiros momentos de um soberano. Por favor, não aja de forma desonrosa.

Jirô: Não, não quero morrer. Por que vocês não o impedem? Quanta insensibilidade! Ficar chorando não serve pra nada! Nessas horas mulheres não servem pra nada.

Médico-mestre: Não precisa falar mal das mulheres nessas horas. Vamos, esvazie o copo de um só trago.

Jirô: Não quero, não quero e ponto-final.

Médico-mestre: Assim não dá. Para que não fique feio... ah, já sei! Vou convencê-lo de que tome. Por favor, retirem-se, deixem tudo por minha conta, creio que os senhores querem assistir a seus últimos momentos, mas agora, por favor, retirem-se. (*Todos se retiram, deixando só o Médico-mestre.*)

Médico-mestre: Escute, Jirô, vou te convencer. Escute com calma. Nós somos espíritos da terra de Kantan. Certo? Acho que isso você também sabe. Quem dorme sobre este travesseiro tem que atingir a iluminação, essa é a sina. Antigamente, as pessoas descobriam a efemeridade desta vida enquanto cozinhavam o sorgo. Agora também é assim, enquanto sonham, vivem toda uma vida submissamente. Para intensificar a compreensão da efemeridade desta vida ao despertar do sonho, ofereço a pílula da imortalidade durante o sonho em que você se tornou um líder. Essa era minha missão. No entanto o que deu em você? Desde o começo, você não se esforça para viver. Falta-lhe sinceridade. Mesmo dentro do sonho, você rejeitou sua vida. Eu assisti a tudo isso.

Jirô: Mas, escuta, mesmo no sonho a gente é livre. Procurando viver ou não viver, o senhor não tem nada a ver com isso.

Médico-mestre: Mas sua atitude desrespeita a regra.

Jirô: Desrespeitando ou não, essa regra não me afeta.

Médico-mestre: Mas afeta a mim. Não tem como fazer entender a efemeridade desta vida a um louco como você. Não vou poder cumprir minha missão. Assim, não posso deixá-lo viver e devolvê-lo ao mundo. Se fizer isso, ignoro minha missão.

Jirô: Mas já disse que não quero morrer.

Médico-mestre: Contraditório! Contraditório! Vejo que falta fundamento lógico em seu argumento.

Jirô: Por quê?



Médico-mestre: Pois você não procurou nem uma vez viver neste mundo, em suma, você é um corpo morto em vida. O que significa, agora, não querer morrer?

(Aproveitando uma distração, Jirô toma o remédio das mãos do mestre. O velho solta um grito e desaparece. O palco escurece. O shôji se ilumina aos poucos. Jirô está deitado em sua figura original antes do sonho. O shôji se ilumina aos poucos. Do lado de lá do shôji, ouve-se o piado de pássaros. Surge Kiku. Ela acorda Jirô, sacudindo seus ombros.)

Kiku: Jirô, acorde!

Jirô: Hum, hum.

Kiku: Acorde, por favor. Estava dormindo com um rosto de anjo, puro, igualzinho a antigamente.

Jirô: Hum, hum.

Kiku: Vamos, acorde. O café da manhã já está pronto. O arroz está quente. Antigamente, você só comia arroz preparado por mim.

Jirô: Nossa! Já é manhã.

Kiku: Já amanheceu completamente. Está fazendo um tempo bom!

Jirô: Kiku, eu tive vários sonhos.

Kiku: *(abaixando o tom da voz, levada pelo receio)* Como eu imaginei...

Jirô: Você diz assim, mas comigo é um pouco diferente. A vida é como pensei que fosse. Não me surpreendo nem um pouco.

Kiku: Será que você também, como meu marido...

Jirô: Para você, seria melhor assim, não? Que eu parta numa viagem sem rumo.

Kiku: ...

Jirô: Desista. Desista também de seu marido. Não vou a lugar nenhum. Assim não terá chance de me acompanhar nem de se encontrar com seu marido.

Kiku: Você dizendo isso me deixa mais tranquila, fico mais fortalecida, que estranho.

Jirô: Kiku, essa é a verdade. Em suma, você está viva!

Kiku: Jirô, isso quer dizer que você vai ficar sempre aqui, sem me abandonar?

Jirô: Fico. Vou ficar sempre aqui. Posso?

Kiku: Mas que alegria! Este quarto serviu para alguma coisa. Só de pensar que posso ficar só com você, que alegria! É como se a Kiku de dez anos atrás voltasse à vida.

Jirô: Vou ficar sempre aqui. Quem sabe até eu morrer.

Kiku: Eu também vou esquecer meu marido. Vivendo aqui, sinto que cheguei a um novo espaço terreno. Por que será, Jirô? Sinto que nunca houve uma manhã tão linda como esta!

Jirô: *(levanta-se, abre um cantinho esquerdo do shôji e sai para o terraço)* Mas que lindo! Kiku: Todas as flores do jardim floriram! *(Aumenta o som do canto dos pássaros.)*

Kiku: Como? Flores?

Jirô: Veja, lírios, rosas, cravinhos, violetas, crisântemos, que lindo! Floriram todas as flores!

Kiku: *(espiando pela fresta do shôji)* Que maravilha! Quem teria imaginado que um dia teria uma manhã como esta!

Jirô: *(com a voz ao longe)* Kiku, onde fica o poço para lavar o rosto?

Kiku: Ali, mais à esquerda!

Jirô: *(com a voz ao longe)* Veja, está tudo cheio de flores, em volta do poço!

Kiku: Estranho... estranho... o jardim renasceu...

--- Fecha a cortina---

Referências bibliográficas

MISHIMA, Y. *Kindainôgakushû*. Tóquio: Shinchousha, 2010.

PINHEIRO, U. K. **Educação literária com teatro**: leitura cênica de *Kantan – Travesseiro dos sonhos*, peça da obra *Kindainôgakushû* Peças de nô moderno de Yukio Mishima. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade de Brasília, DF. No prelo.

Recebido em 17/03/2020

Aprovado em 18/05/2020

Publicado em 12/08/2020





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p32-44

Teatro e Política na França

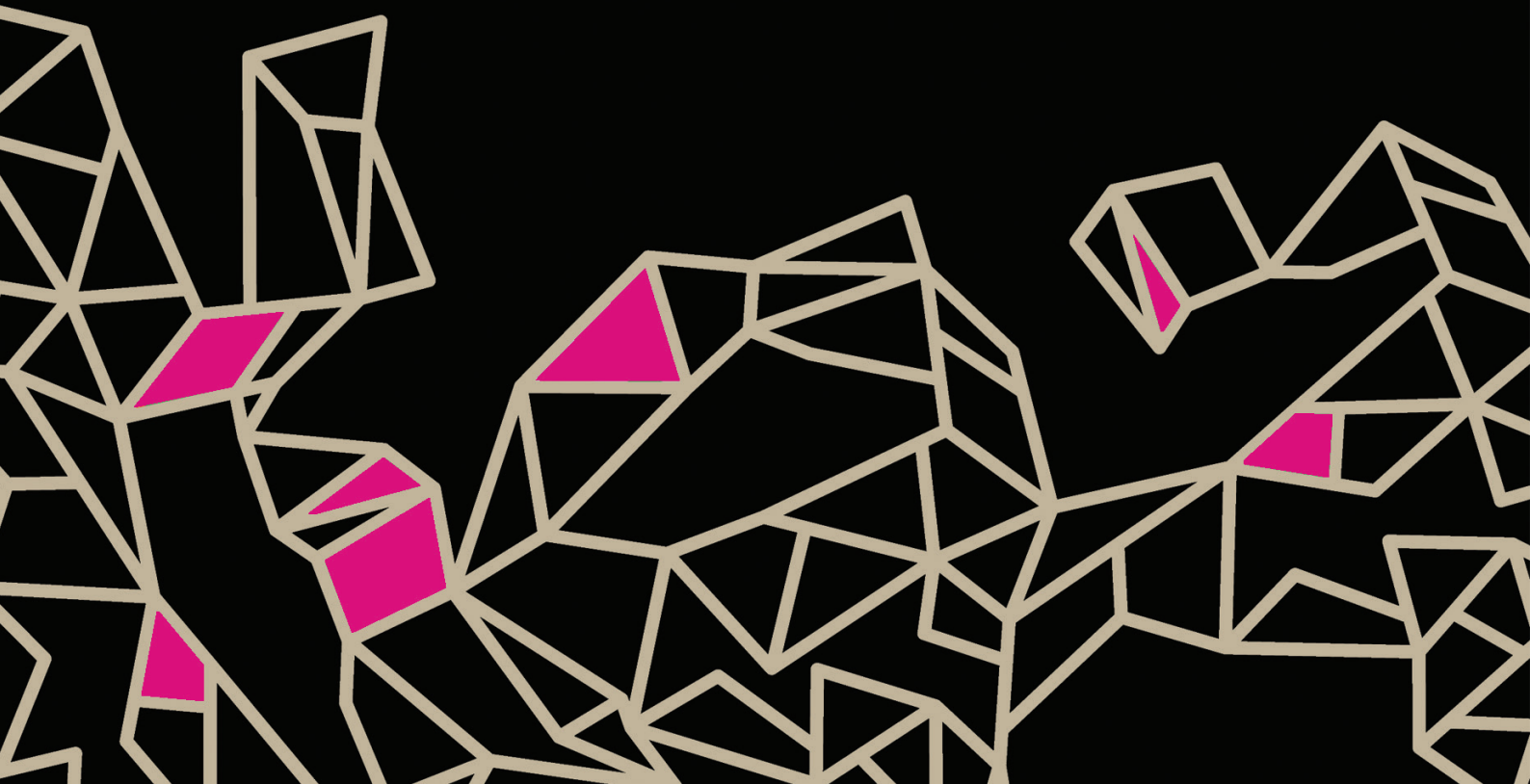
A experimentação política

L'expérimentation politique

Olivier Neveux

Olivier Neveux

Professor de história e estética do teatro na
École Normale Supérieure (ENS) de Lyon. Editor da revista Théâtre/Public.



Publicado *In*: NEVEUX, O. L'experimentation politique. *In*: Losco-Léna, M. (dir.). *Faire théâtre sous le signe de la recherche* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017. p. 293-303.

Depois de Jacques Rancière, a palavra “política”, ao que parece, deve ser pensada como objeto de um “mal-entendido” (RANCIÈRE, 1995). A própria polissemia da palavra permite que ela se refira, simultaneamente, e entre outras coisas, ao zelo dos “detentores de poder” do Capital e às “vagarosas impaciências” militantes; às terríveis violências estatais e às construções utópicas muito localizadas; ao horror do comunismo realmente existente e também a seu poder heróico. Não há lugar para lamentações. A “política”, feita de interesses contraditórios, significa tudo isso ao mesmo tempo. E a abordagem taxonômica, infelizmente tão difundida, ao tentar enquadrá-la numa definição fixa, nada ensina sobre as lutas de significação e orientação que a definem e redefinem, de acordo com as conjunturas.

Neste trabalho, a política será designada como aquilo cuja orientação se inscreve, com mais ou menos radicalidade, numa constelação heterogênea de posições anticapitalistas, ou críticas do capitalismo – de esquerda. Quando a política não se reduz à expressão de opiniões, ela consiste, praticamente, em dois aspectos que se implementam de forma variável: intervenção e transmissão. A intervenção designa a inscrição nas coordenadas do tempo presente de um ato – que pode ser verbal, simbólico, eleitoral, de combate; e a transmissão caracteriza a necessidade de que se organize a inteligibilidade desse ato. A forma tomada pela prática política de hoje oscila, de modo massivo, entre esses dois polos: ações e pedagogias. É importante ressaltar que a ação e a transmissão são também fatores de experiência, e mesmo de aprendizado: viver uma luta, construir uma mobilização, se inscrever num movimento, isso nunca será uma aventura anódina. A exceção que isso supõe, diante dos tempos correntes, a transformação (substancial) de pensamentos e atitudes quando se fazem coletivos, a redistribuição de emergências, da norma e dos hábitos, os rituais e suas transgressões, as alegrias singulares: são elementos que a razão evidente ignora ou subestima. Assim como o trágico que pode se desdobrar ali, mesmo em miniatura. Mas a experiência própria que a política oferece se encontra também no cotidiano – fora do evento — nas reuniões, pesquisas, verificações,

numa certa disponibilidade para o presente e no trabalho do seu pensamento: nos abalos, na aparição de novas questões, na constituição das palavras de ordem ou de desordem etc.¹

Uma terceira dimensão da política é muitas vezes ocultada e diminuída. No entanto, ela se revela como uma de suas partes determinantes: a *criação*. Considerar a política como uma criação é condição decisiva para afastá-la do modo circular e repetitivo com que tem sido adotada, para romper com seu futuro previsto, o já escrito, com reflexos ou receitas, indiferentes à situação concreta. Devemos concordar: a política nunca é exclusivamente “nova”. Corre o risco do oportunismo a prática política que está constantemente sujeita a mudanças circunstanciais, obcecada pela novidade. Ela exige, assim, duração, repetição, fixação, perseverança – há conquistas, heranças (mesmo que venham “sem instruções de uso”) (BENSAÏD, 2001, 2002).

Esquemáticamente, é possível distinguir três tipos de *criação* – sem que umas ou outras sejam, de fato, exclusivas. Dizemos que a política cria uma *situação* quando ela modifica uma relação de forças, quando contribui com a luta pela hegemonia, quando participa do surgimento de uma existência ou de um discurso antes invisível ou desorganizado, quando instrui os tempos ou a efetividade da transição. Dizemos que a política cria uma *disposição* quando ela modifica os laços que mantém com a economia, com o social, com a estética, quando redesenha os contornos de sua definição ou de sua “aplicação”, quando inventa novas modalidades do seu próprio exercício. Por fim, diz-se que a política cria uma *experimentação* quando modifica as relações sociais *hic et nunc*, quando interrompe sua suposta naturalidade, quando inventa a experiência de sua emancipação.

Entender a política como experimentação é sustentar que ela é conduzida por hipóteses, por sua aplicação – retificada pela realidade. Essa dimensão é frágil, sempre suscetível de redundar numa formulação arrogante, obcecada com seu próprio projeto e desdenhosa do real – e “o real só é real porque nos desmente” (THÉVENIN, 1991, p. 69). Construção que corre o risco de imitar uma “Ciência”, neste caso, fetichizada: é importante não subestimar

1 Ver, pelo contrário, as críticas destinadas à militância: OJTR (Organisation des jeunes travailleurs révolutionnaires) (ORGANISATION DES JEUNES TRAVAILLEURS RÉVOLUTIONNAIRES, 1992; LE JARDIN S’EMBRASE, 2007).

o impasse científico no qual uma parte do movimento operário se confinou, a glaciação produzida por uma certa “corrente fria” de muitos impulsos e tentativas. Positivista e mecanicista, a construção de uma Ciência da História ou de uma Ciência como um puro baluarte à ideologia certamente contribuiu, sob o pretexto de uma produção teórica e política nova, para abstrair a política da prática, e de suas dimensões seculares.

Brecht e a experimentação

Mas o que dizer, diante dessas observações sobre “teatro político” – se entendemos por isso um teatro que pratica política?

O exemplo de Brecht é, certamente, impressionante pois ele articula a seu projeto, sua teorização e uma metodologia bem fundamentadas. Um texto, publicado em 1948 pela “Associação Suíça de Estudantes Socialistas”, mas proveniente de uma palestra dada em 1939 em Helsinque, intitulada “Sobre o teatro experimental” permite identificar sua dinâmica. Ele é constituído de uma análise global (perspectiva histórica, pontos constitutivos da situação) e de uma dimensão programática.

Este texto se organiza em torno da atualização de uma contradição: à partir das propostas “naturalistas” e “expressionistas” – Brecht enfatiza as determinações sociais que as permitem e explicam – “os dois elementos constitutivos do drama e do teatro, a diversão e o ensino, entraram num conflito cada vez mais agudo” (BRECHT, 2000, p. 318), que assim distingue a conjuntura da “estética burguesa revolucionária” (Diderot, Lessing) onde essas duas funções foram articuladas. Brecht reconhece o alcance, a variedade e a importância das pesquisas vinculadas à “diversão”: “elas enriqueceram espantosamente os meios de expressão do teatro e, sem dúvida, aumentaram sua capacidade de divertir” (BRECHT, 2000, p. 312). O balanço é claramente menos favorável em relação ao elemento didático. A descrição que Brecht faz dele é severa. A conclusão do balanço sustenta a distinção confirmada entre os dois: “o aumento da capacidade de diversão do teatro acompanhou o desenvolvimento da técnica ilusionista; o aumento do valor didático foi acompanhado pela decadência do gosto artístico” (BRECHT, 2000, p. 315). A cli- vagem produz – tanto quanto é produzida por – esse frenesi experimental:



“desenvolvemos um aparato técnico e um estilo de jogo mais aptos a gerar ilusões do que a comunicar experiências, mais a gerar embriaguez do que a convocar à revolta, portanto, mais apto a enganar do que a esclarecer” (BRECHT, 2000, p. 319-320). Brecht observa: “A evolução pressionava por uma fusão das duas funções do teatro, a fusão da diversão e da aprendizagem” (BRECHT, 2000, p. 320). O resultado para ele reside, como sabemos, na tomada de consciência pelo teatro de sua nova função social. O método de análise de Brecht utiliza as ferramentas do materialismo histórico – e do “grande método”. Ela lhe deduz a obsolescência de certas formas, estabelece os elos da heteronomia que ligam a arte ao macrocosmo social e histórico. Ela coloca hipóteses (“o prazer artístico ainda é possível sem identificação, ou, pelo menos, em outra base que não seja a identificação? O que poderia fornecer tal base? (BRECHT, 2000, p. 325)).

Brecht descreve o trabalho em andamento:

A técnica do distanciamento foi desenvolvida na Alemanha ao longo de uma nova série de experiências. No teatro Schiffbauerdamm, em Berlim, tentamos desenvolver um novo estilo de jogo com a colaboração dos atores mais talentosos da geração jovem [...]. Então esse novo estilo de jogo é o novo estilo, é uma técnica finalizada que pode ser claramente definida, o resultado de todas as experiências? Resposta: Não. É um caminho, aquele em que embarcamos. Os testes devem continuar. (BRECHT, 2000, p. 329)

Várias observações emergem deste rápido resumo da conferência de Brecht. A primeira, a mais óbvia – mas que mesmo assim deve ser lembrada na medida em que a historiografia teatral, muitas vezes, deixa de mencioná-la, reservando ao “teatro de arte” o monopólio da pesquisa – “o teatro político” também é um local de experimentação, de pesquisa – embora seja notável que a categoria “vanguarda” geralmente o inspire menos do que a de “popular”. Listar alguns nomes de destaque na história do “teatro político” no século XX (e mesmo permanecendo, injustamente, num único “Panteão”: Piscator, Brecht, o *Living Theatre*, Adamov, Gatti etc.) nos permite, num olhar, ver o alcance das invenções e tentativas praticadas. Obviamente não há razão para ignorar suas repetições, sua preguiça, suas caricaturas, para reescrever essa história apenas em termos de criação, em suma, para unificá-la artificialmente. O teatro político

é um todo vasto e contraditório que inclui, em grande parte, o que não se pode negar, a preocupação experimental. Mas nesses casos, a pesquisa sempre se conduziu com uma viva desconfiança do formalismo ou, mais precisamente, em relação ao que era percebido como uma indiferença sobre o todo social.

Qual a utilidade de uma cena construtivista se ela não for socialmente construtiva? De que servem as mais belas instalações elétricas se elas apenas iluminarem representações falsas e infantis do mundo? Qual o sentido de toda uma arte de jogo baseada em sugestões se ela apenas servir para nos fazer tomar X por Y? De que serve toda essa caixa de ilusões se ela estiver a oferecer apenas substitutos de aventuras reais? Esse destaque perpétuo de problemas que ainda permanecem sem solução? Esse aborrecimento não só dos nervos, mas da compreensão? Não podíamos ficar aí. (BRECHT, 2000, p. 320)

Mesmo que todo o teatro político não se organizasse em torno da categoria de utilidade, tão valorizada por ele, a hostilidade a uma pesquisa apartada do mundo é recorrente.

Sua pesquisa é estruturada com método. Sua forma é política. Ela ganha corpo numa análise da conjuntura político-estética e se orienta para um objetivo estratégico geral – que inclui a função renovada, revolucionada, do teatro. Ela se constrói num jogo de suposições e verificações, de conquistas e princípios. É praticada na tensão própria à intervenção política, capturada entre o estado real da situação concreta, a multiplicidade de fatores em ação, as urgências induzidas pela situação e a perspectiva geral com suas variações regionais, suas singularidades temporais, suas longas visões, suas apostas e hipóteses. Alimenta-se, em parte, de contribuições teóricas heterogêneas ao teatro – aqui, o marxismo, a dialética. De certa forma, o mundo e a história provocam a prática do teatro, mas sua transformação não pode ser mecanicista. A experimentação, assim determinada por seu exterior (na causalidade, na finalidade) é realizada na singularidade do objeto que investe. A política é a fonte de um andamento experimental.

Políticas do espectador

E se invertermos o olhar? É possível, de fato, modificar o hábito legítimo que consiste em identificar a presença (valor, efeitos, formas) da política



na arte, a fim de questionar a relevância da arte para a política? O que, de fato, o teatro traz para a política²? Tal questão pressupõe a heterogeneidade de ambos: a política tem seus ritmos e atos, suas gramáticas e sua história; a arte, igualmente. A arte política não é um substituto à organização política, não é um partido (GARO, 2013). A homologia está rapidamente fadada ao fracasso quando não se percebem as especificidades de ambos – ela só funciona, imperfeitamente, para uma parte muito limitada do teatro político: as obras militantes.

A resposta brechtiana, por mais robusta, inaugural e revolucionária que seja, constrói o uso político do teatro em torno da dimensão didática: o teatro é um local ou meio de um conhecimento renovado, científico, das relações sociais – e por meio dele pode se iniciar, idealmente, uma controlada abordagem coletiva dessas relações. A experimentação é indexada a esta missão. Podemos imaginar a subtração do teatro (ou pelo menos sua desvalorização) dessa “visão pedagógica do mundo” (RANCIÈRE, 2009a) e sua inclusão em outras tentativas de criação política? O desafio não é propor um catálogo parcial ou exaustivo de obras criativas, nem de avaliar as propostas, mas aprofundar uma hipótese proposta em outro lugar (NEVEUX, 2013c).

O exemplo de Brecht pode introduzi-la. Bernard Dort observa, sinteticamente: “O principal em Brecht é [...] menos o distanciamento – ele continua sendo uma técnica e, de forma alguma, reflete uma situação ontológica (o distanciamento como resposta à alienação) – sendo antes a organização de uma *nova ordem de relações*, de uma nova dialética entre o palco, a sala e a história” (DORT, 1967). A proposta brechtiana embasa, de fato, a necessidade de uma transformação de relações que, majoritariamente, organizam a recepção da obra teatral. Além disso, ela pode ser entendida como um vasto e sistemático empreendimento teórico de refundações ou revoluções das múltiplas *relações* que organizam a atividade teatral. Uma relação, entre outras, é principal: aquela que liga a obra ao espectador e que, insiste Brecht, deve ser “transformada”. Seu teatro é, de certa forma, a experiência concreta, tateante e revista dessa transformação. A leitura atenta do corpus teórico brechtiano revela, a este respeito, implicitamente, a existência de um “ideal do espectador”. O comentário engraçado de Brecht sobre Marx no final dos anos 1920 não é insignificante (“o único

2 Há uma tensão semelhante no coração do teatro de agit-prop (IVERNEL, 1977).

espectador que eu nunca imaginei” (BRECHT, 2000, p. 136)). Ele inicia um movimento irresistível: o estabelecimento de um espectador “teórico”, presença ajustada à função reinventada do teatro – além disso, escreve Brecht: agora, “o espectador deve ser convidado a fazer um desvio (incomodado) e aprender algo antes de se estabelecer em sua cadeira” (BRECHT, 2000, p. 398).

De maneira mais geral: o teatro (aqui, o da “era da encenação”) é, ao mesmo tempo, uma forma de expressão artística e prática social. Ele cristaliza um certo número de relações: o lugar que a obra ocupa no campo social, ou em relação às instituições, ou outras obras etc. Mas também, e o ponto é importante, o que pretende instituir em relação ao seu espectador. O espetáculo constrói, com efeito, a partir dos requisitos intrínsecos de seu projeto, um lugar ou função ideal para o espectador (Brecht ainda, por exemplo, diz: “Portanto, acontecem menos coisas ‘nele’ do que ‘com ele’” (BRECHT, 2000, p. 408-409)). Este lugar determina ou materializa a existência de uma relação, muitas vezes latente, prevista ou necessária. Seria preciso dizer ainda que a relação produz um lugar (mas a descoberta da relação é geralmente condicionada ao estudo do lugar). Essa relação teatral não é, em escala reduzida, a reprodução exata das relações sociais que organizam a sociedade: a obra é teatral, portanto, faz parte de uma história, com suas estruturas, suas próprias questões, suas diferenças. A política em jogo deve ser lida à luz dessa singularidade. Esta relação, então, traz um significado político – que deve ser interpretado e cuja interpretação é o possível lugar de um desacordo. Dito de outra forma: a obra produz uma política do espectador que, por sua vez, a determina. Esta não deve ser entendida como a política conduzida pelos espectadores, mas como a política que produz o espectador. Neste caso, esse espectador é, de certa forma, um espectador sem sujeito: essa função é vazia, abstrata – trata-se, aqui, do espectador, pois este é a unidade mínima necessária à criação de uma relação, no entanto, muitas são as obras que implantam uma política dos espectadores ou do público; este ponto é, além disso, um dos componentes da análise política. A interpretação política dessa relação “ideal” é aumentada, não mais diretamente legível, nem necessariamente mais consciente, mas menos discreta no contexto do “teatro político”. Estudar o teatro político consistiria, assim, entre outras entradas, em questionar a forma dessa relação ou deduzi-la do local proposto, construindo-a politicamente.

Ensaio políticos

É possível então, tal seria a hipótese conclusiva, considerar a obra teatral como politicamente experimental, entre outras coisas, em sua maneira de criar relações contraditórias, antecipadas e novas às relações sociais dominantes. Nesse sentido, é preciso distinguir duas dimensões: a da obra e do espectador, mas também a da obra, como mediação, entre o espectador e o mundo. Dois registros de perguntas trabalhadas diretamente por experimentações possíveis aparecem.

O primeiro diz respeito aos tipos de relações que o teatro pretende produzir, inventar, propor. Em um texto de 1968, retomado em 1971, Vitez escreveu:

Fazer teatro hoje é responder à pergunta feita há não muito tempo na França (vinte anos) pela primeira vez claramente por Jean Vilar: que forma encontrar expressando a nova relação que buscamos com o público? Pois não se trata apenas de pensar que devemos fazer uma nova arte para um novo público (afinal, por quê? por que esta equivalência automática?); não, eu estou falando sim de uma nova *relação* a ser inventada com o público. (VITEZ, 1998, p. 61)

Nesse sentido, o teatro pode fazer da questão da relação a se construir um dos desafios conscientes da experimentação – distinguir-se de outras relações em jogo, constituir-se sobre conquistas, retificar. Georges Bataille argumentou: “Um homem que escreve (no sentido de escritor) é um homem que não quer ser a coisa que o homem é para o empregador, e o mesmo ocorre com aquele que o lê” (BATAILLE, 1948, 1988). Em um mundo dominado e determinado por relações de sujeição salarial, que outros tipos de relações o teatro propõe – ou como trabalha o modo social atual, em sua redundância ou seu excesso? Parece possível acompanhar essa entrada e, assim, tentar identificar as formas que o teatro teria, na conjuntura, de não reproduzir um tipo de relação (evitar a reprodução das relações sociais num tal período de relações de poder desequilibradas não pode ser considerado negligenciável) e propor, muito concretamente, outros. Essa pesquisa dialoga com a história do teatro. Ela serve a outros (“Um autor que não ensina nada a escritores não ensina nada a ninguém” (BENJAMIN, 2003, p. 138) na medida em que é controversa e que o saber que dela emerge pode ser potencialmente cumulativo, útil.

Mas deve-se desconfiar da generalidade. Se tentarmos ler essas propostas como interiorizadas a uma constelação, heterogênea e contraditória, de anticapitalismo militante, a questão torna-se complexa. A “igualdade” pode ser considerada como um dos principais significantes da política da emancipação, e as obras contemporâneas se esforçam para organizar a sessão teatral com base em sua eficácia. As dificuldades, portanto, abundam: o que significa estabelecer uma relação igualitária entre a obra, “o palco” e seu espectador? O menor dos desafios não é de impor no centro de uma estrutura social ontologicamente desigual, competitiva, assimétrica, a existência dessa possibilidade. Propostas tão distintas, entre outras, como as apresentadas por Benoît Lambert (*We are la France, We are l’Europe, Bienvenue dans l’espèce humaine* [Somos França, Somos Europa, Bem-vindos à espécie humana]) e as de Marie-José Malis (*Le Prince de Hombourg* [O príncipe de Hombourg], *Hypérion*) sugerem a mesma atenção à possibilidade igualitária, o desejo semelhante de incluir a representação em seu exercício, assim como revelam as distinções políticas que, a longo prazo, se opõem às abordagens. Se a relação igualitária é um pressuposto ou um pré-requisito, isso altera fundamentalmente o “pacto dramático”³ e a organização sensível da sessão teatral.

Colocar, nesses termos, a experiência da qual o teatro acaba sendo o lugar – o teste da igualdade – nos permite observar a experimentação à luz, não mais apenas do teatro (o que a política produz sobre ele), mas da questão política – emancipatória: o que o teatro traz à política, ou seja, à sua atividade e ao seu pensamento? Neste exemplo, um ponto é particularmente notável: o que se transforma na apreensão do tempo. O teatro propõe, de certa forma, “viver antecipadamente um futuro de progresso infinito” (RANCIÈRE, 2005, p. 23). A questão é importante: ela não sugere a pereneidade dessa relação. E não se furta ao verdadeiro estado das contradições sociais. Ela não resolve nada. Mas enfrenta a homogeneidade do presente – - considerando-se certo, que por definição, o teatro, compõe sempre um tempo fictício, por mais vastas que sejam as possibilidades e os jogos jogados sobre esta ficção, apenas a ênfase aqui é colocada no valor político dessa “experiência do tempo”. De certa forma, à dor e ao pessimismo – derrotismo – produzidos

3 Ver O. Neveux, « “Une politique de pur soleil!” Sur Hypérion de Hölderlin, mis en scène par Marie-José Malis » (BIDENT ; TRIAU, 2015; NEVEUX, 2013a, 2013b).

pela análise da situação concreta, ela contrasta “o poder da esperança e da ação que deriva da percepção da ausência de qualquer necessidade histórica, do reconhecimento do contingenciamento de toda dominação e dos potenciais ainda desconhecidos da inteligência compartilhada por todos” (GAME; LASOWSKI, 2006; RANCIÈRE, 2009b). Esse choque de tempos não significa, contudo, associar-se a qualquer “ilusão estética,” assim como existe uma “ilusão social,” que faria da arte um espaço autossuficiente à emancipação e puro dos compromissos e ambivalências que impõe a prática política (seria esta uma das responsabilidades atuais da obra política: inventar os sinais de sua heterogeneidade junto ao ato político?) A coexistência de temporalidades aparentemente irreconciliáveis, o tempo do presente das relações sociais, o tempo dos passados frustrados e o tempo do futuro convocado no presente (e, como tal, todos perturbados em suas supostas “naturezas”) perturbam a sucessão mecanicista (progressiva, teleológica ou causalista) das temporalidades – e assim se distingue, participa ativamente dentro dos pensamentos de emancipação. Passado, presente, futuro tornam-se noções ambíguas, o tempo, “fator de interdição” (RANCIÈRE, 2012, p. 108), perde sua arrogância. “Mais tarde” colide com projetos sempre adiados, o presente, complexo e denso, mostra-se disponível para o que lhe é, alhures, proibido. O teatro pode então tornar-se, à sua maneira, a antecipação de um mundo⁴ que nenhuma necessidade, além da política, atesta. Ou melhor: a antecipação em um mundo, pois este permanece singular e fragmentado. Este é a experiência proposta, provisória, saborosa ou confusa, de relações transformadas, a experimentação de suas formas tanto quanto o teste concreto das escolhas, das concepções polêmicas e dos arranjos que elas implicam.

Esse primeiro nível – o que a obra verifica e inventa da política – é enriquecido por uma segunda dimensão: aquela que a arte mantém com a totalidade social. No contexto do teatro político, esboçado aqui, isso se deve ao caráter contributivo ou ao lugar que a obra ocupa no “movimento real que abole a ordem vigente,” ou seja, seu valor negativo que suspende, de certa modo, a coagulação, sem resto ou resíduos, da vida desigual e administrada.

4 Ver sobre a antecipação de outra “configuração da comunidade” a leitura que J. Rancière propõe sobre as *Cartas de uma Educação Estética da Humanidade* de Schiller, particularmente em seu livro (RANCIÈRE, 2004, p. 48).

Por definição, essa “negatividade” nunca é dada eternamente, ela supõe seu ajuste para que a obra intervenha e desfaça a (falsa) harmonia. Ela produz, então, simultaneamente, a experiência – estratégica – daquilo que resiste e a experimentação – tática – do amargor que as circunstâncias exigem. O teatro – para além do teatro político só, mas imperiosamente para ele – pode ser a experiência renovada dessa intervenção como uma investigação sobre a possibilidade de uma “saída”, necessariamente fugaz e parcial, à dominação.

Considerar a pesquisa em que o teatro político é tema e objeto nos leva a considerá-lo no movimento que cria com seu exterior, que se pode dizer que é de “inspiração”. O teatro político é, de fato, inspirado pela sociedade e pela história – sua função, seus afetos, suas formas —, dialeticamente ligados a eles. Mas, por sua vez, pode inspirá-los – desde que seja assumido, trabalhado. As apostas do teatro político, então, constituem-se menos da produção de impactos sobre o espectador – ao que muitas vezes é reduzido, em relação ao que é tantas vezes julgado – do que na experiência política que promove, ou seja, na prática e concepção desta última, por vezes embaraçosa, que ele torna então possível e pensável.

Referências Bibliográficas

- BATAILLE, G. Le surréalisme et Dieu. **Critique**, Paris, n. 28, p. 843-844, 1948.
- BATAILLE, G. **Oeuvres complètes, tome XI: Articles I**, 1944-1949. Paris: Editions Gallimard, 1988.
- BENJAMIN, W. L'auteur comme producteur: Allocution à l'institut pour l'étude du fascisme à paris, le 27 avril 1934. In: BENJAMIN, W. (ed.). **Essais sur Brecht**. Tradução Philippe Ivernel. Paris: La Fabrique, 2003. p. 122-144.
- BENSAÏD, D. **Les Trotskysmes**. Paris: PUF, 2002.
- BENSAÏD, D. **Passion Karl Marx: Les hiéroglyphes de la modernité**. Paris: Textuel, 2001.
- BIDENT, C.; TRIAU, C. **Théâtre/Public**, Lyon, n. 216, p. 14-23, 2005.
- BRECHT, B. **Ecrits sur le théâtre**. Paris: Editions Gallimard, 2000.
- DORT, B. **Théâtre public: Essais de critique**. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- GAME, J.; LASOWSKI, A. W. (dir.). **Politique de l'esthétique**. Paris: Archives Contemporaines Editions, 2006.
- GARO, V. I. **L'Or des images: art, monnaie, capital**. Paris: La Ville brûle, 2013.
- IVERNEL, V. P. Introduction générale. COLLECTIF. **Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932: Tome I: L'URSS: recherches**. Lausanne: La Cité, 1977.



- LE JARDIN S'EMBRASE. **Les Mouvements sont faits pour mourir**. Paris: Tahin Party, 2007.
- NEVEUX, O. Bienvenue dans l'espèce humaine de Benoît Lambert. **Théâtre/Public**, Lyon, n. 207, p. 43-54, 2013a.
- NEVEUX, O. Contributions politiques: 15 % de Bruno Meyssat. **Théâtre/Public**, Lyon, n. 207, 2013b.
- NEVEUX, O. Une conception tactique et stratégique du spectateur ? Quatre propositions sur la politique et le théâtre. **Théâtre/Public**, Lyon, n. 208, p. 25-29, 2013c.
- ORGANISATION DES JEUNES TRAVAILLEURS RÉVOLUTIONNAIRES. **Le militantisme, stade suprême de l'aliénation: Le révolutionnaire est au militant ce que le loup est à l'agneau**. Paris: Organisation des Jeunes Travailleurs Révolutionnaires, 1972.
- THEVENIN, N. E. **L'inconnu devant soi: Karl Popper et l'angoisse du théoricien moderne**. Paris: Editions Kimé, 2009.
- RANCIÈRE, J. **La Méésentente: Politique et philosophie**. Paris: Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, J. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.
- RANCIÈRE, J. **La Méthode de l'égalité: entretiens avec L. Jeanpierre et D. Zabunyan**. Paris: Bayard, 2012.
- RANCIÈRE, J. **Chroniques des temps consensuels**. Paris: Seuil, 2005.
- RANCIÈRE, J. Déconstruire la logique inégalitaire. *In*: RANCIÈRE, J. **Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens**. Paris: Editions Amsterdam, 2009a.
- RANCIÈRE, J. Politique de l'indétermination esthétique. *In*: GAME, J.; LASOWSKI, A. W. (dir.). **Politique de l'esthétique**. Paris: Archives Contemporaines Editions, 2009b. p. 157-175.
- VITEZ, A. **Ecrits sur le théâtre, 5: Le Monde**. Paris: P.O.L., 1998.

Recebido em 26/06/2020

Aprovado em 03/07/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p45-54

Teatro e Política na França

68 + 74 = 2020? O que resta de político no “teatro político”?¹

68 + 74 = 2020? What is left of politics in the “political theatre”?

Olivier Neveux

Olivier Neveux

Professor de história e estética do teatro na
École Normale Supérieure (ENS) de Lyon.
Editor da revista Théâtre/Public.

¹ Conferência realizada dia 14 de dezembro de 2019 no ciclo de conversas “Teatro e política” que aconteceu no Mira Fórum na cidade do Porto em Portugal. O ciclo fez parte das atividades em torno da exposição “Ruptura em cena” que teve como base o trabalho de investigação de Mário Moutinho sobre o teatro semi-profissional do Porto. O título da intervenção de Olivier Neveux faz referência ao maio de 1968 na França e ao 25 de abril de 1974, início da Revolução dos Cravos em Portugal. Tradução e adaptação de Rafaella Uhiara e Paulo Bio Toledo (o estabelecimento do texto foi feito em confronto com a tradução simultânea no dia do evento realizada pelo cineasta francês radicado em Portugal, Saguenail. Posteriormente, o texto foi revisto e ampliado pelo autor).



O título do meu último livro é *Contre le théâtre politique* (*Contra o teatro político*) (NEVEUX, 2019). Claro que se trata de uma provocação, uma ironia. Eu não me voltei ao círculo daqueles que negam a importância da política para a arte, ou, pior, daqueles que proíbem a arte de ter algo a ver com política ou que asseguram que ela perde a sua beleza, nobreza ou integridade ao se aproximar dela. Eu continuo a pensar que o teatro tem algo a ver com política. Dito isto, porém, os problemas começam.

O livro nasceu de uma observação. Há 20 anos, eu comecei um doutorado sobre teatro revolucionário. Naquela altura, os espetáculos que se diziam políticos eram raros. Uma semana com dois espetáculos desse tipo era um acontecimento. Hoje, na França, todos os dias, dezenas de espetáculos afirmam lidar com a política, com a atualidade, com o presente. Isso não significa, contudo, que a França tenha se tornado um país revolucionário. A vida política lá é doente. Estou convencido, aliás, de que o neoliberalismo tem como projeto, ou como consequência, liquidar a política.

O livro *Contre le théâtre politique* começou a partir desta indagação: o que aconteceu nos últimos 20 anos para que a situação se invertesse?

Na conclusão destas considerações voltarei ao tempo presente, mas devo começar por falar sobre a situação de 20 anos atrás, quando comecei meu doutorado. Com algumas exceções, o discurso dominante repetia sistematicamente que o teatro político dos anos 1960 e 1970 ou não existia, ou não era interessante. Esta é uma tática muito frequente de dominação: negar a história dos vencidos e, quando essa história é visível demais, desprezá-la e desacreditá-la.

Eu comecei o meu trabalho de pesquisa confiando nesses lugares comuns, bem convencido de que provavelmente não encontraria nada. A historiografia tradicional do teatro tinha apagado da história os teatros revolucionários e militantes dos anos 1970.

De uma forma um pouco ingênua, pensei que iria começar a minha investigação em maio de 1968, durante a maior greve geral da história do país. No entanto, Maio de 68 não começa em maio de 68. É importante identificar a forma como os discursos dominantes estabelecem as datas de início e fim dos acontecimentos, a fim de os paralisarem no tempo. Maio de 68 começa em 1967, nas manifestações contra a guerra do Vietnã, nas lutas

dos trabalhadores; Maio de 68 começa durante a guerra anticolonial do povo argelino, na década anterior.

O teatro político francês dos anos 1960 é muito rico, é composto por nomes – muito masculinos – como Armand Gatti, Kateb Yacine, Aimé Césaire, Arthur Adamov (Aimé Césaire é da Martinica, no Caribe; Kateb Yacine é argelino; Armand Gatti é filho de imigrantes italianos. Aliás, quase toda a literatura dramática importante na França dos anos 1960 foi produzida por imigrantes. Adamov é russo; Beckett, irlandês; Ionesco, romeno...).

Durante os acontecimentos de Maio de 68 não houve propriamente teatro muito significativo. A revolta impõe a sua velocidade. O teatro é uma arte lenta. Isso pode ser visto como uma fraqueza da arte dramática: estar sempre um pouco fora do tempo. Mas também pode ser uma vantagem, a de o teatro nunca ser completamente absorvido pelo presente, nunca ser totalmente contemporâneo. O teatro é, na maioria das vezes, uma arte de contratempos. De modo geral, em Maio de 68, as pessoas tinham algo mais a fazer do que teatro: a revolução.

Foram necessários vários meses para que o evento e os seus ecos políticos encontrassem a sua tradução no palco. E a encontram: houve centenas e provavelmente até milhares de experiências teatrais naqueles anos. Surgiu um festival revolucionário de teatro da imigração, assim como o teatro feminista, o teatro homossexual, o teatro camponês, o teatro regionalista... A influência de Augusto Boal é também muito importante. Essas diferentes experiências foram largamente apagadas da história (oficial) do teatro. O que é compreensível: a escrita da história é também objeto de uma luta. A história dos oprimidos é oprimida; a história do teatro dos oprimidos é também oprimida.

Ainda me lembro do espanto de alguns desses ativistas e artistas quando viram um jovem estudante no final dos anos 1990 procurá-los entusiasmado com o trabalho deles! Eles tinham vivido a sórdida década de 1980, quando a esquerda tinha ganho na França e estava empenhada em estabelecer a economia de mercado. Durante todo esse tempo os ativistas, e aqueles que não tinham economizado seu tempo na tentativa de transformar coletivamente o mundo, tinham sido humilhados ou eram motivo de escárnio.

Até hoje essa história do teatro militante permanece fragmentária e incompleta. Baseia-se numa colcha de retalhos de arquivos e nas memórias oscilantes desses atores e de alguns espectadores.



Por exemplo, tenho muita sorte de atualmente estar orientando o trabalho de uma estudante de doutorado, Lorraine Wiss, que destaca a riqueza do teatro feminista e materialista daqueles anos. Ela descobriu experiências que eu não sabia que existiam, apesar das minhas pesquisas. Essa história tem de ser perseguida uma e outra vez, arrancada da amnésia. É muito importante salvar esta memória do esquecimento, do apagamento. Não como os antiquários fazem, mas sim porque é necessário conhecer e transmitir estas experiências do passado aos que ainda virão, aprender com elas e saber que elas existiram, que não começamos do zero, que fomos precedidos e que aqueles que o fizeram tiveram coragem e grandeza. Afinal, o mundo ainda precisa ser transformado.

Em 1977, o Centre National de la Recherche Scientifique (Centro Nacional de Pesquisa Científica) da França publicou, graças ao grande investigador Philippe Ivernel, quatro volumes sobre o Théâtre d'Agitprop na Rússia entre 1917 e 1932². Encontrei uma carta de um artista de teatro militante que, ao ler estes volumes, escreveu a Ivernel: “é extraordinário, propusemos formas semelhantes às estabelecidas na Rússia, sem o mínimo conhecimento da sua existência.” O teatro político é a soma desta longa e descontínua história de formas e, ao mesmo tempo, o estabelecimento de obras e dispositivos novos e sem precedentes.

Assim, não é, apenas, uma questão de defesa da memória. O que descobri é que coisas fundamentais aconteceram nos anos 1960 e 1970, tanto artística como teoricamente. Essas experiências estão longe de serem inúteis ou medíocres. A história dominante nos diz que durante o século XX as grandes invenções no campo da arte foram devidas ao chamado “teatro de arte”, que o teatro político foi sempre um teatro mal-acabado, rudimentar, sem forma – ou cujas formas seriam frustrantes. No entanto, quando olho para este teatro – mesmo sem levar em conta as inúmeras experiências anônimas que não deixaram rastros – não posso deixar de notar a contribuição para a “arte do teatro” de grandes nomes como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Meyerhold. Foram grandes inventores da arte... e o foram por razões políticas.

Piscator, para dar apenas um exemplo, no seu espetáculo *Trotz alledem* colocou no palco o cinema e enormes telas de projeção. Fez isso por

2 Ele se refere a Bablet (1977-1978) (N. T.).

razões militantes. No palco ele mostrava os membros do parlamento alemão, quando votaram as dotações de guerra em 1914 e, simultaneamente, projetava no écran a grande consequência desses votos: a carnificina da Primeira Guerra Mundial. Piscator tentava inventar uma forma de o teatro se mover mais rápido do que a história e do que o esquecimento que ela produz. Ele junta as causas às consequências, para além do tempo. Em suma, foi para resolver um problema político que ele trouxe o cinema para o palco.

A mesma coisa acontece na França nos anos 1960 e 1970. O teatro militante que estudei (assim como todo teatro militante, de modo geral) teve de se fazer perguntas do tipo: como representar o povo, a massa, o ato, sobre o palco? Como é que se representa o pensamento, a abstração, o “sistema”? Por exemplo, se alguém simplesmente representar um homem que mata a namorada no palco, a atuação pode ser lida como um caso policial (*faits divers*). Entretanto, na França, a cada dois dias, uma mulher é assassinada por seu parceiro. Este não é um caso isolado, há um sistema por trás dele e ele tem um nome: patriarcado. Como podemos inventar uma representação que nos permita identificar esse sistema, para torná-lo visível? Como contar uma história que não é feita apenas por grandes homens, grandes mulheres? De que tipo de emoções precisamos? Que novas histórias? Etc., etc. A política impõe questões sobre o palco, faz repensar seus sinais, seus códigos de jogo e representação, a encenação, a divisão social do trabalho, o processo de criação. Ela faz perguntas e exige respostas. As respostas nem sempre são novas, ou inéditas, mas não são menos importantes do que aquelas do chamado “teatro de arte” e também não são menos úteis a um pensamento sobre a arte teatral. As questões colocadas durante aquela década vermelha e negra, como as tensões entre o modelo vanguardista e a preocupação de ser popular, têm potencial de serem novamente abordadas. Creio que são questões, apesar de vindas de um outro momento, que ainda são uma fonte de inspiração para o nosso presente. Embora inspiração não signifique repetição.

Essa história teve lugar na França, até 1977, 1978. Uma das suas últimas grandes datas é um importante festival intitulado “O pequeno parafuso no grande mecanismo da revolução”. O título retoma uma fórmula de Lenin sobre a arte: sem o pequeno parafuso, não há um grande mecanismo, mas é

apenas um pequeno parafuso. Devemos permanecer humildes e, ao mesmo tempo, saber apreciar a importância da atividade teatral. Essa história termina no final dos anos 1970 e, com exceção de alguns textos, será apagada da memória e dos livros de história.

Os poucos textos dramáticos que restam daquele tempo não podem se livrar de uma contradição, bem expressa pela formulação do dramaturgo Dario Fo: um teatro feito para queimar (*um teatro da bruciare*). Trata-se de um teatro de urgência.

Nos anos 1980, o teatro político vai atravessar um período complicado devido, sobretudo, ao desaparecimento do ativismo político. A chegada dos socialistas ao poder³, que muito rapidamente se aliaram incondicionalmente à lei do mercado, foi acompanhada por toda uma série de capitulações (nem todas com o mesmo significado), revisionismo e fadiga. Estes são os “anos de inverno” (*années d’hiver*), dirá Guattari (1985), anos termidorianos.

Tudo isso obriga-nos a refletir sobre a ligação que se estabelece entre o movimento social e o teatro político, a questão das conjunturas. Jean Jaurès defendeu que o teatro não pode estar muito à frente do povo. Eu não sei. Penso que esta ligação é complexa, que não é sistemática ou direta. Se a arte não depende totalmente da luta de classes, é óbvio que existe uma ligação. Um movimento social forte, vivo e criativo não produz necessariamente teatro, mas o teatro político é impulsionado por lutas, pela sua vivacidade, pelas formas que assumem e pelas suas agendas.

Mas existe uma dialética entre o tempo da história e o das invenções políticas teatrais. É por isso que um importante teatro político renascerá, ecoando as lutas sociais, nos anos 1990, após os terríveis anos 1980.

Dito de forma esquemática, os anos 1980 elegem a renúncia. Não havia, ao que parece, alternativa. Era o tempo do cinismo, do escárnio da vitória do liberalismo e do mercado. Os artistas deveriam se envergonhar por terem desejado mudar a história e por terem se preocupado com algo mais do que a sua arte. O resultado desta ofensiva foi uma mudança substancial no repertório daqueles anos, na própria concepção da arte, agora alimentada pela ideologia (promovida e vendida pelo sistema) do grande artista, o gênio possuído

3 Em 1981, François Mitterrand foi eleito presidente da França pelo Partido Socialista (PS) e governou o país por 14 anos, até 1995 (N. T.).

pela inspiração, a quem as musas sussurram no ouvido. Era uma questão de desdemocratizar a experiência da arte – e por democracia entendemos aqui um processo radical, guiado pela incondicionalidade da igualdade. A tensão do artista apanhado entre o povo e o príncipe foi desfeita em benefício apenas do poder. Se, durante os anos 1970, os artistas profissionais ou semiprofissionais tentaram construir uma relação de confronto com o mundo político, uma relação de forças, nos anos 1980 foram as relações de cumplicidade e de cortesia que prevaleceram.

Os anos 1990 assistiram ao surgimento de novas frentes de batalha. O movimento antiglobalização foi muito forte – embora não reste muito dele. As lutas sociais derrotaram temporariamente a ofensiva liberal – mas, atualmente, ela já foi retomada e se mantém vitoriosa. Dizia-se: “Outro mundo é possível”; porém, como percebeu o filósofo e ativista Daniel Bensaïd, não se dizia qual, nem se dizia como. Naqueles anos foi recriado um “teatro político”, contudo, era, na verdade, um “teatro cidadão” – e a política não pode ser totalmente confundida com a cidadania, pois ela perde, assim, justamente a sua dinâmica conflituosa. Seja como for, o teatro voltou a falar da vida real, do mundo social e se colocou novamente a tarefa de perceber a realidade. Apesar disso, era um teatro que já não parecia querer contribuir para a sua transformação.

Outro aspecto do “teatro político” emergiu daí: irônico, pós-moderno e em busca da desconstrução de toda a verdade. Autoproclamou-se crítico. Imaginou-se subversivo. No entanto, era frequentemente uma caricatura inofensiva, arrogante e oca do capitalismo, um capitalismo que o fascinava a ponto de emular as suas formas, os seus reflexos. E desconstruir não é destruir.

A barbárie neoliberal da atualidade, o ciclo de nossas lutas derrotadas, exige outras formas e pensamentos para o teatro. O neoliberalismo muda nossas sensibilidades, nossas subjetividades, ao mesmo tempo em que destrói o planeta e a solidariedade. Isto deve intervir na concepção das obras. As formas de subversão não são eternas; o que era transgressor em um momento é incorporado pelo capital; o que era radical às vezes acaba sendo neutralizado. Muitas vezes, a preguiça, o sectarismo, a fadiga nos fazem replicar, sem críticas, o que existiu. Devemos examinar nosso patrimônio, adaptá-lo e reinventá-lo tendo em vista as formas parcialmente novas de dominação, exploração



e opressão. Foi por isso que tomei a liberdade de escrever *Contre le théâtre politique* (*Contra o teatro político*).

É preciso assinalar que o neoliberalismo organiza o desaparecimento desta atividade específica da humanidade que é a arte. Deve ser dito e repetido: as elites são incultas. Eu recuso o fetichismo da arte, ela não protege da ignorância, mas as elites políticas e financeiras atualmente ostentam com orgulho sua estupidez cultural. Para o neoliberalismo, os artistas, para além de alguns grandes nomes que gostam de ter à sua mesa, são apenas um luxo inútil. O neoliberalismo só compreende a importância se puder medir e quantificar. Para estes neoliberais, o teatro deve ser útil, deve ser útil para alguma coisa. Ele não poderia ajudar a pacificar as situações sociais? Ou enaltecer os méritos da República Francesa? O teatro deve ser político no sentido defendido por este Estado, como um mecanismo “pacificador”? É claro, portanto, que é contra esse “teatro político” que estou a falar. Política neste contexto significa “útil para o Estado”.

Os artistas de hoje, antes de poderem criar, devem realizar oficinas com crianças, doentes, prisioneiros. Penso que isso é muito bom, desde que seja realmente uma escolha e que o façam como artistas, não como um substituto dos educadores ou das profissões que fazem trabalho social e são sistematicamente suprimidas e descartadas pelo poder. Em paralelo, os artistas são chamados a fazer trabalhos para os quais não têm formação e para os quais não são nada competentes.

Ao mesmo tempo, por sua vez, os artistas começaram a internalizar esta exigência, a querer provar que são úteis, a dar garantias. A realidade invadiu a cena teatral, como se isso fosse suficiente, como se um tema político produzisse automaticamente teatro político. O teatro decidiu documentar, alertar, sinalizar, explicar. Mas a política não é sociologia, não se dá pelo puro estabelecimento dos fatos. E a emancipação olha com desconfiança para aqueles que querem ocupar a posição do emancipador. O que desaparece, nesse processo, é a própria questão da arte. Não da arte pela arte, mas da arte como arte. E se muitas vezes a política foi um desafio à arte, aqui ela torna-se o seu extintor.

Esta política é prejudicial à arte, mas é também prejudicial à própria política, porque oferece uma concepção da política que não é perturbada nem perturbadora, sem confrontação ou delimitação clara.

O que me interessa, em meus estudos, é seguir as transformações da palavra política, os significados que assume, os usos que lhe damos. Política às vezes aparece como um espantalho, outras como um engodo qualquer; a palavra pode ser o sinal de uma exigência ou somente um rótulo confortável; uma passagem obrigatória ou uma referência descartável.

O filósofo francês Jacques Rancière diz que “política” é uma palavra de desentendimento. Ele quer dizer que não há uma definição inequívoca da palavra “política”. Na mesa de negociação de uma fábrica que está a despedir trabalhadores, os acionistas e os trabalhadores não terão a mesma definição de política. Nenhum deles está necessariamente certo. A política está presa neste emaranhado de interesses, nestas relações de poder na história. Definir o que significa “política” já é uma escolha política.

Assim, a ideia não é criar e defender uma categoria chamada “teatro político” como algo eterno, rígido, firme em seus próprios contornos, mas sim aproveitar a plasticidade da palavra “político” e colocar o teatro político no centro de um conjunto de conflitos, contradições e decisões. Conclusão: “contra o teatro político” não significa que o teatro deve renunciar à política, mas que deve fazer da política um termo “embaraçoso”, algo que não é evidente e que deve ser constantemente redefinido e considerado em suas circunstâncias particulares. “Teatro político” tornou-se um velho casal... Nem o teatro nem a política perguntam o que o outro está fazendo lá, nem o que poderiam fazer juntos... O mundo mudou. O adversário é formidável. A arte que se opõe a ele também deve ser formidável, não deve se contentar em continuar, repetir ou seguir seu caminho sem tensões, contradições ou preocupações.

Surge então a questão: o que o teatro pode fazer com a política? Ou melhor, o que o teatro pode fazer por si só? Quais são os golpes que só esta arte pode e sabe como dar, e que são diferentes do que nossos folhetos e jornais, nossas manifestações e organizações já fazem? Somente se tentarmos responder a estas perguntas é que poderemos colocar a questão da arte e perceber sua incomparável contribuição para um “movimento real que suprime a ordem existente”.



Referências bibliográficas

BABLET, D. (org.). **Le théâtre d'Agitprop de 1917 à 1932**. Lausanne: La Cité-l'Âge d'Homme, 1977-1978. 4 v.

GUATTARI, F. **Les années d'hiver: 1980-1985**. Paris: Les Prairies Ordinaires, 1985.

NEVEUX, O. **Contre le théâtre politique**. Paris: La Fabrique, 2019.

Recebido em 22/07/2020

Aprovado em 22/07/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p55-68

Teatro e Política na França

Carta de 23 de abril de Matthias Langhoff a Nicolas Royer, diretor do Espace des Arts, Scène nationale, Chalon-sur-Saône

*April 23 letter from
Matthias Langhoff to Nicolas Royer,
director of Espace des Arts,
Scène nationale, Chalon-sur-Saône*

**Matthias Langhoff
Nicolas Royer**

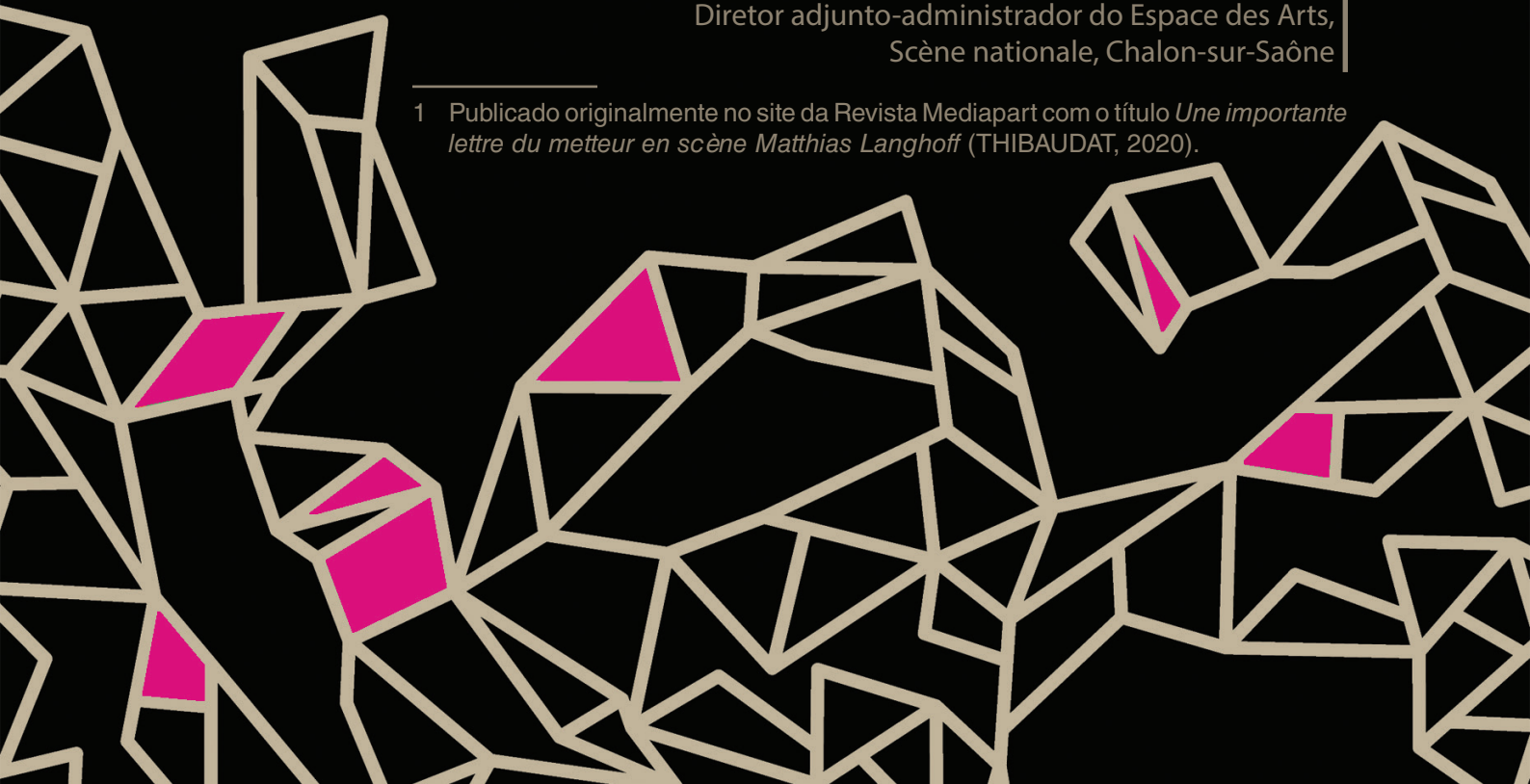
Matthias Langhoff

Encenador franco-alemão, foi diretor do Berliner Ensemble e da Volksbühne

Nicolas Royer

Diretor adjunto-administrador do Espace des Arts,
Scène nationale, Chalon-sur-Saône

¹ Publicado originalmente no site da Revista Mediapart com o título *Une importante lettre du metteur en scène Matthias Langhoff* (THIBAUDAT, 2020).



Querido Nico,

Quando em fevereiro você me mostrou sua nova casa, o Espaço das Artes, Cena Nacional de Chalon-sur-Saône, uma das últimas “Casas da Cultura” [*Maisons de la Culture*] construídas segundo a concepção de [Andre] Malraux – você estava orgulhoso do sucesso das obras de restauração, dos vários palcos, dos outros espaços suscetíveis de acolher o público, dos espaços expositivos –, eu perguntei se você tinha verba suficiente para fazer viver essa casa. “Claro que não”, você me respondeu com um sorriso triste. Senti a cólera subir em mim. O cadáver de Malraux está enterrado no Panteão, e com ele, ao que parece, sua grande ideia, uma vida cultural para todos. Ele não tinha medo da ideia de uma “política cultural” e, apoiado por De Gaulle, a considerava uma das tarefas centrais do governo francês. A “Casa da Cultura” de Chalon, que na realidade tinha sido prevista para Dijon, mas não tinha sido aprovada pela autoridade eclesiástica, e inventor de drinks, Félix Kir, pois via nela uma “ideia comunista”, é um exemplo pertinente para examinar a política cultural atual que não tem nada em comum com o legado de Malraux. Porque a política que se pratica hoje, sem consciência e fundada em imperativos econômicos, leva também a uma política anticultural. A generosa renovação do prédio é, dessa vez, um sucesso, o que não acontece sempre, e aumenta sua valorização imobiliária para o proprietário, independentemente das entradas ligadas à sua utilização. O proprietário, contudo, espera que essas entradas sejam as maiores possíveis em relação a custos de produção reduzidos. É essa regra do jogo que chamamos de “liberdade artística”: ela repousa no postulado de que a torneira possa também ser definitivamente fechada. Para o Estado francês atual, a política cultural é a do patrocínio, não uma artéria vital para a nação e sua população.

Depois de ter prometido a você escrever alguma coisa sobre um possível uso do “Espaço das Artes” na acepção de Malraux e sob risco do desprezo desse legado por parte das pessoas hoje encarregadas de administrá-lo, passou minha vontade de escrever quando pensei que meus destinatários, a partir de tudo o que se pode escrever sobre o papel, só buscam números e sobretudo os números aos quais há junto o signo “euros”. Porque é bem desse modo que se compreende o preceito da liberdade artística.

E, além disso, nossos modos de produzir e consumir, negligentes demais, assim como uma democracia que é apenas incitação ao enriquecimento material, nos apresentaram com o coronavírus (causador da Covid-19), cujas consequências ainda não podemos avaliar, mas serão enormes. Não faço parte daqueles que acreditam que após a crise uma reconstrução grandiosa, com máscaras sobre o rosto – a burca pode se vangloriar de ter sido uma precursora – resolverá tudo e melhor do que antes. Faço parte daqueles que estão convencidos de que uma transformação radical de nossa vida é necessária para sairmos, a longo prazo, desta situação miserável. O capitalismo em sua forma liberal já não é mais de atualidade. A crise da pandemia também não eliminará o capitalismo; ele só poderá morrer por si mesmo, por assim dizer, de morte natural. Justiça, lucro, moral, progresso, cultura: noções que precisamos avaliar e com as quais precisaremos lidar de maneira nova.

No que diz respeito ao teatro, não penso ser pessimista demais quando acredito que os palcos só serão acessíveis a um público de massa antes do final deste ano. Caso eles fossem acessíveis, poderíamos nos perguntar para quantos espectadores e a qual distância uns dos outros esta abertura seria justificável economicamente. A questão que também se coloca é de saber quem frequentará ainda os teatros se essa frequência estiver ligada a riscos para a saúde. O desaparecimento daquilo que no passado era chamado de “espetáculo vivo” significa uma catástrofe econômica para um número monstruoso de pessoas, e por muito tempo. Não falo apenas dos artistas, mas dos técnicos, dos cenotécnicos, das costureiras, do pessoal das empresas de limpeza e de muitos outros. Porque todos esses assalariados são em nosso país, em sua esmagadora maioria, assalariados independentes ou precários, não sindicalizados e sem rede de segurança.

No entanto, dentro dessa crise que chamamos ainda de “crise do Corona” em vez de chamá-la crise do sistema, há uma oportunidade. O fato de que não pode haver representações públicas não significa que não se possa produzir nos lugares de representação – a única dificuldade para a indústria cultural pública é o vírus de compra, venda e lucro [*achat, vente, profit*] (AVP).

Diz-se que todas as medidas tomadas nesse momento têm como meta proteger as pessoas idosas, das quais faço parte, pois elas seriam mais ameaçadas pelo vírus. É grotesco, mas nós, os velhos, seremos, ao contrário,



os menos atingidos pelas consequências da crise. Nós, ou eu, vivemos com pequenas aposentadorias e estamos há muito tempo excluídos do processo produtivo. É por isso que sinto que é meu dever dar conselhos. Hoje os artistas que dirigem os teatros são apenas homens de Estado, como proprietários com duração determinada; assim os aposentados, me parece, podem se conduzir novamente como homens de Estado. Irritar todo mundo com seu discurso é o melhor que eles podem fazer. Mas chega de justificativas. Escrevo para solicitar ao Estado um programa de auxílio de urgência até o final da temporada 2020-2021, com efeito imediato e sob condições precisas. Ou seja, um programa centrado em um trabalho cultural subvencionado e mesmo pago pelo Estado, e não sua venda.

Nesse momento, quando falo de teatro estou bem consciente de que essas reflexões dizem respeito a todas as artes reunidas sob o termo “espetáculo vivo”. Digo teatro porque era e ainda é meu espaço de trabalho. Esse programa de ajuda de urgência deveria apoiar experimentos (*Versuche*), ou seja, experimentações, para incitar a arte teatral a desenvolver uma outra relação com seu público e seu meio ambiente. Penso nas tentativas de utilizar o teatro em pesquisas científicas ou sociais ou no domínio da ação social. Por exemplo, representar tragédias gregas cozinhando uma refeição para pessoas desempregadas, com a partilha de alimentos que isso implica. O acontecimento seria filmado como contribuição à arte culinária. Talvez estudiosos de criminologia possam também utilizar o teatro para reerguer a justiça?

Ao desenvolver formas ambulantes se poderia levar a grande arte aos lugares mais longínquos. Penso no trabalho pioneiro de François Chattot e de sua Companhia Serviço Público, no seu caminhão de alimentação transformado em teatro. O caminhão parava em pequenas cidades e ali ficava vários dias. A entrada era gratuita; os figurinos, acessórios e bancos para os espectadores podiam ser transportados no caminhão. As sessões não eram diárias. Havia representações para as crianças. E havia sessões em que os habitantes faziam parte do jogo. Quando a maravilhosa produtora Véronique Appel se lançou em novas aventuras e aprendeu uma profissão sonhada pelo artista, a panificação, viveu essa experiência: uma mulher de mais de 50 anos na França não encontra trabalho em uma nova profissão. Chattot lhe propôs então comprar um forno para seu caminhão e ir com Véronique às cidadezinhas

que não têm padaria. Como o pão de Véronique teria sido um gesto artístico, não teria preço de venda, teria sido assado respeitando as tradições e ser da melhor qualidade possível. Teria sido um passo para a reapropriação da cultura. O passo não foi dado, pois o ministério recusou a subvenção.

Outra direção possível são as experimentações que visam, a partir do teatro, se dirigir à câmera. Não estou falando das captações de espetáculos e de seu modo de tudo aplainar ou de destruir o trabalho, mas sim de uma outra linguagem formal, de um cine-teatro, capaz de livrar as imagens do jugo da autenticidade e de lhes atribuir maior profundidade espiritual. Encontramos exemplos do que quero dizer, de modo impressionante no *Casanova* de Fellini. Esse filme é puro teatro cujo espaço se torna imagem de cinema. Fellini construiu seu palco nos estúdios da Cinecittà em Roma. O mar de plástico castigado pelos ventos que Donald Sutherland atravessa com sua derradeira energia é uma sequência inesquecível que utiliza a tradição e as técnicas do cenário de teatro. Fellini revela nesse filme, mais do que todos os festivais, inclusive o de Avignon, o prazer que o teatro pode proporcionar. O Ministério da Cultura poderia organizar um local para mostrar todas as atividades que ele subvencionasse e solicitaria aos artistas que fossem filmadas. O público assim seria sempre informado sobre como o Ministério gasta seu dinheiro.

Durante essa crise do coronavírus, somos obrigados a viver diante de telas de televisão ou computador. Com surpresa, constato a exiguidade de material necessário (a câmera de um computador pessoal parece ser suficiente) para reunir pessoas diante de uma tela, formando um público ou um círculo de discussão.

No final dos anos vinte do século passado iniciou-se o reinado do rádio. No início o aparelho não era suficiente, era preciso também uma assinatura junto à estação emissora. O jovem Brecht fez experimentos com essa nova técnica. Escreveu uma série de corais chamados “peças didáticas” (*Lehrstücke*), que, mediante um jogo em comum, deveria levar profissionais de teatro e público a uma aprendizagem recíproca, a uma experiência comum. Essas peças foram construídas segundo o esquema da tragédia grega, cuja frequência na antiguidade era dever do cidadão. Na proposta de Brecht para o rádio, os atores profissionais deviam trabalhar uma passagem do texto sem o coro, como se se tratasse de uma peça radiofônica, e os textos do coro, sem o restante, deveriam ser enviados aos assinantes da estação, de modo que



na noite da emissão os atores podiam dizer seus textos no microfone e os ouvintes podiam dizer os textos do coro no momento exato em que os atores interrompessem sua fala. Era uma ideia para livrar o ouvinte de seu estado de simples consumidor. Como não havia ainda muita gente que possuísse um aparelho de rádio, convidavam-se amigos e conhecidos em casa durante a emissão. Criavam-se assim novas salas que eram verdadeiros espaços de comunicação ao invés de imobilizar os espectadores na escuridão como gado. Naturalmente uma prática dessa natureza não tinha nenhum futuro em um teatro que desejasse vender lugares. Acho que se trata de uma possibilidade muito interessante para combinar teatro, redes sociais e televisão. Estou apenas fazendo propostas rápidas para mostrar que nessa crise podemos encontrar algumas oportunidades para renovar a arte teatral.

Podemos nos estimar felizes por ter as “Casas da Cultura” de Malraux como o seu Espaço das Artes. São edifícios que dispõem de muitos espaços para o trabalho artístico, diferentes uns dos outros, todos bem equipados tecnicamente, que podem acolher os grupos mais diversos, as camadas da população mais variadas. E mesmo em tempos futuros, quando houver de novo teatro com um público, mas justamente de um jeito diferente, forçosamente com outras quantidades de frequentadores, casas como a sua serão mais fáceis de serem transformadas em vista de novas formas e novas necessidades. Grandes instituições que dispõem em primeira linha de uma enorme plateia e poucos outros espaços são infinitamente mais difíceis de utilizar e de transformar. Qualquer um que, como eu, conhece o anfiteatro do Epidauro sabe como seria agradável retirar as cadeiras da grande plateia do Espaço das Artes e, sob condição de conseguir uma boa almofada, sentar-se nos degraus restantes. Seria possível fazer entrar facilmente nesse espaço com cadeiras de roda e, para pessoas como eu que sofrem de artrose, acrescentar uma cadeira não atrapalharia ninguém. Entre cinquenta e cem espectadores por noite me parece um bom número para fazer disso uma verdadeira experiência artística.

A nova Filarmônica de Paris com seus 2.400 ou 3.600 lugares sentados não é apenas uma construção de prestígio de uma rara feiura que custou um preço exorbitante, também raro, mas exige do corpo de um melômano mais do que ele pode suportar. Essa arquitetura horrorosa, pseudomoderna não tem nada a ver com uma nova maneira de fazer uma experiência musical,

mas tudo a ver com a massa enorme de lugares que eles precisam vender. A dor no joelho que se padece por causa das fileiras de poltronas apertadas umas às outras destrói ainda mais uma sinfonia de Brahms e por tempo mais duradouro do que a Orquestra de Paris. Mesmo depois do coronavírus, espero que não seja dada continuidade a tais destruições da cultura. Eu que sou um homem idoso, que vive só e sofre amargamente como todos com o aprisionamento ordenado para me proteger, tenho esperança, justamente agora, que esse sofrimento conduza a uma grande reviravolta em todos os domínios da vida.

Que a cultura e as artes da qual fazem parte não deixem mais que sua conduta seja ditada “por esses senhores rápidos dos cartéis”, mas retomem o caminho em direção ao ideal com o qual haviam sonhado mulheres e homens como Malraux. Uma cultura para todas e todos, ou seja, também para os que trabalham nela. Uma sala de concerto para mais de 3 mil espectadores é inimiga da cultura em todos os sentidos que se possa atribuir a essa formulação. A cultura não depende de **eventos** para existir, ela nasce da participação de cada um e do trabalho. A duração de uma oferta cultural desempenha um papel muito importante para a vida cultural de um lugar. Três mil espectadores em um concerto que ocorra em uma única noite não é a mesma coisa que 3 mil espectadores ao longo de dez noites. Para os espectadores, é evidente: não é sem razão que os aristocratas iam buscar a música para a fruir no interior de seus castelos. O que significa para os músicos trabalhar um trecho musical, quer seja uma criação ou uma obra de repertório, para uma apresentação única? É uma sacanagem, não apenas no plano financeiro, mas eles também são enganados no sentimento de viver de seu trabalho.

Sei que estou falando de dinheiro; que minhas propostas para a produção teatral, para o investimento e para o tempo de trabalho que elas exigem provocam custos mais elevados do que aquilo que é concedido hoje à arte teatral e isso ainda na esperança de uma baixa do preço de venda até um nível insignificante. O que, independentemente de tudo o que proponho aqui, seria apenas justo. O Estado não possui outros recursos senão os que ele ganha sobre o nosso trabalho ou através de impostos. É com esses recursos que ele subvenciona a cultura que está à nossa disposição. Seria dificilmente concebível que se devesse ainda lhe pagar alguma coisa por esse serviço: mostrar nossa riqueza pessoal em bens culturais. Seria bom que os políticos



compreendessem que uma imagem ou uma representação teatral podem tornar-se mercadorias, mas não a cultura. Ler Malraux ou participar da vida cultural poderia ajudá-los a compreender isso.

Evidentemente, é preciso que o sistema de repartição do dinheiro no setor artístico subvencionado seja completamente transformado. Sem ser igualitarista: o salário que se ganha não pode ser determinado pelo mercado. O trabalho teatral deveria, como todas as outras profissões, ter preços fixos que seriam os mesmos em todos os locais subvencionados. Assim deveria ser, tanto para o diretor ou a diretora quanto para o homem ou mulher dos serviços de limpeza, para as encenadoras quanto para os atores, para os técnicos quanto para os que trabalham nos escritórios. Para os permanentes quanto para os intermitentes. O salário mínimo e os cachês mais altos não deveriam ter nenhuma relação com as somas atuais. A cultura só pode conquistar um lugar na vida geral da sociedade se em seu modo de pagar as pessoas levar em conta as necessidades dessa vida. Um teatro que solicita mais trabalho, mais tempo de trabalho, deveria ser uma garantia mais efetiva para a remuneração de cada um do que um gênio pessoal na negociação salarial ou de boas relações com os funcionários do governo.

É necessário que a mentalidade de proprietário cesse no teatro. Nessa ótica, seria bom ter um regulamento para a direção dos teatros semelhante àquele da Comédie-Française: os artistas chamados a dirigir um teatro não deveriam trabalhar nem como atores nem como diretores teatrais em sua própria casa. E o posto de diretor deveria mudar de modo suficientemente frequente para que cada teatro, e com ele seu pessoal, permanecesse em movimento. Tanto melhor se os artistas estão aptos a dirigir um teatro, mas no que diz respeito ao pensamento e à organização, eles deveriam sempre ficar do lado de quem lhes confia esse trabalho: o público. Os encenadores só fazem um bom trabalho quando exercem uma estimulação ou uma resistência à empresa teatral. Quando eles fazem o que querem, só recebem os louros da mediocridade ou se tornam exatamente vendedores de cultura e coveiros da arte. Tudo isso conduz a esta questão: até que ponto a cultura e a arte são elementos da riqueza de uma sociedade? E o que o Estado está disposto a fazer e a pagar por esta riqueza?

Quero falar de meu passado porque estou convencido que minha memória poderia ser interessante para os próximos tempos. Criança de uma família empobrecida refugiada na Suíça numa época ainda não idílica, após uma pandemia terrível, que havia feito 55 milhões de mortos, chamada de Guerra Mundial, voltei para casa em um país destruído e ocupado. Tudo faltava nesse país, com exceção de produtores de cultura. E não faltava tampouco a sede de cultura. A elite da arte e da cultura europeia havia sido unida pela guerra na luta contra a barbárie, enquanto no mundo todo ela tinha sido dispersada. Depois da guerra ela se uniu àqueles que em seus locais não tinham se vendido. E infelizmente eles tomavam precauções demais com os artistas pró-nazistas, que tinham levado à guerra e acreditavam ainda poder ter pretensões a postos privilegiados. A miséria e a fome de justiça exigiam um alimento que apenas a arte e a cultura poderiam fornecer. Os vencedores da guerra, já em luta uns contra os outros tentavam, com manteiga ou condecorações, convencer os produtores de cultura a se colocarem a seu serviço ou a passar para o seu lado. Tratava-se então de utilizar os poderes da arte e da cultura. A Guerra Fria também foi levada no fronte cultural. No local em que eu vivia, todos os meios necessários eram colocados à disposição da arte e seus produtos eram tornados acessíveis a todos, mas havia condições e cada vez mais regulamentos e proibições. No entanto, esse grupo que vinha do combate contra a barbárie e do qual haviam saído aqueles que eram meus modelos e meus professores, como Brecht, Eisler, Anna Seghers, Wolfgang Langhoff – meu pai –, Ernst Bloch e muitos outros, era difícil de dobrar e eles se mantiveram fortes porque se queria escutá-los e, por causa de sua história, era preciso fazê-lo: eram pessoas que desejávamos que fossem nossos guias. E aquilo que queriam ou combatiam os unia a outros em outros lugares do mundo. Suas posições fundamentais, eles as tinham expressado com Gide, Breton, Jean-Richard Bloch, Aldous Huxley, Robert Musil, Egon Erwin Kisch, Tristan Tzara, Hemingway e muitos outros por ocasião dos três congressos internacionais de escritores para a Defesa da Cultura organizados por Iliya Ehrenburg e André Malraux em Paris, Madri e Valence nos anos de 1930. Apesar de todas as proibições, seu legado tornou-se uma riqueza coletiva, que certamente não substituíria as bananas que não existiam, mas era o tipo de tesouro que pode tornar alguém feliz pela vida toda. E afinal das contas, é a felicidade que importa. É sob a influência desses professores que aprendi meu trabalho de artista,

aprendi com eles que se pode ser feliz quando se nomeia como injustiça uma injustiça e quando se dá voz aos humilhados. A cada proibição, além da dor, sentia em mim mais poder, porque as autoridades pareciam também me temer. E mais tarde eu vi horrorizado como a sede de cultura foi esvaziada graças a uma melhor oferta de mercadorias. Vi como a herança de Brecht, Eisler, Seghers, Zweig e também de meu pai terminou não sendo mais do que um objeto decorativo, um bibelô colocado sobre o aparelho de televisão.

Quando vim a Paris pela primeira vez em 1971, não foram as vitrines luminosas, completamente cheias que me impressionaram, mas a quantidade de pessoas que compravam livros de seus escritores preferidos, em formato de bolso, baratos, todas as sextas-feiras às margens do Sena. Os vagões de metrô lotados, nos quais havia ainda primeira e segunda classe me deram a impressão de salas de bibliotecas rolantes. Os bairros elegantes, que eu conhecia graças a um romance de Aragon não me interessavam, mas a vitalidade e as disputas que eu via eclodir na Sorbonne, quando ia visitar meu amigo Bernard Dort, me agradaram. A França amava sua cultura e o galo gaulês era a ave da beleza; a cultura partilhada no âmago de seu povo era sua grande riqueza. Um dia, bebendo um substancioso gole de vinho com Jack Ralite, político de uma inteligência e de uma largueza de espírito que eu não conhecera até então, comecei a recitar um poema de Brecht para as crianças: “Para os poetas e os pensadores/Veio à Alemanha o senhor carrasco/Do sol, da lua não veem a luz/Mas apenas da vela de sua cela”. Esse tempo passado em Paris me desviou da Alemanha, tanto de Leste como de Oeste e me lançou à França; pude então viver na sequência o declínio da cultura francesa que seguiu o caminho comum europeu até a pandemia atual. As consequências desta pandemia, como as consequências da destruição do meio ambiente causarão danos sensíveis aos valores culturais dos povos. Elas vão demandar uma nova orientação cultural e a reapropriação de modos de vida esquecidos. Sem dúvida em breve teremos que usar máscara para sair na rua. O que isso significará para a nossa vida e, portanto, para a nossa cultura, não quero nem imaginar. Só me vem ao espírito uma única resposta, a pior: vamos nos acostumar. E que está ligada à frase de Heiner Müller: “A morte é a máscara da revolução. A revolução é a máscara da morte”.

É um pesadelo pensar que as medidas tomadas para lutar contra a pandemia constituem um exercício para o futuro. O deslocamento do trabalho para o espaço doméstico mediante as redes, o abastecimento nas mãos da Amazon, a convivialidade e a comunicação via WhatsApp, a cultura e a informação requeitados nos tubos televisivos. A beleza de ver as ruas sem carros e de respirar o ar puro nas cidades não é suficiente sem a proibição de expressar o mau humor na rua. O que era pólis ou comunidade torna-se rede.

Caro Nico, permita-me voltar a essa ideia uma vez mais: um teatro para cinquenta, ou no máximo cem espectadores, dispersos na sua grande plateia, bem instalados, à vontade. Para você isso seria certamente uma fonte de receio, para mim uma esperança.

Ha quatro semanas, sozinho em minha casa, penso naquilo que me faz falta e no porquê. De modo estranho, apesar de não ir lá quase nunca, penso no parque *Buttes-Chaumont* que fica no meu bairro e está agora fechado ao público. Por que ele me faz falta se não o frequento por assim dizer, jamais? Ele me faz falta porque sinto que ele faz parte da minha vida e que não posso imaginar viver aqui no 19º distrito de Paris sem esse parque. Meu entorno sem ele seria uma espécie de prisão ao ar livre. Um parque é um lugar ideal de encontro com a natureza, com outros seres humanos e cães. Não se está só em um parque, mas ele também não é um lugar de grandes aglomerações. As pessoas passeiam, leem um livro, fazem jogging ou respiram o perfume de uma flor. Pode-se atravessá-lo rapidamente porque é um atalho. Há áreas de jogo para as crianças, pode-se olhá-las jogarem, pode-se também distanciar-se delas porque se deseja ficar tranquilo. Ficamos irritados assim que uma pessoa faz barulho. Temos pensamentos límpidos e pensamentos sombrios. Não temos necessidade de massas de pessoas que vivem a mesma experiência de parque que nós. Nele se pode fazer a experiência das mais variadas relações com a natureza, com a vida e consigo mesmo. Pergunta-se por que se deu tal forma à natureza, à vida e a si mesmo. Perguntamos por que se deu tal forma à natureza, porque ela não cresce como ela quer. Se tivermos sorte, o parque pode despertar o desejo de floresta, dos grandes espaços e do mar. A visita ao parque é gratuita, mas manter o parque em bom estado devora muito trabalho e dinheiro. E isso não incomoda ninguém, porque um parque – é evidente, sem fazer qualquer

cálculo de custo e benefício – faz parte de nossa vida, de nossa riqueza e não se pode imaginar deixar de tê-lo. E não é verdade que ele não incomoda ninguém. Os refugiados que vêm para cá para escapar à miséria e à lama e são proibidos de construir um abrigo no parque, isso os incomoda. Exatamente, é o nosso parque e tenho vergonha desse “nosso parque”. Mas apesar de tudo eu sonho com um teatro que pertenceria à vida como um parque. Um teatro do qual os que procuram refúgio teriam também direito de me expulsar se não lhes oferecessem nada de melhor.

Acho que podemos pedir muito, mas através do nosso talento precisamos provar que o merecemos. E talvez possamos chegar a estabelecer um diálogo com nossos superiores no qual não se falará apenas de cifras e dinheiro.

Caro Nico, não te saúdo como o bravo soldado Schweyk que, no momento de partir, sempre dizia: “então, nos encontramos depois da guerra às cinco e meia no Café do Cálice”. À guisa de despedida escolho uma linha de um poema de Hölderlin que começa com: “Venha! Em direção ao aberto, meu amigo”. E mais adiante diz: “Porque não é ao Poderoso, mas à Vida que pertence/o que queremos e que parece ao mesmo tempo conveniente e alegre”.

Matthias

P.S.

Vou pedir a Irene para traduzir rápido essa carta, pois gostaria de enviá-la a outros amigos e inimigos: se formos muitos talvez possamos transformar alguma coisa nessa época de chumbo. O primeiro sinal primaveril de uma mudança de mentalidade é perceptível na certeza de que tudo está sendo feito para nos proteger, nós, os velhos. E que a solidariedade em relação a nós é fato indubitável. Já é alguma coisa. Poderíamos até ser suprimidos por razões econômicas. O slogan de todas as ditaduras, “tudo para nossa juventude”, parece não estar mais em voga. Talvez no futuro nós, os velhos, encontremos de novo um lugar no teatro. Nossa contribuição poderia ser a experiência e a generosidade sem a qual não há arte.

Comentário de uma carta

Quando reli minha carta a Nicolas Royer, tive um antigo sentimento de impotência que me é familiar. A imprecisão e a utopia de minha escrita exigem conselhos para que o pensamento se torne um guia para ação prática em uma época de chumbo. Pois a hora sombreada no relógio de sol, soberano da vida e da morte, não exige nada de diferente. Sei que a única coisa que escuto de meus mestres, hoje mortos, aqueles de quem sempre segui os conselhos é: “Nós fizemos o melhor que pudemos” ou “Se quiser saber mais, junte-se a nós”. Mais do que seguir esse conselho bem intencionado, prefiro repensar na tarefa à qual estavam vinculados e que eles pediram que fosse continuada. Brecht formulou essa missão em seu libreto de ópera *A decisão*: “Transforme o mundo, ele tem necessidade disso”. Minha carta concerne esta exigência de base. Quando sou obrigado a olhar na televisão os acontecimentos do mundo dominado pelos vírus, a primeira coisa que ouço é a volta possível em breve à nossa vida de antes. Esse discurso é surdo e cego. Depois de termos por muito tempo recusado ver e termos evitado as consequências anunciadas da destruição do meio ambiente, pensa-se agora em vencer essa pandemia para que tudo continue como antes. Diz-se que tivemos cada vez mais epidemias virais ao longo das últimas décadas, o que levou à epidemia do coronavírus. Pode-se prever que a luta contra a Covid-19 prepara o terreno para a aparição de um próximo vírus mais terrível ainda. Destruição do meio ambiente, pandemia, fome e miséria, guerras e submissão ao dogma do enriquecimento formam um conjunto que se nutre intrinsecamente até chegar a uma catástrofe final. Essa catástrofe, que já se aproxima a grande velocidade é visível no aspecto grotesco de um imbecil, feio, com uma patologia identificável que, em plena pandemia, retira da Organização Mundial da Saúde US\$ 400 milhões de contribuição americana e olha sem fazer nada um mundo doente com um ar enojado, mas inativo. Estou convencido de que apenas uma mudança radical de nosso modo de vida pode nos salvar. Nesse contexto de morte, a arte deve manter vivo o sonho de um mundo de justiça. É disso que quero falar na minha carta, e é para esse sonho, meus amigos, que espero sua ajuda. É nosso dever não permitir um “tarde demais”. É tempo também de reler “O teatro e a peste”, de Artaud.

(Tradução de Maria Lucia de Souza Barros Pupo)

Referências Bibliográficas

THIBAUDAT, J. P. Une importante lettre du metteur en scène Matthias Langhoff. Mediapart, Paris, 20 de abril de 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2P3PasM>. Acesso em: 29 jul. 2020.

Recebido em 27/06/2020

Aprovado em 08/07/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p69-100

Teatro e Política na França

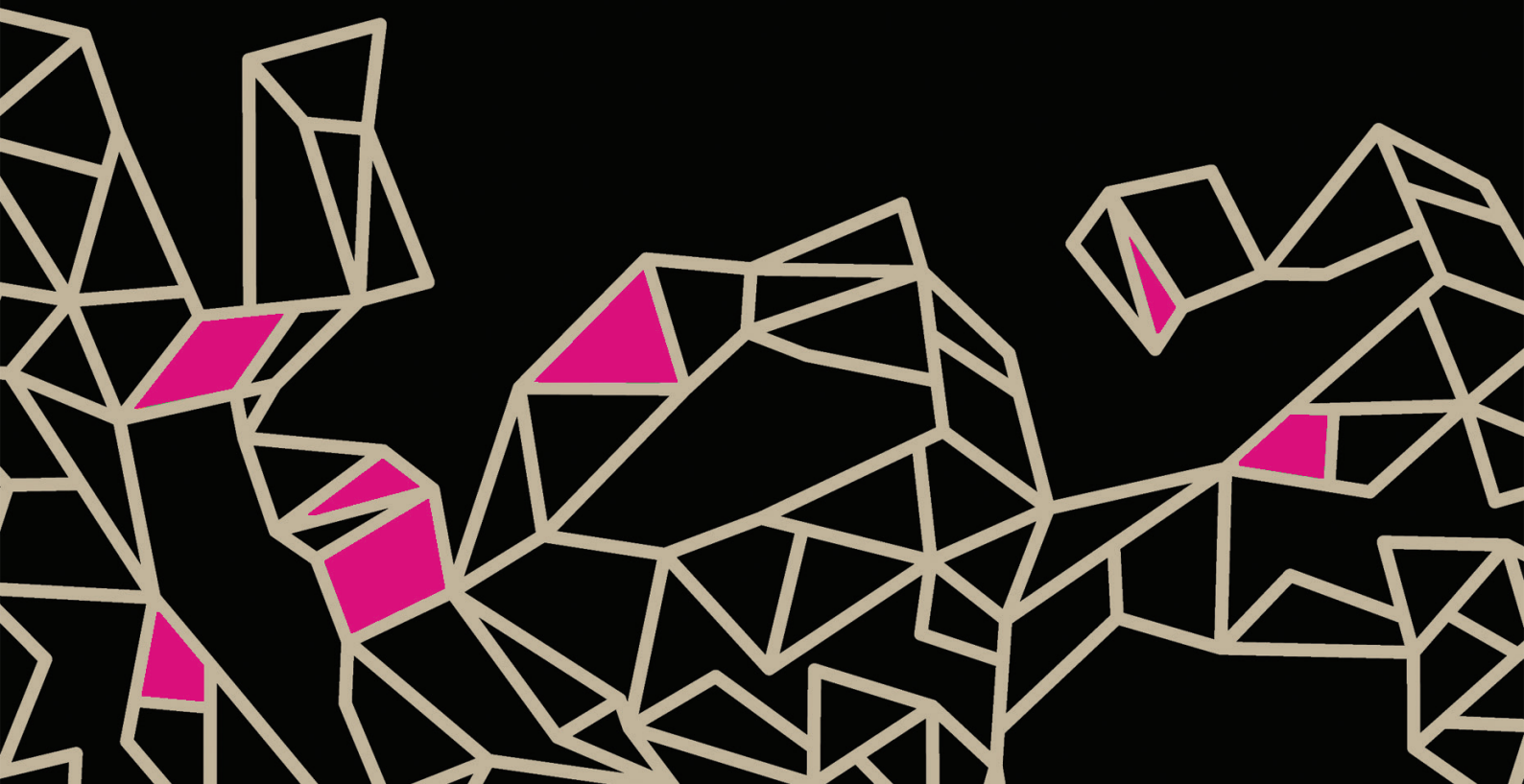
Não precisa morrer pra ver Deus

You don't have to die to see God

Priscila Matsunaga

Priscila Matsunaga

Docente do Programa de Pós-Graduação em
Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro



Resumo

O texto apresenta uma leitura da tragédia *Medeia*, de Eurípides, em especial a fala do Mensageiro com a qual relata a morte de Gláucia e Creonte. Como hipótese de leitura, a fala apresenta questões relacionadas ao que convencionalmente chamamos de “fetichismo”. Para encaminhar a discussão, este texto faz considerações sobre a “teoria do valor” em Marx.

Palavras-chave: Fetiche, Medeia, Ouro, Valor.

Abstract

This text presents an interpretation of the tragedy *Medea*, by Euripides, particularly the speech of the Messenger when he reports the death of Glauce and Creon. As a reading hypothesis, the speech presents questions related to what we conventionally call “fetishism”. To guide the discussion, the “theory of value” in Marx is used as theoretical framework.

Keywords: Fetish, Medea, Gold, Value.

Um lindo arranjo feito pra você¹

O primeiro ato é achar
perder é o segundo ato
terceiro, a viagem em busca
do “velocino dourado”
quarto, não há descoberta
quinto, nem tripulação
por fim, não há velocino
falso – também – Jasão
Emily Dickinson, 870

Medeia instiga Jasão para que ele interceda junto a sua futura esposa quanto ao exílio decretado por Creonte, rei de Corinto, a fim de bani-la e afastar qualquer perigo do novo casal. Após o pedido, Medeia diz que dará a Gláucia como presente de casamento um véu muito fino e um diadema em ouro que pertenciam ao Sol, seu avô. Medeia é questionada por Jasão: a bárbara acha

¹ A discussão proposta integra o projeto de pesquisa *Dívida, culpa e sacrifício*. Versões do texto foram generosamente lidas e discutidas pelos professores Alexandre Flory, Flávia Trocoli e Markus Lasch.

que faltaria ouro à casa real? Ele entende que sua intervenção valerá mais que os presentes e ela sentencia: “Erra: dons dobram deuses. Ouro vale mais à gente que um rol de boas razões” (EURÍPEDES, 2010, p. 113).

Os filhos, que saem junto a Jasão, levam consigo os presentes e a própria sentença de morte. O Coro canta a armadilha: “Nas mãos da noiva o diadema de ouro; em suas mãos – tristeza – a ruína. Depõe no louro dos cabelos um cosmo, adorno do averno. Sucumbe ao sutil, ao brilho ambrosíaco, e veste o véu, a gala da guirlanda, e entre sombras a noiva se emaranha” (EURÍPEDES, 2010, p. 113).

O Pedagogo retorna, relata e comemora o aceite da noiva que teria como consequência o fim da sentença quanto ao exílio dos filhos de Medeia. Ela inicia um lamento pois é seu cálculo que põe em movimento o destino de todos os personagens. O sacrifício e o grande monólogo que o apresenta mostram as implicações da sabedoria de Medeia: figura que entre ritos sagrados e o raciocínio sabe que a vida dos filhos está sob seu domínio, assim como estiveram a vida e o sucesso de Jasão na conquista do velocino de ouro. Segundo uma versão do mito, a princesa de Cólquida, movida por Eros, teria auxiliado Jasão após seu juramento para levá-la à Grécia. Assim, podemos ler o hino de louvor a Atenas feito pelo Coro logo após Medeia assumir que matará os filhos como medida para sobreglorificar à vida. Logo após Egeu jurar por Geia-Terra e o Sol, deuses ancestrais, de que não a entregará mesmo se lhe oferecerem ouro quando ela se abrigar em Atenas, Medeia deseja através do sacrifício dos filhos, além de fazer sofrer Jasão, presentificar a face dos deuses e, em consequência, a própria imortalidade.

O diálogo entre Medeia e o Coro, que a aconselha a seguir as leis humanas desistindo de seu plano, movimenta os campos sagrado e profano e mostra seus desajustes. Na tragédia de Eurípides, o interesse recai, também, no debate sobre a formação das leis humanas e nos “afetos” por ela engendrados. A estranheza que causa a intervenção distanciada do Coro logo após Medeia, desesperada, dirigir-se aos filhos, apresenta a diferença entre o “drama” e a “narração”; nos monólogos de Medeia encarna-se o conflito que principiará a subjetivação. Ela executa, pela ação, a “força da natureza”, identificada com os deuses, a vida e a morte; e pela fala, a força da cultura, da representação, e porque não, da escolha. Nela coabitam “justiça e normas”



e a “força bruta,” como aponta Jasão (EURÍPEDES, 2010, p. 71). Os seus monólogos comportam solilóquios e neles, o conflito, as dúvidas, hesitações, questionamentos: “O que se passa em mim?” (EURÍPEDES, 2010, p. 119).

O sacrifício dos filhos, invenção de Eurípides, é “tema” da primeira fala da peça. A Nutriz retoma o mito dos Argonautas e a intenção primeira de Jasão, que ao roubar o velocino de ouro cumpre uma das tarefas dadas por Pélias para assumir o trono de Iolco. A informação é importante para o desenvolvimento da tragédia, afinal é Creonte quem oferece a sua filha a Jasão. Ele quer ser rei e para atingir seu objetivo não há nenhum obstáculo, nem o juramento feito aos deuses, Medeia, nem os filhos.

A partir dessas breves considerações, gostaria de propor por este texto uma leitura da tragédia que toma principalmente a fala do Mensageiro quando este relata a morte de Creonte e Gláucia. Por que Gláucia não resiste aos presentes enviados por Medeia? A princesa de Corinto cedeu a quê? Os adornos, que estão envoltos em **feitico**, a origem etimológica de “fetichê”, expressariam um modo fetichista de atribuição de valor, tal como proposto pela expressão “fetichismo do capital”?

Nesse sentido, apesar de todo desenvolvimento tecnológico e dos 2.400 anos que nos separam da Grécia de Eurípides, buscamos ler a tragédia pela noção de valor. Como hipótese, esta forma social total, o valor, teria a sensibilidade estética como um de seus motores. Para recordar o Coro da tragédia, sucumbimos ao sutil, ao **brilho ambrosíaco e a graça imortal**.

Interessa aproximar as considerações de Marx sobre o “valor das mercadorias” e, especialmente, sobre a atribuição de valor ao “ouro” nas ações da tragédia. A aproximação que para alguns pode parecer indevida ao fazer um uso “trans-histórico” de uma categoria da economia moderna está muito mais interessada em entender, de um lado, como a literatura informou o pensamento de Marx e de outro, como a literatura apresenta algo da **vida prática** que resiste à conceituação.

O fetichismo pode se inserir, como aponta Ludovico Silva (2012, p. 66), em “grandes metáforas de Marx”, a “metáfora da religião”. Contudo, por que, mesmo no campo da teoria, precisamos de metáforas? Satisfaz pouco saber “tratar-se de uma metáfora especificamente destinada a destruir a mistificação

por excelência: a religião”². Se é necessária a analogia para iluminar um fenômeno como o da alienação, o fenômeno não participa apenas de uma esfera. E antes de traçar as especificidades entre conhecimento e crença, ciência e religião, sagrado e profano, idealismo e materialismo, prefiro pensar o quanto buscamos delimitar conceitos teóricos como garantia, muitas vezes precária, de algum controle diante da realidade.

Ao refletir sobre uma tragédia grega por meio de uma noção de valor, não se trata de comprovar uma origem, porém não deixa de ser auspicioso pensar que a religião “fundou” a economia por ser uma prática, material e simbólica, que faz uso da troca e da circulação de mercadorias³ e a este fundo de tempos em tempos retornamos quando o sacrifício fica mais evidente como manutenção à desordem do capital.

Na leitura proposta, a noção de valor na tragédia é especulada a partir da “noção mítica de valor” segundo Louis Gernet (1980). Gernet busca prisma a ideia de valor pois não compreende que esta se refere a uma realidade homogênea. Atitudes mentais e corporais estão associadas à própria ideia de valor e de moeda, ou o estudo da origem da moeda, ainda que presente em “A noção mítica de valor” (GERNET, 1980), é considerada separadamente pois interessa os objetos e coisas dadas e seus sinais pré-monetários.

Em primeiro lugar, Gernet trata do uso linguístico de valor e de uma palavra que indica a noção de valor: **agalma**. Segundo Tabosa (2014, p. 47), o conceito de agalma é inseparável de outra ideia por uma etimologia que a torna possível: “o verbo *agallein*, que, entre outras acepções, significa honrar, enaltecer, gloriar-se de. Nesse caso, o conceito de valor pode ser fixado na significação de oferenda aos deuses, especialmente na forma de oferenda que representa a estátua da divindade”. São objetos, portanto, preciosos.

2 Segundo Silva (2012, p. 99), “a melhor de todas as metáforas descobertas por Marx e gigantesca: é a sociedade capitalista em seu conjunto. “Metáfora”, palavra grega, significa *translatio* ou traslado de um sentido a outro. [...] A metáfora capitalista é *alienação*. *Alienatio* significava, na Idade Média, “transferência” ou traslado de um sentido a outro: de um sentido próprio de uma palavra a um sentido que lhe é impróprio.” Ao continuar a argumentação, Silva coloca o impróprio entre aspas como que indicando se realmente existe uma impropriedade. O sentido em si só diz muito pouco se não consideramos quem diz, ou como diz, onde, quando.

3 Tais questões são discutidas por Robert Kurz e Jean-Pierre Baudet, por exemplo, a partir de Bernhard Laum.



Mas existe, ainda, outro plano no qual podemos observar a atividade mental pela qual o valor é constituído, isto é, pelo qual ele é objetivado: é o da representação mítica. Constatamos que os objetos preciosos figuram em lendas e até desempenham, se podemos falar assim, um papel central, porque não deixam em um único momento de serem animados por um poder próprio. Sabemos que isso não é algo exclusivo da Grécia. Mas é digno de nota que esse modo de imaginação seja atestado, sobretudo, no mesmo nível em que tomamos a noção de valor, isto é, no estado pré-monetário que precede imediatamente um estágio de pensamento abstrato. (GERNET, 1980, p. 90, tradução nossa)⁴

Se os objetos preciosos estão presentes em lendas e mitos, as histórias sugerem atitudes humanas bem como funções ambíguas, positivas e “malig-nas”. Exemplo dado por Gernet é *Agamenon*, de Ésquilo, e também *Medeia*. Os presentes dados por ela a *Gláucia* fariam parte da categoria “objetos de noiva”, que têm uma tradição lendária ligada a Tebas:

A lenda tebana contém um caso sobre um colar que oferece o exemplo mais típico do poder maligno do objeto precioso. Para restabelecer à Polinices seus direitos, um filho de Édipo deposto por seu irmão Etéocles, sete chefes de Argos travaram uma famosa guerra contra Tebas. Um dos sete, Anfiarau, relutante, participou ao atender à solicitação de sua esposa, Erifilia, que recebeu para isto um adorno e um colar de ouro. Como consequência, várias catástrofes ocorreram. Anfiarau morreu na expedição. Seu filho Alcmeão o vingou e matou sua mãe; manchado de sangue materno, também teve um destino trágico; os objetos ao seu redor (que ele deu a duas esposas sucessivas) causaram várias mortes. E a maldição durou até a era histórica: quando os fócios saquearam o templo em Delfos, a esposa de um general quis adornar-se com as jóias que haviam sido ali consagradas, e ela foi queimada. (GERNET, 1980, p. 95-96, tradução nossa)⁵

4 No original: “Pero queda todavía otro plano en que se puede observar la actividad mental por la que se constituye el valor, es decir, por la que se objetiviza: es el de la representación mítica. Constatamos que los objetos preciosos figuran en las leyendas e incluso desempeñan en ellas, si se puede hablar así, un papel central, pues no dejan ni un solo momento de estar animados por un poder propio. Sabemos que esto no es algo exclusivo de Grecia. Pero es digno de notarse que este modo de imaginación esté atestiguado sobre todo al nivel mismo en que tomamos la noción de valor, es decir, en el estado premonetario que precede inmediatamente a un estadio de pensamiento abstracto. Existe una posible enseñanza que sacar de ahí” (GERNET, 1980, p. 90).

5 No original: “La gesta tebana contiene un caso sobre un collar en que se ofrece el ejemplo más típico del poder maléfico del objeto precioso. Para restablecer en sus derechos a Polinice, un hijo de Edipo depuesto por su hermano Eteocles, siete jefes de Argos emprendieron contra Tebas una guerra famosa. Uno de los siete, Anfiarao, sólo participó a regañadientes. Para conseguir su adhesión se hubo de recurrir a la intercesión de su mujer, Erifila,

A esta questão retornaremos mais adiante. É interessante observar nessas histórias, contudo, como a riqueza, que é objeto de respeito religioso, pode ou não ser destruída. Ao desenvolver este tópico – a riqueza –, Gernet (1980) retoma o mito do velocino de ouro. O mito estaria presente em imagens e expressões equivalentes e em histórias que não guardam relações entre si, a saber, a história dos Argonautas e dos Pelópidas. O autor retoma uma passagem lírica do Coro de *Electra*, de Eurípides, que narra a lenda de Pã e de como Zeus alterou o curso do Sol e dos astros quando Tiestes roubou de Atreu, seu irmão, o velocino de ouro. Gernet (1980, p. 111) lembra ainda o mito dos Argonautas para argumentar que o velocino de ouro é um “talismã real”: “Na história dos Pelópidas, aparece ligado à virtude mágica de uma realeza que se distingue por seu poder sobre o Sol. Na história de Jasão, está associado à propriedade da terra, garantida pelo exercício do monopólio religioso.”⁶ Interessam, aqui, os deslizamentos e a imaginação formalizada nos mitos e lendas que aproximam o ouro, o Sol, os deuses até chegar à menção do “velocino cintilante com franjas de ouro” feito por Píndaro e as “franjas de ouro” (GERNET, 1980, p. 114), da égide de Atena feita por Homero na *Ilíada*.

Nos objetos em ouro, que dizem respeito ao “comércio dos homens” subsistiria uma virtualidade do “comércio religioso” e nesse sentido o objeto mantém seu “estado” de agalma.

Gernet (1980), ainda, desliza os sentidos, e os exemplos, em associações com os tesouros e mistérios e aproxima a noção de agalma à de téras, que em Homero teria o sentido de uma “aparição maravilhosa”, algo semelhante a um signo, para concluir que também o velocino de ouro é mencionado como um *téras*.

Os tesouros, símbolos da riqueza, entretanto, não são meramente objetos no sentido das trocas, e alguns possuem um poder incorporado. O talismã na Grécia histórica, e não apenas mítica, é *expressão e garantia do valor*:

que recibió con este motivo un peplo y un collar de oro. Como consecuencia, se produjeron varias catástrofes. Anfiaro pereció en la expedición. Su hijo Alcmeón lo vengó y mató a su madre; manchado de la sangre materna, éste tuvo también un destino trágico; los objetos que le rodeaban (que regaló a dos esposas sucesivas) causaron varias muertes. Y la maldición perduró hasta ya entrada de sobra la época histórica; cuando los fócidos saquearon el templo de Delfos, la mujer de un general quiso adornarse con estas joyas, que habían sido consagradas en ese lugar, y pereció quemada” (GERNET, 1980, p. 95-96).

6 No original: “En la historia de los Pelópidas, aparece asociado a la virtud mágica de una realeza que se distingue por su poder sobre el Sol. En la historia de Jasón está asociado a la prosperidad de la tierra, garantizada por el ejercicio de un monopolio religioso”.



a coleção de objetos de ouro é o signo de uma eficiência da qual a comunidade se beneficia e é exercida exatamente no mesmo sentido que a virtude da realeza mítica. A memória social que trabalha com a lenda dos agalmata não a faz de graça: há uma noção de valor prestes a se tornar autônoma, uma imaginação tradicional que garante a continuidade da ideia mágico-religiosa de mana. (GERNET, 1980, p. 121, tradução nossa)⁷

Segundo o autor, é claro que a invenção da moeda põe em funcionamento um princípio de abstração. Como signo, porém, apresenta uma “origem” nos simbolismos religiosos, perpetuando um pensamento mítico. Este nó irreduzível opera em nossa apropriação histórica, simbólica e material. Ao nó irreduzível daremos o nome, provisoriamente, de crença.

Onde queres dinheiro, sou paixão

Tudo que morre e passa
É símbolo somente;
O que não se atinge,
Aqui temos presente;
O mesmo indescritível
Se realiza aqui;
O feminino eterno
Atrai-nos para si
Goethe, *Fausto*

“Desde Aristóteles”, segundo Peter Szondi (2001, p. 153), “os teóricos têm condenado o aparecimento de traços épicos no domínio da poesia dramática”. Aristóteles (2015, p. 154-155) entende por “épico” o que compreende muitas histórias e defende que os dramas, para não traírem a expectativa do público, devem tratar os mitos por partes. “Com as reviravoltas e com os acontecimentos simples, os poetas atingem admiravelmente os objetivos desejados, que são os de suscitar o trágico e o sentimento de humanidade”⁸.

7 No original: “la colección de objetos de oro es el signo de una eficacia de que se beneficia la comunidad y que se ejerce precisamente en el mismo sentido que la virtud de las realezas míticas. La memoria social que funciona con la leyenda de los agalmata no lo hace gratuitamente: existe, una noción del valor a punto de convertirse en autónoma, una imaginación tradicional que asegura la continuidad con la idea mágico-religiosa de mana” (GERNET, 1980, p. 121).

8 Tradução de Pinheiro Machado (ARISTÓTELES, 2015) Na tradução de Eudoro de Souza: “situação estas tanto mais trágicas e mais conformes ao sentido humano” (ARISTÓTELES, 1993,

Szondi (2001) lembra a passagem de Aristóteles em *Teoria do drama moderno* para desenvolver o argumento sobre a epicização que caracteriza a crise do drama burguês. Não à toa começa o *Ensaio sobre o trágico* com o mesmo “Desde Aristóteles” (2004, p. 23). Os dois elementos em causa, **o trágico e o sentimento de humanidade**, ao que parece, não são correspondentes. Enquanto para Aristóteles o **trágico** pode assemelhar-se à expectativa de um **final infausto**, apontando a questões “técnicas” de composição, a Szondi (2004) o trágico interessa como uma modalidade dialética; enquanto os **sentimentos de humanidade** podem ser pensados em termos de piedade e temor, o homem da época moderna se quer determinar e espelhar por e através do drama dotado de caracteres autônomos, como vontade e decisão, mostrando, talvez, que não tem nada a temer.

Medeia, então, parece um bom começo para pensar o que não corresponde à normatização aristotélica quanto ao bom ordenamento e composição trágica: ao matar os filhos, a amante de seu companheiro, Gláucia, e o rei Creonte, parece que *Medeia* é quando muito uma figura desagradável, dotada de liberdade, vontade e decisão que diante da traição de Jasão assume uma fúria incontrolável. Não há em *Medeia* um final infausto, pelo menos não para a protagonista que pelo contrário é salva pelo Sol. Talvez por não corresponder à expectativa, a peça de Eurípides tenha ficado em terceiro lugar no concurso teatral em Atenas, quando encenada pela primeira vez em 431 a.C. É preciso pensar, entretanto, na afirmação do próprio Aristóteles de que Eurípides é o mais trágico dos trágicos para além de uma questão de composição ideal e aproximá-lo de Szondi (2004, p. 84) quando o ensaísta propõe ler pela **ação** dramatúrgica a contradição trágica, entendida como uma modalidade da dialética, como a transformação de algo em seu oposto, “cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável”.

A dialética mais conhecida da análise de *Medeia* é aquela que opõe a personagem estrangeira filha do rei de Cólquida e Jasão, herói que vai até os limites da Grécia para roubar o velocino dourado. Segundo Alexandre Costa (2018), a identidade linguística dos gregos evidencia o caráter bárbaro da personagem.

p. 460); na tradução de Fernando Maciel Gazoni (2006, p. 106): “Pois é trágica e afim ao sentimento de humanidade a situação em que alguém que tem sabedoria, mas é perverso, é enganado, como Sísifo, ou homem corajoso, mas injusto, é vencido.”

É interessante notar a etimologia da palavra “bárbaro,” que deixa exposta com radical clareza que a identidade dos helenos é uma identidade linguística, já que o bárbaro é aquele que fala um bar bar bar incompreensível: não falou grego, é bár-ba-ro. E como uma identidade linguística é também identidade de crenças, cultos, valores e normas, toda a construção da identidade do povo que é berço e origem do Ocidente fez-se por um artifício negativo e de exclusão: o bárbaro é o não-grego. (COSTA, 2018, p. 23)

No confronto entre Medeia e Jasão, ele diz a ela:

Evitarei minúcias de somenos;
não desmereço teu pequeno auxílio,
mas não comparo ao que me deste o que eu,
salvando-me, te propiciei. Me explico:
teu logradouro é grego, não é bárbaro,
prescindes do uso cru da força bruta,
não ignora justiça e normas. Gregos,
unânimes, aclamam: “Sapientíssima!”
Celebridade, alguém recordaria
teu nome em tua terra tão longínqua?
Não quero ouro em casa, nem cantar
hinários mais bonitos do que Orfeu,
se for para gozar a sina cinza. (EURÍPEDES, 2010, p. 71)

Como é possível perceber, ele reivindica a civilidade de Medeia quando a inclui no domínio dos gregos tentando se fazer “herói”. Ela não mais ignora justiça e normas e não precisa mais fazer uso da força bruta ou da magia. Seguindo, ainda, Alexandre Costa (2018), há por parte de Eurípides um lamento quanto à civilização grega que se “racionaliza” e “filosofa”⁹. Medeia diz a Jasão:

Homúnculo, me pagas como?
Enganando-me ao leito ainda virgem,
depois que procriei! Aceito a hipótese
do amor por outra, quando não é pai.
Juras não vale, dás a impressão
de achar que os deuses não têm mais poder
ou que os mortais adotam leis inéditas,
ao assumires tua infidelidade. (EURÍPEDES, 2010, p. 67)

9 As reflexões neste campo muito devem aos estudos do Prof. Alexandre Costa, da Universidade Federal Fluminense.

O próprio uso do mito já é indício de uma “forma” que cala os deuses ancestrais: o Sol, a Terra, deuses que simplesmente são e não há necessidade de neles **crer**. Segundo Jaa Torrano (HESÍODO, 2001, p. 15), “Na Grécia, os séculos VIII-VII a.C. testemunharam a germinação ou transplante de instituições sociais e culturais cujo florescimento ulterior transmutaria revolucionariamente as condições, fundamentos e pontos de referência da existência humana: a pólis, o alfabeto e a moeda”.

Na *Teogonia*, poema de Hesíodo integra um período em que “o pensamento racional começava a pré-figurar-se” (2001, p. 15), mas ainda que o tema faça menção a uma Época Arcaica, quando os poetas-sacerdotes ouvem os deuses, a estabilização do poema em texto indica as consequências da separação coisa-representação. É interessante notar, então, que Eurípides seja reconhecido como o mais trágico dos poetas e o mais moderno dos trágicos pela própria abordagem consciente da cisão palavra e coisa, como observa Trajano Vieira em *Helena de Eurípides e seu duplo* (2018).

Se tomarmos a sugestão de que Medeia foi raptada, como sugere Trajano Vieira, temos a primeira imagem que aqui interessa: a personagem surge como o próprio ouro que foi conquistado. Segundo Castro Filho (2016, p. 32),

vale a pena salientar que o mito do velo de ouro ainda hoje serve de explicação etiológica para tradições em vigor. A lendária Cólquida corresponde, no mundo contemporâneo, à atual república da Geórgia [...], um dos mais pobres países da Ásia Menor, fronteira com o Azerbaijão. Ainda atualmente, as montanhas da chamada Transcaucásia, que chegam a seis mil metros de altitude, são famosas como zona de extração mineral. Abundam em ouro, especialmente, os rios que cruzam a província georgiana de Svaneti: o metal precioso escorre, diluído, pelas águas geladas do Rioni e seus afluentes, que formam uma das maiores bacias hidrográficas do mundo em zonas de montanhas. A técnica, de gênese imemorial, dos garimpeiros da etnia svan para extrair esse ouro hídrico consiste em submergir, horas a fio, a pele arrancada de seus mais peludos carneiros, deixando que o precioso bálsamo corra, intermitente, sobre ela. A pele é depositada numa calha com calcário, o que induz à decantação do ouro, que fica, então, preso à pelugem. A relação simbólica do povo svan com o Sol, típica de civilizações que habitam nas alturas (e Svaneti está entre três e cinco mil metros acima do nível do mar), e com as águas que lhe dão sustento é mesmo forte. Tal simbolismo põe em cena os dois avôs de Medeia: Oceano (que no v. 957 da *Teogonia* é, na verdade, um rio)



e Hélios (“luz dos mortais” [φαισιμβρότου], no v. 958 da *Teogonia*). Em certa medida, Medeia “de belos tornozelos” [εύσφυρον] (Hesíodo, *Teogonia*, v. 961) é, ela própria, o velocino de ouro, o tesouro que recompensa Jasão. Vale lembrar que também a literatura mais recente associou o mito do velocino de ouro com a atividade de extração desse metal que convencionamos valer muito.

As imagens se sobrepõem em *Medeia* em uma construção que associa a personagem ao ouro e suas expressões: o velocino, o Sol e os presentes de casamento. Aqui seu sentido é inverso e tomado em seu “poder maléfico”, como apresenta Gernet (1980). Quando se objetiva como troca, afinal Medeia oferece os adornos em troca da intervenção de Gláucia, o ouro é amaldiçoado. Vamos à fala do Mensageiro:

Tão logo os dois meninos ingressaram
na câmara da noiva com o pai,
fâmulos, jubilamos, pois sofríamos
por ti. Muitos rumores davam conta
de que acabara a briga conjugal.
Alguém beijava a mão, alguém, os cachos
louros da dupla. Mal contive o ardor,
quando os introduzi no gineceu.
E a dama a quem passamos a servir
no teu lugar, mirou Jasão, sem fôlego,
mas quando viu teus filhos no recinto,
cobriu os olhos e virou o rosto
branco evitando o ingresso dos garotos.
Jasão achou por bem mudar o mau
humor da noiva contrariada: “Evita
hostilizar amigos e não volvas
teu semblante! Não tenhas desamor
por quem o teu marido tem amor!
Aceita essas relíquias, pede ao rei
a revisão de seu edito exílico!”
Ao contemplar o luxo, convenceu-se
a conceder o que Jasão pedisse,
e, antes de o grupo se ausentar, tomou
da túnica ofuscante e a vestiu;
depôs nas tranças o ouro da guirlanda;
devolveu, ao espelho, os fios rebeldes;
exânime de si, sorriu ao ícone.
Não mais no trono, cômodo após cômodo,

equilibrava os pés de tom alvíssimo,
sumamente radiosa com os rutilos,
fixada em si às vezes, toda ereta.
Eis senão quando armou-se a cena tétrica;
sua cor descora; trêmula, de esguelha
retrocedia; prestes a cair
no chão, encontra apoio no espaldar.
Supondo-a possuída por um nume,
quem sabe Pã, a velha escrava urrou
antes de ver jorrar da boca o visto
leitoso, o giro da pupila prestes
a escapulir, palor na tez. A anciã
delonga o estrídulo num contracanto;
à morada do pai corre uma ancila,
enquanto alguém do grupo busca o cônjuge,
para deixá-lo a par do acontecido.
No paço ecoa a rapidez dos passos.
Um viajor ligeiro, alçando a perna,
já atingiria a meta ao fim do estádio;
assim o triste ser gemente abria
os olhos no retorno do silêncio.
Duplica-se o penar de sua investida,
pois o ouro do diadema sobre a testa
em fogo panvoraz se liquefaz;
o peplo lindo, oferta dos meninos,
roía a carne branca da desdêmona.
Pula do assento, foge em labaredas,
no agito das melenas: quer tirar
a guirlanda, mas o ouro se enraíza
e o fogaréu, assim que ela revolve
a cabeleira, dobra o luzidio.
Quem reconheceria o ser rendido
ao chão, exceto o rei Creon, seu pai?
Nem a forma dos olhos era clara,
nem os traços do rosto; seus cabelos
vertiam fogo rubro gota a gota.
Oculto, o fármaco remorde e afasta
carne e osso, qual pinho lacrimoso.
Cena soez! Ninguém de medo toca
em quem jazia: o azar é um professor. (EURÍPEDES, 2010, p. 127-131)

Gláucia não aparece na peça. De Creonte, temos também poucas informações, apenas que sabe que é um erro permitir que Medeia fique mais



um dia em suas terras e ainda assim assente provocando sua própria morte. Destaco a cena e a fala do Mensageiro, sugerindo que a tragicidade da peça se concentra pelos recursos expressivos, como apresenta Trajano Vieira (EURÍPEDES, 2010, p. 127) – uso da primeira pessoa do singular e do plural, reprodução da fala de outros personagens e uso de imagens e comparações –, fazendo condensar os **tempos** para que a contradição trágica se apresente. Algo que não se vê, mas que, pela própria formalização, apresenta a lógica do fetiche. É aqui que o nó irreduzível se formaliza. A tragicidade é uma “dialética da alienação”, algo inseparável do funcionamento do desejo.

Na descrição da cena pelo Mensageiro há todo um jogo do que se vê e o que pode ser visto. Após o pedido de Jasão, ela vê os presentes e os aceita. O Mensageiro lembra que ela já com os adornos se volta para o espelho e sorri para sua própria imagem; sorri à “imagem sem vida de seu corpo” segundo Trajano Vieira (EURÍPEDES, 2010, p. 171). Ela contempla, luminosamente, a própria morte.

Gláucia cede, em primeiro lugar, ao pedido de Jasão, e em segundo, ao “luxo”, ao **brilho ambrosíaco**. Para Trajano Vieira (EURÍPEDES, 2010), isto seria indício de sua vaidade. O andamento lembra, de um outro ângulo, a relação entre demanda e desejo. No *Seminário, Livro 8: a transferência*, Lacan (1992) relata que seu “primeiro encontro” com a palavra **agalma** foi em um verso de *Hécuba*, de Eurípides. Lacan (1992, p. 142) diz: “Foi um pouco antes do período em que fiz entrar aqui a função do falo, no lugar essencial que a experiência analítica e a doutrina de Freud nos mostram que ele ocupa na articulação entre a demanda e o desejo, de sorte que não deixei de me surpreender, de passagem, com o emprego do termo na boca de Hécuba.” Hécuba, ao ser tomada Tróia, não sabe para onde irão levá-la. Ela descreve, então, Delos e faz alusão a um objeto, agalma da dor de Apolo. Como Hécuba descreve o objeto, diz Lacan, trata-se de uma palmeira, que lembra o tema do falo. Lacan (1992, p. 143) faz a seguinte observação ao tratar do vocábulo “agalma”: “Cada vez que encontrarem agalma, tomem muito cuidado. Mesmo que pareça tratar-se de estátuas dos deuses, olhem bem de perto e vão perceber que se trata sempre de outra coisa. Não estamos brincando aqui de adivinhações. Dou-lhes a chave da questão, dizendo-lhes que é a função do fetiche do objeto que é sempre acentuada.”

Não digo que a galma apareça no verso do Mensageiro, entretanto a narração indica que Gláucia se vê no espelho como ídolo, ícone, uma estátua, pois já é um corpo sem vida. Até este momento, a princesa está sentada no trono. Os adornos, contudo, estão enfeitiçados e a consomem. Ela corre pelo cômodo e para não cair retorna ao trono. O ouro se enraíza e ela sucumbe. Neste relato impressionante se fundem a imagem da riqueza (ouro) e do poder (trono), formas que objetivam o desejo e que apresentam a função do fetiche do objeto. A ele, a esta função, parece ser a personagem Medeia um princípio.

Onde buscas o anjo, sou mulher

Tudo se converte em fogo e o fogo em tudo, da mesma forma que o ouro se troca por mercadorias e as mercadorias por ouro.

Heráclito, *Fragmento 90*

A primeira frase de *O Capital* (MARX, 2011a) indica que o assunto do livro trata da **riqueza das sociedades** e da mercadoria individual como uma **forma elementar**. A leitura de *Medeia* se assenta nesta questão. Retomo um certo traçado na composição das reflexões de Marx sobre a forma-mercadoria, tendo como hipótese que em bases pré-monetárias e religiosas, a forma-mercadoria é o sacrifício humano, o sacrifício de animais e a oferenda de metais preciosos. Em sociedades monetarizadas e supostamente secularizadas, a forma-mercadoria, entre outras, é a moeda e o dinheiro. Quando Marx precisa transitar entre a realidade empírica e a abstração, entre o suporte e o conceito, entre a forma e o conteúdo, parece que recorre à literatura como um meio de presentificar uma ideia. Interessada nessa questão, no recorte proposto para a leitura de *O Capital*, destacam-se as notas de rodapé que trazem Shakespeare, Homero, Sófocles, Goethe e registram uma “pré-história” de influências.

Marx cita *Tímon de Atenas*, de Shakespeare, e o *Fausto*, de Goethe, nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004), na seção “Dinheiro”: seção que tem como objetivo investigar as determinações deste fenômeno. Vamos ao primeiro exemplo, *Tímon de Atenas*, tal como citado pelo autor:



Ouro? Amarelo, brilhante, precioso ouro?
Não, deuses, não sou homem que faça orações inconsequentes!
Esta quantidade de ouro bastaria para transformar o preto em branco;
o feio em belo; o falso em verdadeiro; o vil em nobre;
o velho em jovem; o covarde em valente.
Isto vai subornar vossos sacerdotes
e vossos servidores, afastando-o de vós; vai tirar o travesseiro
de debaixo da cabeça do homem mais robusto [sic]; este
escravo amarelo vai unir e dissolver religiões,
bendizer amaldiçoados, fazer adorar
a lepra lívida, dar lugar aos ladrões, fazendo-os
sentar no meio dos senadores sem títulos,
genuflexões e elogios; é isto que decide a viúva
inconsolável a casar-se novamente
e que perfuma e embalsama, como um dia de abril,
aquela perante a qual entregariam a garganta, o hospital
e as úlceras em pessoa. Vamos! Poeira maldita,
prostituta comum de todo o gênero humano
que semeia a discórdia entre a multidão de nações.
[...]
Ó tu, doce regicida, amável agente de separação
entre o filho e o pai! Brilhante corruptor
do mais puro leite do Himeneu! Valente Marte!
Galanteador sempre jovem, viçoso, amado e delicado,
cujo esplendor funde a neve sagrada
que descansa sobre o seio de Diana! Deus visível,
que soltas as coisas absolutamente impossíveis,
obrigando-as a se beijarem; tu que sabes falar todas as línguas
para todos os desígnios, ó tu, pedra de toque dos corações,
pensa que o homem, teu escravo, rebelar-se, e
pela virtude que em ti reside, faz que nasçam entre eles as
querelas que os destruam, a fim de que os animais
possam conquistar o império do mundo! (MARX, 2004, p. 158)

A ação de *Timon de Atenas*, para falar sumariamente, se dá pela “dívida” de *Timon*, que esbanja generosamente e se vê abandonado pelos amigos quando se torna um devedor. Ao refugiar-se em uma caverna e cavar o chão procurando raízes para comer, encontra um tesouro enterrado. No início da cena III do ato IV, *Tímon* sai da caverna e faz uma reverência ao Sol e pede à própria Terra que lhe dê suas raízes. Se porventura alguém quiser extrair algo melhor, que a Terra lhe dê o veneno. É neste momento que *Tímon* descobre o ouro.

O comentário de *Fausto* se faz a partir da seguinte fala de Mefistófeles:

Meu bom amigo, as cousas vês
Como as vê sempre a tua laia;
Mais esperteza, de uma vez!
Antes que o bom da vida se te esvaia.
Com a breca! pernas, braços, peito,
Cabeça, sexo, aquilo é teu;
Mas, tudo o que, fresco, aproveito,
Será por isso menos meu?
Se podes pagar seis cavalos,
As suas forças não governas?
Corres por morros, clivos, valos,
Qual possuidor de vinte e quatro pernas. (GOETHE, 2002, p. 97)

Segundo Marx, comentando a passagem de Goethe,

O que é para mim pelo **dinheiro**, o que eu posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso **sou eu**, o possuidor do próprio dinheiro. Tão grande quanto a força do dinheiro é a minha força. As qualidades do dinheiro são minhas – [de] seu possuidor – qualidades e forças essenciais. O que eu **sou e consigo** não é determinado de modo algum, portanto, pela minha individualidade [...] Se o **dinheiro** é o vínculo que me leva à vida **humana**, que liga a sociedade a mim, que me liga à natureza e ao homem, não é o dinheiro o vínculo de todos os **vínculos**? (MARX, 2004, p. 159, grifo do autor)

Interessante destacar que nessas elaborações não há uma distinção entre ouro e dinheiro, o que faz a reflexão intercambiar as duas referências. Aproximando os destaques feitos por Marx (2004) no texto de *Fausto*: dinheiro/sou eu/sou/consigo/dinheiro/ humana/ vínculos, entraríamos na mesma rede de substituições descrita por Robert Kurz (2014): a nota, a moeda, os animais, podem substituir, como objetos, o sacrifício humano na adoração aos deuses?¹⁰ De acordo com o crítico alemão, não se trata de uma relação trans-histórica, contudo, pois “o caráter simbólico não exprime nenhuma lei

¹⁰ Em visita, em setembro de 2019, à exposição permanente do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, destacou-se a seguinte formulação: “O dinheiro surge quando o escambo se mostra ineficiente [...] É nesse ponto da história que surge a ideia do dinheiro”. A relação entre suporte-dinheiro e ideia (conceito)-dinheiro se desfaz e entre notas e moedas, antigas e novas, vemos apenas a alusão ao trabalho escravo nas minas de Minas Gerais, nos lembrando o quanto o lado “abstrato” do trabalho não é conteúdo encarnado pela forma mercadoria. Galeria de valores, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.



econômica, mas uma relação religiosa de reprodução” (KURZ, 2014, p. 88). Afinal, pelo dinheiro **também** temos a expressão da quantidade, o que difere da troca substitutiva do sacrifício humano pelo ouro, por exemplo.

Assim, talvez a realidade objetiva materialmente identificada como “dinheiro” possa ter surgido como uma realidade determinada de forma religiosa (de modo estranho ao nosso entendimento), ainda antes das chamadas relações de troca e independentemente delas ou em paralelo com elas. Já verificamos [...] que a relação constituída com Deus para a reprodução se apresentou, no essencial, como uma relação de sacrifício. Mas tinha de se sacrificar ao poder transcendente algo de que não se abdicasse de ânimo leve, que exigisse um esforço elevado, etc., e que, só por isso, era digno de ser sacrificado [sic]. (KURZ, 2014, p. 85)

No relacionamento sacrificial, há um modo imediatamente pessoal, já na substituição do ouro como dinheiro, o que está em jogo?

Segundo Marx, em *Contribuição à crítica da economia política* (2008, p. 195-196),

A grande importância dos metais em geral, no interior do processo imediato de produção, está ligada à sua função de instrumento de produção. Independente de sua raridade, a grande maleabilidade do ouro e da prata comparados com o ferro e até com o cobre (no estado de endurecimento em que os empregavam os antigos) impede que se lhes utilize ferramentas, tirando-lhes em grande parte a qualidade sobre a qual repousa o valor de troca dos metais em geral. Inúteis no processo imediato de produção, não são indispensáveis como meios de existência, como objetos de consumo. Podem entrar no processo de circulação em qualquer quantidade, sem prejudicar os processos de produção e de consumo imediatos. Doutro lado, o ouro e a prata não são, economicamente, objetos negativamente supérfluos, isto é, não indispensáveis, pois suas qualidades estéticas fazem deles a matéria natural do luxo, do adorno, da suntuosidade, das necessidades dos dias de gala, em síntese a forma positiva do supérfluo e da riqueza. Apresentam-se, por assim dizer, como luz solidificada, extraída do mundo subterrâneo: a prata refletindo todos os raios luminosos em sua mistura primitiva, o ouro refletindo unicamente a mais elevada potência da cor, o vermelho. Assim sendo, o sentido da cor é a forma mais popular do sentido estético em geral [...] Finalmente, a faculdade que o ouro e a prata possuem de passar da forma de moeda à de lingote, dessa à de artigos de luxo e vice-versa; a vantagem que tem sobre as demais mercadorias, de não

permanecerem fixadas em valores de uso uma vez dadas, determinadas, faz desses metais a matéria natural do dinheiro, que, perpetuamente, deve dar voltas de uma determinada forma a outra. A natureza não produz dinheiro, nem tampouco os banqueiros, nem um curso de câmbio. Mas, já que a produção burguesa tem que cristalizar a riqueza como fetiche, sob a forma de um objeto isolado, o ouro e a prata são sua encarnação adequada.

Perguntamos: somente na produção burguesa se cristaliza a riqueza como fetiche? Os metais, como o ouro e a prata, são encarnações adequadas por suas naturais qualidades estéticas e possuem vantagens sobre as outras mercadorias pois não possuem valores de uso fixados, portanto são a própria essência do dinheiro, entendido não como o a moeda, ou a nota, que são, ao final, o seu suporte. O ouro e a prata aparecem como função de equivalente geral quando são retirados da circulação sob a forma de tesouro; só assim o ouro converte-se em dinheiro (MARX, 2008).

Marx (2020, p. 42), em “Glosas marginais ao Tratado de economia política de Adolph Wagner”, ao comentar as apreciações de Wagner sobre *O Capital*, apresenta: “Eu não disse, portanto, que ‘a substância social comum o valor de troca’ seja o ‘trabalho’ [...] Esquece também o Sr. Wagner que nem ‘o valor’ nem ‘o valor de troca’, são sujeitos para mim, mas sim a mercadoria”. Marx não procura estabelecer a definição do conceito e está mais interessado nas relações que comumente a economia atribui ao valor, como o preço ou o custo; assim, em *O Capital*, o caráter fetichista da mercadoria é, ele mesmo, a designação de valor.

Não é à toa que Robert Kurz (2014) diz de um “dinheiro sem valor”, ainda que a ele interesse discutir resquícios de uma ontologia burguesa no pensamento de Marx, uma ideologia que ontologiza o “trabalho” pela via da teoria do valor. Não é o caso de desenvolver este tema, entretanto, a meu ver, interessa discutir o “tempo” que parece ser tanto, em Hesíodo como em Marx, a categoria implicada no trabalho abstrato-arcaico e no sacrifício moderno, o que dá substância ao “trabalho” e à produção de mais-valor. Tempo como construção social, tempo como mediação social e como disse Antonio Candido



na inauguração da biblioteca do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, o tempo como tecido social da nossa vida¹¹.

Para encaminhar a reflexão, gostaria de falar um pouco mais do destaque feito às **qualidades estéticas**¹² do ouro e da prata, que fazem desses metais objetos indispensáveis. Para encaminhar o assunto, retomo integralmente uma passagem dos *Grundrisse* (MARX, 2011b, p. 91-92):

A arte grega pressupõe a mitologia grega, i.e., a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística. Esse é seu material. Não uma mitologia qualquer, i.e., não qualquer elaboração artística inconsciente da natureza (incluído aqui tudo o que é objetivo, também a sociedade). A mitologia egípcia jamais poderia ser o solo ou o seio materno da arte grega. Mas, de todo modo, [pressupõe] uma mitologia. Por conseguinte, de modo algum um desenvolvimento social que exclua toda relação mitológica com a natureza, toda relação mitologizante com ela; que, por isso, exige do artista uma imaginação independente da mitologia. De outro lado: é possível Aquiles com pólvora e chumbo? Ou mesmo a *Ilíada* com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica? Mas a dificuldade não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável. Um homem não pode voltar a ser criança sem tornar-se infantil. Mas não o deleita a ingenuidade da criança, e não tem ele próprio novamente que aspirar a reproduzir a sua verdade em um nível superior?

11 “Pode haver, portanto, uma espécie de divinização ideológica do trabalho que exprime no fundo uma terrível má fé, e esta deve ser combatida, porque o capitalismo quer ser dono do tempo, quer confiscá-lo em seu proveito, concebendo-o apenas como fator da produção econômica. Sob esse aspecto, chega a ser sinistro o famoso aforismo atribuído à Benjamin Franklin, um dos pais da independência estadunidense [sic]: “Tempo é dinheiro”. Isso é monstruoso, porque na verdade o tempo é o tecido da nossa vida, uma coisa preciosa [...] No tipo de sociedade que é a nossa, faz parte da luta do trabalhador instruir-se e cultivar-se, usando o mais que for possível as escassas margens de tempo que lhe sobram. Na medida em que se instrui, ele transforma o tempo em enriquecimento e se prepara para não ser uma máquina destinada a produzir mais-valia. Se juntar a isso o cultivo da imaginação pelas artes e pela literatura estará subindo a níveis mais altos de realização humana e ajudando a preparar, ao lado das lutas políticas, a marcha para a democracia de todos, que estabelecerá o direito ao tempo – tempo para estar com a família, para amar, para se divertir, para conviver com os amigos, para ler Machado de Assis ou Carlos Drummond de Andrade. Portanto, a luta pela justiça social é em parte uma reivindicação do tempo, uma conquista do direito de usá-lo para além do trabalho (CANDIDO, 2018).

12 As considerações sobre a qualidade sensível retornam no Livro I d’*O Capital* (MARX, 2011a).

Não revive cada época, na natureza infantil, o seu próprio caráter em sua verdade natural? Por que a infância histórica da humanidade, ali onde revela-se de modo mais belo, não deveria exercer um eterno encanto como um estágio que não volta jamais? Há crianças mal-educadas e crianças precoces. Muitos dos povos antigos pertencem a esta categoria. Os gregos foram crianças normais. O encanto de sua arte, para nós, não está em contradição com o estágio social não desenvolvido em que cresceu. Ao contrário, é seu resultado e está indissolúvelmente ligado ao fato de que as condições sociais imaturas sob as quais nasceu, e somente das quais poderia nascer, não podem retornar jamais.

Marx (2011b), que não é conhecido por uma teoria estética, estava ocupado com a relação desigual do desenvolvimento da produção material e do desenvolvimento artístico, e as perguntas parecem remeter a uma discussão quanto às etapas de desenvolvimento da vida social. Os gregos, como crianças normais – nem mal-educadas, nem precoces –, não parecem ser “infantis”, o que remeteria ao pensamento sociológico que indica uma “infância perpétua” entre os povos “não civilizados.” Assim, seriam “as condições sociais imaturas”, as condições sociais da escravidão, que não poderiam retornar jamais? A dificuldade, também, é pensar como uma sociedade baseada no trabalho escravo pode produzir uma arte que ainda nos proporciona prazer. Se não há mais mitos, que são o solo da arte grega para fazê-la “inteligível”, como se mantém o encanto de tantas tragédias que são revistas, atualizadas, lidas, estudadas? O estágio de encantamento é incompatível com as máquinas de fiar, as ferrovias, as locomotivas e, hoje, com a ameaça nuclear, os *smartphones*, a internet? Atualmente temos uma rede de pesquisadores que se volta em caráter de urgência para desenvolver uma vacina ou cura para um vírus e para isso utilizam as mais variadas técnicas, procedimentos e conhecimento científico acumulados, ao mesmo tempo que parte da população brasileira acredita que a terra é plana e que jejuar pode livrar o Brasil do “mal”. O arcaico é repostado e, antes de ser sinal de regressão, denuncia uma nova fase do capitalismo.

A estética ou o prazer artístico quanto àquilo que convencionamos chamar de **belo** deriva de uma relação, em Marx (2011b, p. 91, grifo da autora), com algo que “supera, domina, plasma, as forças da natureza **na** imaginação e **pela** imaginação.” É interessante observar, portanto, que para falar sobre arte Marx (2011b, p. 91) tenha solicitado a “elaboração artística inconsciente”



Não se trata, obviamente, do inconsciente tal como formulado por Freud, e, no entanto, a psicanálise freudiana, que se interessou também pelo fetichismo e usou o termo como conceito, chama atenção para casos de pacientes que escolhem objetos dominados por um fetiche, que para alguns pacientes são louvados pois facilitam a vida amorosa: o objeto-fetiche parece corresponder a uma forma que sustenta opostos. Traçando os passos do conceito em *Três ensaios sobre a teoria sexual*, de Freud (1905), Vladimir Safatle (2010, p. 49) aponta que o fetichismo aparece “como modo de reflexão sobre a plasticidade própria da libido”. Na teoria freudiana, a teoria do fetichismo vai ganhando corpo por meio da teoria do complexo de castração. Segundo Safatle (2010, p. 54), em 1909, a partir de uma reunião na Sociedade de Psicanálise de Viena, Freud apresenta a “natureza imaginária do gozo fetichista”.

Pela idealização, Freud procura expor o processo através do qual o objeto é subtraído de toda determinação qualitativa capaz de servir de suporte de individuação e reduzido à condição de puro suporte de um traço genérico sobrevalorizado que ele deve necessariamente suportar [...] suporte de um atributo projetado pelo sujeito, material a ser conformado a uma imagem-modelo libidinalmente investida (SAFATLE, 2010, p. 54).

Na introdução do texto sobre *O fetichismo*, 1927, Freud (2014, p. 304) relata o caso de um fetichista que “tinha elevado certo ‘brilho no nariz’ à condição de fetiche” e enfatiza o objeto-fetiche nariz. O que ele faz nos interessa mais de perto, distinguindo entre o inglês e o alemão *glaunce* (olhar – língua materna) e *glanz* (brilho) – o paciente foi criado na Inglaterra e vivia na Alemanha – para concluir que ao nariz o paciente **emprestava esse brilho peculiar que os outros não viam**. Em causa, aqui, é o empréstimo de um atributo apenas **visto** pelo fetichista. Continua Freud, explicando que o “fetiche é o substituto para o falo da mulher (da mãe), no qual o menino acreditou e ao qual – sabemos porque – não deseja renunciar [sic]”. O fetiche como um velamento que diz respeito a dois processos primários, a **repressão** de um afeto e a **recusa** de uma ideia. O objeto-fetiche “subsiste como signo de triunfo sobre a ameaça de castração e como proteção contra ela” (FREUD, 2014, p. 306).

Saflate (2010, p. 77) lembra que:

a operação fetichista concerne não apenas ao gozo dependente do investimento libidinal em uma parte do corpo (no caso o nariz) reduzida à condição de suporte de um traço atributivo (o brilho). Ela concerne também ao modo pelo qual o objeto é levado à condição de fetiche. Normalmente, um objeto é elevado à condição de objeto do desejo quando entra em uma via associativa que o permite vincular-se a fantasias inconscientes construídas a partir das primeiras experiências infantis de satisfação.

O que aproxima a satisfação libidinal freudiana ao desenvolvimento da definição de mercadoria em Marx? No Livro I de *O Capital*, Marx (2011a, p. 57) define que “A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz as necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia”. O interesse recai, também, na nota de rodapé que cita Nicholas Barbon (MARX, p. 57, tradução nossa): “Desejo envolve necessidade; é o apetite do espírito e tão natural como a fome para o corpo [...] A maioria [das coisas] tem valor porque satisfaz necessidades do espírito”¹³.

Ainda interessante apontar outra nota: “no século XVII, ainda se encontra com frequência nos escritores ingleses ‘worth’ significando valor-de-uso e ‘value’ valor-de-troca, em conformidade com um espírito de um idioma que sói expressar o fenômeno original, com um termo germânico, e o reflexo, com um termo latino” (MARX, 2011a, p. 58), ou como traduziu Rubens Enderle, “plenamente no espírito de uma língua que gosta de expressar as questões imediatas de modo germânico e as questões abstratas [*reflektierte*] de modo românico” (MARX, 2011b, p. 601).

Se palavras distintas não nos auxiliam na diferenciação de valor-de-uso e valor-de-troca é porque trata-se de, na primeira seção d’*O capital*, esmiuçar a circulação da mercadoria, pois na relação de troca de mercadorias, põem-se de lado os valores-de-uso. Retirado o valor-de-uso (algo que satisfaz e é necessário) de um objeto externo que sofreu ou não intervenção do trabalho concreto, reduz-se na (re)produção da mercadoria a expressão do trabalho humano abstrato. Porém, exatamente na circulação da mercadoria que ocorre uma espécie de

¹³ No original “A discourse concerning coining the new money lighter in answer to Mr. Lock’s Considerations about raising the value of money”.



autonomização do processo de atribuição de valor, uma abstração, ou alienação, que é explicada por Marx (2011a, p. 94) pelo termo “fetichismo”:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadoria. É inseparável da produção de mercadorias.

O caráter fetichista é inseparável da produção de mercadorias. Segundo Pires (2011, p. 353) o primeiro registro da palavra “fetichismo” em um texto de Marx foi publicado na *Gazeta Renana* em 1842, e o apresenta como um “desejo sensório” ao falar do fetichismo religioso: “tratar-se-ia de uma religião na qual os deuses são objetos inanimados que estão sob o poder dos homens guiados pelo desejo bruto e material (pelo desejo sensório). Acima de tudo, a religião fetichista para o jovem Marx é uma fantasia que engana o crente que se entrega a seus desejos sensórios”.

Não é à toa, portanto, que a noção interesse Bruno Latour (2002, p. 31), que pretende investigar a origem da crença, afinal

a crença não tem por objetivo nem explicar o estado mental dos fetichistas nem a ingenuidade dos antifetichistas. Ela está ligada a algo inteiramente diverso: a distinção do saber e da ilusão, ou antes [...] a separação entre uma forma de vida prática que não faz essa distinção, e uma forma de vida teórica que a mantém.

A crença, por assim dizer, faz sentido apenas se distinguirmos a teoria e a prática:

O mundo sem fetiche é povoado por tantos aliens quanto o mundo dos fetiches. A inversão da inversão dá acesso a um universo tão instável quanto o mundo pretensamente invertido pela crença ilusória nos fetiches. Os antifetichistas, tanto quanto os fetichistas, não sabem quem age e quem se engana sobre a origem da ação, quem é o senhor e quem é alienado ou possuído. Assim, longe de ser esvaziado de sua eficácia, mesmo entre os modernos, o fetiche parece agir constantemente para

deslocar, confundir, inverter, perturbar a origem da crença e a certeza de um domínio possível. A força que se quer retirar ao fetiche, ele a recupera no mesmo instante. (LATOURE, 2002, p. 29)

Ao imaginar um diálogo entre os colonizadores portugueses e os “fetichistas” da Guiné em *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*, Bruno Latour (2002) argumenta que os **modernos** portugueses imputaram aos **bárbaros** africanos a denominação de fetichistas, sem reconhecer que seus próprios ícones eram fetiches. Para os colonizadores portugueses, e comerciantes franceses, não seria possível cultuar objetos fabricados por mãos humanas e, ao mesmo tempo, manter seu caráter verdadeiramente divino ou encantado.

O termo fetichismo, cunhado por Charles de Brosses em 1756, designa a “lógica do fetiche”, e teve tradição nos estudos antropológicos até ser questionado por Marcel Mauss em 1909.

Vladimir Safatle (2010, p. 33) afirma que “se De Brosses não foi o responsável pela constituição do termo “fetiche”, ele foi aquele que, através da criação do neologismo “fetichismo”, forneceu as condições fundamentais para a transformação de uma reflexão sobre práticas de cultos de tribos africanas em dispositivo de descrição do pensamento primitivo em geral”. Assim, um dos debates alimentados pela invenção de de Brosses foi justamente a oposição entre os primitivos e os modernos, enquadrados pelo desenvolvimento evolucionista de uma racionalidade iluminista. Segundo Safatle (2010, p. 33), de Brosses buscava confirmar a “inexistência de diferença estrutural” de sistemas fetichistas das crenças praticadas nas sociedades americanas e africanas e a “religião da Grécia antiga e do Egito”. Seu pensamento evolucionista justificaria a “partilha entre sociedades modernas e pré-modernas presentes no mesmo momento histórico”. Pelo contrário, por reconhecer a partilha de traços modernos em sociedades pré-modernas, talvez seja possível pensar que a **lógica** do fetiche, na vida prática, segue muito viva, há muito tempo. A peça de Eurípides, assim como tantas outras tragédias, nos proporciona prazer e isto é “racionalmente” difícil aceitar, afinal como assumir que uma sociedade escravagista pode produzir e apreciar algo tão significativo “humano”? E como isso fica para nós, que somos tão “iluminados”, “conscientes”, “revolucionários”?



Retomo a fala do Mensageiro e o canto final de Medeia, quando ela segue para Atenas em um carro alado cedido pelo Sol:

Mensageiro

Mais uma vez constato que a proeza humana é sombra, e afirmo sem temor de errar que o homem que se arroga o sábio, bom no palavreado, sofre ao máximo: não é da esfera humana ser feliz. Se o ouro aflui, alguém será mais bem-aventurado que outro, não feliz. (EURÍPEDES, 2010, p. 133)

Coro

De inúmeras ações Zeus é ecônomo; deuses forjam inúmeras surpresas. O previsível não se concretiza; o deus descobre a via do imprevisto. E assim esta performance termina. (EURÍPEDES, 2010, p. 155)

Como Aristóteles aponta na *Poética* (2015, p. 185), na seção “Clareza e nobreza da elocução poética”, é possível que o final de *Medeia*, e talvez toda a peça, tenha também uma função metafórica que depende de uma apreensão dialética extraestética. Tragicizar o mito para dele extrair uma sabedoria pela semelhança: os gregos são mais bárbaros do que poderiam suportar (ou suportar).

É conhecida a passagem de Aristóteles (2015, p. 129, grifo meu): “é então evidente que o desenlace do enredo deve surgir do próprio enredo e não da intervenção do **deus ex machina**”. Em nota de rodapé, o tradutor Paulo Pinheiro comenta que se não fosse o uso teatral difundido da expressão, “a tradução deveria limitar-se a algo que ocorre de modo imprevisto, inesperado e engenhoso (artificial). Literalmente, o ‘deus surgido da máquina’ (ou da engenhosidade, em sentido amplo) nos remete aos mecanismos ocultos utilizados para pôr em cena um deus suspenso ou simplesmente voando” (ARISTÓTELES, 2015, p. 131).

O Coro de mulheres, ao final, narra o próprio artifício – a mesma lógica do fetiche – da cena. A **deusa-Medeia** surge do mecanismo e encontrará abrigo em Atenas. A **personagem-Medeia** é uma figura paradoxal, que carregue no próprio nome a coincidência dos contrários, como indica Trajano Vieira (EURÍPEDES, 2010). Ela é “nada”: “Com esse ‘nada’, Eurípidés pensa no vasto rol

de conhecimentos de Medeia, inclusive o de ‘anular’ os filhos, um conhecimento ‘vazio’ de sabedoria, nulo de ‘episteme’. Dentre as coisas que sabe, Medeia conhece algo que anula, que torna ‘nulo’, trazendo em si mesma o nada que pratica” (EURÍPEDES, 2010, p. 164). “Algo substituível ao infinito, sem que nenhuma das suas sucessivas encarnações possa algum dia esgotar completamente o nada de que é cifra”, como Agamben (2007, p. 62) afirma sobre o fetiche. Uma espécie de desejo, para dizer com Lacan; o “valor”, para falar com Marx.

Aqui ninguém vai pro céu

No ensaio “Cultura e capital financeiro”, Fredric Jameson (2001, p. 151-152) comenta o livro de Giovanni Arrighi, *O longo século XX*, para problematizar os estágios de uma “dialética da reificação” e apontar como as discussões de Arrighi apresentam à crítica cultural marxista questionamentos até então “inexistentes”. No final do século XX, época da publicação do ensaio, os problemas relacionados a um novo capitalismo financeiro e ao dinheiro implicariam em uma transformação da teoria crítica que busca combatê-lo. O problema da “abstração – de que o capitalismo financeiro é parte – deve também ser compreendido em suas expressões culturais. Em um período anterior, as abstrações reais [...] resultaram, entre outras coisas, no surgimento, em todas as artes, do que chamamos de modernismo”.

É importante ressaltar o seguinte comentário:

a crítica literária marxista – para nos limitarmos a este aspecto – tem menos frequentemente tentado analisar seus objetos em termos de capital e valor, em termos do sistema do próprio capital, do que em termos de classe, e mais frequentemente ainda, em termos de uma classe particular, a saber, a burguesia. Trata-se, é óbvio, de um paradoxo: era de se esperar que os críticos literários iriam se engajar com o cerne do trabalho de Marx, a exposição estrutural da originalidade histórica do capitalismo – mas tais esforços parecem envolver demasiadas mediações [...] Ficava assim mais simples estabelecer a mediação mais direta de uma classe mercantil de negociantes, com sua cultura emergente, justapondo-se às próprias formas e textos. [...] Isso significa que a teoria marxista da cultura tem quase que exclusivamente girado em torno da questão do realismo, na medida em que esta é ligada a uma cultura burguesa de classe. (JAMESON, 2001, p. 154)



Jameson (2001, p. 164) analisa o filme *Last of England*, dirigido por Derek Jarman, com suas imagens-fragmento, que em sua avaliação não passam do clichê. Do ensaio, no entanto, chamo a atenção para o seguinte comentário: “não estou interessado em introduzir aqui o tema do padrão ouro, que fatalmente leva à ideia de um valor realmente sólido e tangível, em oposição às formas diferentes do papel-moeda ou do cartão de crédito (ou informação em seu computador). Ou talvez, o tema do ouro somente se tornaria relevante de novo se também fosse percebido como um sistema artificial e contraditório”

Este trabalho, em suas muitas limitações, buscou contribuir para uma crítica literária marxista em termos de capital e valor; como um sistema artificial e contraditório. Como é possível notar, preferi dar um passo atrás e analisar uma tragédia ao invés de buscar a análise da abstração real nas formas contemporâneas. Para este percurso, Raymond Williams (2002, p. 29) foi decisivo, posto que “chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico”

Ao retornar ao texto de Williams, *Tragédia moderna* (2002, p. 29), sinto que entendo quando o crítico aborda a perda de conexão entre os homens, não apenas como um fato pessoal, mas social e histórico, assim como sinto que entendo o que significa “os objetivos e sentidos que uma vida comum oferece” e a distância entre o desejo e a resistência ao sofrimento: a vida de homens e mulheres reduzidas a uma vida, banal, de trabalhos.

Uma das questões que perpassa o livro *Tragédia moderna* (WILLIAMS, 2002) refere-se à estrutura de sentimento – como explica Maria Elisa Cevasco (JAMESON, 2001), uma tentativa de descrição da relação entre experiência, consciência e linguagem –, e se é possível resumir o livro, a questão destacada por Williams busca avaliar estruturas de sentimento dominantes, as variações no seu interior e as conexões dessas variações com as estruturas dramáticas, valorizando a obra e retirando o “pó” da teoria, em especial uma teoria da tragédia que desqualifica a relação entre tragédia e experiência. Para isso, Williams (2002, p. 37) expõe as semelhanças e as diferenças em períodos e obras distintas, analisando sempre as ações e o surgimento, por assim dizer, da personagem heroica. É assim que entendo quando diz que na tragédia grega interessa a relação entre o coro e os **atores**, uma vez que “a forma dramática incorpora, de maneira

única, a história e o tempo presente, o mito e a reação ao mito.” Nesse sentido o herói expressaria mais uma posição do que um personagem quando o envolvimento do público se manifesta também pelo Coro. Para Williams, apenas aqui há crença, uma tragédia sem secularização, e sua forma se modifica na medida em que o coro se enfraquece e o indivíduo-personagem dele se destaca. Segundo Williams (2002, p. 36), “Muito do vigor criativo e de tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos, transformando-a em ações dramáticas específicas, vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais.” Raymond Williams, ainda, questiona a leitura tradicional que não lê “formas trágicas” no mundo medieval e, para tanto, recupera definições de tragédia para demonstrar que o pensamento medieval comportava um pensamento sobre a tragédia quando um membro de um grupo pode ser isolado sem configurar uma ação “individual.” Este processo, a interiorização da causa trágica, se iniciaria apenas no Renascimento. Como crítico da cultura, as modificações da e na forma trágica são sempre analisadas pelas transformações culturais e políticas.

A leitura de *Medeia* que busquei apresentar é atravessada por questões que Williams aponta neste livro e teve um começo bem específico. Em 2016 participei de um debate e fiz uma breve análise de uma cena da peça *O pão e a pedra*, da Companhia do Latão: um operário tenta convencer colegas a aderirem a uma greve. Quando percebe que os argumentos não fazem sentido para os outros operários, ele diz: “Meu pai dizia, não discute, filho, porque se discutir tem que brigar, e se brigar tem que matar.” E após várias tentativas, com os mais variados argumentos, a mesma personagem, Fúria Santa, conclui que não dava para “esclarecer” o outro. Não importa o apelo familiar, coletivo ou econômico, “ele já pensa como eles”.

O esclarecimento que foi durante muitos anos a linha de frente da esquerda para **desmascarar** a ideologia capitalista não é mais suficiente para influenciar as ações dos indivíduos. A peça evitava o conflito direto, “porque se discutir tem que brigar e se brigar tem que matar” (CARVALHO, 2019). “O piquete”, título da cena, é substituído por “Comissão de esclarecimento”, mas é importante lembrar a definição reivindica uma demarcação nítida.

Na ocasião, e em outro artigo, defendi que a cena é o coração da peça, pois seu tema é a luta de classes. Isso se compreende por seu arranjo geral, ao trabalhar questões que não se resolvem no teatro, mas na vida. O tom, contudo, diante da “vergonha” e do “erro” não é de culpabilidade. Joana, uma das fura-greve, é esclarecida, “tem conhecimento,” mas o que fazer quando não se pode esperar? E o que significa, em termos concretos, “se brigar tem que matar”? Fui questionada, então, quanto à minha percepção de tragicidade presente em um processo revolucionário. Naquele momento me limitei a dizer que era uma perspectiva humanista. A visão de alguns participantes era a de que o humanismo é apenas um valor burguês. Percebo que a sobreposição do “jogo pela vida” e da “luta de classes”, este em termos teóricos, foi um erro interpretativo (assim como uma greve, naturalmente, não é um processo revolucionário). Mas os ânimos se alteram quando buscamos soluções urgentes e o ano de 2016 nos pressionava muito.

A resposta que dei na ocasião vinha impregnada da leitura de Williams quando o autor vê a revolução de uma perspectiva trágica, quando em nome de uma ideia não conseguimos compreender ou até mesmo enxergar o sofrimento real. Para Terry Eagleton (2013, p. 98), comentando a posição de Williams: “A contradição trágica é clara: a prática da revolução pode, ela mesma, desmentir a própria humanidade em cujo nome é conduzida.” A prática revolucionária, nesse sentido, para não ser mentirosa precisa ser em nome de quê? Se reconhecemos que somos pedra, como fala Williams (2002), ou mercadoria, como os filhos de Medeia, ainda buscamos responder no que, ou em que, queremos nos tornar. Ainda respondemos à morte e ao sofrimento, contraditoriamente, com uma voz humana “porque reconhecemos no outro um ser humano – e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir” (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CANDIDO, A. Palestra na inauguração da biblioteca (por Antonio Candido). Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 24 jul. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2AEwqfN>. Acesso em: 8 jul. 2020.
- CARVALHO, S. **O pão e a pedra**. São Paulo: Temporal, 2019.
- CASTRO FILHO, C. **Eu mesma matei meu filho**: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.
- COSTA, A. A *Medeia* de Pasolini e a tragédia do homem ocidental. **Viso Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 22, p. 15-35, 2018.
- EAGLETON, T. **Doce violência**: a ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2013.
- EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EURIPIDES. **Helena de Eurípides e seu duplo**. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- FREUD, S. O fetichismo. In: FREUD, S. **Obras completas**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. v. 17. p. 17-24.
- GAZONI, F. M. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. 2006. Tese (Mestre em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GERNET, L. A noção mítica de valor. In: GERNET, L. **Antropologia de La Grecia Antigua**. Tradução: Bernardo Moreno Carrillo. Madri: Taurus, 1980.
- GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- HESÍODO. **Teogonia**. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- JAMESON, F. Cultura e capital financeiro. In: JAMESON, F. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Tradução: Maria Elisa Cevasco. Petrópolis: Vozes, 2001.
- KURZ, R. **Dinheiro sem valor**. Linhas gerais para uma transformação da crítica da economia política. Tradução: Lumir Nahodil. Lisboa: Antígona, 2014.
- LACAN, J. **Seminário, livro 8**: a transferência. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LATOURETTE, B. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches**. Tradução: Sandra Moreira. São Paulo: Edusc, 2002.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução: Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MARX, K. **O capital**: crítica da economia política: livro I. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a.
- MARX, K. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Tradução: Mario Duayer, Nélico Schneider, Alice Helga Werner, Ridiger Hoffman. São Paulo: Boitempo, 2011b.
- MARX, K. **Últimos escritos econômicos**. Tradução: Hyury Pinheiro. São Paulo: Boitempo, 2020.



- PIRES, R. B. W. Pequena história da ideia de fetiche religioso: de sua emergência a meados do século XX. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 61-95, 2011.
- SAFATLE, V. **Fetichismo**: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SILVA, L. **O estilo literário de Marx**. Tradução: José Paulo Netto. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TABOSA, A. S. **Nomisma, riqueza e valor em Homero, Platão e Aristóteles**. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2014.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 19/04/2020

Aprovado em 28/06/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p101-122

Tragédia e Modernidade

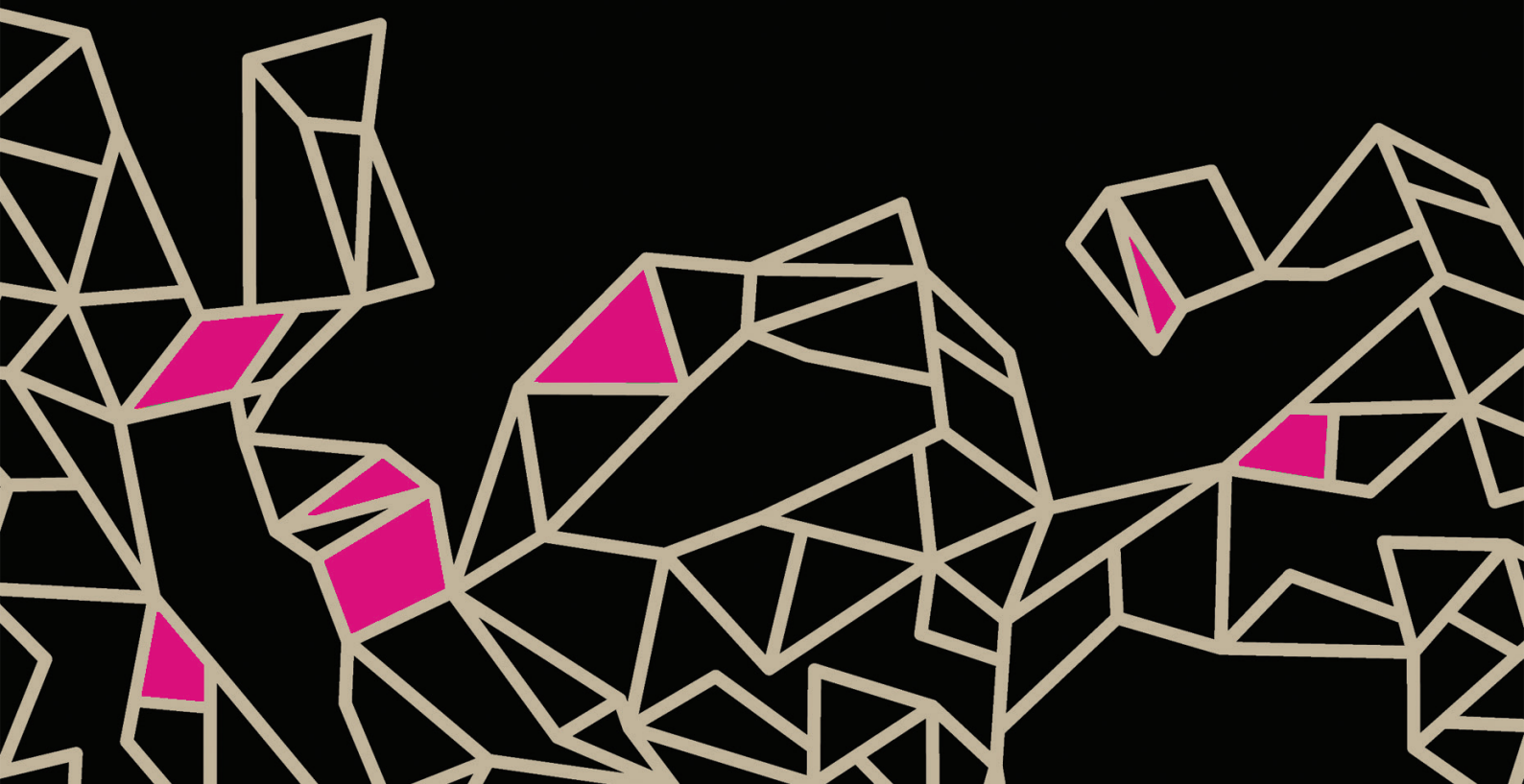
Tragédia, destino dos ossos: políticas da cinza e da exumação

*Tragedy, the destiny of bones:
policies of ashes and exhumation*

Luiz Paulo Pimentel

Luiz Paulo Pimentel

Doutorando pela Escola de Comunicação e
Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Dramaturgo.



Resumo

Dialogando com a perspectiva histórica adotada por Raymond Williams em sua análise sobre a experiência trágica, este artigo perspectiva investigar conexões entre o tempo presente e a tragédia. Com base em disputas políticas operadas a partir do par memória-esquecimento, focalizamos a prática da exumação como plataforma para pensarmos a possibilidade de tragédia no contemporâneo. Tal prática é aqui entendida como um procedimento que, ao instaurar ruptura e violência em relação à memória e aos vestígios dos mortos, permite a abertura de um espaço agonístico de tensão política. Dessa maneira, trazemos à tona episódios do período da abertura democrática brasileira (1975-1985) que sublinham o diálogo entre o Estado, a cultura e a produção de narrativas sobre o país. Por fim, aproximando este período do projeto governamental respaldado pela eleição de 2018, avizinhamos os sentidos da experiência trágica contemporânea à estruturação de uma arquitetura política que desprezaria o gesto da exumação em prol da defesa do esquecimento histórico e da irreversibilidade das cinzas.

Palavras-chave: Teatro e história, Patrimônio cultural, Arqueologia, Processo de redemocratização brasileiro, Vala clandestina de Perus.

Abstract

By dialoguing with the historical perspective adopted by Raymond Williams in his analysis of the tragic experience, this article investigates the connections that exist between the present time and tragedy. Based on political disputes that operate based on the pair memory-oblivion, this analysis focuses on the practice of exhumation as a basis to comprehend the possibility of tragedy in contemporary times. Such practice is understood here as a procedure that allows the opening of an agonistic sphere of political tension by establishing rupture and violence regarding the deceased's memory and traces. Thus, we bring into view episodes from the Brazilian democratic opening (1975-1985) that emphasize the dialogue between State, culture, and the production of narratives over the country. Lastly, by approximating this period to the governmental project endorsed by 2018's election, we border on the senses of contemporary tragic experience and the structure of a political architecture that despises the gesture of exhumation for defending historical oblivion and the irreversibility of ashes.

Keywords: Theatre and history, Cultural heritage, Archeology, Brazilian re-democratization process, Clandestine burial pit of Perus.

Preâmbulo: retrato de uma insurreição

O pintor, gravurista e curador francês Hubert Robert (1733-1808) possui em sua biografia uma sucessão de eventos atribulados e contraditórios que apenas o período histórico em que viveu lhe permitiria ter atravessado. Apelidado “Robert das ruínas” dado seu vivo interesse por pintar temas sobre a decadência das grandes civilizações, teve seus quadros retratando os vestígios do império romano efusivamente elogiados na exibição do Salão de 1767. Com a Revolução e a decapitação dos monarcas, foi preso por suas promíscuas relações com a aristocracia, permanecendo dez meses na prisão. Ainda, escapou da guilhotina devido a um quiproquó que o favoreceu: outro prisioneiro foi confundido com o pintor e perdeu a cabeça em seu lugar. Após a queda de Robespierre, foi liberto, incorporado ao movimento pelos insurgentes e passou a trabalhar junto a eles, retratando episódios que emergiam do novo cotidiano francês. Por fim, tornou-se um dos primeiros curadores do Museu do Louvre, chamado de Museu Central das Artes da República à época de sua criação, em 1793.

Alguns de seus quadros nos mostram que Robert foi um desses artistas que, em períodos históricos de intensas transformações sociais, dedicam-se a criar retratos de eventos que emergem de um cotidiano dinâmico, intenso e, muitas vezes, contraditório. Ao mesmo tempo que nos servem como registro, suas pinturas também acabam por produzir certos modos de ler e de significar esse mesmo período, criando conexões diretas entre a arte e a produção de sentido histórico. Um dos quadros do pintor registra um dos momentos mais singulares do período revolucionário. O título da obra diz diretamente do acontecimento retratado: *A violação dos túmulos dos reis na basílica de São Denis*.

Passou-se o seguinte: a partir da queda da monarquia constitucional, o governo provisório iniciou um movimento de ruptura estética e política com ícones, expressões e vestígios do recente passado absolutista. No ano de 1792, já havia sido decretado o derretimento de monumentos de prata, bronze e outros metais construídos ao longo do regime monárquico. O passo seguinte da Convenção foi ordenar a destruição das tumbas da realeza. Em 1793, enquanto Luís XVI e Maria Antonieta conheciam os efeitos da guilhotina, acontecia a exumação de diversas ossadas de reis, rainhas e nobres franceses enterrados na basílica de São Denis. O templo, localizado num subúrbio ao



norte de Paris, desde sua construção no século VII a mando do rei Dagoberto, era conhecido como cemitério real, pois conservava os restos de quase todos os reis e rainhas franceses do século X até o ano de 1789, início da revolução.

Munidos de barretes, pás e serras, os trabalhadores da empreitada encontraram, enterrados na basílica ossadas, corpos em estado de putrefação, múmias, cadáveres embalsamados e, em alguns casos, apenas pó. Ao todo, mais de 170 corpos foram tirados de suas covas, e seus restos foram jogados em duas valas comuns. Depois disso, durante duas décadas, o crânio de Carlos Martel e a bacia de Pepino, o Breve, dividiram o mesmo espaço que os dentes de Henrique III e as falanges de Filipe, o Belo. Merovíngios, carolíngios, capetianos, todos misturados. Tempos depois, quando o poder real restituído quis reverter a situação para arrumar a confusão óssea e colocar cada parte no seu devido lugar, encontrou um problema: não se podia mais saber quem era quem em meio àquela multidão de cálcio. Decidiu-se, então, por colocar tudo numa grande caixa e criar um monumento. Listaram o nome de todos que ali tinham perdido um osso, e a basílica de São Denis, hoje catedral, tem seu ossuário real aberto à visitação.



Figura 1 – *La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre* (ROBERT, 1793)

Foi este o episódio retratado no quadro de Hubert, vestígio que nos chega da história de uma exumação e de certo modo enquadrá-la. Há seis homens na imagem, muito menores do que a basílica grandiosa e a profundidade

do mausoléu. Dois deles estão na parte de cima, sendo que um olha para baixo, concentrando seu olhar no trabalho de desenterramento. Outros dois, na parte inferior da imagem, seguram um caixão. Descontextualizado, o quadro poderia remeter um observador distraído a um enterro. Entretanto, as outras três personagens não nos deixam esquecer que seu real motivo consiste numa profanação, pois esses homens se relacionam fisicamente com caixas e recipientes repletos de restos mortais. Torna-se quase audível, diante do silêncio que se espera encontrar numa basílica ou numa cripta, o som que escapa do trabalho desses homens, ecoando sentidos ambíguos, entre a demolição e a edificação de uma nova ordem. No canto inferior esquerdo, um deles parece observar tranquilo todo o trabalho, apoiando seu cotovelo nas caixas com ossos já empilhadas de modo despreocupado, quase com desdém; entre as covas e a abertura para a catedral, outro homem empilha mais caixas, seus braços indicam a natureza física do trabalho; por fim, já fora do mausoléu, observamos o último dos homens com uma caixa em sua cabeça, movendo-se em direção à saída da basílica. O fora, não retratado pelo pintor, é o espaço onde se completa o processo de destituição desses mortos de seu repouso eterno, relançando-os novamente ao movimento ruidoso do mundo. O mausoléu, tornado o espaço que domina quase a totalidade do quadro (um pedaço da basílica pode ser observado no canto superior direito), foi retratado como uma espécie de túnel até então mantido na escuridão. Robert faz questão de nos posicionar dentro dessa passagem da morte, situando nossa visão mais próxima da ausência de luz que reveste os corpos a serem exumados do que da brecha iluminada que incide sobre aqueles que trabalham na exumação. É notável, no entanto, que a abertura do mausoléu por esses revolucionários, ao banhar novamente de luz a via dos mortos, é justamente o que nos permite ver a cena. Entretanto, o quadro não nos fala sobre aquele tipo de iluminação divina que incide sobre os cadáveres no movimento de ressurreição, como é típico de uma gama de pinturas de motivos cristãos, mas nos conta a respeito da luz que invade, viola e permite que aconteça o trabalho braçal da exumação: insurreição. Por fim, esse flagrante da história, perspectivado por um pintor amante de ruínas, nos mostra um espaço no qual há uma ação humana que se realiza justamente num lugar intermediário e conflituoso, estabelecido entre a vida e a morte. Tal espaço, conforme nossa perspectiva é orientada pelo pintor, configura-se como uma brecha viva no presente, pois se, por um lado,



caracteriza a ruína do passado, por outro, apresenta-nos pessoas diminutas que trabalham não somente empilhando caixas, mas edificando os conteúdos simbólicos que formulam o espírito da política de um novo tempo.

Se iniciamos este artigo apresentando a pintura de Robert é porque avizinhamos nosso gesto de escrita ao do pintor: pretendemos localizar e retratar textualmente alguns episódios históricos de modo a flagrar possíveis sentidos para a experiência trágica contemporânea. Tais acontecimentos, como veremos, também apresentam disputas circunscritas ao par memória-esquecimento. Desse campo agonístico provém a prática da exumação, encarada por nós como um dos possíveis polos de vínculo do contemporâneo com a tragédia. Como modo de especificar a presença da exumação nas disputas políticas que dizem respeito ao atual cenário brasileiro, traremos à tona episódios da história do país ao longo de sua abertura democrática (1975-1985) que sublinham o diálogo entre o Estado, a cultura e a produção de narrativas sobre o Brasil. A realização do retrato final de nossa tragédia, de acordo com nossa hipótese, emerge com a realização de um novo projeto governamental possibilitado pela eleição de 2018, que desprezaria o gesto da exumação em prol da defesa do apagamento histórico e da irreversibilidade das cinzas.

Conflito: políticas da exumação

O pensamento do pesquisador inglês Raymond Williams a respeito do trágico é revestido da prerrogativa de que a tragédia não pode ser considerada como uma forma invariável ao longo dos séculos, composta por conteúdos gerais e imutáveis e que diriam respeito a toda e qualquer sociedade humana¹. Ao contrário, de acordo com seu ponto de vista, a tragédia deve ser por nós

1 Um dos objetivos que levou Williams a compor sua *Tragédia moderna* (2002), obra em que apresenta algumas das transformações do conceito do trágico ao longo da história e analisa alguns textos que compõem o que ele chama de literatura trágica moderna, foi justamente o de responder ao argumento de certa tradição acadêmica que deslegitimava a existência de potencialidade trágica nas “tragédias do dia a dia.” Williams enumera alguns dos acontecimentos que tais acadêmicos não consideram como dignos de tragédias – mortes ocasionadas por guerras, pela fome, pelo trabalho, pela política – e questiona os motivos para esse tipo de seleção: “não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir” (WILLIAMS, 2002, p. 73).

compreendida a partir de suas especificidades e substâncias históricas, sempre singulares e circunstanciais. A inscrição da forma e da experiência trágica no tempo histórico, obrigatoriamente variável e não-transcendental, parece-nos uma boa plataforma inicial para sondar possíveis sentidos da tragédia em nosso tempo presente.

Para construir o ponto central da perspectiva em relação aos sentidos do trágico aqui assumidos, mobilizamos o pensamento de Williams, mais especificamente no tocante à crítica que o autor faz aos modos como nos endereçamos à experiência da tragédia com base na redução de seus sentidos ao evento da morte. De acordo com o autor,

a morte humana em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser não apenas o foco, mas também a origem dos nossos valores. A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem com base naquilo que vemos como a realidade dominante. Essa interpretação é agora comumente descrita como senso trágico da vida. (WILLIAMS, 2002, p. 81)

Para Williams, as correntes do pensamento que avizinham a tragédia ao fato de que todos morreremos um dia, tornando uma ideia sinônima da outra, tendem a transformar o que seria apenas mais uma interpretação possível do sentido da vida em um fato absoluto. O autor evidencia que a aposta na condição finita do ser humano como sentido universal da tragédia incorre em sérios problemas teóricos. O primeiro deles consiste em querer conferir à experiência da morte um caráter constante e imutável, comum a toda espécie humana. Ora, a história nos mostra que é praticamente impossível observarmos uma invariável cultural diante dessa experiência, ou seja, cada povo, cultura e período lidou, lida e lidará de modo bastante diverso em relação à condição humana da mortalidade (ARIÈS, 2014). Depois, o autor faz notar que à valorização da morte como principal razão da tragédia segue-se outra ideia: a da solidão do herói que,



apesar de qualquer tentativa, sempre estará fadado a morrer. Sobrevém dessa perspectiva uma compreensão da tragédia já não mais como o espaço no qual ações podem ser desdobradas, mas como morada privilegiada de um impasse: diante do herói isolado, solitário e que sabe que, mesmo acompanhado, a travessia da morte se faz sozinho, já não restaria mais margem para a ação, mas sim o fado de esperar e contemplar a si mesmo dentro de um jogo de cartas marcadas. Entretanto, basta nos valermos de alguns exemplos do próprio legado dramático das tragédias para observarmos como a predominância desse espaço de uma melancolia reiterativa pode ser rapidamente questionado.

Consideremos, como modelo, uma peça exemplar dessa tradição – *Hamlet* (SHAKESPEARE, 1997) –, de modo a observar qual é a principal indagação que acompanha os minutos finais da vida do príncipe dinamarquês. Ferido, agonizando diante dos cadáveres de sua mãe, tio e oponente de batalha, Hamlet até pode ter sua morte por nós considerada a partir de suas últimas e famosas palavras: “o resto é silêncio” (SHAKESPEARE, 1997, p. 139). Todavia, se quisermos renunciar ao óbito como fim para pensarmos a potencialidade do acontecimento trágico, recuemos um pouco e nos debruçemos sobre o diálogo que Hamlet trava com seu amigo Horácio logo antes de morrer:

Hamlet: Eu estou morto, Horácio;
Você vive. Relata a mim e a minha causa fielmente
Àqueles que duvidem.
Horácio: Não esperes por isso.
Não sou um dinamarquês, sou mais um romano antigo.
Ainda tem um pouco de bebida. (*Levanta a taça.*)
Hamlet: Se você é um homem;
Me dá essa taça. Larga-a, pelos céus, deixa comigo!
Ó Deus, Horácio, que nome execrado
Viverá depois de mim,
Se as coisas ficarem assim ignoradas!
Se jamais me tiveste em teu coração
Renuncia ainda um tempo à bem-aventurança,
E mantém teu sopro de vida neste mundo de dor
Pra contar a minha história. (SHAKESPEARE, 2012, p. 138)

Observemos duas especificidades desse fragmento. A primeira delas é formal: diante da constatação da proximidade e inevitabilidade de sua morte,

não é à forma do solilóquio que o príncipe vai recorrer, como o fez em vários outros momentos da peça. Hamlet, ao recusar investir em um movimento reflexivo sobre a experiência da morte, instaura um diálogo. O segundo ponto consiste no tema principal desse fragmento dialógico. Ao convocar seu amigo, Hamlet lança, no momento derradeiro de sua vida, um dos questionamentos fundamentais da peça e que reitera uma pergunta recorrente em textos trágicos: qual será o seu destino? E, aqui, Hamlet pergunta a respeito de seu destino não no mundo espiritual, mas no terreno: qual será o destino concreto de seus ossos?

Ora, Hamlet só pode se preocupar com esse assunto porque sabe, talvez mais do que qualquer outra personagem da obra, que a morte não demarca o fim de nada: basta lembrar que as ações do príncipe ao longo da peça originam-se da ordem de vingança proferida pelo fantasma do pai que, retornando do além, vem interferir diretamente no do jogo político. Depois, diante de coveiros, Hamlet se espanta com a astúcia daqueles que trabalham no processo de enterramento e desenterramento dos corpos. Por fim, ao caminhar pelo cemitério, sustenta em suas mãos o crânio de Yorick, o antigo bobo da corte e, ao descrever a alegria que tal figura lhe proporcionava nos tempos idos, sente seu estômago revirar.

Entretanto, se o príncipe, por já tê-la apalpado, sabe que a morte não constitui um fim, compreende também que, a partir do momento em que estiver morto, perderá qualquer controle sobre as decisões que serão tomadas em relação à sua memória e aos seus vestígios físicos: o futuro de seus ossos e a rememoração de sua vida serão determinados por aqueles que seguirão vivos. Nesse sentido, podemos dizer que o que Hamlet encontra em seu suspiro final não é a desgraça de uma existência enfraquecida por sua condição de finitude, como, aliás, querem fazer crer algumas teorias da tragédia que apoiam suas significações na fatalidade da morte, mas a potência ativa, vibrante e dinâmica da história.

Com essas ressalvas feitas, não queremos desvalorizar a importância da morte para o cumprimento do acontecimento trágico. Inclusive, ela é uma de nossas principais plataformas para pensar a tragédia em seus devires contemporâneos. No entanto, ela é aqui perspectivada por meio dos gestos arqueológicos que reativam o corpo e a memória dos mortos justamente quando são inseridos no interior de uma disputa política. Buscamos aqui,



portanto, aproximar o trágico desse acontecimento intrigante que envolve a instauração de um espaço ambíguo no qual os mortos se encontram novamente situados entre os vivos, particularmente a partir da especificidade de uma prática arqueológica: a exumação.

O termo exumação provém da junção entre o prefixo “ex” e a palavra latina “húmus” (terra), indicando o movimento de se extrair do chão algo já enterrado, da mesma maneira como o gesto de se tirar algo do esquecimento. Contemporaneamente, a realização de uma exumação, de acordo com o decreto do município de São Paulo relativo ao tema, pode ser justificada pela superlotação dos cemitérios, por reclamação dos familiares a fim de transferir as ossadas para outro lugar e por requisições advindas das próprias práticas judiciais (SÃO PAULO, 2020). É sobre este último caso que concentraremos nosso olhar: a exumação inserida em investigações e processos políticos que atrelam sua razão de ser a acontecimentos que dizem respeito ao Estado e à sociedade. Nesses casos, conforme o retrato do episódio da profanação das tumbas reais retratado por Robert (1793), observaremos que o que se coloca em jogo é uma disputa pelo estatuto da memória e da narrativa histórica, tendo em vista a execução de determinado projeto de futuro.

Como exemplo de nossa perspectiva, e recorrendo à tradição das peças trágicas uma vez mais, observamos que a prática da exumação com fins políticos inscreve-se em outra das maiores peças desse legado. Trata-se, evidentemente, de *Antígona* (SÓFOCLES, 1999). Qual seria o principal disparador do conflito entre Antígona e Creonte senão a disputa política entre ambos concretizada nos movimentos de enterramento e exumação do cadáver de Polinices? É por meio da definição estabelecida por Creonte, líder estadista recém-empossado, entre o corpo de um irmão a ser enterrado e o cadáver do outro a permanecer insepulto, que podemos observar como uma decisão de cunho expressamente político demarca a continuidade dos destinos de dois homens já mortos. Mais além, o que se faz com seus corpos implicará imediatamente uma reorientação do destino coletivo.

Retomando o delineamento de nossa problemática e tentando criar um paralelo talvez um tanto artificial, mas ilustrativo, poderíamos dizer que, se a morte acometerá todo e qualquer ser vivo, consistindo numa experiência comum a todos, a exumação não. Ela é circunstancial, sempre movida por uma tomada

de decisão. Ou seja, ela lida diretamente com o particular, o pormenorizado, o detalhe e a especificidade na concretude de seu gesto. Além disso, à exumação com fins políticos é intrínseca certa violência que se emprega em direção à terra e aos seus vestígios. Diante de uma escavação arqueológica, deve-se sempre indagar: o que os vivos querem disputar quando trazem à tona algo já sepultado? Isso porque, muitas vezes, partir em direção aos vestígios do passado se afigura como um gesto interessado, proposital e perigoso: sabe-se bem que o passado pode potencializar a crítica que se exerce ao tempo presente. Assim, exuma-se, muitas vezes, para se arquitetar um espaço de transformação e ruptura com algo que está instaurado. Dada sua periculosidade política, não à toa a exumação será um terreno de disputa, debate e dissenso em muitos momentos da história. Ainda mais em períodos em que se observa a organização de uma transição política, em que o passado dá lugar, mesmo que lentamente, a uma nova ordem social. Daí nosso foco de análise não recair numa abordagem teórica generalizante da tragédia a partir do evento da morte da pessoa, mas sim do evento que instaura sua continuidade, evento esse revestido de concretude e especificidade histórica: exumação, o destino dos ossos.

Há um período de nossa história recente que nos remete àquele tipo de conflito no qual o passado passa a ser rapidamente reorientado a partir de uma série de decisões de caráter político em que se organiza todo um novo modo de se narrar eventos acontecidos. Trata-se, mais especificamente, do período brasileiro de abertura política e transição do regime ditatorial ao regime democrático (1974-1985). Essa década de transição nos chama atenção por dois fatores. Antes de tudo, porque é nesse período que deve ser resolvido um problema de grande proporção: como deverá ser conduzida e produzida a memória do passado recente que foi não somente um período de medidas estatais autoritárias, mas um dos períodos políticos mais sanguinários do país, no qual o Estado militar e burguês se valeu das práticas criminosas de tortura, assassinato e desaparecimento de corpos como condição de sua governabilidade? Depois, porque essa década deu lugar a dois episódios que formulam respostas e estratégias para a elaboração de certa narrativa sobre o período ditatorial. O primeiro deles consiste na publicação da Política Nacional de Cultura (PNC) pelo ministro Ney Braga, no ano de 1975. Documento que evidencia a aposta por parte do governo Geisel nas práticas culturais como



importante campo de mediação, educação das massas e disputa ideológica, a PNC, dentre vários pontos, demarcava a importância do papel do Estado na preservação e difusão da memória do país. O segundo evento se trata da promulgação da Lei da Anistia, sancionada por João Batista Figueiredo em 1979. A lei, que foi criada em meio a diversos debates entre movimentos sociais, organizações institucionais e partidos políticos a respeito da própria concepção de anistia que estava em jogo, passava a absolver grande parte dos agentes estatais da ditadura e a excluir parcela significativa dos perseguidos políticos. Tanto à época de sua elaboração quanto posteriormente, como sabemos, a lei foi alvo de críticas que resultaram, nas décadas subsequentes, em trabalhos como o *Brasil: nunca mais*, de Paulo Evaristo Arns e Jaime Wright, e nos relatórios da Comissão Nacional da Verdade. Seguindo nosso intuito de elaborar um sentido para a tragédia contemporânea a partir da prática da exumação, elegemos concentrar nossa perspectiva diante dessa década de transição, uma vez que nela encontramos configurado um vivo e tenso debate entre os conceitos e as práticas de preservação, memória, poder e transformação social.

Falha trágica: preservação acrítica e esquecimento

Antes de nos determos sobre a Política Nacional de Cultura de 1975, retomemos o período da Revolução Francesa e o que se sucedeu à profanação dos túmulos da realeza pelos revolucionários. Em 1794, o abade Grégoire apresentou à Convenção seus três *Relatórios sobre o vandalismo e sobre os meios de reprimi-lo* (GRÉGOIRE, 1794). Ao cunhar o termo “vandalismo”, o abade aludia aos vândalos, povo de origem germânica que no ano 455 realizou uma ofensiva ao território romano, saqueando e destruindo diversos monumentos daquela civilização. Por meio dessa aproximação, Grégoire ensejava tanto dar um fim à depredação generalizada dos bens do clero e da nobreza por parte dos revolucionários quanto organizar um novo projeto patrimonial que, em grande medida, definiria as bases do conceito de patrimônio moderno. Em seu texto *Memória e poder*, o pesquisador Mário Chagas (2002) problematiza determinados projetos políticos vinculados ao ideal da conservação da memória a partir do exemplo do abade. Chagas nos mostra

como Grégoire teria conceituado um sentido bastante específico de patrimônio ao diferenciar dois tipos de pessoas existentes numa sociedade:

“Inscrevamos – diz ele [o abade Grégoire] – em todos os monumentos e gravemos nos corações esta sentença: os bárbaros e os escravos detestam as ciências e destroem os monumentos de artes; os homens livres os amam e os conservam.” Portanto, a conservação das ciências, artes e monumentos destina-se aos “homens livres”, aos burgueses bem-sucedidos. Os que não sabem, os que não apreciam as artes, os que não se identificam com os monumentos são “bárbaros” ou “escravos”, e em qualquer caso são excluídos politicamente do processo de construção de memória. No século XVIII e durante um largo período do XIX os museus, as artes e os monumentos desempenharam um tríplice papel: educar o indivíduo, estimular o seu senso estético e afirmar o nacional. Os “bárbaros” e os “escravos” estavam, portanto, colocados fora do alcance desse tríplice objetivo. (CHAGAS, 2002, p. 42)

Observemos que, ao nomear como vândalo aquele tipo de pessoa que ousa entrar em confronto e questionar determinados vestígios considerados como patrimônio, o abade acaba se afastando, de modo proposital e drástico, do ímpeto insurrecional que possibilitou a exumação dos restos mortais da realeza retratada por Hubert, passando a instaurar uma lógica outra de condução e organização do passado². De acordo com Mário Chagas (2002, p. 38), tal lógica pode se tornar perigosa, uma vez que “dirigir-se ao passado sem

² Chagas, em seu texto *Memória e poder* (2002), refere-se ao projeto patrimonialista de Grégoire com o intuito de questionar certo uso que se faz da memória com fins puramente rememorativos, quando ela passa a ser mobilizada de modo a comemorar e a reafirmar uma ordem inaugurada em algum momento da história. De acordo com o pesquisador, no caso francês, a vontade de afirmação da burguesia como classe dirigente teria consolidado a criação de um projeto museológico minuciosamente pensado. Quatro museus formavam a base dessa consolidação de uma nova memória: “1º, o Museu do Louvre, inaugurado em 1793 e que exalta a civilização, realiza o elogio da nação e destaca a sua participação no concerto universal como herdeira dos valores clássicos ocidentais e para isso privilegia as obras de artes consagradas colocando ao seu lado, posteriormente, artefatos de povos ‘primitivos’ e de países colonizados; 2º, o Museu dos Monumentos, inaugurado em 1795, constitui um dos arquétipos do ‘museu-memória’, objetiva reconstruir o passado grandioso da nação, celebrar e comemorar o grande feito; 3º, o Museu de História Natural, surge a partir do Jardim Real de Plantas Medicinais e volta-se para o desenvolvimento científico classificatório, naturalmente ordenador, uma vez que a história da natureza é também a revelação da ordem natural dos seres e das coisas; e 4º, o Museu de Artes e Ofícios, orientado para as ocupações técnicas e realizações práticas” (p. 34). Ainda, o pesquisador nos lembra que o projeto de criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (Span) elaborado por Mário de Andrade em 1936 estava fortemente vinculado aos conceitos que pavimentavam o projeto museológico da Revolução Francesa.



nenhuma perspectiva de mudança implica a comemoração da ordem estabelecida, a afirmação da ordem jurídica, dos valores culturais dados, da verdade científica imposta e a repetição do conhecimento”. Diante dessa celebração acrítica, há um risco permanente de impedir o pronunciamento daquilo que o pesquisador chama, na esteira do trabalho teórico de Michel Foucault (2010), de contramemória, ou de insurreição dos saberes sujeitados. Ou seja, o endereçamento ao passado tão somente a partir da reafirmação de um legado, não importa qual seja ele, impede a abertura de espaços para a produção de uma memória ativa e crítica de modo a possibilitar, inclusive, a realização de um futuro diverso daquele perspectivado pelo movimento de conservação. Trata-se, como bem se observa, de uma interdição à própria prática política.

Se realizamos esse desvio em direção ao projeto patrimonialista francês do fim dos setecentos, é porque ecos desse conceito de patrimônio não somente aparecem, mas fundamentam um documento oficial para a área da cultura tal como a Política Nacional de Cultura (PNC) de 1975. Publicado ao longo do governo Geisel pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) sob a tutela de Ney Braga, o documento tem sua importância aqui sublinhada devido à definição dos parâmetros governamentais para a cultura da década de 1970 e da abertura política. Muitos são os pontos interessantes que sobrevêm desse texto; entretanto, para verticalizar nossa discussão sobre memória, conservação e desenterramento, elegemos apenas dois deles.

Em primeiro lugar, o documento determina que o papel do Estado em relação à cultura deve ser o de preservar, produzir e difundir a memória e o patrimônio cultural do país (BRASIL, 1975). A leitura da PNC nos apresenta um projeto de presente e de futuro como tempos de aprendizado das manifestações culturais do passado (em geral as de aspecto mais folclórico), mas sem evocar nesse escopo patrimonialista qualquer tipo de prática cultural antagonista ao regime ditatorial ou a outros regimes ao longo da história nacional. Assim, é produzida a imagem de um passado idealizado e fundamental para o porvir, sendo que esse futuro jamais é compreendido como um espaço de crítica, ruptura e afirmação de uma ordem outra. A esse projeto, como dito, vincula-se uma ênfase acentuada no caráter pedagógico que deve ser atrelado às políticas culturais. Nada disso, no entanto, é surpreendente, ainda mais quando observamos que a publicação do documento se dá no período de

início da transição entre regimes, na qual a disputa pelos conteúdos e modos com que o passado será narrado será elemento central das pejejas políticas.

O segundo ponto de nosso interesse é o fato de que a cultura é apresentada como um objeto a-histórico e que aglutina em seu interior um corpo de práticas acríicas. A-histórica porque é descrita como um elemento imanente à condição humana, permanente e regular ao longo da história, de modo a conjugar e avizinhar o rito indígena, o mito do saci, o ritmo do samba e as práticas que nutrem a indústria cultural. Acríica porque a própria palavra “críica,” ou seja, a ideia de que práticas culturais contestadoras teriam se pronunciado em diversos momentos da história do país, assim como qualquer menção à transformação social, não constam na PNC. A necessidade de preservação do patrimônio e o incentivo à criatividade (tendo tal palavra um sentido extremamente vago no documento) formam o horizonte do texto. A cultura e a relação do Estado perante ela são, portanto, assim definidos:

Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (BRASIL, 1975, p. 8)

Por meio da conservação, **valorização** e visão acríica da história presente na PNC, observamos um vigoroso movimento de enterramento do passado recente do país. Nossas leituras do documento nos remetem diretamente a outros momentos de nossa história nos quais é atribuída rapidamente ao passado uma percepção de alheamento por meio da produção estética, tal como uma das frases que aparece no Hino da Proclamação República, também escrito durante um período de rápidas modificações políticas. Elaborada no ano de 1890, a letra da música traz a espantosa frase “Nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre país” (HINO..., 2020). A Lei Áurea, responsável por demarcar a abolição da escravidão, havia sido assinada apenas em 1888, dois anos antes da incredulidade expressa pelo hino. Investida dessa mesma lógica histórica, a PNC estimula as práticas arqueológicas em relação à história nacional somente nos casos em que o conteúdo desse passado for alegre e inofensivo. Não devem ser evocados, portanto, quaisquer episódios que causem algum tipo de mal-estar, ou pior, ponham em risco a ordem instituída,



a não ser que tais fatos estejam circunscritos a exposições, panoramas e compilações tão entediantes, sedativas e distantes de um uso concreto da memória que seus graus de periculosidade passem despercebidos. Observamos aí o mesmo motor da defesa patrimonial proposto pelo abade Grégoire: educar o povo por meio da valorização e conservação do nacional.

Alguns anos depois da publicação da PNC, aconteceu o principal movimento político relacionado à problemática da memória a respeito dos acontecimentos do regime ditatorial: a anistia. Impulsionada por uma grande mobilização de militantes, movimentos sociais e partidos políticos, a luta pela anistia conduziu à assinatura da Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, conhecida também como Lei da Anistia (BRASIL, 1979), pelo presidente João Figueiredo. O texto da Lei, entretanto, foi e segue sendo alvo de controvérsias, críticas e repúdios, pois o documento aprovado pelo Congresso Nacional, logo em seu primeiro parágrafo, considera anistiadas as pessoas que teriam cometido “crimes políticos ou conexos com estes” (BRASIL, 1979), desde 1961 até 1979. Foi justamente a presença do termo “conexos” que, de acordo com alguns pesquisadores (PINHEIRO, 2014; RODEGHERO, 2019; TELES; SAFATLE, 2010), determinaria a falha trágica da proposta. Com a presença deste termo, a anistia passava a se estender tanto às pessoas que tiveram seus direitos políticos suspensos ao longo do período demarcado quanto às pessoas vinculadas aos poderes legislativo e judiciário, inclusive aos próprios militares. Ainda, a anistia de Figueiredo excluía do benefício àqueles que teriam se engajado em atos contra o regime ditatorial e cuja condenação tivesse como base o que enquadravam como práticas de terrorismo, sequestro, assalto e atentado pessoal.

A historiadora Carla Simone Rodeghero (2019) identifica duas formas de aplicação da anistia, tomando como base sua recorrência ao longo da história: primeiro, como processo de esquecimento, enterrando as disputas ao redor do passado e criando um aspecto artificial de pacificação e resolução de conflitos; segundo, como potente instrumento jurídico cujo fim reestabelece a justiça. Esse segundo modo, para se concretizar, deve obrigatoriamente obter a assunção de erros por parte do Estado em relação a certo período histórico, de modo a manter permanentemente aberto o debate sobre a periculosidade das configurações da política que permitem que a violência estatal seja equiparada ao crime.

Rodeghero (2019) nos lembra que, na forma como era preconizada pelos movimentos populares, a anistia do final da década de 1970 reivindicava não somente a absolvição de crimes praticados pela resistência ao regime ditatorial, mas ia além: demandava o desmantelamento do aparato repressivo estatal, a apuração de casos de tortura e desaparecimento, assim como a culpabilização dos responsáveis por tais atos e a liberdade partidária, sindical e de greve. Os apelos por uma anistia radical, como se observa, demandavam que o poder público estivesse disposto a realizar um enfrentamento vertical com o passado. Entretanto, justamente pelo fato de as campanhas terem mobilizado e aglutinado forças políticas diversas, o conceito de anistia que estava em jogo foi alvo das interpretações mais diversas.

Justificando as críticas recebidas pelo texto da Lei da Anistia, o presidente Figueiredo cravou a frase que se tornaria, esta sim, memorável: “Certos eventos, é melhor silenciá-los, em nome da paz da família brasileira” (FIGUEIREDO, 1979, p. 2 apud RODEGHERO, 2019, p. 378). A opção pela compreensão da anistia como esquecimento e pacificação por meio da inclusão dos chamados “crimes conexos” no texto da lei “criou empecilhos legais e políticos para que as demandas de esclarecimento, julgamento e punição dos crimes da ditadura pudessem ser levados adiante” (RODEGHERO, 2019, p. 379).

O debate ali silenciado é tão significativo para a história do país que iniciativas não cessaram de aparecer, ao longo dos anos subsequentes, questionando a aposta no esquecimento encabeçada pelo governo Figueiredo e denunciando o violento Estado repressivo ditatorial³. Entretanto, e de acordo

3 Uma dessas primeiras iniciativas foi o movimento *Brasil: nunca mais*, organizado pelo arcebispo católico Paulo Evaristo Arns e o pastor presbiteriano Jaime Wright, que culminou na publicação de um relatório no ano de 1985. O documento é composto por depoimentos e denúncias de vítimas e familiares de alvos da violência estatal, assim como por arquivos que comprovam a violência do Estado repressor. No ano de 1995, o então presidente Fernando Henrique Cardoso, impulsionado pelas evidências provenientes da exumação das valas de Perus, assinou a Lei dos Desaparecidos, na qual, pela primeira vez, o Estado passa a se reconhecer como responsável por mortes e desaparecimentos ao longo da ditadura. No ano de 2010, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) dirigiu-se ao Supremo Tribunal Federal (STF) com o intuito de questionar a constitucionalidade do parágrafo primeiro da Lei de Anistia (BRASIL, 1979). A Ordem solicitava à Corte uma revisão geral do conteúdo da lei e que os crimes conexos não pudessem, de forma alguma, se referir aos crimes comuns cometidos pelos agentes da repressão estatal. Sete votos a dois decidiram por manter a lei de 1979 válida e sem alterações. Por fim, no ano de 2011, a então presidenta da República Dilma Rousseff outorgou a instalação da Comissão Nacional da Verdade. Conforme avançava o trabalho da Comissão, aconteceu um incêndio criminoso



com nossa hipótese, se o resto nem sempre é silêncio, o destino dos ossos, em seu amplo e ruidoso aspecto, pode voltar a soar de tempos em tempos.

Em setembro de 1990 foi aberta a vala clandestina no Cemitério de Perus (atualmente chamada de Colina dos Mártires), na zona norte de São Paulo – 30 m de comprimento por 50 cm de largura e 2,70 m de profundidade: essa era a dimensão de uma vala comum onde foram encontradas 1.049 ossadas de pessoas, muitas delas assassinadas pela repressão estatal. É importante ter em vista o fato de que a vala teria sido criada por volta de 1975 – ano da publicação da PNC –, período em que era iniciado, paralelamente à transição democrática, o trabalho de ocultamento dos vestígios criminosos da ditadura.

A descoberta e exumação das ossadas gerou, à época, consequências investigatórias e um grande debate público. A pergunta era: qual destino conferir a esses ossos? Familiares e defensores dos direitos humanos se apresentaram na reivindicação para que as ossadas não fossem transferidas para o Instituto Médico Legal (IML) de São Paulo, pois havia lá médicos que emitiam laudos falsos para o ocultamento dos crimes da ditadura. Assim, no começo da década de 1990, as ossadas foram catalogadas e transferidas para a Unicamp e, durante as décadas seguintes, circularam por diversos lugares, estando permanentemente expostas à degradação decorrente de sua má conservação.

No ano de 2014, por fim, foi criado o Grupo de Trabalho Perus, dentro do Centro de Antropologia e Arqueologia Forense (Caaf) da Unifesp. O centro vem se dedicando tanto ao trabalho com as ossadas de Perus como com projetos que analisam casos da violência de Estado no Brasil. Apoiado pela lei que instituiu a Comissão Nacional da Verdade a partir de 2011, o grupo se dedica a trabalhar nas 1.049 caixas com restos humanos, de modo a identificar os possíveis 41 desaparecidos políticos que teriam sido enterrados no local. O trabalho do CAAF consiste no processo de limpeza dos ossos, análise antropológica e coleta de amostras para exames genéticos. De acordo com dois dos responsáveis pelo Centro, o filósofo Edson Teles e a historiadora Marília Calazans,

de alguns dos arquivos da ditadura, que acabou com um tanto das provas físicas remanescentes. Em 2014, foi entregue à presidenta um relatório final proveniente de um amplo trabalho de estudo, investigação e entrevistas com vítimas, testemunhas e agentes da repressão política. Um ponto questionado por movimentos populares que esperavam mais efetividade do processo foi o fato de que tal relatório serviu mais como uma recuperação histórica do que como instrumento jurídico para a reversão de sentenças.

escavada, a memória se tornou dinâmica. O lugar de ocultamento da história passou a ser a espacialidade de processos políticos do presente. [...] Se há um acontecimento síntese dos processos de subjetivação política acerca dos anos de repressão ditatorial no Brasil, poderíamos dizer que ele é a experiência de exumação da vala de Perus. Polifônico e multifuncional, ao se fazer carne, se tornar discurso e assumir as funções do medo e da explicação histórica, acionou e aciona até hoje mecanismos de bloqueio e anulação de aberturas às novas experimentações políticas. (TELES; CALAZANS, 2019)

Catástrofe: retrato da irreversibilidade do fogo

“Quem procura osso é cachorro”. A frase estampava um cartaz na sala do então deputado federal Jair Messias Bolsonaro, no ano de 2009. Nove anos depois, em campanha presidencial, diante do incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro que reduziu às cinzas a maior parte de suas 20 milhões de peças, seu pronunciamento perante à imprensa foi “Já está feito, já pegou fogo, quer que faça o quê? O meu nome é Messias, mas eu não tenho como fazer milagre”⁴. Eleito presidente da República no ano de 2018, Bolsonaro investiu rapidamente contra a Comissão Nacional da Verdade: “Gastou-se mais de R\$ 5 bilhões, dinheiro público do povo que trabalha, para dar [dinheiro] para quem nunca trabalhou. Você acha justo que a gente tem que continuar? Eu não pretendo mexer no passado, eu pretendo respeitar a Lei da Anistia de 79”. No final de 2019, o presidente emitiu um decreto que determinava a extinção dos conselhos e comissões formados pela sociedade civil, pondo em risco a existência do Grupo de Trabalho Perus. Conseguindo se manter mesmo com o decreto, o grupo sofreu outra ofensiva estatal quando a União determinou que as ossadas voltassem para Brasília e passassem a ser analisadas pela Polícia Civil. A medida era justificada oficialmente por contenção de gastos e celeridade no processo investigativo. Apesar das ameaças, o Caaf conseguiu permanecer instalado nas dependências da Unifesp, temendo que, uma vez nas mãos de órgãos

4 A frase se repetiu de modo idêntico nos meses que acompanham a escrita deste texto. Diante da pandemia causada pela rápida transmissão da doença Covid-19 pelo mundo e da divulgação de um recorde de mortos no país, Bolsonaro, quando questionado sobre a gravidade do problema, respondeu: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Eu sou Messias, mas não faço milagre”



que participaram da repressão, todo o processo investigativo fosse posto em risco, ainda mais em um governo sem qualquer tipo de compromisso com a verdade, a memória e a justiça.

É precisamente diante do atual sarcasmo com o qual o presidente e, mais além, seu projeto de governo, se endereça à memória e aos vestígios concretos dos mortos que retomamos a nossa tentativa de associação entre a experiência trágica contemporânea e a prática da exumação. Se tal prática pode ser configurada como o espaço político no qual acontece o encontro entre vivos e mortos tensionando o porvir – espaço esse, como vimos, de potencial insurreição de forças revolucionárias e profanação do legado histórico de regimes autoritários –, deve-se notar que, para que possa ser realizada, essa prática obrigatoriamente tem, ao menos, uma necessidade. É preciso haver algo a ser exumado, ou seja, é preciso que os vestígios estejam minimamente preservados.

A catástrofe de nosso enredo trágico atual provém, portanto, de uma pergunta: qual o destino dos ossos quando esses desaparecem de vez? O que exumar quando não há mais nada que se retirar da terra?

Em sua *História universal da destruição dos livros*, o venezuelano Fernando Báez (2006), ao fazer o inventário de diversos momentos da história humana em que livros foram eliminados por diferentes motivos, propõe que pensemos o porquê desse processo de extermínio estar conectado, muitas vezes, com o uso do fogo. De acordo com o pesquisador, a resposta é evidente: o fogo reduz o espírito das obras à matéria. Quando se queima uma pessoa, ela é reduzida aos seus quatro elementos principais: torna-se carbono, hidrogênio, oxigênio e nitrogênio. Remetendo-nos aos estadistas conservadores que se proliferam em nossa contemporaneidade, Báez (2006, p. 32) assim descreve a figura do destruidor de livros:

O destruidor de livros é dogmático, porque se aferra a uma concepção do mundo uniforme, irrefutável, um absoluto de natureza autárquica, autofundamentada, autossuficiente, infinita, atemporal, simples e expressa como pura atualidade não corruptível.

Se afirmamos no começo deste texto que, do ponto de vista da atual experiência trágica, a morte não configuraria um fim e a exumação evidenciaria a

continuidade do destino dos ossos, ao aportarmos na prática última da queima de arquivo e, portanto, da extinção dos vestígios, encontramos-nos diante de uma política que elabora não apenas a morte, mas o desaparecimento irreversível do espírito: catástrofe da redução final da história à matéria atômica. Trata-se de uma política que se estrutura justamente fomentando ações de irreversibilidade e cujo objetivo consiste no impedimento final da própria formulação, transmissão e revisão histórica, assim como de seu aspecto insurrecional.

Diante do cenário catastrófico no qual estamos inseridos, investir alguma energia na preservação ativa e no desenterramento crítico do passado nos parece uma forma de, se não evitar, ao menos enfrentar com dignidade as políticas da cinza que ganham espaço no contemporâneo. Uma forma de se munir da brecha luminosa e da ruína, tal como retratadas por Robert no ano de 1793, de modo a manter viva a cautela que nos impede de transmitir um patrimônio de modo conservador. A ação que nos insere como personagens dessa dramaturgia trágica talvez consista em impedir que o espírito, tanto dos corpos vivos como dos mortos, seja reduzido à matéria indiscernível. Assim como Hamlet, podemos encarar nossa situação de morte iminente não como fatalidade, mas como situação que exige posicionamento diante da disputa histórica.

Referências

- ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. São Paulo: Unesp, 2014.
- BÁEZ, F. **História universal da destruição dos livros**. São Paulo: Ediouro, 2006.
- BRASIL. **Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979**. Concede anistia e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1979. Disponível em: <https://bit.ly/2WjHl1h>. Acesso em: 7 maio 2020.
- BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Brasília, DF: Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- CHAGAS, M. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 19, n. 19, p. 43-81, 2002.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- GRÉGOIRE, H. **Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réprimer**. Paris: Institution Publique, 1794. Disponível em: <https://bit.ly/38YUhn5>. Acesso em: 7 maio 2020.



- HINO da Proclamação da República. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco: Wikimedia Foundation], 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2ZuZOi6>. Acesso em: 15 jul. 2020.
- PINHEIRO, M. (org.). **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ROBERT, H. **La violation des caveaux des rois dans la basilique de Saint-Denis en octobre 1793**. 1793. 1 original de arte, óleo sobre tela, 54 x 64 cm.
- RODEGHERO, C. S. A anistia de 1979 e as heranças da ditadura. *In*: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. **O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização: Quarta República (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. p. 338-389.
- SÃO PAULO. **Decreto nº 59.196**, de 29 de janeiro de 2020. Regulamenta os serviços funerários, cemiteriais e de cremação no Município de São Paulo. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/32kGdTL>. Acesso em: 7 maio 2020.
- SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. São Paulo: L&PM, 2012.
- SÓFOCLES. **Antígona**. São Paulo: L&PM, 1999.
- TELES, E.; CALAZANS, M. 29 anos da abertura da Vala clandestina de Perus. Unifesp, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2ZxIIH7>. Acesso em: 9 maio 2020.
- TELES, E.; SAFATLE, V. (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em 15/05/2020

Aprovado em 26/06/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p123-134

Tragédia e Modernidade

Fuzuê: os espíritos do passado¹

Fuzuê: spirits of the past

Carina Maria Guimarães Moreira
Rayla Dias

Carina Maria Guimarães Moreira

Professora adjunta do Departamento de Artes da Cena da Universidade
Federal de São João del-Rei/MG

Rayla Dias

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal de São João del-Rei/MG

¹ O presente artigo e o experimento cênico que gerou as reflexões aqui elaboradas são resultado do projeto de pesquisa *As formas do político na cena contemporânea*, que obteve financiamento junto ao edital CHAMADA UNIVERSAL – MCTI/CNPq no 14/2014 e teve como proposta investigar possíveis metodologias de construção de uma encenação que se pretende política.



Resumo

O artigo apresenta reflexões a respeito das noções de tragédia e trágico a partir das ideias de Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* e Raymond Williams em *Tragédia moderna*, dialogando com as concepções de teatro político de Erwin Piscator e de teatro épico de Bertolt Brecht, bases teóricas da pesquisa artística desenvolvida no Núcleo de Estudos em Teatro Político do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena-Netep/GPHPC/UFSJ. No campo teórico, refletiremos sobre o modo como as dimensões da tragédia e do trágico atuam no campo político da cena, a partir dos modelos citados e de análise de um experimento contemporâneo. Por fim, à luz do conjunto teórico, analisamos o experimento cênico *Fuzuê*, resultado de pesquisa desenvolvida entre 2015 e 2017, buscando identificar como a dimensão histórica e trágica da exploração social foi ali debatida.

Palavras-chave: Tragédia, Trágico, Teatro político, Teatro épico.

Abstract

This article reflects on the notions of tragedy and tragic based on the ideas of Peter Szondi (2004) in *Ensaio sobre o trágico* and Raymond Williams (2002) in *Tragédia moderna*, incorporating the concepts of political theater by Erwin Piscator (1968) and Bertolt Brecht's epic theater (1999) which serve as theoretical bases of artistic research developed within the Political Theater Studies Group of the Research Group on History, Politics and Scene-NETEP/GPHPC/UFSJ. In terms of theoretical methodology, we reflect on how the dimensions of tragedy and tragic work in the political field of the scene based on the aforementioned models and on analysis of a contemporary experiment. We then utilize this theoretical framework to analyze the scenic experiment *Fuzuê*, which is the result of research developed between 2015 and 2017, to identify how it implements the historical and tragic dimension of social exploitation.

Keywords: Tragedy, Tragic, Political theater, Epic theater.

O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés.
(Benjamin, 2005, p. 87)

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso.
(Benjamin, 2005, p. 83)

Quando nos propomos a realizar uma encenação, seja a partir de um texto já estruturado – uma peça teatral propriamente dita –, seja na construção de uma dramaturgia em processo – que se constitui em sala de ensaio –, nos deparamos com diversas questões que conjugam forma e conteúdo, bem como as relações entre o texto e a cena. Além dessas, há questões teóricas e conceituais que servem de base ao trabalho artístico, assim como, *a posteriori*, o próprio trabalho artístico engendrará questões teóricas e conceituais. Nesse contexto, há ainda os elementos ideológicos que carregam determinada visão de mundo, imbricando o social e o político tanto ao cotidiano da sala de ensaio quanto à obra. Tal conjunto, permeado de historicidade, carrega consigo os ecos de seus passados, como espíritos impregnados da tragicidade, pois, se toda história é a história da luta de classes (MARX, 2017), é toda história, até nossos dias, trágica.

No primeiro semestre de 2016, o Coletivo Fuzuê – grupo de teatro formado no âmbito do Núcleo de Estudos em Teatro Político do GPHPC/UFSJ² – desenvolveu o experimento cênico *Fuzuê*, que trouxe à tona, tanto em seus processos de construção quanto em suas apresentações ao público, diversas questões sobre as relações entre forma e conteúdo, bem como entre texto e cena. Tais relações foram problematizadas no experimento a partir das noções de teatro político em Piscator (1893-1966) e de teatro épico em Brecht (1898-1956), com foco em temáticas concernentes à luta de classes no Brasil. No levantamento dos assuntos nos deparamos com situações de opressão histórica e rotineira sofrida por grande parcela da população em nosso país, que se apresentavam ou poderiam ser compreendidas como

2 Para mais informações, ver <https://bit.ly/3inmXKN>.



verdadeiras tragédias vividas cotidianamente, trazendo para as discussões a compreensão da noção de tragédia, a partir dos pressupostos de teatro político e teatro épico. Essa é a questão que aqui desenvolvemos.

Da tragédia ao trágico

No *Ensaio sobre o trágico*, Szondi (2004) demonstra uma distinção entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico. O autor inicia sua reflexão indicando a normatização da criação artística nas teorias que até o século XIX se apoiavam na *Poética*, obra clássica de Aristóteles (385 a.C.-323 a.C.). Entende, assim, que “o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia” (SZONDI, 2004, p. 23). Segundo o autor, a passagem de uma compreensão da poética da tragédia para a filosofia do trágico ocorre a partir do século XIX, com Schelling:

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. (SZONDI, 2004, p. 25)

Com ponto alto em Hegel, e a partir de Schelling, não mais apenas as normativas e formas da tragédia foram levadas em conta, mas também o conceito que se revela por meio do gênero. Szondi então analisa a concepção de trágico nesses filósofos “idealistas e pós-idealistas”, demonstrando uma estrutura de certa forma comum que, contudo, “só passa a fazer sentido se as definições dos diversos pensadores forem lidas tendo em vista não a sua filosofia, mas a possibilidade de analisar tragédias com o auxílio delas – portanto na esperança de estabelecer um conceito universal de trágico” (SZONDI, 2004, p. 25). Indica, assim, clara distinção entre as noções de tragédia clássica, vinculada à noção de poética do gênero, e de tragédia moderna, que busca a ideia de trágico sob estruturas narrativas e trajetórias dos personagens. Nesse sentido, entende-se que na passagem da tragédia clássica para a moderna a ênfase que se fazia na narrativa da tragédia em si – na estrutura do gênero, baseando-se na mimese de ações de personagens elevadas para, a partir do terror e da compaixão,

alcançar o efeito de catarse – passa, na filosofia do trágico, a se concentrar não mais na narrativa do fato, mas nos elementos que sustentam tal narrativa.

A partir dos pressupostos da investigação empreendida para *Fuzuê*, a definição de trágico que se tornou pertinente é descrita por Szondi (2004, p. 77-86) como conteúdo delimitado pela consideração histórica das obras, e não previamente definido, como nos preceitos da narrativa trágica. Nesse sentido, Szondi esclarece que Walter Benjamin

não substitui a filosofia do trágico pela poética, mas pela filosofia da história da tragédia. O método de Benjamin é filosofia, porque pretende conhecer a ideia e não a lei formal da poesia trágica, mas essa filosofia se recusa a ver a ideia da tragédia em um trágico em si, em algo que não esteja ligado nem a uma situação histórica, nem necessariamente à forma da tragédia, à arte em geral. (SZONDI, 2004, p. 77)

A possibilidade de entender a conexão entre o trágico e uma situação histórica está nas perspectivas cênicas desenvolvidas por Piscator e Brecht a partir dos princípios do materialismo histórico marxista, os quais estão contidos nas noções de teatro político e teatro épico. Nesse sentido, compreender a dimensão histórica nas obras desses artistas possibilitou confrontar no palco conteúdos históricos de diferentes formas.

Em seu trabalho com a perspectiva histórica, Piscator vincula o homem – tanto o do palco quanto o da plateia – a um lastro histórico e social. Nesse sentido, a relação entre teatro, história e público ocorre por meio da apresentação do fato histórico (documento) e da confrontação na construção da ficção (cena) daquele fato por parte do público. Uma das marcas da obra de Piscator é lançar mão da projeção de filmes e imagens como documento, ou seja, como elemento de promoção do diálogo com a realidade material, trazendo registros de fatos recentes para dimensionar historicamente as cenas.

Em *Apesar de tudo!* (1925), primeira peça com uso de filmes, Piscator (1968, p. 83-84) declarou que o espetáculo trazia registros vividos por muitos da plateia, instigando o público a participar ativamente, no que se configurava como “uma grande sala de assembleia.” Revela-se aqui um mecanismo de trabalho com o fato histórico no palco, nesse caso, a utilização de filmes e imagens da Primeira Guerra Mundial, descrita como “a própria tragédia” do



proletário, visando despertar uma consciência histórica sobre o fato. Se pensarmos na possibilidade aberta a partir da noção de tragédia moderna, em que a ênfase passa do fato (tragédia) para os elementos que estão por trás do fato (trágico), e, ainda, se pensarmos na premissa de que esses elementos velados possuem raízes históricas – no caso do materialismo histórico, raízes sociais, políticas e econômicas –, é possível entender que, mais do que destacar a Primeira Guerra Mundial (a tragédia), Piscator buscava evidenciar os elementos trágicos nela contidos, mostrando suas razões históricas, políticas, sociais e econômicas, suas causas e consequências, que têm como personagem principal o proletariado. Ao trabalhar com o documento e o fato histórico, ele promove uma cena que enfatiza o lastro histórico e social que envolve a própria vida do público estabelecendo, de certa forma, uma ligação entre a experiência cotidiana e o trágico ou, em outras palavras, entre a experiência trágica e a noção de tragédia. Seus registros da apresentação de *Apesar de tudo!* não deixam dúvida quanto a isso. “Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente **o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante de seus olhos**” (PISCATOR, 1968, p. 83, grifo nosso). Segundo Williams (2002), a associação entre o que se enxerga atualmente como experiência trágica e a noção de tragédia nem sempre é bem-vista:

É evidentemente possível a algumas pessoas ouvir sobre um desastre numa mina, sobre uma família morta num incêndio, sobre uma carreira destruída ou uma violenta colisão na estrada sem sentir esses eventos como trágicos em sentido pleno. Mas a crueza de uma tal posição (que acredito ser sustentada com sinceridade) é imediatamente verificada por meio da descrição de tais eventos como acidentes que, por mais dolorosos e lastimáveis que sejam, não têm nenhuma ligação com qualquer sentido geral. Essa visão torna-se ainda mais forte quando os sentidos não disponíveis, em relação a um determinado evento, são descritos como universais e permanentes. (WILLIAMS, 2002, p. 71-72)

Com tal constatação, Williams abre uma discussão na qual aponta essa dissociação como uma questão ideológica dominante, que de alguma forma ditaria quais eventos, personagens ou resoluções poderiam estar ligados a um conjunto mais geral, que justificassem ser compreendidos como tragédia.

Também chama atenção para o contexto da experiência trágica, demonstrando que o sofrimento se contextualiza dentro do sistema capitalista. Este, que à primeira vista e também por questões ideológicas, é considerado a ordem, pode, levando-se em conta o motor do sofrimento – o quadro de desigualdade, violência e injustiça gerado por esse sistema –, ser considerado a desordem. Por outro lado, a revolução, dada como desordem, procura estabelecer uma nova ordem e destituir os desmandos do sistema capitalista e, “desse modo, identificamos guerra e revolução como perigos trágicos, quando o verdadeiro perigo trágico, subjacente à guerra e à revolução, é uma desordem que nós mesmos continuamente, reencenamos” (WILLIAMS, 2002, p. 111).

Retomando as ideias de tragédia e trágico, e da encenação de Piscator do fato histórico, entendemos que é possível revelar o verdadeiro fato trágico por trás da aparência da tragédia. Tal percepção abre caminho para pensar a experiência desenvolvida por Piscator, com o fato histórico no palco, e a noção de distanciamento em Brecht, como dispositivo que procura revelar o verdadeiro fenômeno trágico velado na tragédia. Se a ideia de tragédia recorrente em nosso cotidiano e nos meios de comunicação muitas das vezes é encarada como conjunto de fatores de ordem aleatória que se coadunam e resultam em um momento histórico abrupto e devastador, encontramos em Brecht a desnaturalização ou, em outras palavras, o Efeito-V (*Verfremdungseffekt*), segundo Williams (2002, p. 247-264), como “uma rejeição à tragédia”. Com relação à naturalidade que acaba por ser convertida em conformismo paralisador, Brecht comenta:

O que talvez nos pareça o mais natural é a maneira como ganhamos a nossa vida, um vendendo um pedaço de sabão, outro um pão, outro a força de seus braços. Aqui, pensamos, só se trocam coisas, livremente, mas qualquer exame mais cuidadoso e também a experiência terrível da vida cotidiana nos mostram que esta troca não é apenas feita entre homens, mas é dominada por certos homens. (BRECHT, 1999, p. 45)

A rejeição à tragédia por parte de Brecht ocorre não por falta de consciência quanto ao sofrimento, mas pela negação da ideia de que o sofrimento seja algo que enobrece; em sua obra ele buscava antes “a identificação de um sistema político como uma causa principal de sofrimento e a descoberta da



esperança na luta contra ele” (WILLIAMS, 2002, p. 248). Sendo assim, pensar em rejeição à tragédia nos parece uma recusa em aceitar o acontecimento da tragédia como aparência, não apenas o fato e seus sentimentos – compaixão, pena, o fenômeno catártico –, mas a revelação do trágico instaurado no cotidiano como natural. Se, ao propor utilizar o documento em cena, Piscator sugere a confrontação e consciência do fato histórico, Brecht amplia as possibilidades de uso da história em cena, bem como das possíveis leituras e pontos de vista que lhe podem ser atribuídas. Demonstra, no decorrer de vários trabalhos, quão permanente é o jogo de manipulação humana por trás dos acontecimentos, que à primeira vista podem ser considerados pre-determinados ou até sacrifícios honrosos. Nega, dessa maneira, a existência de heróis ou mártires, e também abre a possibilidade para diferentes desfechos da história: “a desordem trágica, assim, não é ignorada, mas confrontada a um trabalho coletivo possível, em que a cultura é parte do problema” (CARVALHO, 2013, p. 5).

Relacionando tais princípios às perspectivas na construção do *Fuzuê*, procurou-se entender que aquilo que considerávamos eventos trágicos, vividos por personagens – negros e pobres – estava profundamente inserido nos meandros de nossa cultura. Assim sendo, buscou-se uma cena que abarcasse e compreendesse “o conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos” (WILLIAMS, 2002, p. 73). Adentrando nas influências formais e metodológicas de Piscator e Brecht, especial importância é atribuída aos aspectos históricos, tornando a história ou, se preferirmos, a relação passado/presente, o principal eixo de reflexão da cena. Nesse sentido, a partir de Marx (2011), chegamos a uma reflexão de trágico em *Fuzuê* abordando as possibilidades de uso do passado:

A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente **a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional** e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial. (MARX, 2011, p. 25, grifo nosso)

As contradições e principalmente as convergências históricas que se apresentam como tragédia, mas também como farsa – e que exatamente por isso propiciaram e propiciam até hoje a continuidade das opressões sobre a classe trabalhadora – foram elementos centrais na construção do experimento. Isto é, a ideia de perpetuação histórica e cultural de práticas preconceituosas e excludentes, que perpassam gerações, sempre se travestindo do novo. Destacamos a seguir alguns desses aspectos, bem como a forma que encontramos de evidenciá-los no palco.

Experimento cênico *Fuzuê*

As propostas cênicas em *Fuzuê* foram confeccionadas a partir das referências em Piscator – a ideia de utilizar o documento histórico em cena. Assim, trabalhamos com vários documentos do real, como trechos e referências de teóricos e historiadores, projeção de imagens de gravuras históricas, notícias dos meios de comunicação, cenas de dramaturgias que tocaram a questão da escravidão no país, publicações em redes sociais, poemas e músicas. Concomitantemente, a ideia de desnaturalização e historicização da cena em Brecht também nos guiou em todo o processo de criação.

A primeira cena que aqui trazemos é a Roda de Jongo, na qual os atores em roda se divertem, cantando e dançando um ponto de jongo, manifestação cultural de origem centro-africana, praticada por africanos e afrodescendentes nos espaços das antigas fazendas de café e noticiada nos festejos pós-abolição³. A cena remete a uma imagem do século XIX, período em que a economia no Brasil ainda girava em torno das *plantations*, cuja principal mão de obra empregada era escrava. Em dado momento, um dos atores se aparta da roda e dirige ao público uma fala sobre o 13 de maio de 1888, data em que foi sancionada a Lei Áurea, que decretou o fim da escravidão no Brasil. O discurso pode ser entendido como oficial, destacando uma atitude benevolente da Princesa Isabel, mas termina com uma indagação a respeito do que significa a conquista efetiva da liberdade. Ao final dessa fala o ator retorna à roda de jongo e continua dançando. Alguns momentos depois, outro ator, na mesma dinâmica, dirige ao público outra fala sobre o 13 de maio, porém no tempo presente:

3 Para saber mais sobre o assunto conferir Lara e Pacheco (2007).



13 de maio de 2016. 128 anos depois da Abolição da Escravidão no Brasil, um 13 de maio com fim do Ministério de Igualdade Racial e com um partido contrário a cotas e políticas públicas para pobres e negros no controle do Ministério da Educação. 128 anos depois, a elite continua reiterando sua manutenção de privilégios, num país enraizado por relações clientelistas. O Brasil não é pra amadores mesmo.

Nessa cena, uma das primeiras do experimento, ao apresentar sob um “clima” de século XIX um problema recente, procuramos expor uma discussão sobre o significado do fato histórico da abolição da escravidão no Brasil. A exposição do questionamento do 13 de maio 128 anos depois do original e a informação de retrocesso por meio da extinção do Ministério da Igualdade Racial⁴ – instância pública criada para promover políticas públicas de inclusão e combate às desigualdades raciais históricas do país – desvelam a farsa cruel que circunda o significado de libertação e emancipação até os dias atuais. Nesse sentido, ao apresentar o problema evidenciamos suas razões históricas, sociais, políticas e econômicas, mostrando o fato histórico – a escravidão – como tragédia, e problematizando como trágico as políticas públicas que envolvem a experiência histórica de 128 anos dos sujeitos negros.

Nosso segundo destaque é YouTube, releitura de Mercado de uma das primeiras cenas da peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (ARENA..., 1965), que se inicia com um mercador apregoando a mercadoria – escravos –, e é seguida por cena com uma espécie de explicação científica dos instrumentos de tortura e castigos do período da escravidão. Em *Fuzuê*, a cena começa nessa parte da explicação científica, porém, optamos por realizá-la com três adolescentes em uma espécie de tutorial de um canal no YouTube. Novamente, o jogo passado-presente é exibido na cena, na apresentação do tema da tortura e dos instrumentos utilizados na época da escravidão, atualizado para um tutorial de YouTube, que de certa forma aproxima o público – principalmente o jovem – de uma prática recorrente em seu cotidiano, com a qual muitos se identificam. Além de propor a historicização da cena, há a intenção de mostrar o modo como práticas preconceituosas são perpetuadas de forma naturalizada,

4 Em 13 de maio de 2016, o então Presidente da República Michel Temer extinguiu o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Os temas referentes à antiga pasta passaram a ser discutidos pelo Ministério da Justiça e Cidadania.

travestidas em uma brincadeira sem importância. Utilizamos o documento em cena, dialogando com Piscator, quando jovens reencenam práticas de tortura, confrontadas com imagens históricas referentes aos séculos XIX, XX e XXI projetadas no fundo da cena.



Figura 1 – Cena YouTube, espetáculo *Fuzuê*, direção Carina Maria

Foto: Priscila Natany

Este mecanismo possibilita uma leitura em camadas, contrapondo atuação e projeção de imagens, num mecanismo muito explorado por Piscator, que “utiliza dos aparatos cenográficos e tecnológicos, trazendo para o público a possibilidade de fruir uma obra teatral que trabalha os elementos cênicos de forma relativizada” (MOREIRA; NOSELLA, 2020, p. 41). Na cena YouTube, se podemos estabelecer novamente a escravidão como a tragédia, a violência que ela gera seria o trágico. Evidenciar a perpetuação dessas práticas ao longo dos séculos nos permite questionar pequenos gestos naturalizados ao longo da história.

Considerações finais

Desde *Fuzuê*, os experimentos cênicos desenvolvidos no Coletivo Fuzuê têm apresentado como problema e motor de pesquisa a dimensão histórica em cena a partir dos trabalhos de Piscator e Brecht. Esse interesse nos mostrou caminhos para pensar o trágico como histórico e, portanto, como em Brecht e Piscator, passível de mudança pela conscientização e desnaturalização de



seus mecanismos. Sendo assim, ao construir cenas que sobrepõem o passado e o presente em camadas, somos levados a questionar o que se apresenta como passado e presente. Nos damos conta, então, de que em nossa história muitos fatos considerados historicamente superados, como é o caso da escravidão, podem ser eventos – tragédias – que, embora cronologicamente afastados de nossa realidade, mostram consequências históricas – os fatos que são naturalizados em nosso cotidiano, resultantes dessa tragédia, ou seja, a experiência trágica vivida cotidianamente por grande parcela da população em nosso país – ainda muito presentes. Revelar o trágico e historicizar a tragédia nos ajuda a revelar o histórico, o passado, o presente e o futuro que queremos.

Referências bibliográficas

- ARENA conta Zumbi. Texto: Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Música: Edu Lobo. New York: RCA, 1965. 1 LP.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. *In*: LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda N. C. Brant, Jeanne M. Gagnebin, Marcos L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 83-95.
- BRECHT, B. **A compra do latão**. Lisboa: Vega, 1999.
- CARVALHO, S. Notas sobre Raymond Williams e o teatro. *In*: CARVALHO, S. **Dramaturgia dialética: escritos de Sérgio de Carvalho**. São Paulo, 1 maio 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3ioZbOI>. Acesso em: 7 maio 2020.
- LARA, S. H.; PACHECO, G. **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein: Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: Cecult, 2007.
- MARX, K. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, K. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MOREIRA, C. M. G.; NOSELLA, B. L. D. Práticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de Piscator. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 35-53, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2NSFyQQ>. Acesso em: 7 maio 2020. DOI: 10.5965/1414573101372020035.
- PISCATOR, E. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 15/05/2020

Aprovado em 18/05/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p135-172

Sala Aberta

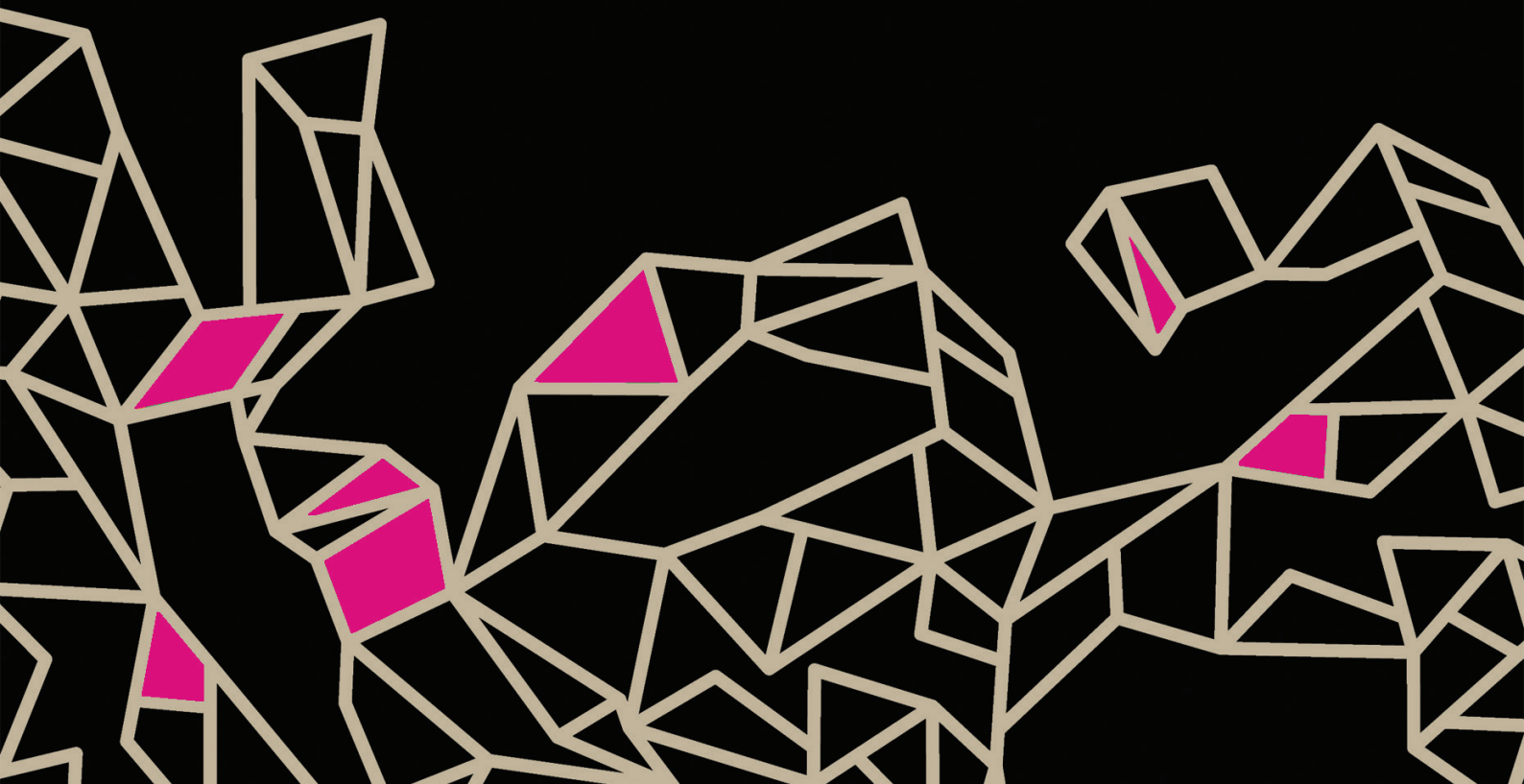
Lua vermelha em Lisboa

Red moon at Lisbon

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

Professor e pesquisador livre-docente sênior do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo



Resumo

O artigo ensaia um itinerário do autor com Augusto Boal, nos anos de 1977 e 1978, quando participou como músico e diretor musical da montagem lusitana de *Zumbi*. No percurso, narra os pontos centrais deste caminho, seus impulsos criativos, éticos e políticos, além dos movimentos decorrentes da ação pedagógica de um dos principais artistas teatrais contemporâneos, cuja estatura está por ser reconhecida e traçada, especialmente no âmbito acadêmico brasileiro. Trata-se, em seu núcleo, de cotejar a montagem original do *Arena conta Zumbi* (São Paulo, 1965) com sua encenação em Portugal (Lisboa, 1978).

Palavras-chave: Teatro musical brasileiro, Augusto Boal, Teatro e política.

Abstract

This article rehearses the itinerary of its author with Augusto Boal between 1977 and 1978, when he participated as a musician and musical director of the Portuguese production of *Zumbi*. It narrates the central points of this trajectory, his creative, ethical and political impulses, and the movements resulting from the pedagogical action of one of the main contemporary theatrical artists, whose stature has yet to be recognized and traced, especially in the Brazilian academic sphere. For such, the original production of *Arena conta Zumbi* (São Paulo, 1965) is compared to its staging in Portugal (Lisbon, 1978).

Keywords: Brazilian musical theater, Augusto Boal, Theater and politics.

*...alguns segundos antes de cada aparição de Kragler
se acendia uma lua vermelha...*

Kragler: E sempre essa lua vermelha!
(Brecht, 1968)

1

No Teatro Maria Della Costa, em 1958, acontece a primeira encenação profissional¹ de um texto de Brecht no Brasil: *A alma boa de Setsuan*, com

¹ Trata-se da primeira montagem de uma companhia teatral profissional. Em 1951, *A exceção e a regra* foi montada na Escola de Arte Dramática, no exame final.

direção de Flamínio Bollini Cerri. A produção coincide com a montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Augusto Boal, primeiro sucesso do Teatro de Arena, passo determinante para a definição da poética do grupo, que fomenta uma dramaturgia brasileira concebida e encenada em confronto histórico com o momento sociopolítico e as ações para sua transformação. Dois anos depois, Della Costa aterrissa em terras portuguesas para apresentar a obra, enfeixada em um repertório de seis peças, entre as quais *A falecida em dó-ré-mi*, da obra de Nelson Rodrigues, *Do tamanho de um defunto*, de Millôr Fernandes, e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, primeira direção de Flávio Rangel e maior sucesso nessa temporada. Luís Varela narra assim a estreia da montagem brechtiana em Portugal:

Doze de março de 1960. A companhia brasileira de Sandro Poloni (empresário) e Maria Della Costa (primeira atriz) apresenta no Teatro Capitólio do Parque Mayer em Lisboa *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht. Segundo Luis Francisco Rebello, a estranha cedência da Censura (Brecht era pela primeira vez representado em Portugal num período de particular dureza do regime salazarista) teria algo que ver com um gesto de boa vontade do governo português em relação ao Brasil, país com o qual as relações se tinham tornado particularmente tensas depois do exílio naquela antiga colônia do General Humberto Delgado, vencedor defraudado das eleições presidenciais viciadas em 1958 em Portugal. A representação da peça de Brecht foi momentaneamente perturbada logo no início do espetáculo por um pequeno grupo de ultra-salazaristas que aos vivas a Portugal livre e imperial e aos morras ao comunismo internacional, tentaram pôr termo a esta afronta aos valores mais profundos desta Terra de Santa Maria. A polícia, por sua vez, [...] decidiu cumprir a lei, repor a ordem, expulsar os desordeiros a assegurar que a representação prosseguisse até o fim, no meio de aplausos vibrantes da numerosa assistência. A imprensa de direita e de extrema-direita não se cansou [...] de, à boa maneira fascista, ir estampando nas páginas de seus jornais os nomes de críticos e intelectuais que saudaram a representação do perigoso comunista. A leitura das críticas de direita a este espetáculo e das declarações na imprensa dos mais diversos intervenientes no processo (incluindo as da própria Maria Della Costa contra as posições políticas de Brecht e em louvor ao governo português publicadas no jornal oficial do regime *A Voz*²) constitui, só por si, um excelente

2 A atriz declarou em *A Voz* (21 de março de 1960, p. 1): Sou uma admiradora sincera do Governo Português [...]. Procurei incluir Brecht no meu repertório porque representa uma corrente teatral moderna e característica. Mas não posso concordar com as suas ideias ou defendê-las, porque sou católica. Aliás, em minha opinião arte nada tem de ver com a política.



exercício de aprendizagem do teatro épico e uma eloquente ilustração das “dificuldades de dizer a verdade” (VARELA, 1998, p. 85)

Durante o fascismo português, segundo Luís Varela, esse é um dos poucos momentos de extrusão política provocada pelo acontecimento teatral. Mais de uma década depois, os ares democráticos do 25 de abril de 1974 insuflaram novas e promissoras possibilidades de manifestação teatral, com a proliferação de grupos de teatro, como A Barraca e A Comuna, bem como a configuração de “uma situação social radicalmente diferente da anterior na qual os homens e mulheres de teatro foram muito rapidamente chamados pela sociedade a cumprir um papel de animadores socioculturais” (Ibid., p. 86).

Convidado para assumir a direção artística do grupo A Barraca, eis Augusto Boal em Lisboa, era 1976. Em carta ao teatrólogo Carlos Porto (BOAL, 2015, p. 94), o teatrista carioca sintetiza sua peregrinação latina na diáspora brasileira, quebrada periodicamente pelos golpes de estado.

Infelizmente, eu já assisti a muitas primaveras: primeiro foi a de Goulart, pouco antes de 64. Tínhamos a certeza de que as transformações sociais já feitas eram absolutamente irreversíveis. E foi aquele desastre que perdura até hoje. A última foi a de Cãmpora, aqui na Argentina, em 73. Nunca vi um povo tão feliz (a não ser nas fotos que nos chegavam de Portugal). Também poucas vezes tenho visto um povo tão revoltado como o da Argentina de hoje. Vi também a primavera chilena de Allende e hoje sinto náuseas quando, nessas viagens que faço, sou obrigado a fazer escala por alguns minutos no aeroporto de Santiago. Em todos esses desastres existiu sempre uma constante: a desunião da esquerda. [...] Mas, por felicidade, creio que em Portugal ainda há tempo. Ainda se pode evitar o desastre embora, como você tão amargamente disse, “existem lugares em que já é perigoso não ser reacionário”

Os cravos já secos e murchos exalavam apenas “perfumes tristes” e as memórias de uma revolução.

2

O ônibus verde de dois andares circundou a rotatória em frente ao aeroporto da Portela e desceu a avenida na direção do Tejo, cidade baixa, era agosto, verão de 1977, uma névoa fria nublava o domingo, lá fora nenhuma

gente na rua, poucos automóveis, cartazes, pichações, palavras de ordem, a desordem impressa nos muros da avenida monumental contrastava completamente com a assepsia repressiva imposta nas cidades do meu país, a mordaza me fizera voar desde o Marrocos, Marrakesh, Casablanca, Tanger, uma fuga sem perseguição, eu não fora expulso, a ameaça era dentro, uma solidão impotente de informações sonegadas, um sequestro de si à procura do resgate, o sangue de Herzog assassinado escorria pelas frestas das grades, epílogo da desmistificação do milagre, salto do ônibus em busca do albergue dos estudantes, fechado, volto à avenida, noto a semelhança com Salvador, elevadores espelhados, o rio português é o mar Atlântico, de baixo vejo a cidade alta, praça dos Restauradores, Pensão Lisboa.

3

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
 Mas o correio andou arisco
 Se me permitem, vou tentar lhe remeter
 Notícias frescas nesse disco
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 A Marieta manda um beijo para os seus
 Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
 O Francis aproveita pra também mandar lembranças
 A todo pessoal
 Adeus
 (HOLANDA, 1976)

4

Você já está pra lá de Marrakesh. Mexe qualquer coisa dentro doida, já qualquer coisa doida dentro mexe. Quando saí do Brasil, Caetano cantava qualquer coisa dentro doida e polemizava com as vozes tradicionais da esquerda, para quem imperava a necessidade de conscientização política, tolhidos os canais institucionais. Quando saí do Brasil, não tinha um plano de viagem em minha cabeça: agarrar o mundo na palma da mão, esse o meu



desejo. O Marrocos era lugar de passagem, três dias para chegar a Lisboa. Nas Amoreiras, Marcílio Krieger, meu único contato na cidade, produtor de cinema, me recebe na cozinha do apartamento da Travessa da Fábrica de Pentes, perto dos Arcos do Marquês, me diz, sotaque catarinense, “você tem que conhecer o André”; André Luiz Oliveira, cineasta.

O Cinema III, na rua Conde do Bonfim, na Tijuca, anunciava o filme *A lenda de Ubirajara*, luminosa poesia filmada na selva brasileira. No saguão, recortes de jornais narravam a aventura, fascínio para meus olhos ávidos de novas paisagens. Baseado no romance de José de Alencar, o misterioso filme era todo legendado, pois falado em tupi-guarani, uma espécie de partida para o centro do peito brasileiro, com final enigmático, em que o sol da aldeia se funde com Brasília. Naquela tarde carioca, eu jamais imaginaria que, semanas depois, toparia o baiano André Luiz em Lisboa, no bairro de Campolide. Dupla coincidência: descubro André violonista e compositor. Na noite em que nos conhecemos, cantamos até a madrugada, dueto de sotaques a dois violões, tamanha sintonia que, semanas depois, com muito Gil e Jackson do Pandeiro, acabamos em um bar luso-brasileiro, chamado Tropicália. Compusemos um punhado de canções, “Voo”, um teminha de jazz, como ele dizia, e “Medida do coração” (DAL FARRA MARTINS; OLIVEIRA, 1981), prenúncio das fraldas da filha Rama, um samba baseado no diálogo entre ele, na iminência de ser pai, e eu, nas palmilhas do andarilho.

Eu: Essa é a medida do meu coração
Queira ou não queira
Tenha certeza
Esse é o tom que o sol me dá
Sou eu sozinho e a natureza
Pra que ter filhos, pra que casar?

Ele: Tá bem, você é um cara legal
Mas não desarrume o meu varal
Canto sem querer intimidar
Tenho muitas fraldas pra lavar
Neles é que eu vou continuar.

Naquela noite, sua mulher Luna, cineasta, solfejou com seus olhos: “vou te apresentar ao Boal”. Súbito, a canção do Chico relampejou: “um beijo na

família, na Cecília, nas crianças; Fabian y Julian, dez dias estrangeiro e eu ali, com ela e o caro amigo, na sala nós cinco mais Márcia Fiani, atriz exilada, morava também ali.

Minha aventura começara a fazer sentido. *En México me contaron que no se procura el peyote, pero se lo encuentra, y después de encontrarse el primero, es preciso aguardar el segundo para disfrutarlo.* Muito tempo depois, aprendi com Fauzi Arap a descobrir coincidências, talvez descontinuidades da memória no olhar do estrangeiro distraidamente atento, pistas do resgate que eu não conhecera. Quando não aparecem coincidências, é bom fabricá-las, ensinava. Décadas antes, Fauzi encontra Boal.

Meu encontro com Augusto Boal, em 1960, foi fundamental para que eu me descobrisse um ator. Eu fazia parte do grupo Oficina, que ainda era amador, e tivera, pouco antes, uma experiência infeliz dentro do grupo, que havia me levado a duvidar de meu talento e a questionar se seria mesmo esse meu caminho. Todos ambicionávamos a profissionalização, mas meu insucesso particular me amargurara e me pusera em crise. De repente, num passe de mágica, nas mãos de Boal, eu acabei me revelando uma grande promessa. [...] Sua forma de dirigir na época era capaz de despertar com delicadeza, a iniciativa e a criatividade de cada ator, sem violência, e de mobilizar em cada um aquilo que ele tinha de melhor. (ARAP, 1998, p. 59)

Delicadeza sem violência. Fauzi capta o tom que eu reconheço no Boal: seu gesto era necessário mas suave, sua voz nunca vi esgarçada, falava uma carioquice no sotaque com uma alegria de fundo, sua musa fosse Euterpe, a doadora dos prazeres, Alegria, talvez. Nos ensaios do *Tartufo*, Myrian Muniz contava, ele ficava em volta, à distância observava os atores criarem relações no performar do texto, em volta da mesa rústica de madeira papéis gestavam personagens, ele via de fora e encenava, como ela dizia: marcava, colocava de pé, guiado pelo gesto político. Delicadeza e escuta, sem violência.

5

Nello 1901, doppo tredieci anni di Brasile, mio Nonno Battista e suoi fratelli Beppe e Antonio facevano i contadini. Aos dezesseis, esposou minha Nonna com doze. Na década de 1920, quando eram quatro filhos e seis filhas em volta



da mesa, viajava por profissão, trazia mantimentos, notícias e música no lombo de um burro, sanfoneiro de valsa e tarantela, devia também cantar com a voz forte do meu tio Gastão, que me ensinou a embolada, meu Nonno era cometa, ia e vinha sem aviso, mas, quando aparecia, brilhava a festa, apressavam casamentos, adiantavam aniversários, Tália era sua musa, talvez. Cometa era também Boal, surgia e desaparecia de repente, mas, no átimo, sua permanência luzia. Cecília, Márcia, Luna e eu inventamos um grupo musical. Numa dessas aparições, o cometa iluminou o nome: *Os Falsos Baianos*. Eram músicas infantis, *amanhã é domingo, se casa Piringo, com uma mulher que não sabe coser, e tampa a panela com um alfinete...., e tampa a panela com um rabanete....*, um ano depois uma única sessão numa tarde de sábado em Paris, na Maison du Brésil. Rua Duque d'Ávila, ensaios no apartamento, em volta da mesa da sala de jantar, o acolhimento familiar preparava um salto para o teatro.

6

Uma sexta-feira à noite na sala de um apartamento ocupado por estudantes portugueses, cinco lances de escada acima do nível da rua, moçambicanos, um paraquedista angolano, famílias que eu nunca conhecera quando vivi ali, Robertinho, percussão carioca, Jan, viola canadense, e eu, violão: o combo do *Zumbi*, depois. Uma festa de um grupo em gestação, o samba rola solto, “Preta Pretinha”, a introdução igualzinha à do Pepeu o André me ensinara, eu experimentava um bandolim, meu instrumento era o cavaquinho, afinação diferente, eu tirava algumas introduções, “Noites cariocas”. Boal propõe um jogo: na fruição da festa, escolha alguém e observe, ato de escuta distraída, dissimulada, diria uma atriz. O olhar ouvinte de Boal deslizava habilmente pelas relações na sala. Mais tarde pediu que apontássemos o quê mais tocara do outro. Ele dizia uma palavra a cada qual e, pra mim: “seu olhar”

7

Algo magnetizava, cheiro de teatro no ar, dois atores brasileiros circulavam pela casa, Rui Frati e Seme Lutfi. Um encontro com o grupo português Os Faz Tudo plantou na ideia da Cecília montar o *Arena conta Zumbi*.

Escrita por Boal e Guarneri e musicada por Edu Lobo, em 1965, como uma parábola sobre o golpe de 1964, *Zumbi* pretendia ser uma experiência épica brasileira, apoiada na poética de Bertolt Brecht. *Zumbi* ousava trazer para a arena as vozes da repressão, mesmo que a forma musical muitas vezes as amaciasse. Um dos maiores sucessos do grupo em todo o mundo, *Arena conta Zumbi* consagra o início de um movimento de rompimento com os limites entre palco e plateia, por parte de Boal. O cenário de Flávio Império era muito simples: três praticáveis e um tapete, expressão da origem burguesa dos atores, vestidos de calça e camiseta, num tempo em que se ia ao teatro de terno e gravata. Gesto poderoso, instaurava um ponto de vista de classe e desmascarava a sala frontal burguesa como tipologia teatral. Para contar a história, os atores se revezavam nos papéis: o sistema curinga. Os curingas são o prenúncio da clandestinidade dos anos pós-AI5, ato de dezembro de 1968, quando o golpe civil-militar atinge artistas, professores, jornalistas. Em 1964, Boal, perseguido em São Paulo, mudou-se para o Rio, já que não havia uma integração policial nacional. Continuou trabalhando: dirigiu o *Opinião*³. Em 1968, a articulação policial, sua prisão e tortura exigiram que saísse do Brasil, tornando-se o único homem-de-teatro exilado político.

Embora montasse *Ao qu'isto chegou!*, a nova peça da *Barraca* – você já foi ver *Ao qu'isto chegou!?*, brincava – Boal topou encenar com a seguinte proposição: “*vocês ensaiam tudo a partir da música, no fim eu levanto em quinze ensaios e a gente estreia*”. E, pra mim: “*se eu não estou, você é o diretor*”.

O cometa cintilava um chamado, uma vocação, um impulso: venha e vá, ocupe esse lugar. Desde meu primeiro contato em 1967, lá em Botucatu, a música era minha senha de entrada para o teatro. Naquele ano, compus uma trilha sonora para a *Partida para o centro do peito*, uma bela provocação em três movimentos do Alcides Nogueira, apresentada no palco italiano do Cine Teatro Nelli. Na década seguinte, aluno de engenharia e matemática em Taubaté, propuseram-me a criação de um grupo de teatro universitário. Para nos orientar, convidei o Márcio Tadeu, que estudava arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU) e teatro na

3 Pedagogia de atuação. Quando ensaiou *Nara Leão*, Boal desafiava sua projeção: pedia que sempre cantasse para ele, e se afastava à medida que ela cantava. A voz, dizia ele, é como o olho: dimensiona a distância e ajusta o foco.



Escola de Artes Dramáticas (EAD). Seu grupo seria, mais tarde, o Pessoal do Victor, nome tirado de uma inesquecível montagem de *Victor ou As crianças no poder*, de Roger Vitrac, dirigida por Celso Nunes. Márcio sugeriu um punhado de opções de textos curtos, entre eles *O delator*, um dos episódios do *Terror e miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht. Na terrível fábula brechtiana, as paredes têm ouvidos. Minha primeira tentativa de ator, um professor critica as ações do governo nazista, numa tarde de domingo chuvoso, no almoço com a mulher e o filho, militante da Juventude Hitlerista. Terminada a refeição, quando pai e mãe percebem que o filho saiu, o medo se transforma em pânico: todo estudante é potencial delator. Era 1973: a atmosfera política asfixiava, a toda hora chegavam rumores surdos de estudantes presos, no Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA), na USP, em São Carlos. O nazismo era ali, família, paredes, medos brasileiros. Márcio também era cometa, entre idas e vindas trazia exercícios, jogos, improvisações, telefone, ribaltas de latas de óleo e celofane sépia, dixie, Alemanha dos anos 1930, o som da chuva que caía o tempo todo, sutil referência brechtiana à superstição da região de Colônia, que reza: chuva é sinal de mau agouro.

Ali em Lisboa, naquele 1977, minha identidade artística era recente. Havia poucos meses, no Festival de Cinema de Figueira da Foz, cidade marítima situada entre Lisboa e Porto, ao me registrar no hotel, declarei, pela primeira vez: profissão, músico.

Sem saber do meu breve caminho teatral, Boal me confiava uma tarefa além: intuição dialética, risco do pedagogo que vê, escuta, fareja, adivinha e impulsa. Estrangeiro tímido, cruza a fronteira e inauguro um movimento irreversível de descobertas.

8

Eram canções com forte sotaque da bossa-nova. Porém o samba domesticado já latejava nelas, em movência pelo contato de Nara Leão com João do Vale e Zé Kéti no Opinião, o “Carcará” cortante de Bethânia, as mãos de Baden pulsando no violão a violência da escravidão. Na época dos movimentos de libertações das colônias africanas, Moçambique, Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, no rastro ressonante do 25 de abril, imaginei o clássico

combo original de Carlos Castilho – violão, flauta, contrabaixo e bateria – contaminado por tamborim e tambor, uma concepção mais ruidosa e rítmica, percussiva. Mesmo implícita, a bossa permanecia e rimava com o cenário e os figurinos de Flávio Império, tapete, camisetas e calças jeans, que marcavam o lugar de irradiação do grupo: a sala de classe média. Roberto Schwarz argumenta que

O processo cultural [...] foi represado em 64. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução. Nestes espetáculos, a que não comparecia uma sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via sua esperança. (SCHWARZ, 1978, p. 78)

A simetria de classe entre palco e plateia, na qual se destacava o movimento estudantil, expressava-se em cena pela concepção de Flávio Império e a bossa-nova. As respostas musicais do Arena e do Opinião ao golpe de 1964 configuravam

uma espécie de revolução brechtiana, a que os ativistas de direita, no intuito de restaurar a dignidade das artes, responderam arrebatando cenários e equipamentos, espancando atrizes e atores. [...] Em lugar de oferecer aos estudantes a profundidade insondável de um texto belo ou de um grande ator, o teatro oferecia-lhes uma coleção de argumentos e comportamentos bem pensados, para imitação, crítica ou rejeição. (SCHWARZ, 1978, p. 82)

Quem seria essa plateia portuguesa, treze anos após o golpe civil-militar, doze depois da estreia do musical nas margens da Ipiranga e há tão pouco tempo dos movimentos africanos de independência? Tateávamos as perguntas no calor musical dos ensaios, híbridos de bossa e samba. Nas noitadas de Lisboa, conheci Robertinho e Jan, tambor marroquino, percussão e viola, máscara da rabeça, África e Europa: a costura fazia sentido, pois *Zumbi* era contado na evocação do cantador nordestino, em redondilhas.

Nosso grupo conta a história
pra você ouvir gostoso



quem quiser me dê a mão
ou quem não tem outro gozo.

O Arena era agora Nosso Grupo: Fernando, Vera, João e Chico de Portugal, Jan do Canadá, Cecília da Argentina, Márcia, Seme, Rui, Robertinho e Zé Batista do Brasil. Cooperativa Luso-brasileira⁴.

9

Começamos a ensaiar o combo musical. Inventariamos as canções segundo três fontes: o texto (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965), a gravação histórica do *Arena* (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970) e o LP *Edu canta Zumbi* (LOBO, 1968). O texto apresentava a peculiaridade de registrar a montagem original, como um documento de encenação, destinado provavelmente a orientar futuras produções, *ressonância*, talvez, dos modelos que Brecht desenvolveu, especialmente na década de 1950, na Alemanha Oriental. A gravação do *Arena* propiciava uma escuta das canções, entoadas em perspectiva teatral, na qual o rigor musical muitas vezes se destempera em nome do fluxo dos sentidos, condição pactuada também por Marília Medalha, única cantora do elenco. Além disso, trazia também modelos da dicção épica do grupo: com Lima Duarte, o lamento do *Banzo* no navio negreiro, a exaltação do trabalho da *Mão livre do negro*, a *Ave Maria* e a *Construção de Palmares*; e, com Guarnieri, o *Discurso de Dom Aires*, no fim do primeiro ato, e o *Tempo de guerra*, cuja poesia se baseia no *Aos que vão nascer*, de Bertolt Brecht. O LP de Edu Lobo proporcionava maior exatidão nas melodias, já que ele cantava todas as faixas, além de oferecer um tema e uma canção adicional: “O amor de Dandara, mulher de Ganga” e “Pra você que chora (Canção de Gongoba)”

Lançamos dois movimentos complementares: um dedicado à *instrumentação* e ao arranjo das canções, e outro à estruturação da peça toda, em que, por meio de elementos musicais de ligação, quase sempre percussivos, estabelecemos um fluxo rítmico quase ininterrupto entre o cantar e o dizer. Um exemplo é o fragmento “Fuga” (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970,

4 Fernando Loureiro e Vera Keel eram dos *Faz Tudo*, João Lagarto, ator português, Francisco Fanhais, um ex-padre cantor conhecido na esquerda lisboeta, Jan Galley, Cecília Thumin, Márcia Fiani, Rui Frati, Seme Lutfi, Robertinho.

cena 7, p. 33): tambor e viola improvisavam a ação crescente iniciada pelo desaparecimento de Zambí – a constatação da fuga, a propagação da notícia e a contaminação do desejo de liberdade, cujo ato pressupunha o arriscado embate com o desconhecido e a perseguição dos capitães do mato.

I. Fluxo rítmico crescente de vocalidades

- 1 – Zambí, ei Zambí!
- 2 – Cadê Zambí?
- 3 – Onde está?
- 4 – Curou as feridas.
- 5 – Tomou fôlego.
- 6 – Estufou o peito.
- 7 – Partiu.
- 1 – Zambí fugiu!

TODOS – Zambí fugiu!

II. Improviso livre de tambor e viola – motivos: mata cerrada, risco do desconhecido, perseguição

NARRADOR: Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados. Horror à chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecido um futuro sem senhor. Enfrentavam todo perigo. Fome, sede, veneno, flechas dos índios, capitães do mato. Agonia pela liberdade. Ideia de ser livre.

III. Breque

A interrupção brusca da música sustentava o contraste entre narração e diálogo presente na cena seguinte – “Negros nas matas”, quando Nico se nega a fugir – e preparava a estratégia de convencimento, tematizada no samba-exaltação “Canção das dádivas da natureza”

Os ensaios com o combo e com a trupe pendulavam entre esses movimentos e criavam uma estrutura musical concreta que sustentava o fluxo épico da peça: o teatro se insinuava nas brechas dos ritmos e das relações. O jogo entre fala e canto se enriquecia pelo contraste das línguas, nas fricções entre o português e o brasileiro. Simultaneamente, cantávamos muita canção brasileira, como uma afinação para a cena e a harmonia entre os



atuantes. Estes momentos resultaram no prólogo da montagem: começávamos desfiando canções para afinar o canto, de modo que o público, ao entrar, encontrava uma festa no palco. No confronto com a fábula, houve quem visse nesse ato uma celebração pela liberdade das colônias africanas.

10

No percurso dos ensaios do *Zumbi*, discutíamos com frequência sobre a atualização do texto e da montagem, impulsionados, talvez, pelo passo a passo que o enfoque musical propunha. O argumento principal se apoiava na luta pela independência das colônias portuguesas e o papel reverberante na própria revolução portuguesa. Se a fábula do *Zumbi* tematizava a liberdade aviltada pela escravidão, esperava-se que os movimentos africanos contemporâneos contaminassem a encenação. Em 1965, quando estreou, o golpe civil-militar era muito recente e as referências históricas deviam ressoar com facilidade no público. Analogias entre os quilombos e os Centros Populares de Cultura (CPC); entre os discursos de Dom Aires e de Castelo Branco, primeiro militar ditador; entre o acordo de Zambi com os comerciantes e o pacto do Partido Comunista com a burguesia, talvez fossem imediatamente reconhecíveis para um público em que “a distância entre o leigo e o especialista diminuiria muito”, como afirma Roberto Schwarz.

[...] nalguma parte, Brecht recomenda aos atores que recolham e analisem os melhores gestos que puderem observar, para aperfeiçoar e devolverem ao povo, de onde vieram. A premissa deste argumento, em que vida e arte estão conciliadas, é que o gesto exista no palco assim como fora dele, que a razão de seu acerto não esteja somente na forma teatral que o sustenta. O que é bom na vida aviva o palco e vice-versa. Ora, se a forma artística deixa de ser o nervo exclusivo do conjunto, é que ela aceita os efeitos da estrutura social (ou de um movimento) – a que não mais se opõe no essencial – como equivalentes aos seus. Em consequência há distensão formal e a obra entra em acordo com seu público; poderia diverti-lo e educá-lo, em lugar de desmenti-lo todo o tempo. Estas especulações, que derivam do idílio que Brecht imaginara para o teatro socialista na RDA, dão uma ideia do que se passava no Teatro de Arena, – onde a conciliação era viabilizada pelo movimento estudantil ascendente. (SCHWARZ, 1978, p. 82)

Boal argumentava que a fábula deveria ser mantida intacta no texto, no canto e na encenação: assim, o movimento e a gestualidade da montagem original permaneceram. Evidentemente, há que se creditar sua postura ao pouco tempo para estabelecer um processo crítico em relação à criação paulistana. Depois de ter encenado *A Barraca conta Tiradentes*, ele montava o novo espetáculo *Ao qu'isto chegou – Feira Portuguesa de Opinião*, cuja concepção arriscava um modo cenográfico sem limites. Semanas antes da estreia, Boal se mostrava apreensivo com o resultado desse processo, tanto que ironizava com o aforisma carioca “todo Marlon Brando tem seu dia de Odilon”, referência a um péssimo ator da década de 1950, que atuava na Galeria Alaska, em Copacabana. De fato, Boal defendia a inteligente conexão entre teatro, música e política que a peça inaugurava, com a agilidade épica dos coringas e um conjunto original de gestos.

A pesquisa do que seja atraente, vigoroso e divertido, ou desprezível – para uso da nova geração – fez a simpatia extraordinária dos espetáculos do Arena desta fase. Zumbi, um musical em que se narra uma fuga e rebelião de escravos, é um bom exemplo. Não sendo cantores e bailarinos, os atores tiveram que desenvolver uma dança e um canto ao alcance prático do leigo, que entretanto tivessem graça e interesse. Ao mesmo tempo impedia-se que as soluções encontradas aderissem ao amálgama singular de ator e personagem: cada personagem era feita por muitos atores, cada ator fazia muitas personagens, além do que a personagem principal era o coletivo. Assim, para que se pudessem retomar, para que o ator pudesse ora ser protagonista, ora massa, as caracterizações eram inteiramente objetivadas, isto é, socializadas, imitáveis. Os gestos poderiam ser postos e retirados, como um chapéu, e portanto adquiridos. O espetáculo era verdadeira pesquisa e oferta das maneiras mais sedutoras de rolar e embolar no chão, de erguer um braço, de levantar depressa, de chamar, de mostrar decisão, mas também das maneiras mais ordinárias que têm as classes dominantes de mentir, de mandar em seus empregados ou de assinalar, mediante um movimento peculiar da bunda, a sua importância social. (SCHWARZ, 1978, p. 82)

Após a sacralização da mão livre do negro como transformadora do mundo, à evocação da religiosidade sincrética na *Ave Maria* (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cena 26, p. 36) corresponde a imagem cênica composta pelo ator-Zumbi que ora ao centro, com três anjos ajoelhados aos seus pés,



simétricos: “Ave Maria cheia de graça. Olorum é convosco.” À medida que a reza evolui, o crescendo no responsório, amparado pela música entoada pelo coro em homofonia, finaliza em vibração exaltada.

ZAMBI: Perdoai-nos Ave Maria. Assim como nós perdoamos os nossos senhores.

CORO: Perdoai, Ave Maria.
Ave Maria cheia de graça
Olorum, Amém, Amém, Amém.

Em contraponto dialético, o compromisso com o perdão dos senhores, no súbito átimo final, configura simultaneamente o gesto paradigmático do *Arena*: a genuflexão, indicativa da prontidão para a ação, e o braço esquerdo erguido com o punho cerrado. Eis aqui um exemplo de cena gestada com conhecimento épico e político, no calor dos ensaios do fim do 1964, que contribui para o entendimento da postura de Boal em 1978. Trata-se de uma relação não só estética e poética com aquela encenação, mas também afetiva, fincada num ato teatral coletivo presente no presente.

Naquele 1978 português, as metáforas do golpe civil-militar pulsariam num plano estrutural implícito, alçando para o nível principal “a agonia pela liberdade, ideia de ser livre”, celebradas pela música. Claudia Campos convoca uma crítica escrita por Maria Helena Serôdio n’*O Diário* de 24 de fevereiro de 1978 para confirmar esta leitura.

Se o atributo que a peça paga às limitações de sua época é dificilmente recuperável e as alusões a seu tempo e espaço restringem hoje sua capacidade evocativa, um núcleo tem generalidade suficiente para garantir sua permanência além do circunstancial. Tomamos aqui como depoimento a crítica Maria Helena Serôdio à apresentação do espetáculo em Lisboa, no ano de 1978. Para a autora que registra o empobrecimento da comunicação pelas alusões circunscritas aos acontecimentos próximos, ficou clara a intenção de valorizar o gesto libertador. O texto pareceu-lhe capaz de suscitar adesão quer pela comicidade quer pela figuração no concreto da ideia de liberdade, na evidência de uma felicidade que nasce da vida livre de Palmares. Ultrapassando o texto, no plano musical, percebe-se a procura de maior comunicabilidade e beleza e, sobretudo, conforme a crítica, “a vivência do espetáculo como festa colectiva.” (CAMPOS, 1988, p. 780)

Esta apreciação mostra que o processo dos ensaios, o modo como a montagem foi concebida e estruturada a partir da música e o ato musical celebrado diariamente em todo o percurso insinuaram-se fortemente no resultado final, a ponto de influir na atualização da leitura da obra. Importante ressaltar que o gesto no sentido de dialogar com os movimentos africanos de libertação foi enviesado: a concepção se fez percussiva para destemperar a bossa, sair do cantinho e um violão⁵. O enraizamento musical nas questões contemporâneas deve ser creditado ao cultivo da dúvida e do debate no interior do grupo.

Boal mantém rigidamente a forma, mas permite o alargamento do sentido pela música, na festa como ato coletivo. Esta condição encontra eco na festa operária, que, no dizer do historiador André Luiz Joanilho (1992, p. 104)⁶,

[...] extrapola o simples caráter de propaganda. A supressão do tempo cotidiano na festa, isto é, do tempo de trabalho, permite a instauração de uma nova temporalidade. É o tempo comunitário, ou ainda, tempo de encontro, de riso, também de crítica e ação. Ele é qualitativo: tempo psicológico que suprime a quantificação mecânica do relógio. Desse modo, a militância vive na festa a realização momentânea da sociedade ácrata. Substitui o isolamento do indivíduo no processo produtivo pela solidariedade na criação de um mundo igualitário e fraterno.

11

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
Ainda guardo renitente
um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
n'algum canto de jardim

5 O crítico James Anhanguera, autor do livro *Corações futuristas*, lançado naquele 1978, várias noites depois da estreia me contou uma coincidência: Edu Lobo tinha lhe dito que, se remontasse o *Zumbi*, seria com tambores no lugar da bateria.

6 Agradeço a citação a meu orientando Artur Mattar.



Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também como é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
algum cheirinho de alecrim
(HOLANDA, 1978)

12

Na boca da estreia, Boal propõe ensaios em meio tom, como ele chamava. De fato, meio tom aqui significa meio volume. Trata-se estratégia de estranhamento, de conter as falas e o canto, para perceber o fluxo das relações e da encenação. Toda a explosão cultivada durante a criação de uma vocalidade justa ao tom manifesto deve ser agora colocada na perspectiva da observação: das distâncias, das relações em movimento, das imagens, dos gestos, dos dizeres. A revelação da estrutura que o exercício propicia, curiosamente, estreita o contato entre pessoas, atrizes, musicistas e atores. Este envolvimento estranho se apoia no fazer, foi construído, poético. Schönberg diz em algum lugar que toda orquestração deve buscar seu sentido na nudez de uma execução ao piano, pois essa condição despe a peça e evidencia seus elementos decorativos. A proposta de Boal se assemelha a esta depuração, um destilar cênico cujo produto é um entendimento que supera a indução e a dedução pela abdução.

Em movimento oposto, na pré-estreia do *Zumbi* no Porto⁷, ele me pede que afinemos violão e viola meio tom acima, secretamente, sem dizer nada ao elenco. A manobra, ao elevar o tom geral da peça, insuflava as vibrações e o brilho das vozes. Notemos aqui as estratégias do diretor: antes da estreia, contenção, estranhamento, opacidade. Na estreia, expansão, envolvimento,

⁷ Foi uma apresentação em uma sala com palco improvisado. Fizemos também uma sessão em Setúbal, antes da estreia no Teatro da Trindade, em Lisboa, onde estive em cartaz em janeiro e fevereiro de 1978. No fim desse mês e em março, ocupou o Teatro Aberto. *Zumbi* foi produzido sem financiamento externo: como grupo cooperativo, cabiam-lhe as atribuições de criação e de produção – é minha a arte do cartaz, por exemplo.

brilho. Vindos do percurso contínuo dos ensaios, os corpos deveriam vibrar entre as duas situações. Vê-se que, se do ponto de vista da forma Boal repetia a encenação do *Arena*, do ponto de vista da atuação e da pedagogia cênica, arriscava modos corporais e vocais de entendimento e aprendizado.

13

Em três cenas do primeiro ato, a encenação utilizava elementos das poéticas da revista e da chanchada, como a improvisação. Na narração da expedição do Capitão João Blaer (cenas 49 e 50), a série de *cacos oficializados* listada no texto faz supor que o elenco do *Arena* atualizava o texto à medida que a temporada evoluía. Na cena 57, em que o governador Dom Pedro de Almeida “tem falta de ar, custa a falar, interrompe as frases ao meio, dorme, é acordado”, o improvisado aparece também como indicação.

Já na cena 66, que fecha o ato, três toques sutis quebravam sua gravidade, pois nela, construída como uma rapsódia de discursos do primeiro presidente da ditadura civil-militar, a associação da fala do novo governador da Capitania com o momento político do golpe é imediata.

DOM AYRES – Senhores, da discussão nasce a sabedoria. Opiniões diversas devem ser proclamadas, defendidas, protestadas. [...] Sejam magnânimos na discussão, mas duros na ação. Plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. Descontentes haverá, e sempre. Um governo enérgico toma medidas impopulares de proteção à coroa, não aos insatisfeitos. Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer.

Senhores, vós guerreais como quem faz política. Eu farei política como quem guerreia. Vossas entradas são derrotadas pela pluralidade de opiniões e partidos de pensamento. Minhas entradas serão vitoriosas pela unicidade do ataque. A independência é necessária na teoria, na prática vigora a interdependência. Não é aqui, neste Brasil, que as decisões políticas devem ser tomadas: é na Metrópole, nossa Mãe Pátria, a quem devemos lealdade, a quem devemos servir como vassallos fiéis. Nossos bravos soldados valentemente lutaram contra o estrangeiro holandês. Nossos heróis formavam um belo exército: já não necessitamos de exército. Necessitamos de uma força repressiva, policial. Unamo-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo de dentro. (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cena 66, p. 44)

Após dizer a primeira fala, Dom Ayres bate três vezes na cabeça, como se buscasse despertar a sabedoria adormecida na mente. O gesto já cômico de estranhamento a percussão repercutia com três toques numa clave de madeira. Vis a vis com o tom autoritário, agressivo, policial e ditatorial, a cachola do governador era agora de pau, oca, vazia. Esta distância crítica é quebrada pelo consenso final com os coros dos brancos comerciantes e os donos das sesmarias: “Ao negro destruiremos”. Na montagem original, havia uma ligação entre o fim do discurso e estes coros, na qual vitupérios de Dom Ayres em alemão contaminavam os exploradores até enfeixar as vozes na exaltação final. Um novo corte mostra a festa dos quilombolas pela celebração da paz com os brancos, quando se canta *Venha ser feliz* (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cena 67, p. 44).

Venha, venha ser feliz, ai venha,
largue o seu senhor e venha
venha que o amor só nasce aqui.
Venha que essa terra é nossa
e o trabalho é bom, sinherê!
Tenha paz no coração, sorria enfim
Venha que esta terra é santa e melhor não há, sinherê!
Aruanda pode ser a paz, mas não é pra já
Paz na terra é um nunca se acabar
do amor que a gente quer, ai venha
Vem meu bom irmão, vem ser feliz
Ganga Zumba é moço Ganga, é menino rei, Sinherê.

A cena fecha o primeiro ato. Estas estratégias de estranhamento praticamente desaparecem no segundo ato, quando

a luta entre escravos e senhores portugueses seria, *já*, a luta do povo contra o imperialismo. Em consequência apagam-se as distinções históricas – as quais não tinham importância se o escravo é artifício, mas têm agora, se ele é origem – e valoriza-se a inevitável banalidade do lugar-comum: o direito dos oprimidos, a crueldade dos opressores; depois de 64, como ao tempo de Zumbi (sec. XVII), busca-se no Brasil a liberdade. Ora, o vago de tal perspectiva pesa sobre a linguagem, cênica e verbal, que resulta sem nervo político, orientada pela reação imediata e humanitária (não-política portanto) diante do sofrimento. Onde Boal

brinca de esconde-esconde, há política; onde faz política, há exortação.
(SCHWARZ, 1978, p. 82)

Para Iná Camargo (2012), reside nessa analogia o principal problema da peça: “identificar uma luta de resistência armada, rica em estratégias de ataque, defesa e mesmo retaliação, que durou cerca de cem anos, a um movimento mal esboçado no pré-64 e, por assim dizer, inexistente depois do golpe”

Numa noite do inverno de 1987, quando eu defendia que o *Arena conta Zumbi* era a tentativa de fazer um épico brasileiro, à maneira de Brecht, um conhecido ator paulistano, estudioso e devoto de Bertolt Brecht, contestou: “*Zumbi é samba-exaltação e Brecht é samba-de-breque!*”⁸. Talvez possamos agora associar esta subdivisão aos dois atos da peça: samba-de-breque no primeiro e, no segundo, samba-exaltação. Enquanto o ápice do primeiro ato é o discurso de Dom Ayres, repleto de brechas épicas, o movimento de captura da plateia pela emoção, sem oposição dialética, culmina, no segundo ato, na canção “A morte de Zumbi” (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1970, cenas 77 a 79, p. 83), composta em modo menor, como um réquiem ao rei suicidado e à fé em sua presença sobrenatural.

Zumbi meu pai, Zumbi meu rei,
Última prece que rezou
Foi da beleza de viver,
Olorum didê.
Longe, num tão longe além do mar
Meu rei guerreiro diz adeus a quem vai ficar
Diz pra sua gente não desesperar
Zumbi morreu, se foi, mas vai voltar
em cada negrinho que chorar⁹.

8 Desenvolvo as relações entre breque e estranhamento em minha tese de livre-docência *Palavra Muda. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio* (DAL FARRA MARTINS, 2018, p. 112-124).

9 Confronte-se esta condição com o fecho do primeiro ato, em que se canta: “*Aruanda pode ser a paz, mas não é pra já*”.



A estratégia não era involuntária, pois Boal defendia que o teatro deveria não só criticar mas entusiasmar. Esse risco ele assumiria de forma mais radical na peça seguinte, *Arena conta Tiradentes*¹⁰.

14

“Quase seis meses depois da estreia de *Kordian*, entre o fim de julho e o início de agosto [de 1962], Grotowski foi a Helsinki para o *VIII Festival Mundial da Juventude e os Estudantes*, na qualidade de membro da delegação polaca” (KUMIEGA, 1989, p. 38, tradução nossa). Dezesesseis anos depois, Boal e A Barraca foram convidados para participar do *XI Festival*, que aconteceria em Cuba, com a presença de Luis Carlos Prestes e do União e Olho Vivo, vindo do Brasil.

Numa noite, sentados lado a lado na mesa da sala de jantar do apartamento, Boal me diz que não pode ir a Havana por questões de agenda. Em seguida, me propõe criar um grupo de brasileiros no exílio, para cantar e dizer um roteiro original de textos e canções. Na segunda aparição, o cometa novamente me chama: cintila sobre a ilha caribenha arriscadamente desconhecida. Nas duas vezes, ele me convida para ocupar o seu lugar como diretor no *Zumbi* e, agora, no *Tatu Guaraná*.

Éramos cinco comigo: Márcia Fiani – cantora e atriz; Rui Frati – ator; Natal – percussionista; e Zeca Leal – cantor e compositor. A canção-título, que compusemos Zeca e eu, anunciava a rapsódia que viria tecer uma teia de histórias dos anos do golpe, em que o Brasil surge como um grande time de jogadores, escritores, compositores e revolucionários, falando no ritmo de uma língua miscigenada.

10 Sobre isso, diz Roberto Schwarz: “De fato, em *Tiradentes* a personagem principal – o mártir da independência brasileira, homem de origem humilde – é apresentada através de uma espécie de gigantismo naturalista, uma encenação mítica do desejo de libertação nacional. Em contraste as demais personagens, tanto seus companheiros de conspiração, homens de boa situação e pouco decididos, quanto os inimigos, são apresentados com distanciamento humorístico, à maneira de Brecht. A intenção é de produzir uma imagem crítica das classes dominantes, e outra, essa empolgante, do homem que dá sua vida pela causa. O resultado, entretanto, é duvidoso: os abastados calculam politicamente, têm noção de seus interesses materiais, sua capacidade epigramática é formidável e sua presença em cena é bom teatro; já o mártir corre desvairadamente em pós a liberdade, é desinteressado, um verdadeiro idealista cansativo, com rendimento teatral menor” (SCHWARZ, 1978, p. 85).

Tatu Guaraná
Tupi Guarani
Tutu Marambá
Tapuia Tupi
Agogô Nagô
Afoxé Gegé
Acarajé Guiné

Xote, Ranchos e Congadas Candomblé Maracatu
Frevo, Samba de Umbigada Capoeira Cururu

Garrincha Noel Pelé Pixinguinha Donga Da Guia Ademir
Caetano Tostão Vavá Clementina Chico Gilberto Didi, Didi

Osasco, Palmares, Quilombos, Cangaceiros,
Canudos e Ligas, Camponeses, Guerrilheiros
Graciliano Assis Machado
Grevistas Tenentes
Cunha Euclides Guimarães
Amazonas Sertões

O enfoque do roteiro, em constante discussão e transformação, não ignorava os ruídos do rock e do tropicalismo e seus desdobramentos estéticos e políticos. As tensões entre engajado e alienado, pauta frequente no debate da esquerda brasileira no exílio, opunham, no plano da música, Gonzaguinha e Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso, Vandrê e Tom Zé. Os debates se inflamavam mais ainda ali, naquele pedaço do Brasil doloroso, exilado e banido, de pessoas impulsionadas pela ação política, movidas pela fé e pela luta, domadoras e equilibristas do medo. Tratava-se de tensionar a militância com os desejos e as vocações do corpo, mobilizados pelo ritmo, ao encontro da vocalização da palavra, com os riscos, ruídos e silêncios que este gesto provoca.

15

Uma leitura essencial de resistência crítica nos anos 1970 brasileiro era *De olho na fresta*. No livro, Gilberto Vasconcellos (1977) parte da canção de abertura do disco *Sinal Fechado*, de Chico Buarque, “Festa imodesta”



composta justamente por Caetano Veloso, que se abre com a citação do samba “Alegria”, de Assis Valente.

Minha gente
era triste e amargurada
Inventou a batucada
pra deixar de padecer
Salve o prazer!
Salve o prazer!

Numa festa imodesta como esta
Vamos homenagear
Todo aquele que nos empresta sua testa
Construindo coisas pra se cantar
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Que o otário silencia
Toda festa que se dá ou não se dá
Entra pela **fresta da testa**
E resta vida.
(VELOSO, 1974, grifo nosso)

Cabe dizer, em primeiro lugar, que a **minha gente** dos versos de Assis Valente não se refere a toda a gente brasileira, mas à **gente negra brasileira**, que inventou o samba como remédio para as dores e aflições da escravidão. Portanto, antes que a fresta explicitamente se anunciasse, havia uma pulsação subterrânea, reprimida pelo “Sambão–joia”, sucesso da época, nas vozes de Benito Di Paula, Antônio Carlos e Jocaí. Mas é à segunda fresta que Gilberto Vasconcellos se refere e prescreve: é preciso aprender a escutar e a perceber o que o compositor diz pelas frestas da sua testa. Não por acaso, a canção abre um belo e incomum disco de Chico Buarque, em que ele só canta outros compositores. Conta-se que há uma autoria sua com o pseudônimo de Julinho da Adelaide, chamada “Acorda amor”, na qual se narra uma prisão política pelas brechas, faixa de abertura do Lado B do LP, um desabafo contra o constante assédio da censura sobre sua obra. Talvez mais censurado ainda tenha sido Taiguara, famoso como o cantor da linda voz de “Modinha”, de Sérgio Bittencourt, que venceu o *III Festival da Música Popular Brasileira*, em 1968. Mestre na língua da fresta, Taiguara grava, em 1976, *Imyra, Tayra, Ipy*, um disco fundamental e absolutamente original, pois supera

as dicotomias entre pensamento e corpo, público e íntimo, instrumento e voz, contradições que o *Tatu Guaraná* desejava enfrentar. No ritmo pernambucano do frevo “Primeira bateria” (TAIGUARA, 1976), um bandoneón tocado por seu pai, Ubirajara Chalar Silva, dá o tom do tango e se insinua na dança, no rastro das linhas tradicionais dos metais, como a afirmar a convicção de que as duas ditaduras, a argentina e a brasileira, vão **virar** juntas.

Primeira bateria
Vira, vira, vira
Vira, vira, vira...
Virou

Acaba com essa cana
Acaba com essa cana
Acaba com essa cana...
Acabou

Ah! Meus votos
Ah! Meus votos
Ah! Meus votos
De felicidade vai ser

Ah! Folia
Ah! Folia
Ah! Folia
Vai amanhecer no jardim

“Como em Guernica” (TAIGUARA, 1976), instrumentada em palmas e tacos, elogia o cancionista e a canção como forma de luta até que esse dia chegue, em que todas as repressões se calem.

Ay, Hermano
Qué hasta que el día ese llegue
Yo no descansa y no duerma
Sin haber hecho muchas canciones

Ay, Hermana
Qué hasta que el día ese llegue
Tú no te canses, no mueras
Sin callar todas las represiones



Madre y abuela Vasconia
Vieja Vasconia en tus siglos
Arden los cuerpos de aquellos
Que abren mis ojos para mi pueblo

Madre y abuela Vasconia
Mi pueblo mezcla mil mares
Mi nombre indígena es rojo
Mi lengua es blanca, mi canto es negro

Madre y abuela Vasconia
Somos de América el sueño
Niños, caminos sin crímenes
Pero sin dueños, y sin arreglos...

Madre y abuela Vasconia
Como en Guernica, tu árbol
Que acá no muera el motivo
Se abren los labios, aún que con miedo

Censurado pela ditadura civil-militar, *Imyra, Tayra, Ipy* foi proibido três dias depois do lançamento, tendo reaparecido somente em 2013. Estas duas canções já compunham a rapsódia cubana quando, num domingo da primavera de 1978, Taiguara aparece em Lisboa, vindo da Tanzânia: eis-nos no apartamento de Boal para um almoço e uma tarde de conversa e música. Cantamos e tocamos juntos, trocamos composições: um grande afeto ideológico nos unia. Ele mostra um xote novo, que fizera pelos catorze anos do golpe, familiar no ritmo, mas estranho nos caminhos da melodia e da harmonia. Cito de memória fragmentos dos versos da canção que também se acoplou ao repertório do *Tatu*:

No meu exílio lá na rua do Limão
Parei um pouquinho pra falar com meu irmão
Que a porcaria dessa vã sociedade
Que inda engana a mocidade
Vai acabar com a gente não

O Pasolini já passaram no limão
Mas o recado fica e dá demonstração
[...] A escravidão vai se tornando
O mal da civilização

[..] 14 anos é 25 ou 21
 Não tem idade basta um dia pra razão

Numa fermata final, Taiguara arremata com uma citação da conhecida melodia de Baden e Vinicius: “Feliz o tempo... que virá”

Já era noite quando nos despedimos na rua, desejou, músico: “Muito som pra vocês!”. Onze anos depois, quando eu e Maria Simões acompanhávamos Jorge Mautner em shows da campanha de Lula à presidência, encontrei Taiguara em São Bernardo do Campo. Nos abraçamos e ele me disse: “*you me lembrou uma dia inesquecível!*”. Nunca mais o vi.

16

Era verão em Lisboa, embarcamos no navio soviético Leonid Sobinov. A bordo, italianos do Partido Comunista Italiano, alguns poucos espanhóis, portugueses ligados ao Partido Comunista Português, e brasileiros vindos de Paris e Portugal, militantes do PCB, do MR8, da VPR e da ALN¹¹. Como pauta da viagem, aulas de italiano, ginástica, debate político e festa. Inesquecível o salão lotado bailando e cantando uma cançoneta do Veneto:

Ah come è bella
 L'uva fogarina
 Ah come è bello
 Saperla mendemiare
 A fare l'amor con la mia bella
 A fare l'amor mezzo al filare
 Dighirindindin
 Dighirindindin
 Dighirindindin
 Din din din din...

Esta atmosfera contaminava os ensaios e as apresentações provocavam transformações no roteiro. O *Tatu* mesclava narrativas quase jornalísticas, estratégias da fase final do *Arena*, com tentativas de uma vocalidade poética,

¹¹ Partido Comunista Brasileiro, Movimento Revolucionário 8 de Outubro, Vanguarda Popular Revolucionária e Ação Libertadora Nacional, respectivamente.



submetidas a um pulso constante e seguro, origem do movimento e da condução da montagem. Eram vozes em contraponto com o violão e a percussão.

Dez dias se passaram e ancoramos em Havana, era 26 de julho, um dia depois da celebração do ataque ao quartel de Moncada, em 1953, marco inicial da revolução. Aviões ianques bordejavam ruidosamente o limite das águas cubanas, anunciando a proximidade da Flórida. Entrar em Havana era como navegar pelo lado oculto da lua, a escuridão da incomunicabilidade. Nos tempos da ditadura civil-militar, nossos vistos eram especiais e unilaterais. Muitos viajavam com codinome. Na iconografia infantil, moldada pelo maniqueísmo católico, Fidel sempre fora o demônio. Tive duas tias freiras: meiga, Antonieta me catequisara em suas idas a Botucatu. Hermenegilda, enérgica madre superiora, vocalizava o poder. No canal de entrada do porto de Havana, de sua boca me latejavam três palavras: Fidel, ateu, diabo.

Mas meu coração deu um nó. Entrar na ilha, *The dark side of the moon* lampejava, paradoxalmente, a capa do Pink Floyd: um prisma no fundo preto e a luz branca refratando cores. Para entrar ali, seriam precisos olhos para decompor a luz, deixá-la revelar sua intimidade.

Calor úmido, prenúncio de chuva na tarde habanera. Nosso entusiasmo explodia pelo caminho, era só canto: *Viva Cuba! Cuba, que linda es Cuba!* Fomos hospedados em um moderno conjunto arquitetônico, nos arredores de Havana, Parque Lenin. Homem com homem, mulher com mulher. A primeira refeição inesquecível, um oásis na enjoada comida transatlântica, oferecia iguarias raras: abacate na salada, mamão e feijão.

No dia seguinte, abertura oficial do Festival, descobrimos que o PCB, responsável pela programação brasileira, numa postura que avaliamos como um misto de decepção pela ausência do Boal com marcas pelas diferenças de posicionamento político que o grupo professava, sintetizadas na presença do corpo em fluxo rítmico, desmarcara toda a agenda do *Tatu Guaraná*. Foi preciso um grande esforço nosso e de um conjunto de brasileiros e cubanos para assegurar nossa apresentação em cinco espaços, quatro abertos e grandiosos. Era perigoso e delicado o terreno que pisávamos, tecido de esperança, consciência, luta e dores. Buscávamos uma dimensão política que se afirmasse pelo discurso poético. As palavras do Che, cuja imagem enorme luzia pelos cantos da cidade, sintetizavam esta dimensão: *hay que endurecer*

sin perder la ternura jamás. A própria abertura do encontro, dia 28, no Estádio Latinoamericano, com Fidel e Arafat, contrapunha dialeticamente a sensualidade da rumba à ordem unida das crianças de metralhadora em punho, cantando: *un buen deportista quiero ser*. À comunidade cabia defender a revolução, sabotada e atacada constantemente por um vizinho poderosíssimo.

O evento não mostrava o cotidiano da Ilha, havia um desejo evidente de se revelarem os (bons) frutos da revolução. Sabíamos de prisões e perseguições, da militarização do poder e o sectarismo partidário tinha nos atingido de frente. Mas me contavam sobre a saúde e a educação absolutamente socializadas, eu via um movimento musical político sem perder jamais o suingue, notava a organização e a consciência coletiva cubana, eu olhava para aquela única experiência tropical e pensava: tudo bem, pode ter defeitos, mas eles estão muito mais próximos de uma sociedade justa do que nós, dominados a ferro e fogo pelas botas do fluxo do capital. Triste Brasil, ó quão dessemelhante.

Impregnados de rumba e socialismo, rum e tabaco negro, encantados pelo pulsar caribenho, deixamos a ilha. Os sons do *Tatu Guaraná* vibraram ali e continuaram vibrando na viagem de volta, a tal ponto que fomos contratados para um giro na Itália, pelo Festival dell'Unità, jornal do Partito Comunista Italiano, na época dirigido por Enrico Berlinguer. Direção: Gênova, com escala em Lisboa e Barcelona.

17

En cada amor
Hay siempre un bar
La siempre mesa
El mozo el tango
Marcando el tiempo
Y el corazón

Tengo el amor
Y no lo tengo
Hombre de circo
A vagabundear
Se hubiera tango
Se hubiera bar

Sola en calles del mundo
Me voy noche en noche
Buscando una esquina
El bar una mesa
La voz tan amiga
De mi soledad

Miro si miro no veo
Si veo no escucho
Si escucho no hay tango
Si hay tango no hay patria
Si hay patria no es mía
Y la mía no está

Mierda! Si no soy argentina
Ya no estoy más sola
No soy somos muchos
Dolor sin fronteras
Se estoy en el mundo
El mundo es mi bar¹².

18

A primeira lembrança de Barcelona é a bruma suave de uma madrugada de agosto, o Mediterrâneo era um quadro impressionista, como as primeiras imagens do filme *Morte em Veneza* de Luchino Visconti, em que a névoa se esfumaça no mar. O sol banhava o amanhecer quando o Sobinov atracou. Enquanto os espanhóis desembarcaram, subimos La Rambla e descobrimos a maravilha das cores, dos cheiros e dos sons da *Boquería*: tomates, maçãs, laranjas, mariscos e peixes, tudo minuciosamente arrumado, pressentimento da troca. *O navio apitou, paguei a despesa e a história se encerra*, alguns passos na direção do cais, *adeus, Barcelona, adeus*, de novo o Mediterrâneo.

19

Avette mangiato? No? Prima mangiare, dopo parlare! O compagno Cavali nos convida a um pasto genovês, pasta e carne, ainda não era o *pesto*

¹² Zeca Leal e Zebba Dal Farra, "El mundo es mi bar". Tango composto em 1978 para a montagem *Tatu Guaraná*, dedicado a Cecília Thumin.

nem o *penne all'arriabiata* do encerramento do Festival, dali a mês e meio. Almoço findo, projetamos o giro: Florença, no lançamento do Festival, depois, Parma, Modena, Bolonha, Grosseto, Crema, Novara, Oristano – na Sardenha, Guardiagrele, de novo Florença e o encerramento, em Gênova, com a presença de Enrico Berlinguer. O Festival dell'Unità era absolutamente popular e combinava debate político com gastronomia e cultura. Durante 45 dias, gravitamos em torno da Emília Romana, tradição de resistência e luta. Exceto em Gênova, onde o *Tatu Guaraná* se apresentou em um ginásio enorme, com um eco terrível, todos os outros eram espaços abertos, com plateias tão delicada e deliciosamente diversas quanto a comida que se oferecia. O giro do *Tatu* foi um ato dialético de sustentação artística. Ensaio o tempo todo, nos trens em movimento, nos hotéis, nos palcos: o debate constante e intenso se acirrava na simples troca de uma palavra ou na inclusão de um samba. As faíscas das oposições mantinham aceso e inflamado o jogo cênico de narrativas cantadas do golpe, tecidas por rapsodas e rapsodos em exílio compulsório ou espontâneo. A dinâmica do momento histórico impunha novas questões e nesse terreno transitávamos.

Em Reggio Emília vivia Rolando Frati, o Velho. Alto militante da Aliança Libertadora Nacional, a ALN, dirigida por Carlos Marighella, fora preso, torturado e, trocado pelo embaixador estadunidense, banido do país. Visão política mais avançada e afinada com aqueles tempos – já se pressentia em sua fala o surgimento de Lula e do Partido dos Trabalhadores (PT), o Velho dizia: *“não é pra agora, demora, não vai ser pra sua geração, nem de seu filho, nem de seu neto, o socialismo é muito recente, carece calma e muito trabalho político”*. Tinha seus 65 anos, uma geração à frente de meu pai, com seus 59 anos naquele 19 de setembro de 1978. Falara com ele de Gênova, depois de um mês: a viagem a Cuba fora o silêncio secreto de um mundo interdito. Lá de Reggio Emília, tentara ligar para Taubaté, uma, duas, três, várias vezes, sempre sem resposta. Fato estranho porque 22 de setembro era meu aniversário de 26 anos e 31 de casamento de Plínio e Thereza. Havia já uma semana de angústia pela mudez. Numa tarde a notícia chega como flecha, a voz de minha mãe controla e escolhe as palavras para me contar o que eu já quase sabia. Só me restou silenciosamente cantar.

Já era o fim do giro italiano, o *Tatu* entrou na toca e trancou debaixo do barro do chão toda a efervescência coletiva criativa do meu trajeto de estrangeiro. Agora era partir para o centro do peito. Paris.

20

No livro *O teatro e seu espaço* (BROOK, 1968, p. 66), Peter Brook afirma que “o teatro é um veículo, um meio para o autoconhecimento, a autoexploração, uma possibilidade de salvação.”^{Esta acepção} se associou plenamente à última fase das propostas de Grotowski, quando o grande diretor polonês, no movimento de “ultrapassar a separação entre actores e espectadores” (PEREIRA, 2015, p. 77), quebra esta fronteira. Podemos alargar o sentido que confere Brook e incluir os eixos ético e político: o veículo assim definido ultrapassa a dimensão de si para vetorizar as pessoas, nos campos privado e público. Nesta condições, a última fase da ação teatral de Augusto Boal, o Teatro do Oprimido, em suas múltiplas modalidades, torna-se um refinado meio de conhecimento, ao encontro de possibilidades de salvação política. A despeito da qualidade de sua poética teórica e prática, Boal nem sempre teve o reconhecimento que merece, especialmente no âmbito acadêmico brasileiro. Quando ele morreu, em 2009, narrei meu breve caminho com ele e cantamos *Oração*¹³ em todas as aulas do Departamento de Artes Cênicas da ECA. Uma semana depois, fui à Cidade do México para um encontro ibero-americano: a consternação era enorme pela morte do mestre.

Entrevistei Boal em 1996, no intervalo entre o almoço e a sessão da Câmara Legislativa do Rio, no processo de minha tese de doutorado (DAL FARRA MARTINS, 1999). Foi uma breve conversa sobre espaço cênico. Para ele, naquele momento, não importava qual fosse a configuração cênica, inclusive o palco frontal. O importante era garantir a transitividade entre ator e público. Ganha sentido um desenho seu pendurado numa parede de seu apartamento em Paris. Nele se lia: todo mundo pode ser ator. Eis o veículo em ação.

Foi a última vez que o vi.

¹³ Canção de Rui Guerra e Edu Lobo, que compunha o roteiro de *Zumbi*, cujo refrão diz: “*Laialadaia Sabatana Ave Maria*”.

21

A permanência do exílio é o motivo central da peça *Murro em ponta de faca*, que Boal finalizava no outono de 1977. Falava das malas, signos do transitório iminentemente presente no seu cotidiano, paradigmático de tantas dores sem fronteiras, agora, ontem, sempre. No terreno do teatro épico, Boal joga livremente com o tempo e o espaço, ao mesmo tempo em que restringe a utilização dos coringas. A redoma de envolvimento, espécie de reserva dramática do dramático, presente em *Zambi* e *Tiradentes*, encapsula Maria, construída por isso com traços mais densos que as outras personagens da peça. Além desta característica estrutural, canal empático no fluxo narrativo, há duas outras simetrias com o *Zumbi*: como *Zambi*, Maria se suicida e seu herdeiro será Paulo, da mesma forma que Ganga Zumba prossegue na luta para transmitir a missão, reconhecida *em cada negrinho que chorar*. O entusiasmo, almejado por Boal com a estratégia, nasceria de uma tomada de consciência pela personagem que representa o epígono, a partir da morte: Ganga Zumba, em *Zumbi*, e Paulo, no *Murro em ponta de faca*. O cineasta Harun Farocki, em um breve mas luminoso texto de 2008, propõe uma outra escuta para o conceito de empatia.

Esta palavra pertencia ao bando contrário. Havia aprendido com Brecht a não mirar de maneira demasiado romântica. No teatro deveríamos nos relaxar e tomar uma posição distante avaliadora. Os atores deveriam manter também as distâncias com o papel representado, para mostrar que **a gente é como é porque as circunstâncias são como são. E as circunstâncias são como são porque a gente é como é. Ainda assim, não são só imagináveis como são, senão também de maneira diferente, da maneira que poderiam ser, e as circunstâncias também podem ser imaginadas de maneira diferente da que são.** [...] Em 1968, me impressionava encontrar assiduamente com pessoas que desejavam uma revolução mundial a todo custo [...]. Os jovens de esquerda reivindicavam a identificação. Reclamavam livros, obras ou filmes nos quais apareciam pessoas e grupos atuando de forma modelar, para que o espectador alcançasse uma atitude exemplar [...]. Empatia é uma palavra demasiado bonita para ser abandonada diante de qualquer hostilidade. Empatia (*Einfühlung*) é uma expressão mais bonita que identificação, tem o gosto da transgressão. Uma combinação de “penetrar” (*Eindringen*) e “simpatizar” (*Mitfühlen*). Uma simpatia um tanto agressiva. Deveria ser possível *empatizar* de um modo que

fosse possível criar um efeito de estranhamento (alienação, distanciamento). (FAROCKI, 2016, p. 3, tradução nossa, grifo nosso)

Embora não formulasse deste modo, a proposta de Boal fomenta o resgate da empatia, na expectativa de provocar um entusiasmo mobilizador, contrário à identificação catártica, que leva ao abandono e à inação. Entretanto a contraposição da empatia ao estranhamento calcada na subdivisão de papéis pode pôr em risco a leitura crítica da obra, pois, como afirma Roberto Schwarz (1978, p. 85) a respeito do *Tiradentes*, “o método brechtiano, em que a inteligência tem um papel grande, é aplicado aos inimigos do revolucionário; a este vai caber o método menos inteligente, o do entusiasmo.” No *Murro*, os inimigos estão fora. Porém a condição do exílio permanente toca Maria pela violência do estado de exceção que a ditadura civil-militar impõe: enquanto seus companheiros tecem comentários não raro estereotipados sobre a conjuntura política que os coloca em constante ameaça, ela é assolada pela presença da morte do amigo assassinado. Maria estabelece um contato perturbador com a violência dos torturadores, como mostra uma cena de amor com seu companheiro Paulo, no segundo ato da peça.

MARIA (*Acariciando-o*) – Podiam ter cortado essa língua. (*Gesto*) Podiam ter te furado esses olhos. (*Gesto*) Podiam ter te cortado todo, aqui e aqui e aqui... retalhos... o pulmão escorrendo pelas costelas... (*Ela começa a tirar a roupa dele e a vesti-la ela mesma: a camisa, a gravata, o paletó, as calças. Tira-lhe a carteira com dinheiro que usa como adorno.*) Podiam ter te assassinado... (*Agarra-se no corpo dele querendo buscar prazer que não vem.*)

PAULO – Podiam... podiam... (*Maria dá um grito e interrompe a cena de amor.*)

MARIA – Para, para, para! Eu não consigo, não consigo! Eu vejo o teu corpo nu e tenho medo. Eu vejo as tuas mãos e tenho medo. Eu vejo os teus olhos e vejo sangue. Eu toco o teu sexo e vejo vermes. Eu te vejo e vejo um morto. Eu não posso, não posso. Nunca mais. (*Pausa comprida. Silêncio comprido.*). (BOAL, 1978, p. 248)

A morte de Maria vocaciona a ação de Paulo: ele atesta sua solidão e proclama a multiplicação da luta, pela conexão entre a escuta e a fala. É preciso estar atento às vozes, mesmo ao silêncio das vozes, para não se calar. Para Boal, o grito não para no ar, mas penetra as orelhas e toca a música da voz que escuta, percebe e transforma.

PAULO – Eu estou sozinho. Quiseram que eu me calasse, mas eu falo. [...] tem sempre alguém que está falando, às vezes de longe, às vezes de perto, às vezes com sangue no rosto, mas sempre com voz muito limpa, sempre um de nós está falando, nalgum lugar [...]. Mesmo que eu me cale, escutem. Mesmo que se calem todos, escutem o silêncio, o silêncio que fala. Vocês estão vivos, escutem. Estão escutando? Estão me ouvindo? Escutem o silêncio, escutem. [...] Escutem, escutem. Eu não me calo. Eu não me calo. Eu não me calo. Escutem. (BOAL, 1978, p. 258)

Corte. Na cena seguinte, “entram todos os outros atores que agora representam outros personagens noutra país, noutra época, noutras circunstâncias. Porém suas características são muito semelhantes.” Embora houvesse movimentos isolados de retorno ao Brasil, o momento era de permanência do exílio: a anistia viria dois anos depois, e de forma recíproca abrangerá exilados, banidos e torturadores. O Estado civil-militar, legislador autoritário, se anistiava. No entanto, podemos também ler como a profecia do exílio que nos ameaça no 2020 brasileiro, assim como “Sabiá”, de Chico e Tom, pressentiu a diáspora do pós-68, cantando no futuro o retorno de partidas que serão crescentemente frequentes nos anos seguintes: “*Vou voltar, sei que ainda vou voltar para o meu lugar, foi lá e é ainda lá que eu hei de ouvir cantar uma sabiã*”

22

Em um debate no ano de 2012, ao final de uma das sessões de uma montagem carioca do *Murro em ponta de faca*, Amir Haddad afirma ter tido muito medo das declarações de um militar em celebração do 31 de março naquele ano. Era o momento da instalação da Comissão da verdade. Diz Amir: “Eu tenho muito medo dessa demora do Brasil em abrir esse baú da memória. [...] Tirar essa rolha para a alma brasileira fluir em outra direção e nós nunca mais termos medo nenhum de que isso possa voltar” (AMIR HADDAD..., 2012). Sabemos hoje que a rolha não foi tirada, já há brasileiros e brasileiras em exílio e um ex-presidente em situação de prisão política, mesmo em liberdade. Mas essa profecia aponta também para milhões de pessoas exiladas em seu próprio país, em estado de sítio permanente, submetidas às polícias e às milícias, cerceadas de circular, indefesas jurídicas, pela exploração, pela raça, pelo gênero, pela pobreza,



marcadas por leis de exclusão, como as da Reforma Trabalhista e da Reforma da Previdência. Eis a extensão da permanência do exílio de que nos fala Boal.

Naquele debate, Amir Haddad afirma também que não se produzem mais homens como Augusto Boal, morto em 2009. Para Amir, Boal era aquele que não se cala. Para Guarnieri, Boal era um semeador. “Paladino dos humilhados, à procura de uma estética do nosso tempo. [...] Por onde passa, permanece a inquietação” (GUARNIERI, 1978, p. 191). Por trás desses dois sujeitos que reconheço nele, habitava uma pessoa que escuta e chama, intui uma vocação e impulsiona, inflama.

E foi pensando assim que escolhi minhas raízes e procurei onde cravá-las. E como não achei terra firme, cravei minhas raízes no vento. Com toda força, cravei minhas raízes bem fundo, bem no meio do vento! O vento não ficou quieto não. Acho até que ele nem gostou. Mas eu me agarrei firme na garupa. E por aí ando: às vezes, sou eu que levo, às vezes, sou levado. [...] Os nossos gritos e os nossos murros, por aqui e por aí, acabaram se encontrando sempre. No mais, meu irmão, no mais a lira tenho destemperada e a voz enrouquecida, como o caolho lusitano. Mas mesmo rouco e desafinado, mas mesmo com calo no dedo e a viola quebrada de tanta alfândega, mesmo assim vou continuar gritando cá por fora, estimulado pelos murros que vocês continuam dando por aí dentro. (BOAL, 1979)

Murro em ponta de faca. Mesmo na certeza do corte, urge esmurrar, urge gritar.

Referências bibliográficas

- AMIR Haddad e Cecília Boal no debate exílio e pertencimento. Rio de Janeiro: [s. n.], 2017. 1 vídeo (67 min). Publicado pelo canal Murro em Ponta de Faca. Disponível em: <https://bit.ly/2ZFkKHb>. Acesso em: 5 set. 2019.
- ARAP, F. **Mare Nostrum**: sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Senac, 1998.
- BOAL, A. **Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1978.
- BOAL, A. Carta de Augusto Boal para Gianfrancesco Guarnieri. **Boal Blog**, Rio de Janeiro, 1979. Disponível em: <https://bit.ly/3f5VZpc>. Acesso em: 22 fev. 2020.
- BOAL, A. Carta a Carlos Porto. Buenos Aires, 23.09.1973. In: BOAL, A. **Atos de um percurso**. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 94.

- BOAL, A.; GUARNIERI, G.; LOBO, E. **Arena conta Zumbi**. São Paulo: RCA, 1965. 1 disco de vinil.
- BOAL, A.; GUARNIERI, G.; LOBO, E. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro SBAT**, São Paulo, n. 378, p. 31-59, nov./dez. 1970.
- BRECHT, B. Tambores en la noche. *In*: **Teatro completo**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
- BROOK, P. **The empty space**. London: Penguin Books, 1968.
- CAMARGO, I. Arena conta Zumbi. **Boal**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/31RtRIQ>. Acesso em: 31 mar. 2013.
- CAMPOS, C. A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- DAL FARRA MARTINS, J. B.; OLIVEIRA, A. L. Medida do coração. Voo. *In*: **Um palco é preciso**: o outro Bando da Lua. Violão e voz: Zebba Dal Farra. Flautas: Humberto Araújo; Chiquinho Brandão. Bateria e percussão: AC Dal Farra; Paulinho Ramos. Baixo: Sylvio Mazzucca Jr. São Paulo: Abacaro, 1981. 1 disco vinil, lado b, faixa 5.
- DAL FARRA MARTINS, J. B. **Estruturas leves**. Conexões com o espaço teatral. Projeto de um Teatro, Móvel, Múltiplo e Transformável (TMMT). 1999. Tese (Doutorado em Engenharia Civil) – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- DAL FARRA MARTINS, J. B. **Palavra Muda**. Sobre poéticas para vozes em Estado de Sítio. 2018. Tese (Livre-Docência em Linguística, Letras e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- FAROCKI, H. **Einfühlung (Empatía)**. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2016. (Catálogo da exposição).
- GUARNIERI, G. Murro em ponta de faca: um grito de socorro, de amor e de alerta (Prefácio). *In*: BOAL, A. **Murro em ponta de faca**. São Paulo: Hucitec, 1978. p. VII-IX.
- HOLANDA, C. B. Meu caro amigo. *In*: HOLANDA, C. B. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 disco vinil, lado B, faixa 5.
- HOLANDA, C. B. Tanto mar. *In*: HOLANDA, C. B. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco vinil, lado B, faixa 5.
- JOANILHO, A. L. Prefiguração do novo. **Cadernos AEL**, Campinas, n. 1, p. 104, 1992.
- KUMIEGA, J. **Jerzy Grotowski**. Firenze: La Casa Usher, 1989.
- LOBO, E. **Edu canta Zumbi**. Rio de Janeiro: Elenco, 1968. 1 disco vinil.
- PEREIRA, J. F. A arte como veículo: para que serve uma performance sem espectadores? **Persona**, Porto, n. 3, p. 74-80, 2015.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SERÔDIO, M. H. Zumbi. **O Diário**, Lisboa, 24 fev. 1978.
- TAIGUARA. **Imyra, Tayra, Ipy**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. 1 disco vinil.
- VARELA, L. Brecht em Portugal. *In*: ENCUESTRO INTERNACIONAL BRECHT EM ESPAÑA, 1998, Sevilla. **Anais** [...]. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1998. p. 319-332.
- VASCONCELLOS, G. **De olho na fresta**. São Paulo: Graal, 1977.



VELOSO, C. Festa imodesta. *In*: HOLANDA, C. B. **Sinal fechado**. Intérprete: Chico Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 1 disco de vinil, lado a, faixa 1.

Recebido em 03/03/2020

Aprovado em 18/05/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p173-184

Sala Aberta

A performatividade na dança

The performativity in dance

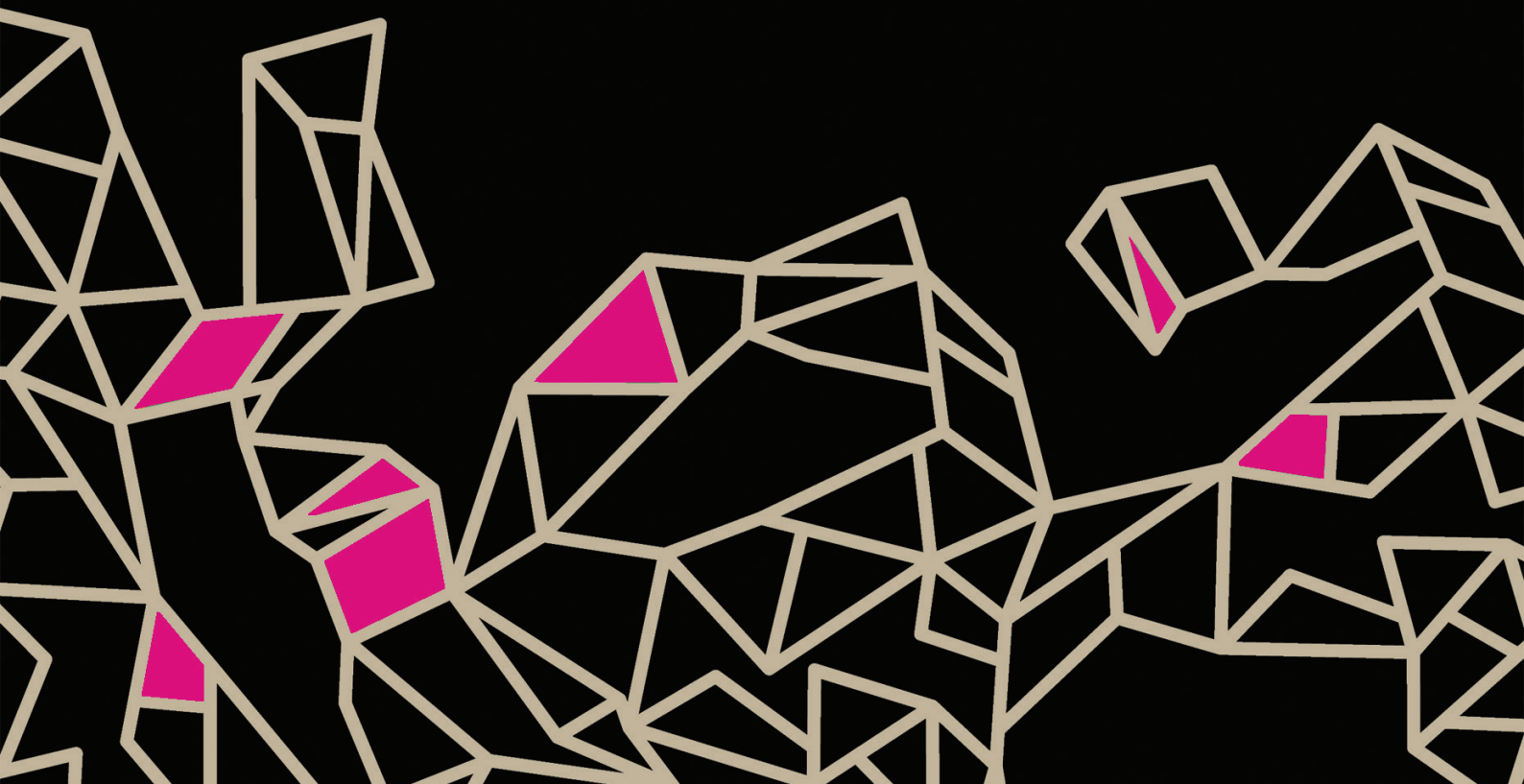
Karina Almeida
Sayonara Pereira

Karina Almeida

Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora de estudo e prática corporal na Escola Superior de Artes Célia Helena

Sayonara Pereira

Professora efetiva da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Diretora do Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanz Theatralidades (Lapett) no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.



Resumo

Este artigo discute como as noções de coreografia, corporeidade e performatividade vem sendo exploradas de um modo experimental desde os anos 1960. Discute-se a noção de performativo na dança através de uma breve análise da peça *What the body does not remember* (1987), do coreógrafo belga Wim Vandekeybus. Do ponto de vista teórico, Féral, Schechner, Preston-Dunlop e Hantelmann são as principais referências propostas para esta discussão.

Palavras-chave: Dança, Performatividade, Coreografia, Artes da cena, Corpo.

Abstract

This paper discusses how choreography, corporeity and performativity have been experimented upon in contemporary dance since the 1960s. The meaning of “performative” in dance is presented by a brief analysis of the piece *What the Body Does Not Remember* (1987) by Belgian choreographer Wim Vandekeybus. From a theoretical point of view, Féral, Schechner, Preston-Dunlop and Hantelmann are the main references used for this discussion.

Keywords: Dance, Performativity, Choreography, Performings arts, Body.

A partir de 1950 é possível notar uma virada coreográfica¹ no campo da dança: as fronteiras entre as artes foram borradas e o processo criativo passou a ocorrer de modo mais horizontal, investindo em práticas experimentais que intensificaram os questionamentos sobre corporeidade, efemeridade e performatividade: quais são os limites entre o que é dança e o que não é? Entre o dançarino e o público? Entre realidade e ficção? Entre obra e processo? O quanto e como a dança resiste e insiste no espaço-tempo? Quais são os lugares da dança?

Tais questionamentos foram incorporados pelos artistas da dança pós-moderna² em suas proposições. A noção de coreografia foi ampliada à medida que novas práticas de composição surgiram, aprofundando a pesquisa

1 Ver Lepecki (2012).

2 Sobre a dança pós-moderna ver Banes (1987).

sobre a potencialidade expressiva do próprio movimento e da própria corporeidade, sem depender de uma estrutura dramática ou de um tipo de narrativa linear de causa-efeito. É possível dizer que a coreografia, com seu desenho de movimento, gestos e trajetórias espaciais, longe de ser esvaziada de sentidos, passa a ser explorada como gatilho psicofísico, que “parte da execução para o desencadeamento de processos interiores” (BONFITTO, 2009, p. 39). Em outras palavras, trata-se de uma crença de que todo movimento está impregnado de processos interiores e pela experiência da corporeidade que dança. Ainda que não haja um direcionamento expressivo dado por um teor dramático, o dançarino compõe sua dança e sua expressividade tendo na mente e no corpo tudo o que ela pode significar, acionar, desvelar.

A partir dos anos 1960 a dança passa a ser construída por uma espécie de lógica cinestésica, sensorial e imagética que convida o espectador a imaginar junto, a criar associações diante de tudo que vai sendo tecido pela obra. O sentido de narrativa é expandido e o “texto espetacular” passa a ser construído por uma multiplicidade de “textos” que se manifestam pela materialidade de cada elemento que compõe a coreografia – corpos, objetos, vídeos, sons, figurinos, luzes, palavras etc. As iniciativas de vanguarda dos artistas do *Judson Dance Theater*³ pareciam pedir ao público que “recuperassem seus sentidos” (SONTAG, 1966, p. 14). Ao investirem na presença e fisicalidade do corpo, os artistas do *Judson* subvertiam totalmente as categorias tradicionais de representação e coreografia. Nesse contexto, a coreografia passa a instaurar um espaço de ação e a noção de performatividade ganha força na dança.

Se nos anos 1950 a noção de performatividade estava sendo introduzida pelo teórico da linguagem John Austin, com suas palestras da série *How to do things with words* (AUSTIN, 1962), os artistas da dança do mesmo período propunham, através de suas coreografias e práticas, **how to do things**

3 Em 1962, em Nova York, dançarinos, artistas visuais e músicos se apresentaram no salão da igreja *Judson Memorial Church*, em *Greenwich Village*, dando origem ao *Judson Dance Theater*. Durante sua existência (1962-1964), esse coletivo de artistas verticalizou a ideia de que todo e qualquer movimento poderia ser dança, engendrando assim a dança pós-moderna. Entre os artistas que integraram o grupo estão: Judith Dunn, Robert Dunn, Ruth Emerson, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, David Gordon, Gretchen MacLane, Simone Forti, Robert Morris, Steve Paxton, Rudy Perez, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Carol Scothorn, Elaine Summers, Jennifer Tipton, Trisha Brown, Remy Charlip, Lucinda Childs, Carolee Schneemann, Sally Gross, Elizabeth Keen, Aileen Passloff, Albert Reid, Arlene Rothlein, Meredith Monk, entre outros.



with bodies. Austin apresenta o termo performativo para pontuar o caráter ativo da linguagem. Exemplo de enunciado performativo dado por Austin é o “sim, eu aceito”, pronunciado pelo casal na cerimônia de casamento. Conforme Hantelmann (2014), embora Austin tivesse originalmente planejado isolar certos enunciados sob a noção de performativo, ele percebeu, posteriormente, que não era possível fazer uma nítida distinção entre um enunciado constataativo (que descreve a realidade) e um performativo (que produz realidade). Cada enunciado contém aspectos constatativos e performativos e, portanto, seria redundante falar sobre a performatividade da linguagem. Para Hantelmann, o mesmo princípio pode ser aplicado às obras de arte. Por conseguinte, “não faz muito sentido falar de uma obra de arte performativa porque cada obra de arte tem uma dimensão de produção de realidade”⁴ (HANTELMANN, 2014, p. 1). A autora defende que

a noção de performativo em relação à arte aponta, na verdade, a uma mudança do que uma obra de arte retrata e representa **para os efeitos e experiências que ela produz** – ou, para seguir Austin, **a partir do que ela ‘diz’ o que ‘faz’**. Em princípio, o performativo desencadeia uma mudança metodológica na forma como olhamos para *qualquer* obra de arte e na forma pela qual ela produz significado. Entendido desse modo, ele realmente oferece uma mudança muito interessante e desafiadora de perspectiva. Usado como rótulo para classificar um determinado grupo de obras de arte contemporânea, no entanto, não faz muito sentido⁵. (VON HANTELMANN, 2014, p. 1, *grifo da autora, grifo nosso e tradução nossa*)

Em seu texto *The experiential turn* (2014), Hantelmann argumenta que, enquanto toda obra de arte produz algum tipo de experiência estética, dos anos 1960 em diante, criar e proporcionar experiências passou a ser uma questão central da concepção artística. A discussão de Hantelmann está em sintonia com o que Fischer-Lichte (2008) chama de **virada performativa** (*performative turn*)

4 “It makes little sense to speak of a performative artwork because every artwork has a reality-producing dimension!”

5 “The notion of the performative in relation to art actually points to is a shift from what an artwork depicts and represents to the effects and experiences that it produces – or, to follow Austin, from what it “says” to what it “does”. In principle, the performative triggers a methodological shift in how we look at any artwork and in the way in which it produces meaning. Understood in this way, it indeed offers a very interesting and challenging change of perspective. Used as label to categorize a certain group of contemporary artworks, however, it makes little sense.”

nas artes, quando as significações emergem da própria materialidade do corpo e de sua atuação. Para discutir o que chama de virada experiencial, Hantelmann cita as instalações feitas⁶ por Robert Morris com suas obras minimalistas, nas quais a ideia de sentido localizado dentro do objeto – sentido que precisa ser “lido” pelo observador –, não tem mais lugar. A experiência ocorre pelo modo como a obra se relaciona com o espaço e com a corporeidade do observador. Conforme aponta a autora, a figura de Robert Morris, com suas obras e textos, foi central nessa mudança de perspectiva que passa a engajar o observador através de uma experiência corporal. O ato de ver a obra se desloca da visão e passa para o corpo como um todo. Com o minimalismo

foco muda de uma base interior para um efeito externo. A obra de arte não é mais vista representando um espaço interno, mental ou a consciência. Em vez disso, faz parte de um espaço externo – que compartilha com o seu observador – em que o sentido é produzido em relação a uma dada realidade situacional. Relações internas de forma e conteúdo se refugiam atrás do impacto do objeto sobre esta situação, um impacto que lança os espectadores de volta a si mesmos, em um espaço e uma situação⁷. (HANTELMANN, 2014, p. 4)

A dança pós-moderna se associou às proposições do minimalismo, adotando a experiência como questão central da concepção, deixando de lado a “escavação” de sentidos (SONTAG, 1966) e apostando num espaço de compartilhamento entre obra e espectador. Portanto, as articulações feitas por Hantelmann, sobre o performativo na arte estar relacionado com os efeitos e experiências que a obra produz, iluminam, também, o entendimento da manifestação da performatividade na dança.

A partir dos *Performance Studies* (2006) de Richard Schechner, é possível dizer que os termos performativo e performatividade são tratados como

6 Robert Morris (1931-2018) também fez parte do coletivo *Judson Dance Theater*. Foi casado com a bailarina Simone Forti (1935-), que também integrou o grupo. Entre as obras de Robert Morris estão, por exemplo, *Untitled (Wall-Floor Slab)* (1964) e *Passageway* (1961).

7 “The focus shifts from this interior ground to an outward effect. The artwork is no longer seen as representing a mental, internal space or consciousness. Instead it forms part of an external space – which it shares with its viewer—in which meaning is produced in relation to a given situational reality. Internal relations of form and content retreat behind the object’s impact on this situation, an impact that throws viewers back on themselves, in a space and a situation.”



conceitos abertos, não sistematizáveis, que carregam consigo uma enorme variedade de significações. Segundo Schechner, a performatividade está em todo lugar, podendo ser identificada no comportamento cotidiano, nas profissões, nos diferentes tipos de mídia, nas artes e na linguagem. Uma obra performativa contém em si as propriedades de um evento, de um acontecimento, de ações que acontecem num interjogo entre o performer e o espectador. A partir dos anos 1970, a *Performance Art*, assim como o *Happening*, a *Live Art*, a *Body Art* e a *Action Painting*, surgem como práticas interessadas na experiência corporal, na materialidade das ações, na corporeidade dos artistas e no caráter processual da obra.

Os conceitos de performance e performatividade também permeiam o teatro que se faz hoje, conforme argumenta Josette Féral (2008). A autora propõe um outro olhar para o que foi definido por Hans-Thies Lehmann, em 1999, como teatro pós-dramático e, para tanto, apresenta a noção de teatro performativo. Féral aponta que a performatividade está no centro do funcionamento do teatro performativo, que por sua vez

procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados, colagens-montagens, intertextualidade, citações, *ready-mades*. Encontramos a noção de desconstrução, disseminação e deslocamento de Derrida. A escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. (FÉRAL, 2008, p. 204)

As características do teatro performativo apontadas por Féral podem ser identificadas nos trabalhos do *Judson Dance Theater* e na dança pós-moderna. Noções como repetição, acumulação, fragmentação, montagem, colagem, justaposições radicais, estruturas/ações guiadas por tarefas, operações do acaso, correspondência entre movimento encontrado/ação cotidiana e *ready-made*, desconstrução da narrativa linear e de causa-efeito, tornaram-se recorrentes nas práticas coreográficas a partir dos anos 1960.

Féral nos diz ainda que o termo performer

quer seja num sentido primeiro 'de superar ou ultrapassar os limites de um padrão' ou ainda no sentido de 'se engajar num espetáculo, um jogo ou um ritual', implica ao menos em três operações, diz Schechner.

1. ser/estar (*'being'*), ou seja, se comportar (*'to behave'*);
2. fazer (*'doing'*). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (*'showing doing'*, ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). (FÉRAL, 2008, p. 200)

A partir de Schechner e Féral, é possível dizer que a obra performativa apresenta ações construídas por uma lógica interna que se distancia de uma ideia de representação e ficção e se aproxima do caráter pragmático da experiência vivida. Há, portanto, um foco na ação e na situação em si.

Visando investigar como ocorre a interseção entre a dança e o conceito de performatividade, as autoras Valerie Preston-Dunlop e Ana Sanchez-Coolberg, na obra *Dance and the performative* (2010)⁸, afirmam que, enquanto todas as danças são potencialmente performativas, a distinção entre um evento performativo de dança e uma apresentação de dança é o tipo de envolvimento dos artistas com os espectadores e, em resposta, o envolvimento desses com os artistas e com a obra. Além disso, tal distinção também surge quando os coreógrafos deixam claro que as esperadas regras que norteiam uma apresentação de dança já não estão mais em operação. Diante dessas obras performativas, o espectador é convidado também a atuar, a agir e a construir junto. Tais reflexões nos permitem pensar/praticar a composição em dança em um espaço de ação e, assim, entender como a performatividade se manifesta nela.

Seguindo a linha de raciocínio apresentada por Preston-Dunlop e Sanchez-Coolberg, podemos identificar a noção de performatividade nos trabalhos de artistas do *Judson Dance Theater*, realizados a partir dos anos 1960, tais como Yvonne Rainer e Trisha Brown; dos anos 1970, como as obras de Pina Bausch; dos anos 1980, como os trabalhos de Anne Teresa de Keersmaeker e Wim Vandekeybus, dentre outros, para citar apenas alguns nesse contexto euro-americano. Por exemplo, em *Trio A* (1966), Yvonne Rainer trabalha com uma monótona estrutura coreográfica, opondo-se, radicalmente, ao uso de noções

⁸ Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg apresentam suas reflexões a partir de uma perspectiva coreológica, que compreende os estudos desenvolvidos por Laban nomeados de *Labanotation*, *Corêutica* e *Eukinética* e que continuam sendo aprofundados e desdobrados por inúmeros pesquisadores. As autoras tecem reflexões articuladas com o campo da semiótica e da fenomenologia, principalmente a partir dos autores Maurice Merleau-Ponty, Umberto Eco, Stanton Garner e Bert Olen States.



composicionais tradicionais, tais como tema, variação, contraste, clímax etc.; em *Roof Piece* (1971), Trisha Brown leva a dança para cima dos telhados dos prédios em Nova York, interferindo no espaço urbano, propondo uma estrutura coreográfica guiada pela repetição e trabalho com gestos cotidianos que se afastava do que era tradicionalmente concebido como dança; em *Café Muller* (1978), Pina Bausch explora a repetição de gestos cotidianos e movimentos abstratos de um modo inaugural, produzindo novas percepções de corpo e subjetividade, expondo diante do público os efeitos gerados pela repetição insistente nos corpos dos bailarinos, criando através de sua dança-teatro um território simbólico para tratar da complexidade das relações humanas, através de um diálogo sensível com o cenário e figurinos elaborados por Rolf Borzik; em *Rosas danst Rosas* (1983), Anne Teresa de Keersmaeker elabora de modo particular as frases de movimento, sendo guiada pela acumulação e repetição, criando novas e complexas noções de composição, tais como *chipotage*⁹, articulando movimentos cotidianos e movimentos abstratos que evocam o universo feminino, tornando-se um marco da manifestação do minimalismo na dança¹⁰; em *What the body does not remember* (1987), Wim Vandekeybus investe numa estrutura coreográfica guiada pela ideia de jogo, elaborando frases de movimento que incorporam o risco, a imprevisibilidade e o uso de materiais e objetos diversos.

Ao olhar para as rupturas promovidas por estes coreógrafos podemos dizer que a performatividade se manifesta por um tipo de composição associada à ideia de evento. Para Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg, entender a dança como evento performativo implica considerar que a noção de processo – de obra, ensaio, pesquisa, pensamento etc. – conduz a seleção do que é relevante ou essencial para qualquer trabalho ser o trabalho. A noção de processo não apenas precede, mas também é incluída no momento da performance. Nesse sentido, a dança enquanto evento performativo questiona as linhas divisórias entre esses conceitos, de modo que o processo e suas qualidades permeiam o trabalho de diferentes formas (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010, p. 34).

9 Ver Keersmaeker e Cvejic (2012).

10 Ver Almeida (2016).

A performatividade na dança:

aborda a questão de como um evento estabelece o seu particular 'aqui' e 'lá' e prossegue para transformá-los. Tais questões nos pedem para reconsiderar as definições tradicionais de 'quem' e 'o quê' das performances e o que faz um 'trabalho' de performance. Não existe mais uma clara divisão entre o que é intrínseco a uma performance e o que é extrínseco. Quadros referenciais que delineiam as fronteiras entre dança e não dança, entre a dança e o dançarino, entre o movimento dançado e movimento mundano, entre depois e agora, entre processo e produto, e assim por diante, já não são mais, ou não necessariamente, aderidos¹¹. (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010, p. 37)

Tomaremos aqui como material de breve análise a obra *What the body does not remember* (1987), do coreógrafo belga Wim Vandekeybus, com o objetivo de apontar determinados aspectos performativos que compõem a coreografia.

Em 2013, na Bienal Sesc de Dança, pudemos assistir a *What the body does not remember* quando, também, participamos de um *workshop* ministrado por Eduardo Torroja, assistente de coreografia de Vandekeybus. Neste *workshop*, Torroja trabalhou duas ideias exploradas na obra, chamadas de "stomping" (pisar) e "stop and frisk" (parar e revistar). Segundo Torroja, essas ideias inspiraram a criação de jogos baseados numa lógica de ação e reação muito específica. Ele explicou que a obra é dividida em seis jogos que envolvem lidar com reações inesperadas, uma forte fisicalidade e um certo tipo de risco. Dos seis jogos, descrevemos a seguir dois que foram trabalhados no *workshop*.

"*Stop and frisk*" é o quarto jogo do espetáculo. Nele os dançarinos exploram a ideia de invadir o espaço pessoal do outro, tomando como base a ação de "parar e revistar", como em uma *blitz* policial. As mulheres são forçadas a abrirem suas pernas e braços e a permanecerem imóveis enquanto os homens revistam seus corpos. Elas resistem. Porém, o descontentamento e a tensão aumentam à medida que a repetição da ação se instaura. Então, pouco

11 "Address the issue of how an event establishes its particular 'here' and 'there' and proceeds to transform them. Such questions ask us to relook at traditional definitions of the 'who' and 'what' of performances and at what makes a performance 'work'. A clear divide no longer exists between what is intrinsic to a performance and what is extrinsic. Referential frames which delineate the boundaries between dance and not dance, between the dance and the dancer, between dancery movement and mundane movement, between then and now, between process and product, and so on, are no longer, or not necessarily, adhered to."



a pouco, as mulheres começam a reagir de diferentes formas, ora esquivando-se do toque do outro, reagindo como por um movimento reflexo, ora dando um tapa nas mãos dos homens, ora segurando-as/aprisionando-as com força, ora tocando uma parte de seus próprios corpos, como um ato de desobediência à ordem de “permanecer imóvel”, dentre outras possibilidades. A situação muda progressivamente e a ação de “parar e revistar” é transformada em uma sequência de movimentos rápidos, envolvendo o contato de um corpo com o outro, em um dueto com ritmo crescente. Durante o *workshop*, Torroja especificou quais seriam as ações de quem revista e de quem é revistado. As ações surgem em um processo de acumulação: primeiro, deslizar a mão sobre o corpo da pessoa revistada e, como reação, esquivar-se; segundo, escolher alguns pontos para apalpar com maior pressão e, como reação, dar um tapa; terceiro, percorrer o corpo passando por lugares onde a mão pode ser aprisionada, por exemplo, na região da axila ou entre as pernas e, como reação, prender a mão utilizando a pressão de uma parte do corpo contra a outra e, por fim, realizar um movimento aleatório de tocar uma parte do próprio corpo, como coçar o nariz, enquanto estiver sendo revistada, dentre outras possibilidades. Depois que todas as ações foram acumuladas, a dupla poderia brincar com a ordem de cada proposta. Torroja enfatizou que a intenção da ação era tão importante quanto sua execução e precisão. Nesse sentido, a coreografia é criada como roteiro de ações que funcionam como gatilho psicofísico, norteados os diferentes níveis de tensão que compõem o jogo. Pela experiência do *workshop* e por termos assistido à obra, entendemos que a ideia de intenção não se refere a algo que devesse ser programado mentalmente como um “estofo” para “preencher” a coreografia, mas sim a uma atenção para o “aqui e agora” do instante presente.

Com isso queremos dizer que reconhecemos em *What the body does not remember* uma lógica particular que emerge do encadeamento das próprias ações e da relação entre as corporeidades, criando uma espécie de tensão interna que, por sua vez, se materializa externamente. Há um conjunto de tensões que nutrem o próprio dançar e que surgem de um entrelaçamento entre o “saber” e o “não saber” articulados na ideia de jogo, que compreende uma estrutura que lida, também, com o imprevisível e com o risco.

O sexto e último jogo do espetáculo é o do pisar, chamado de “*stomping*”. O jogo começa com dois dançarinos deitados no chão, enquanto outros dois

passam a pisar e pular com muita força, aterrorizando os dançarinos deitados conforme pousam seus pés muito próximos a eles. Nesse jogo, (assim como no emblemático jogo de arremessar tijolos), há um risco iminente, pois os dançarinos estão realmente se esquivando do pisoteamento.

Durante o *workshop*, quando Torroja trabalhou o jogo “*stomping*”, foi possível observar a incorporação do risco na cena. No entanto, o risco é incorporado por um viés paradoxal: ao mesmo tempo em que existe uma coreografia criada por uma sequência de ações precisas, que determinam um “mapa do pisoteamento” e um “mapa de fuga”, o estado de tensão criado é tão grande que gera a impressão de que, a qualquer momento, o medo de ser pisoteado ou mesmo de pisotear com muita força pode dominar a situação e apagar qualquer “mapa” a ser seguido. A nosso ver, o risco se manifesta quando há um desvio de foco e atenção, mais especificamente, uma cisão entre mente e corpo. Em outras palavras, o risco se instaura à medida que, de certo modo, parece não ser possível “fazer isso, pensando naquilo”. Nesse sentido, notamos que, nessa obra, a estrutura coreográfica, associada à ideia de jogo, exige dos dançarinos um estado de abertura e prontidão para lidar com o desconhecido, para agir dentro de um “aqui e agora” que compreende, também, aquilo que escapa do roteiro.

Estas reflexões nos dão fundamentos para reconhecer que a virada coreográfica dos anos 1950 e 1960 engendra uma manifestação intensa da performatividade na dança. “Intensa”, pois, como vimos, enquanto todas as obras são potencialmente performativas (e, nesse sentido, podemos reconhecer traços performativos nas obras de pioneiros da história da dança como Loïe Fuller (1862-1928)¹² ou ainda, nas rupturas feitas por Nijinsky (1890-1950)¹³ no *Ballet Russes*) é possível dizer que a performatividade na dança se caracteriza não pelo que ela “diz”, mas pela experiência que produz. E, também, por um investimento em composições que exploram o “aqui e agora”, o risco, a fragmentação, a não

12 A norte-americana Loïe Fuller fez parte da primeira geração da dança moderna. Em suas obras, tais como *Serpentine dance* (1886), ela criou uma dança inspirada em performances burlescas e populares, tais como a “*skirt dance*”, explorando de forma pioneira novas tecnologias de iluminação a gás colorida. Fuller criava uma atmosfera quase hipnótica, transformando seus braços cobertos por um tecido de seda gigante em uma série de formas imensas que mudavam de cor.

13 O russo Vaslav Nijinsky foi um artista emblemático, cujas proposições coreográficas associam-se à chegada da modernidade na dança. *L'Après-midi d'un Faune* (1912), com música de Claude Debussy e cenário de Leon Bakst, é uma de suas obras revolucionárias feitas pela *Ballets Russes*.



linearidade narrativa, um tipo de continuidade desvinculada da ideia de causa-efeito, o paradoxo, a acumulação, a colagem, a processualidade, os espaços alternativos e específicos, a fronteira entre dança e não dança, a justaposição e sobreposição de camadas de movimentos, imagens, textos, dentre inúmeras possibilidades, que têm sido apropriadas e transformadas por determinados artistas, como os do *Judson Dance Theater*, Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus, a partir de uma teia interdisciplinar desde o início do século XX.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, K. C. **Entre-territórios**: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição. 2016. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Clarendon, 1962.
- BANES, S. **Terpsichore in sneakers**: post-modern dance. Middletown: Wesleyan, 1987.
- BONFITTO, M. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.
- FISCHER-LICHTE, E. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. London: Routledge, 2008.
- HANTELMANN, D. The experiential turn. *In*: CARPENTER, E. (ed.). **On Performativity**. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. (Living Collections Catalogue, v. 1.). Disponível em: <https://bit.ly/2ZxLnsB>. Acesso em: 3 jul. 2020.
- KEERSMAEKER, A. T.; CVEJIC, B. **A choreographer's score**: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók. New Haven: Yale University Press, 2012.
- LEPECKI, A. (ed.). **Dance**. Cambridge: MIT Press, 2012. (Whitechapel: documents of contemporary art).
- PRESTON-DUNLOP, V.; SANCHEZ-COLBERG, A. **Dance and the performative**: a choreological perspective: Laban and beyond. London: Dance Books, 2010.
- SCHECHNER, R. **Performance studies**: an introduction. London: Routledge, 2006.
- SONTAG, S. Against interpretation. *In*: SONTAG, S. **Against interpretation and other essays**. New York: [s. n.], 1966. p. 3-14.

Recebido em 18/10/2019

Aprovado em 21/05/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p185-197

Debates Críticos

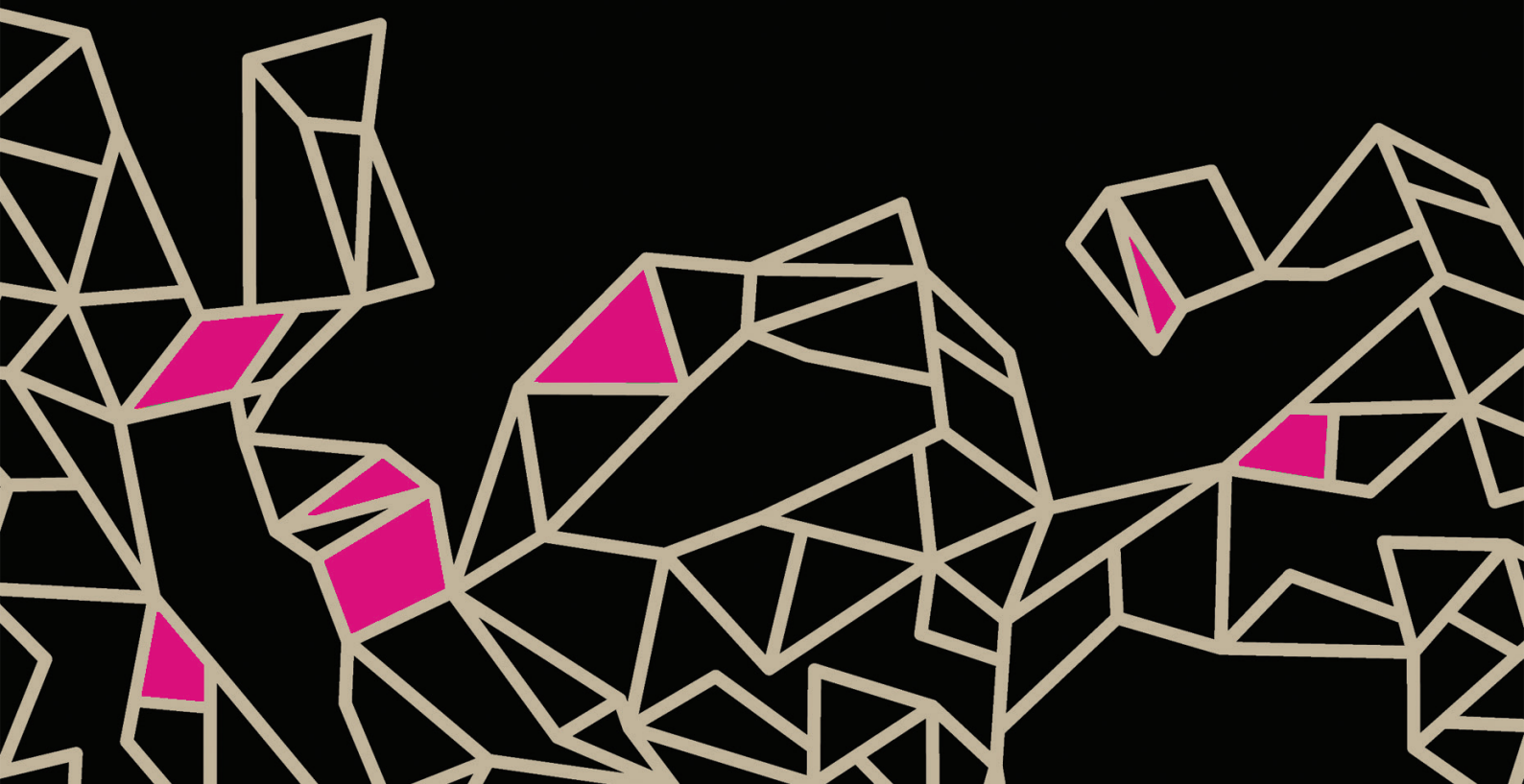
Atos de profanação

Profanation acts

Sílvia Fernandes

Sílvia Fernandes

Professora titular sênior do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)



Resumo

Este artigo analisa as últimas criações de Janaína Leite feitas ao longo da década de 2010. *Conversas com meu pai*, estreado em 2014, e especialmente *Stabat Mater*, apresentado pela primeira vez, ainda em processo de criação, em 2019, são índices da radical trajetória da artista, e refletem uma série de experimentos cênicos e políticos recorrentes em uma parcela do teatro brasileiro do século XXI.

Palavras-chave: Janaína Leite, *Stabat Mater*, Profanação.

Abstract

This article analyzes the latest creations made by Janaína Leite during the second decade of the 2000s. *Conversas com meu pai* (lit. Conversations with my father) which premiered in 2014, and *Stabat Mater*, presented for the first time and still being developed in 2019, are signs of the artist's radical trajectory. They reflect a series of recurring scenic and political experiments in 21st century Brazilian theater.

Keywords: Janaína Leite, *Stabat Mater*, Profanation.

As últimas criações de Janaína Leite, feitas ao longo dos anos 2010, são índices radicais da trajetória da artista. *Conversas com meu pai*, estreado em 2014, e *Stabat Mater*, apresentado pela primeira vez, ainda em processo de criação, em 2019, refletem uma série de experimentos cênicos e políticos recorrentes em uma parcela do teatro brasileiro do século XXI.

A dívida dessas criações com o teatro de grupo é inegável. O trabalho de Janaína com o XIX de Teatro sem dúvida é caudatário dos processos colaborativos que emergiram com força no último decênio. Sua importância deve-se especialmente à horizontalidade da prática teatral, que franqueou tomadas democráticas de decisão sobre a cena, permitindo aos participantes decidir os rumos do que pretendiam criar nos palcos ou nas cidades.

O XIX foi um dos coletivos mais importantes a ocupar espaços urbanos no período, no caso a Vila Maria Zélia, em São Paulo, que escolheu para contracenar e potencializar temáticas políticas como as lutas feministas no país, cada vez mais fortalecidas. Em *Histeria*, por exemplo, a posição subalterna da mulher na sociedade patriarcal, misógina e excludente, explicitava-se na opção

por separar os espectadores entre mulheres e homens e no diálogo profícuo sobre os problemas do feminino. Sem dúvida, a conformação espacial potencializava não apenas o necessário convívio entre mulheres, mas exibia o preconceito que sempre acompanhou as histéricas, até certo ponto reabilitadas pela psicanálise de Freud, para quem elas padeciam de reminiscências, incrustando a memória traumática no próprio corpo.

No enfrentamento da discussão do feminino no coletivo que criou, Janaína preparava-se para a experiência futura, ainda que sem o saber. Em *Festa de separação*, trabalho feito em parceria com o ex-marido, a posição da mulher explicitava-se na ritualização do fim de um casamento. O casal compartilhava com o espectador os desencontros da vida a dois e, mais que isso, comemorava o fim, como se quisesse atualizar na performance os pressupostos de Spinoza acerca da vitalidade das afecções alegres em detrimento da tristeza que paralisa a ação.

Ao festejar o final da união compartilhando documentos, registros e testemunhos da vida a dois, Janaína Leite fortalecia uma forte tendência da cena contemporânea que recebeu vários nomes de batismo, todos indicando dispositivos cênicos que pretendiam, paradoxalmente, diluir a mediação teatral: teatro documentário, autoficção, auto *mise en scène*, autorrepresentação, performance autobiográfica ou autoescrita performativa (termo escolhido por ela para se referir ao próprio trabalho), foram algumas das palavras-chave que proliferaram nos estudos do período que tentam decifrar o que faziam os criadores. As muitas nomeações dessa cena desviante, híbrida, incapaz de separar com clareza a vida da representação e a política da estética foram empregadas por teóricos para analisar práticas performativas que utilizam depoimentos, documentos, relatos de vida, testemunhos e fragmentos memoriais ligados à trajetória biográfica dos autores. E que são indícios do que Maryvonne Saison definiu como “teatros do real” ao analisar algumas vertentes das artes da cena do final do século XX¹.

1 No livro *Les théâtres du réel* (1998) Maryvonne Saison observa que determinados artistas problematizam as práticas de representação tencionando que o espectador seja colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, numa espécie de reivindicação de acesso imediato ao real, definido a partir da distinção entre *Vorstellung* (representação) a *Darstellung* (apresentação), na tentativa de designar a colocação em presença da própria coisa. Aceitando-se ou não seus argumentos, é inegável que uma parcela considerável das práticas artísticas contemporâneas opta por mecanismos de confronto da representação com experiências testemunhais, depoimentos, cartas e entrevistas, como comprova a exposição de formas inéditas de teatro documentário, mapeadas exaustivamente na coletânea *Les théâtres documentaires*, organizada por Erika Magris e Béatrice Picon-Vallin (2019).

As muitas vias de aproximação do teatro com o real foram responsáveis pelo deslocamento das práticas teatrais em direção a uma cena performativa, de contornos fluidos e localização imprecisa, que Janaína pratica de modo radical. Sem dúvida o que experimenta é um novo modo de teatro político, que não pretende reproduzir a realidade por meio do realismo ou de narrativas críticas, no intuito de discuti-la com aparatos lógicos e analíticos. Desviando-se desses pressupostos, seu desejo do real em cena parece ter relação íntima com a politização do teatro e da performance nas lutas identitárias, que acontece com mais força no princípio do século XXI, quando as estratégias de ação micropolítica são diversificadas e, muitas vezes, não chegam a ser lidas como posicionamentos políticos, tal a força e a persistência dos modelos canônicos.

Mas basta assistir a suas criações para olhar o teatro político por ângulos inéditos. É o caso de trabalhos corajosos como *Conversas com meu pai*, cuja versão final é de Alexandre Dal Farra, no qual enfrenta um dos núcleos explosivos da vida de qualquer mulher. Na retomada da vertente autobiográfica, examina a relação com seu pai. Sem deixar de assumir a carga ficcional que as lembranças supõem, recorre à memória pessoal para acertar contas com aquele que lhe deu à luz, mas também à sombra, e com quem se comunicou nos últimos anos por meio de bilhetes. De fato, a vida lhe ofereceu a melhor metáfora da relação com o pai. A traqueostomia que o impedia de falar e a surdez temporária que a acometeu certamente constituíam a imagem precisa de uma relação truncada, em que a comunicação muitas vezes se confundia com a agressão. E com a impossibilidade de escuta. Nesse sentido, é impressionante a passagem do texto em que a autora recorda o assassinato da gata de estimação, morta por afogamento e marteladas pelo pai enfurecido. A remissão à cena célebre de Nelson Rodrigues não escamoteia a violência do homem contra a mulher, que não poderia ganhar síntese mais precisa.

Recentemente, a problemática do real no teatro foi discutida por pesquisadores como Carol Martin, para quem os teatros do real do século XXI materializam considerações públicas sobre diversos aspectos da realidade, além de priorizarem o recurso a testemunhos, por acreditar que os indivíduos são arquivos vivos de fala, comportamento e experiência. (MARTIN, 2013). Entre os estudos sobre o tema feitos no Brasil destaca-se o de Janaína Leite, *Autoescrituras performativas: do diário à cena* (2017).

No experimento, insistindo em mesclar documental e autobiográfico, a artista atravessa uma nova fronteira do acerto de contas entre teatro e vida. O tema prospectado em si própria, na exploração arriscada do passado traumático, torna ainda mais indistintas as fronteiras entre real e ficcional. Mas a essa altura já não faz sentido perguntar se o incesto aconteceu de fato, pois o trauma da lembrança basta. Ao recorrer à narrativa bíblica das filhas de Ló e ao mito de Édipo, Janaína admite as ficções que a memória cria e, na esteira de Freud, assume que o abuso sexual não é menos sofrido por ser, talvez, fantasia. Ao mesmo tempo, esboça a narrativa da agressão como nos sonhos, de modo cifrado, por meio de um “jogo de exposição e ocultação,” como observa Jorge Loureiro em texto sobre o espetáculo (LOURAÇO, 2014).

Portanto, não se trata apenas de fazer um depoimento pessoal do modo mais sincero possível, como acontece em outras tentativas de performance autobiográfica. Janaína recorre à teatralidade ostensiva, entendida como uso premeditado da mediação e de aparatos cênicos que funcionam como espécies de notas de rodapé destinadas a viabilizar o distanciamento do espectador e, ao mesmo tempo, desestabilizá-lo com irrupções de real e risco performativo².

Materiais artísticos, filosóficos, literários e científicos convivem para potencializar a experiência, filiando a criadora à corrente artística que compreende a arte como forma de pesquisa. Trata-se de uma trajetória de vida, mas também de reflexão. Ambas recuperadas nas recordações, quem sabe verdadeiras, reorganizadas e tornadas ficção no sentido defendido por Jacques Rancière, para quem a ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao real, mas “um trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação [...] construindo

2 A respeito do que chamo de aparatos cênicos, é interessante constatar o retorno do que se poderia considerar uma teatralidade ostensiva, em que os dispositivos de mediação ganham maior força. É o que nota André Eiermann quando recorre ao conceito de teatro “pós-espetacular” para destacar a emergência de formas de crítica da presença, do “relacional” e da “imediatez” com a criação de modos cênicos que tentam expor novamente as divisões e em que a ordem simbólica volta a intervir como um terceiro que “questiona a representação da comunidade imediata encarnada na imagem da comunicação cara a cara” (EIERMANN, 2012, p. 16). Sobre a mesma questão, merece destaque a reflexão de Júlia Guimarães sobre as mediações espetaculares que retornam, nos últimos anos, com extrema força e promovem um deslocamento das experiências cênicas rumo a uma teatralidade insólita, viabilizada por jogos performativos que entrecruzam a materialidade da cena com construções altamente metafóricas (Guimarães, 2020).



relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (RANCIÈRE, 2014, p. 64)³.

É o que acontece em *Stabat Mater*. A mãe denegada do espetáculo anterior reaparece agora como presença/ausência, conforme observação arguta de Luciana Romagnolli em crítica sobre o trabalho (ROMAGNOLLI, 2020). De fato, a mãe está lá, mas não está. A invisibilidade materna nos processos psíquicos da artista, latente em toda a performance, é figurada na posição de Amália Fontes Leite em cena, discreta, encoberta, feita de interferências breves que se assemelham a um testemunho passivo da insurreição da filha. Enquanto o corpo de Janaína expõe-se como objeto de fetiche e sacrifício, o de Amália se oculta sob um manto vermelho, como nota Maria Eugênia de Menezes (MENEZES, 2019).

Mas a figura calma de Amália parece ressoar uma “resistência antiga” capaz de sustentar a performatividade profana da filha, que degola o corpo da mãe para diferenciar-se dela e da herança de submissão que recebeu. A ideia de conflito na transmissão da feminilidade e a necessidade de rejeitar o legado materno para livrar-se da identificação nascida sob o “selo narcísico do idêntico”, que orientou a criação, exige o matricídio simbólico. Ele é executado sobre a mesa de conferência em que a performer inicia a apresentação, como um sacrifício da “mascarada feminina” que a sociedade patriarcal e misógina moldou por vários séculos e que é preciso extirpar.

Fiel à intenção de enfrentar as contradições do feminino, Janaína retoma em *Stabat Mater* a ideia de obsceno. Influenciada pelas leituras de Hal Foster, trabalha a distinção entre o pornográfico, aquele que encena demais na presunção do olhar do outro, e o que está “fora de cena” e por isso consegue romper o anteparo da imagem. É pela via da experiência cênica que a performer tenta responder se esse “fora de cena” é possível, já que a moldura teatral sempre supõe o enquadramento da linguagem e a compressão dos experimentos mais radicais no campo do simbólico. É por considerar o obsceno

3 Jacques Rancière desenvolve a questão em diversos textos, como “Paradoxos da arte política”, em que concebe a ficção como um trabalho que muda as coordenadas do representável, a percepção dos acontecimentos sensíveis e a maneira de relacioná-los com os sujeitos. “As formas da experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas” (RANCIÈRE, 2014, p. 85).

uma espécie de margem do real que recorre a ele para exprimir aquilo que não é possível simbolizar. E elege o corpo da mãe como uma espécie de abismo que ameaça dissolver as constituições mais arcaicas, verdadeira síntese do desejável e do abjeto. Prospectado a partir de Julia Kristeva e Hal Foster, o conceito retoma a relação entre corpo materno e lei paterna, horror e abjeção: “o abjeto seria a condição em que a subjetividade é perturbada e o sentido entra em colapso”. E a obscenidade é o que resta “quando o teatro perde suas bordas”, observa Janaína⁴.

A experimentação dos conceitos pesquisados gera os núcleos mais incômodos da performance. E aparece, por exemplo, quando Amália assiste a um ato de sexo explícito de Janaína, gravado e exibido aos espectadores. Na cena mediada pela tela é evidente que o jogo é o modo privilegiado de enfrentamento do trauma. Contracenando com um profissional do mercado pornográfico, a performer consegue transformar a relação em “puro meio” ao emancipar a prática de uma finalidade e devolver o sexo a um uso não mapeado. Sem dúvida, o que vemos é uma atividade que “esqueceu alegremente o seu objetivo [...] podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim” (AGAMBEN, 2007, p. 74-75).

A penetração mecânica, recidiva, sem fingimentos eróticos, a iluminação clara exibindo o vaivém do ato em várias posições, como peças encaixadas de um lego inusitado, as máscaras usadas pelos parceiros no jogo de desmistificação da pornografia/mercadoria impedem o profissional de se refugiar nos estereótipos do gênero, colocando-o à mercê de uma situação que não domina (não por acaso, abandonou o processo antes da estreia). O que se vê na sequência gravada é o corpo supliciado agora no controle, na expressão certa de Daniele Ávila Small (2019). E a mãe sentada ao lado da filha, testemunha da profanação até o fim. “A todo momento, a cada passo,

4 No sempre citado *O retorno do real*, Hal Foster recorre a Jacques Lacan para definir o real em termos de trauma: “Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado, só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido”. De certo modo, o real é a negativa do simbólico, “um encontro faltoso, um objeto perdido” (2014, p. 137). No obsceno, prospectado a partir de Georges Bataille, Foster vê o olhar-objeto “apresentado como se não houvesse uma cena para encená-lo, uma moldura da representação para contê-lo, nenhum anteparo” (2014, p. 144). Já a arte abjeta seria atraída para as “fronteiras derrubadas do corpo violado” e, com frequência, esse corpo é o materno (2014, p. 145-146). Janaína Leite retoma essas questões em textos de trabalho inéditos citados nessa passagem.



eu achava que ela ia recuar, abandonar tudo isso aqui e que talvez eu tivesse pedido demais, esperado demais dela. [...] Mas não podia ser mais óbvio o nosso desfecho. Claro, ele partir e ela ficar. Mais uma vez, *Stabat Mater*’.

De fato, a mãe é a primeira espectadora da profanação. Pois, como bem diz Janaína, a intenção é unir maternidade e desejo, pureza e pornografia para refletir, distorcer e realizar a inversão simbólica das representações do feminino. E nessa opção, Júlia Kristeva é a parceira preferencial da desconstrução da imagem da maternidade colada às mulheres através dos séculos, que teima em se manter nos anos 2000. Autora basilar para o projeto, Kristeva vê o lugar da mulher como um inquietante ponto cego moldado na fusão entre o feminino e o maternal, que considera um dos pilares do cristianismo e da demarcação de gênero no Ocidente. Nesse sentido, o mito da concepção sem sexo e da perpétua virgindade de Maria – “não mais mãe do homem ou mãe do Cristo, mas mãe de Deus” – é o eixo simbólico de estruturação do corpo feminino. E das profanações que a performer realiza para desmascarar as mitologias que figuram a mulher como receptáculo da semente masculina, na absorção do feminino pelo maternal “que negligencia o que possa querer ou dizer uma mulher” (KRISTEVA, 1988, p. 272).

De fato, a consagração do corpo feminino como “corpo para o outro”, mero continente para gestar o filho, perpassa o argumento de Kristeva em *Stabat Mater*. No texto em que Janaína se inspira, a filósofa recupera as representações da mãe de Cristo desde a tradição católica dos hinos que se disseminaram a partir do século XIII, com a presença recorrente de Maria nas várias estações do calvário. Na maioria delas, a mulher que reúne as funções de mãe, esposa e filha configura “uma gama que vai da sublimação ao ascetismo e ao masoquismo”, mas é recompensada com a ascensão. Kristeva comenta que vemos esboçar-se aí uma totalidade ideal em que a especificidade do corpo feminino se anula, e que nenhuma mulher pode encarnar (KRISTEVA, 1988).

As representações concentradas na mãe virgem, que concebeu “sem homem nem sexo”, são analisadas por Kristeva como estratos de idealização da figura da mulher ao longo dos séculos, verdadeiro protótipo de construção do feminino no Ocidente. Síntese de maternidade, santidade e passividade, misto de abnegação e doação, a mãe ajoelhada aos pés do Cristo transforma-se em

núcleo imaginário de uma ordem simbólica e social. E incomoda profundamente uma pensadora como Simone de Beauvoir, que vê nela um índice da derrota feminina. Já Kristeva vislumbra na imagem de Maria o orgulho daquela que “sa-be-se votada a essa eternidade (espiritual ou da espécie) que nenhuma mãe inconscientemente ignora”⁵ (KRISTEVA, 1988, p. 281).

Na performance, Janaína retoma o argumento, ao qual acrescenta o material autobiográfico que sempre sustentou suas criações, compondo uma dramaturgia “em espiral” a partir de diversas figurações do feminino. Na apresentação mapeia a condição passiva da mulher desde os contos de fada até a cultura de massa contemporânea, especialmente os filmes de terror, que dão continuidade à narrativa do corpo feminino como receptáculo de deuses e monstros. Empilhando referências, associa o deus grego da fecundidade, Príapo, ao vilão da série de filmes *Halloween*, Michael Myers, para tramar um emaranhado de situações do poder masculino. O pênis ereto da divindade grega e o facão do assassino mascarado são aproximados para compor um núcleo simbólico recidivo, que remete à lei do pai.

Na tentativa de desarmar esse arranjo ideológico, a performer fricciona erotismo, obscenidade, morte e maternidade em mergulho autobiográfico e reflexivo que endereça ao espectador de modo violento e lúdico. O pacto performativo é estipulado desde o início e não admite grandes hesitações. Da mesma forma que a mãe, o espectador precisa estar lá como testemunha da profanação. E deve compartilhar o imaginário feminino exposto em carne viva, que abala de um modo difícil de descrever. Talvez porque o exercício de remexer traumas e tabus tenha semelhança com a *parresía* e deslize do ser ao parecer da verdade, como faz Janaína e como explicita Michel Foucault ao analisar o conceito. Para o filósofo, a ideia de expressão da verdade na Grécia pré-socrática implica um comprometimento daquele que diz com o que é dito e tem potência de transformá-lo, como acontece nas ações performativas, que alteram o estatuto do atuante. Daí vem o risco para aquele que fala, que pode ser confrontado com a reação adversa do ouvinte, como também acontece na performance. Nesse sentido, é interessante constatar que as narrativas

5 Devo a lembrança de Simone de Beauvoir a Janaína Leite, que compara as impressões da filósofa sobre a mãe de Cristo às de Julia Kristeva no texto inédito “O *Stabat Mater* de Julia Kristeva – teoria e dor”, 2019.

testemunhais, comuns nos relatos autobiográficos, nesse caso implicam fortemente aquele que as ouve e vê, como se a coragem da verdade exigisse o desassombro do espectador. A impressão que se tem em *Stabat Mater* é que dizer a verdade não basta. É preciso alguém que suporte ouvi-la⁶.

A coragem da autoexposição convive com o dispositivo intelectual da conferência que abre a apresentação, mostrando a excelente pesquisadora que Janaína Leite sempre foi, capaz de abrir trilhas insuspeitadas nos assuntos que escolheu. A mesa de palestra, o copo de água, as anotações, a apresentação da pesquisa em tom didático, a exibição de vídeos com documentos e informações sobre o processo e a luz aberta para clarear a exposição das ideias apresentam a autora em plena posse de seu método de investigação, que gerou a performance. Os materiais de criação são expostos desde o teste de elenco até fragmentos de dramaturgia, estudos de cena, anotações, documentos, objetos usados em outros experimentos, sonhos, músicas de *Conversas com meu pai* e o diário que escreveu por mais de vinte anos. São modos de compartilhar com o espectador processos e meios de trabalho, numa espécie de crítica genética feita ao vivo pela própria artista.

Mas a reflexão acontece a partir de obsessões íntimas. E, sem dúvida, o impacto mais forte vem das pulsões desencadeadas em uma torrente que arrasta o espectador na vivência do feminino, entre “desejo e anestesia”, na violência do estupro, do sexo explícito, das dores do parto, da maternidade diferencial de mãe e filha, mãe e filho. E nesse vínculo primordial, posto em cena, aparece a culpa da mãe distraída, incapaz de proteger o filho de uma queda perigosa, na sequência belíssima em que Janaína estira uma corda até o limite girando no vazio diante do risco. “Entendi algo sobre a maternidade – se a corda afrouxa é a mãe que cai”

6 Segundo Michel Foucault, “para que haja parresía é preciso que, no ato de verdade, haja [...] manifestação de um vínculo fundamental entre a verdade dita e o pensamento de quem disse. [...] Ela implica uma certa forma de coragem, coragem cuja forma mínima consiste em que o parresiasta se arrisque a desfazer, a deslindar essa relação com o outro que tornou possível precisamente seu discurso. [...] E é assim que se estabelecerá o verdadeiro jogo de parresía, a partir dessa espécie de pacto que faz que, se o parresiasta mostra sua coragem dizendo a verdade, contra tudo e contra todos, aquele a que essa parresía é endereçada deverá mostrar sua grandeza de alma aceitando que lhe digam a verdade. Essa espécie de pacto entre aquele que assume o risco de dizer a verdade e aquele que aceita ouvi-la está no cerne do que se poderia chamar de jogo parresiástico” (FOUCAULT, 2011, p. 12-13).

A relação retorna na apresentação do parto reverso, que mostra o nascimento do filho de Janaína, gravado e exibido em *rewind*, com o bebê voltando ao útero materno. No vídeo, o espectador ouve vozes e vê duas mãos que tiram o recém-nascido do colo da mãe. “Na sequência, os pés, as pernas, o tronco e a cabeça do bebê penetram a vagina, que volta a se fechar”. É difícil narrar o impacto da imagem do bebê ensanguentado reintroduzido nas entranhas escancaradas, com o cordão umbilical tragado de volta e a expressão do rosto materno recuando do alívio às “dores que nunca imaginou fazerem parte da experiência de parir”. A sequência perturba o ideal de pureza do nascimento de um filho, além de desmontar a associação entre santidade e maternidade.

A desconstrução reaparece na narrativa do estupro, quando a mãe não estava lá para proteger a filha, preterida pelo cuidado do marido. Nesse sentido, é impactante o texto em que Janaína relata o abuso ocorrido no dia 8 de agosto de 1996 e registrado no diário de menina de 15 anos, ameaçada com um facão no pescoço e violentada em um matagal, a caminho da escola. Em cena, Amália apresenta ao espectador os vestígios da violência – a página do diário, o boletim de ocorrência, o retrato falado do agressor desenhado por ela, a pedido da filha. “O facão foi se metamorfoseando ao longo da vida, saindo da mão do cara que me pegou, passando pela do meu pai, indo para a minha, mudando seus carrascos, seus sentidos”, lembra a autora.

Ao mesmo tempo que ouvimos a narrativa da experiência traumática assistimos à cena de sedução da *pole dancer* grávida que se exhibe ao próprio pai. A sequência veio de um sonho registrado no diário, que descreve uma boate onde se apresenta um show pornográfico de homens com falos gigantes e rostos escondidos por máscaras. Na continuidade da ação, a sonhadora olha para trás e vê o pai sentado em uma mesa, segurando uma faca. Decide então subir ao palco e apresentar uma dança sensual apenas para ele, com os cabelos soltos, o ventre saliente, mascarada numa “figura híbrida entre masculino e feminino” que exorciza “a imagem que há anos a assombrava”.

O procedimento arriscado de autoexame, espécie de vivisseção, desloca os lugares imaginários e sociais da mulher, atravessados por ideais de maternidade, santidade e abnegação. O disfarce e o desmascaramento, a teatralidade e a performance, o encenado e o real, indiscerníveis, são procedimentos que visam à profanação, que para Giorgio Agamben é a “tarefa

política da geração que vem.” Para o filósofo, profanar é o ato de devolver as coisas ao uso dos homens, e se opõe a consagrar, que implica retirá-las da esfera do humano – a divinização da mãe de Cristo é um bom exemplo. A religião é aquilo que subtrai algo ao uso comum para transferi-lo a uma esfera separada, do mesmo modo que a teatralidade, que funciona de forma semelhante. O enquadramento implícito em toda operação teatral, que separa quem faz de quem vê, a representação da vida, tem proximidade com o distanciamento do sagrado, o que Agamben reforça quando afirma que não há religião sem separação. Na verdade, o sagrado e o profano são demarcados por um limiar que é preciso atravessar para profanar, em um sentido ou no outro. Segundo o filósofo, o contágio profano é o toque que “devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007, p. 66), como faz Janaína em *Stabat Mater*, na intenção de restituir à mulher o lugar do comum, do concreto, do corpo emancipado das idealizações do feminino.

Para profanar as imagens petrificadas, Janaína Leite assume as máscaras da maternidade, da sexualidade e da teatralidade “com uma inquieta hesitação perante as formas – e as fórmulas” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Habita essas formas para melhor conhecê-las, fazer experiência com elas, fazer uso delas no jogo perigoso da *pole dancer* grávida que seduz o pai, na exposição da própria mãe em cena, no ato sexual com um profissional da pornografia, na exibição reversa do parto do filho, no relato do estupro que sofreu e na degola da mãe na mesa de conferência. Como se vê, a profanação é o meio que escolhe para trincar as figuras idealizadas da mulher. Ao realizar em cena atos profanos e trabalhar na intersecção entre teatralidade e testemunho, ficção e memória, verdade e artifício, propõe ao espectador o pacto da *parresía*. E pede coragem para que se enfrente o jogo performativo e político de *Stabat Mater*, cuja intenção é desativar dispositivos de poder.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-80.
- EIERMANN, A. El teatro postspectacular. **Telondefondo**: Revista de Teoría y Crítica Teatral, Buenos Aires, n. 16, p. 1-24, 2012.

- FOSTER, H. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, M. **A coragem de verdade**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GUIMARÃES, J. A busca por autonomias instáveis na MITsp 2020. **MITsp**, São Paulo, n. 7, p. 260-265, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2VFnrLL>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- KRISTEVA, J. Stabat Mater. *In*: KRISTEVA, J. **Histórias de amor**. Tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 269-295
- LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LOURAÇO, J. Figuras de linguagem do indizível em *Conversas com meu pai*. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 182-186, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p182-186.
- MAGRIS, E.; PICON-VALLIN, B. **Les théâtres documentaires**. Montpellier: Deuxième Époque, 2019.
- MARTIN, C. (ed.). **Dramaturgy of the real on the world stage**. London: Palgrave MacMillan, 2010.
- MARTIN, C. **Theatre of the real**. London: Palgrave MacMillan, 2013.
- MENEZES, M. E. A mãe de todas as perguntas. *In*: **Teatrojornal**. [S. l.], 1 dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ilChYu>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. **Les bords de la fiction**. Paris: Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ROMAGNOLLI, L. Este obscuro objeto que deseja. *In*: ROMAGNOLLI, L.; BELUSI, S. **Horizonte da Cena**. Belo Horizonte, 2 mar. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2NPXXhp>. Acesso em: 2 jul. 2020.
- SAISON, M. **Les théâtres du réel**. Paris: L'Harmattan, 1998.
- SMALL, D. A. A profanação fundamental. **Questão de crítica**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 70, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2D3QJnU>. Acesso em: 2 jul. 2020.

Recebido em 06/06/2020

Aprovado em 12/06/2020

Publicado em 12/08/2020





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p198-219

Debates Críticos

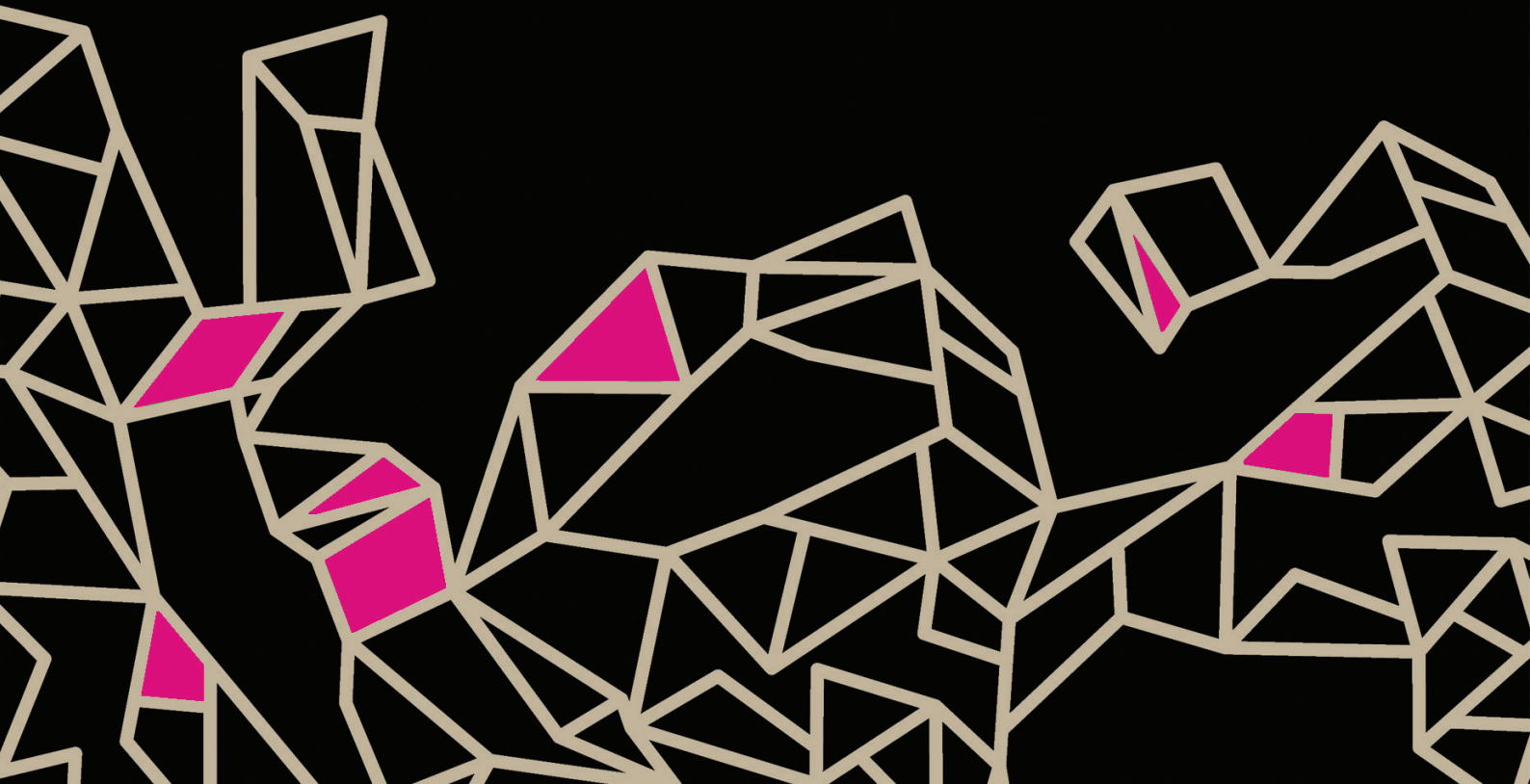
Sobre *Stabat Mater*: espelhamento conservador em algumas formas do teatro contemporâneo

About Stabat Mater: conservative mirroring in some forms of contemporary theater

Paulo Bio Toledo

Paulo Bio Toledo

Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



Resumo

O artigo é um exercício crítico sobre o espetáculo *Stabat Mater*, criado por Janaína Leite e uma equipe de colaboradoras, em 2019. A montagem se transformou, muito rapidamente, em uma espécie de marco teatral na cidade de São Paulo. Postulados como a “emergência do real”, a implicação da própria artista na substância da obra, mais a busca de uma zona de limiar, na qual se tensionasse a fronteira entre arte e vida, causam espanto e fascínio, porém é provável que também apresentem, como contraface, doses elevadas de idealismo e mistificação. São formulações estéticas fascinantes que reorientam a noção de política nas artes desde os anos 1970, ao mesmo tempo parecem acompanhar e reproduzir novos padrões de consumo cultural e trabalho atomizado vigentes no capitalismo contemporâneo. Em síntese, aquilo que por um lado aparece como transgressão e recusa da desordem do mundo, por outro apresenta um aspecto de realinhamento, adesão e fascínio pela barbárie.

Palavras-chave: *Stabat Mater*, Teatro contemporâneo, Crítica teatral.

Abstract

This paper is a critical exercise on the play *Stabat Mater*, created by Janaína Leite and collaborators, in 2019. This production became a theatrical landmark in the city of São Paulo. Postulated as the “emergence of the real”, the artist’s own involvement in the substance of the work plus the search for a threshold zone, in which the boundary between art and life is strained, causes astonishment and fascination, but they also likely present, as a counterface, high doses of idealism and mystification. These are fascinating aesthetic formulations that have reoriented the notion of politics in the arts since the 1970s, while at the same time they seem to accompany and reproduce new patterns of cultural consumption and atomized work in force in contemporary capitalism. In summary, what appears on the one hand as transgression and refusal of the disorder of the world, on the other hand has an aspect of realignment, adherence and fascination with barbarism.

Keywords: *Stabat Mater*, Contemporary theater, Theater criticism.



[A humanidade] tornou-se suficientemente estranha a si mesma para conseguir viver sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem
Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*

O espetáculo *Stabat Mater* estreou em junho de 2019, após o texto de Janaína Leite ser escolhido em edital de dramaturgia do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Desde então, mobilizou paixões e conquistou enorme reconhecimento: fez novas temporadas sempre com casa lotada; venceu o Prêmio Shell 2019 em dramaturgia; foi eleito melhor espetáculo do ano pelos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*; e a idealizadora do trabalho, Janaína Leite, foi designada como “pesquisadora em foco” da edição de 2020 da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP). Esse significativo triunfo revela que o trabalho encontrou um ponto de vibração em comum com determinadas expectativas do teatro na atualidade. Mas que ponto é esse? Do que é feito o fascínio que envolve a obra?

Em cena, Janaína Leite rememora um trauma real de sua infância, o estupro que sofreu aos 13 anos, e o faz girar em torno da presença ubíqua da mãe, presente mesmo nos momentos de aparente ausência. Apesar da essência autobiográfica, ao longo do espetáculo ela apresenta uma série de associações, desencadeadas pelos eventos traumáticos, como a tensão dialética entre o indivíduo e a sociedade e a reiteração trágica do rebaixamento da mulher no imaginário ocidental, em um arco histórico e cultural que vai da bíblia à pornografia.

Para tanto, ela se apoia em um texto da pensadora búlgara Julia Kristeva (1987), cujo título dá nome ao espetáculo, e na obra da conhecida escritora Camille Paglia (1992). A reflexão é feita a sério, abrindo perspectivas críticas tanto sobre a ideia do feminino quanto a respeito da persistência de um imaginário opressivo e terrível em torno da mulher no mundo ocidental. O espetáculo percorre figurações diversas desse conjunto: a obsessão da virgindade no âmbito do cristianismo; a estranha aproximação entre pureza feminina e violência brutal, em filmes de terror americanos, ou, ainda, o mecanismo de coisificação sexual da mulher, repetido *ad nauseam* na pornografia.

Ao mesmo tempo, Janaína investiga as formas de introjeção no sujeito desse conjunto de representações ideológicas sobre o feminino. Mais especificamente, as formas de introjeção disso tudo nela mesma, o que aparece,

sobretudo, durante o trabalho de elaboração de seu trauma do estupro, observado em sua relação com a mãe, e na construção de sua própria maternidade.

Mas, para além dos assuntos, o que mais chama a atenção em *Stabat Mater* é o fato de que em sua composição formal tudo habita uma espécie de zona de fronteira entre elaboração teatral, reflexão ensaística e acontecimento performático. Dito de outro modo, trata-se, é claro, de um espetáculo de teatro, mas que é simultaneamente uma revelação íntima da artista, um tipo de performance psicodramática, um estudo crítico sistemático sobre o feminino, ou ainda uma espécie de demonstração de procedimentos comentados sobre o potencial da “autoescritura performativa”.

Janaína Leite põe tudo isso a conviver de forma fluida até estabelecer um tipo de zona de limiar, que não se acomoda em nenhuma dessas configurações. *Stabat Mater* torna-se, então, um espetáculo difícil de se catalogar, que parece refratário a qualquer estabilização formal. Em cena, ela diz: “eu venho me equilibrando nessa corda bamba entre arte e vida, correndo o risco dessa obscenidade que resta quando o ‘teatro’ perde suas bordas em nome da segunda” (LEITE, 2019, p. 55). Corda bamba, fronteira, limite: são os espaços que ela procura ativar. E o faz com grande habilidade e movimentos inesperados.

Pode-se dizer, então, que na lógica do espetáculo este balanço entre as diferentes configurações estaria a serviço da emersão do real em cena e de uma conexão incendiária da arte com a vida. Acontece que o contrário também é verdadeiro. A emersão bruta e súbita do “evento real” por sua vez é também o que produz esta fragmentação das configurações estabilizadas e que sustenta, assim, uma espécie de **estética do limite**. Deste modo, a categoria do que é “real” passa a ser um elemento decisivo do conjunto, em *Stabat Mater*. Além de expor sua vida íntima, a artista põe em cena, de corpo presente, sua própria mãe, Amália – como dito, figura decisiva para a elaboração de seu trauma de infância – e faz culminar o espetáculo na exibição de vídeo no qual está registrada uma cena real de sexo explícito entre ela e um ator pornô dirigido por sua própria mãe.

De acordo com os entusiastas de tais recursos estéticos, esta convocação da realidade para o presente da cena libertaria energias represadas no acontecimento teatral, injetando vitalidade na cena, ao mesmo tempo em que subverte expectativas automatizadas de contemplação (ou a própria ideia de



contemplação), além de despertar a obra para as circunstâncias do presente e abrir espaço para uma nova qualidade da presença, capaz de destituir a simulação ilusionista em favor de uma experiência alegadamente mais verdadeira. Esse conjunto de efeitos teria o poder de ativar uma recepção ativa, “forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente” (FÉRAL, 2015, p. 122), ou ainda de estabelecer uma experiência estética que vá de encontro “à nossa compreensão tradicional do que era a experiência estética” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 18). A cena deixaria assim de ser obra paralisada para tornar-se acontecimento permeável, em viva crise, sempre em processo de criação, por isso mais próximo do ensaio do que do espetáculo.

Para Janaína Leite (2014), a estética autobiográfica (ou a “autoescritura performativa”) seria a última fronteira dessa tendência, pois faria com que o “real” em cena não mais se referisse somente ao outro, mas passasse a envolver profundamente o artista em sua própria criação. Em defesa dessa atitude, no espetáculo *Stabat Mater* ela recorre à ideia de *parresía*, um conceito garimpado por Michel Foucault, no fim da vida¹. Para o filósofo francês, “*parresía*” é um conceito do mundo antigo, sem correspondente atual, e teria sido uma forma de implicação de quem fala no discurso que enuncia, um modo de dizer a verdade “vinculando-nos ao enunciado da verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 64). Segundo essa interpretação, “*parresía*” era uma maneira corajosa, ousada e intensamente honesta de conjugar a verdade consigo mesmo. Na leitura de Janaína Leite, trata-se de um conceito que ajudaria a compreender posições do teatro performativo e autobiográfico, também no sentido definido pela artista em seus estudos acadêmicos:

cada vez mais, o artista [...] assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão. (LEITE, 2014, p. 37)

1 O conceito percorre, por exemplo, as aulas de curso ministrado em 1983 (um ano antes da morte do autor) compiladas em *O governo de si nos outros* (FOUCAULT, 2010), assim como é abordado no último curso que ele ministrou, chamado justamente de *A coragem da verdade* (2011). Para um recorte mais específico da ideia, pode-se consultar também a edição americana *Fearless Speech* (FOUCAULT, 2001), que compila as palestras proferidas em inglês pelo filósofo em 1983.

Em certo momento do espetáculo uma projeção de vídeo exhibe o processo de seleção do ator pornô, que viria a participar do experimento artístico. Um dos candidatos pergunta a Janaína Leite: “Você tá preparada para ser outra pessoa depois disso?” (LEITE, 2019, p. 27). A ênfase que a montagem confere à pergunta, criando um tipo de suspensão temporal em torno dela e fazendo com que pontue a sequência do espetáculo, indica seu caráter decisivo no trabalho.

Em *Stabat Mater*, deflagrariam a *parresía*, a exposição de um trauma pessoal de infância, a presença física da própria mãe e, sobretudo, a exibição de uma experiência “real”, vivida no mundo da pornografia, a qual teria, no limite, potencial de transformar a artista em “outra pessoa”. Tais disposições atuariam o sentido firmado por Foucault (2010, p. 61) na definição do conceito: “um dizer-a-verdade irruptivo, um dizer-a-verdade que fratura e que abre o risco: possibilidade, campo de perigos, ou em todo caso eventualidade não determinada”. Nas características deste modo de fala, a artista encontraria o impulso para uma expansão da experiência e dos limites da obra de arte.

Para Foucault, uma característica distintiva e crucial da *parresía* é a ousadia arriscada da fala: “o parresíasta é alguém que assume um risco” (FOUCAULT, 2001, p. 16)², no qual “a própria existência do locutor vai estar em jogo” (FOUCAULT, 2010, p. 55). Na interpretação de Janaína Leite (2019, p. 26): “Onde há verdadeiramente *parresía*, não se fica impune ao pronunciá-la – ou realizá-la, porque ela pode ser um ato. Assumir os riscos. É disso que se trata afinal”. E, de fato, a disposição de se lançar neste experimento arriscado dá ao discurso da artista uma característica vital e imprime a marca do imponderável ao desenvolvimento do espetáculo. Não mais estaríamos, assim, diante da fria e arrogante retórica acadêmica sobre a baixeza, o risco que ali aparentemente se assume confere ao que ela diz uma vibração intensa e fascinante.

Como lembra a artista no próprio espetáculo, Foucault opõe a *parresía* ao discurso retórico: “Parresía é uma certa maneira de dizer a verdade, porque não procura o efeito sobre o outro. Não é uma estratégia discursiva” (LEITE, 2019, p. 26). Contudo, e curiosamente, se voltamos ao texto do filósofo, verificamos que ele opõe, também, a *parresía* ao **enunciado**

2 No original: “the *parrhesiastes* is someone who takes a risk”.



performativo (*performative utterance*). Essa oposição Foucault (2010) retoma do debate linguístico, em particular das preposições de John Langshaw Austin. Dito de modo bem geral, segundo o filósofo, o **enunciado performativo** é um modo da fala que não tem como função a descrição ou exposição de algo, mas que executa uma ação ao dizer: “a própria enunciação efetua a coisa enunciada” (FOUCAULT, 2010, p. 59). No exemplo clássico lembrado pelo francês: “o presidente da sessão senta-se e diz: ‘está aberta a sessão’ [...] a formulação ‘está aberta a sessão’ faz que a sessão esteja, por isso, aberta” (FOUCAULT, 2010, p. 59). Resumindo as posições de Austin, Foucault (2010, p. 59) salienta, entretanto, que o **enunciado performativo**, além de se dar necessariamente num “certo contexto mais ou menos estritamente institucionalizado”, sempre é dito por “um indivíduo que tenha o estatuto requerido ou que se encontre numa situação bem definida”. Destas condições, portanto “segue-se um efeito conhecido de antemão, regulado de antemão”³, ao passo que, na *parresía*, “a irrupção do discurso verdadeiro determina uma situação aberta, ou antes, abre a situação e torna possível vários efeitos que, precisamente, não são conhecidos” (FOUCAULT, 2010, p. 60).

Além disso, há ainda um dado determinante, o risco da *parresía* estaria também ligado a um tipo de confrontação ao mais forte: “O parresiasta é sempre menos poderoso do que aquele com quem ele fala” (FOUCAULT, 2001, p. 18)⁴. Há *parresía* quando, por exemplo, “um homem se ergue diante de um tirano e lhe diz a verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 49). É a sua própria vida que ele põe em risco.

Todavia, em *Stabat Mater*, por mais aberta ou arriscada que se queira a cena, o acontecimento e seus efeitos são controlados, **regulados** e premeditados. Em dado momento do espetáculo, a própria atriz, de certa maneira, o declara: cumpre-lhe “fazer o que eu vim fazer hoje” (LEITE, 2019, p. 28). Tudo acontece dentro dos limites da instituição-arte, que nunca são verdadeiramente abalados, ou seja, em um “contexto institucionalizado” **comandado**

3 Apesar de não serem conceitos idênticos, para Erika Fisher-Lichte (2019), o **enunciado performativo** formulado por Austin na década de 1950 tornou-se um dos fundamentos importantes para ajudar a definir a chamada **viragem performativa** dos anos 1960.

4 No original: “The *parrhesiastes* is always less powerful than the One with whom he speaks”

por uma artista que tem “o estatuto requerido” e se encontra numa “situação bem definida”, conforme pede o **enunciado performativo** e não a *parresía*, que lhe é oposta. A ousadia e o risco compõem nas escolhas do processo de criação, mas, no momento do espetáculo, não há nada do discurso irruptivo que “determina uma situação aberta”. Ao contrário, a dramaturgia está pronta (inclusive, **há** dramaturgia), os efeitos são esperados, a interlocução com o público é pontual e dirigida; e, afinal, a cena de sexo, que seria o ápice da *parresía*, é gravada. Tudo está sob controle.

Isso posto, a ideia de *parresía*, contudo, não é invocada em cena por equívoco nem por acaso. Ela é fundamental para a experiência que o espetáculo pretende promover. A ênfase na coragem da artista é um dos **instrumentos de fascinação** em *Stabat Mater*. Boa parte do acontecimento, por exemplo, sustenta-se na expectativa de um *gran finale*: a cena de sexo com um ator pornô. O público fica hipnotizado, aguardando a exibição dessa ousadia radical. Rufam tambores imaginários. É como se assistisse a uma trapézista prestes a se lançar ao ar, sem rede de segurança; a uma equilibrista caminhando por um fio, sobre um abismo, sem proteção.

Mas aqui, como no circo, há uma manipulação das ideias de risco e de coragem. Eles existem, estão lá, mas precisam parecer sempre muito maiores do que são. Sobre esta miragem, é que o espetáculo constrói a sua grandeza e a sua magia.

Em síntese, a ideia de *parresía*, em *Stabat Mater*, cristaliza-se em ornamento performático da artista, bem antes de se estabelecer verdadeiramente como outro tipo de prática artística ou discursiva. É o seu trapézio, o seu abismo.

No final do número, aplaudem-se o risco, a coragem e a desenvoltura da artista. É o que fascina e magnetiza. Mesmo que ela, em cena, exponha suas dificuldades, sofrimentos e fracassos, mesmo que lide com um trauma, tudo reverte numa afirmação vibrante de si. Todo o bom desencantamento crítico, que aparentemente percorre tanto a estética anti-ilusionista quanto o debate franco com o público e a reflexão racional, mobilizados em *Stabat Mater*, transforma-se numa nova forma de encanto pela arrojada virtude criativa. O que pretende tensionar as fronteiras da arte – colocar-se na “corda-bamba entre arte e vida” – parece ser, finalmente, a exibição do equilíbrio. Em fim de



contas, o espetáculo e a instituição-arte é que ampliam o seu domínio sobre a vida e não o contrário, como gostariam os entusiastas das estéticas em voga.

O falso outro

Conforme dito, também está em cena a mãe de Janaína, Amália Fontes Leite. Sua presença estabelece uma relação intensa com tudo o que acontece no palco. O trauma revivido pela filha passa a ser angulado pelos olhos da mãe. Cada fato narrado é visto à luz das reações, dos constrangimentos ou dos comentários silenciosos de Dona Amália. Assim, alguns dos temas do espetáculo se materializariam nesta relação que se dá, aparentemente, no instante da cena.

Não obstante a força dessa presença, a ordenação espacial do espetáculo logo expõe suas hierarquias. A artista anuncia a presença da progenitora, dizendo: “é aquela ali no fundo” (LEITE, 2019, p. 25). O breve comentário revela o lugar ocupado pela mãe no espaço cenográfico, bem como a função que lhe é designada no conjunto estético organizado pela filha. Apesar de ela ser uma figura de força comovente, que carrega, no semblante, o duro passado e, ao mesmo tempo, uma profunda e calma elaboração da tristeza, em cena, ela é objeto: cumpre marcações, simula espontaneidade, faz o que pediram que fizesse, sem protagonismo real. “Aceitou porque é minha mãe e faz tudo por mim” (LEITE, 2019, p. 25), declara a artista.

De todo modo, **sua presença** não é marginal, tampouco descartável, ela é decisiva para o **efeito do real** visado pelo espetáculo. A melhor parte daqueles que lidam com estas estéticas performáticas da realidade, como Janaína Leite, sabe que o real em cena deixa de ser “realidade” no instante mesmo em que se encontra mediado pelo acontecimento artístico. Mas sua presença ambígua deve continuar lá. Em *Stabat Mater*, a artista joga com estas duplicidades, e fomenta uma espécie de dúvida quanto ao real que plasma a cena, o que ocorre quando, por exemplo, ela simula gravidez, finge tomar um sonífero ou pede para um espectador lhe dar um tapa “verdadeiro”. No limite, é como se ela assinalasse que ali há realidade e que, também, não há. Ao mesmo tempo, porém, fica patente que ela sabe do **efeito fascinante** causado pela **sensação de realidade** invadindo a cena teatral, tendo em

vista que explora com método essa dinâmica ilusionista. A mãe em cena é a relíquia principal dessa operação artística.

Neste jogo teatral executado na fronteira com a vida, as peças da realidade aparecem em cena como objetos reificados a serviço dos desígnios da artista, de sua química de fascinação. Para isso, a matéria bruta da vida é enquadrada de modo a fazer com que ela diga o que se quer. Simula-se o impulso criativo das figuras reais que compõem a cena, ao mesmo tempo em que se interdita qualquer gesto autônomo e criativo que delas viesse. São marionetes de um quadro controlado pelo “verdadeiro” artista.

Numa estranha contradição, a fração da realidade emergindo em cena não deflagra a vida, serve antes como validação luminosa da criação artística. O real, aqui, não coloca em crise a arte, mas reforça sua aura. Aquilo que apontaria para fora retorna sobre a artista e reforça a imagem da sua sensibilidade e coragem estética – ela, que é a mestre de cerimônias e a sacerdotisa, a gênese e o apocalipse do espetáculo.

Nesse sentido, não deixa de ser revelador um aspecto do modo como a peça aborda os seus temas. O debate do espetáculo apresenta uma mirada reflexiva sobre a ideia do feminino na sociedade ocidental, mas o espetáculo acontece no Brasil, assim como os fatos íntimos narrados pela artista. A perspectiva universalista não é um problema, obviamente. Mas, como bem assinalado pela pesquisadora Laís Machado, em debate no Teatro Cacilda Becker⁵, a figura negra do ator pornô, que aparece no vídeo, estabelece imediatamente um contraste marcante com a atriz de pele branca. O Brasil, forjado pela escravidão, emerge desta relação artisticamente desigual (um corpo negro usado como objeto das idiossincrasias artísticas de uma artista branca), ao mesmo tempo em que a especificidade local é ostensivamente ignorada pelo conjunto temático da peça. Não se trata apenas de desatenção ou de insensibilidade pontual em relação a esse nosso **dilema preliminar**, mas, sim, de uma característica reveladora de uma estética que se vale displicentemente do real tão

5 *O corpo da mulher, suas representações e a coragem da verdade*, debate sobre *Stabat Mater*, do qual participaram Ivone Gebara, Vera Iaconelli, Priscila Piazzentini e Laís Machado, realizado no dia 13 de março de 2020, no Teatro Cacilda Becker, como parte da programação da MIT-2020.



somente como ornamento para reativar a aura de autenticidade do espetáculo, “o aqui e agora da obra de arte”, sua “aparição única” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Zeitgeist

Em linhas gerais, de acordo com a teoria mais animada com certas variedades artísticas contemporâneas, na década de 1970 ocorreria uma importante inflexão em direção a novos paradigmas estéticos. Segundo esta visão, trata-se de posições derivadas do espírito crítico e incendiário da década de 1960 quando foi liberada uma nova energia revolucionária das artes, capaz de romper tabus do comportamento social, em busca de uma espécie de pulsão íntima da revolução. Nas artes cênicas, inúmeros grupos experimentaram vivências comunitárias de amplificação de sentidos e recusaram a estabilização cultural ou o enquadramento do teatro tradicional. Nisso, acompanhavam uma reviravolta, também em curso no mundo das artes plásticas, em direção aos *happenings* e às performances. São processos que pretenderam retomar, de modo geral, a força insubmissa de parte das vanguardas do início do século XX, fundamentalmente a relação explosiva da arte com a vida.

Contudo, se aquele momento entre os anos 1960 e 1970 foi de ruptura, experimentalismo e inflexão conceitual nas lógicas culturais, também o foi na esfera produtiva, ou seja, no mundo do trabalho e no desenvolvimento do capitalismo. Sabe-se hoje que as crises profundas do final dos anos 1960 e início dos 1970 deram lugar a uma fase de expansão econômica, alicerçada no capital financeiro. O sentimento de que o velho mundo estava por um triz, e que transformações revolucionárias e radicais, da sociedade e da individualidade, estavam ao alcance das mãos, logo se reverteu, entretanto, numa formidável expansão econômica e social do capitalismo. Não faltará quem pense que essa conjugação de inflexão revolucionária nas artes e avanço, em alta voltagem, do capital pode ser apenas um paradoxo, ou uma coincidência. Tudo indica, porém, que faziam parte de um só e mesmo movimento.

Já em sua dissertação de mestrado, Janaína Leite (2014, p. 19) revelava considerar que a “valorização do ponto de vista em primeira pessoa” ou a “explosão de produções autobiográficas” nos anos 1970 decorrem de uma “crise do eu” que desencadearia variadas formas de uma “guinada subjetiva” nas artes

e no pensamento. Observada por outro ângulo, contudo, essa guinada corresponde também ao violento isolamento do sujeito contemporâneo, à crescente interdição das modalidades coletivas de organização e, sobretudo, às formas de trabalho cada vez mais individualizadas e atomizadas. Sob a aparência de que alargavam a autonomia e a liberdade do trabalhador, essas novas formas operavam na verdade um aumento significativo dos ganhos do capital sobre o trabalho, tendências hoje confirmadas em suas qualidades “uberizadas” e terceirizadas. Do ponto de vista do trabalho, tal “guinada subjetiva” foi uma das formas de dinamização totalizante do capitalismo contemporâneo.

Também as tendências de trabalhar na fronteira com a realidade ou a retomada extemporânea dos desejos vanguardistas de conexão entre arte e vida, presentes nas origens desse mesmo movimento, podem ser vistas em paralelo com as novas formas de espetáculo massificadas pela indústria da cultura, a partir dos anos 1960. O crítico alemão Peter Bürger (2008, p. 107) anota que nos anos 1960 e 1970 “com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contraditoriedade do empreendimento vanguardista”. A vontade idealista (e fracassada) de tomar o mundo de assalto e, ao mesmo tempo, transformar a vida e a arte, animou muitos vanguardistas, na virada do século XX. Nos anos 1960 e 1970, contudo, essa vontade converte-se na mera adesão ao existente, na replicação sistemática da realidade ou em estetização controlada da ruptura: “Os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tinham adquirido o status de obra de arte” (BÜRGER, 2008, p. 123). As experiências do choque, da obra de arte não-orgânica, da conjugação com a vida, além de perderem o potencial explosivo de outrora, encapsuladas pela instituição cultural, passariam também a reproduzir o espírito do tempo, o fetichismo da mercadoria e as promessas de experiências extasiantes da publicidade⁶.

Em linha de raciocínio oposta, Erika Fischer-Lichte (2019) reivindica a força subversiva e o poder de resistência da “viragem performativa” gestada nos anos 1960 e 1970:

6 Para um debate mais aprofundado sobre os paralelos entre estas *neovanguardas* e as formas do capitalismo tardio ver, por exemplo, JAMESON (2007); HARVEY (2010); EAGLETON (1998).



Não estaremos a exagerar se dissermos que espetáculos dos anos 60 e 70 [...] surgiram como uma reação direta e determinada à progressiva mediação da cultura ocidental, servindo-se do postulado da ‘imediatez’ e da ‘autenticidade’ como armas na luta contra a mediação [...] Representariam o último resíduo capaz de oferecer resistência ao mercado e aos *media* – e, assim, à cultura dominante. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 153)

O que a autora não nota é que a indústria “dominante” de massas, nas mídias audiovisuais, também inicia uma radical guinada, a partir daquelas décadas. Deixa então de ser apenas a pesada indústria produtora de grandes formas ficcionais e avança justamente em direção aos mesmos postulados de “imediatez” e “autenticidade” a que se refere Fisher-Lichte. É a partir dos anos 1970 que aparecem, por exemplo, os primeiros *reality shows* interativos – forma que vai se expandir até reorganizar toda a indústria cultural, já no século XXI⁷. Com as novas possibilidades técnicas de captação direta do som e da portabilidade da aparelhagem audiovisual, dá-se uma expansão do gênero documentário, bem como um crescimento exponencial de entradas ao vivo na programação da TV: a “imediatez” do produto e a proximidade com a vida cotidiana passam a ser determinantes nos grandes *media*. Tal **demanda de imediato** é reiterada ainda por uma publicidade que avança justamente em direção a categorias como **experiência e autenticidade** – reforçando a aura da mercadoria única e “feita para você”.

Toda essa inflexão da indústria cultural é pouco notada pelos apologetas da virada performativa. Caso ela fosse levada em conta, a suposta “resistência ao mercado” daquelas experiências teatrais que sublinharam a presença e a **aura** do acontecimento único não pareceria tão dissonante quanto pretendem seus propagandistas. Em um ambiente social que espetaculariza a si o tempo todo, a “viragem performativa” das artes, ao mesmo tempo que exala certa nostalgia de uma essência única e perdida da experiência artística, está igualmente em harmonia com as modernas inflexões sociais do mundo da

7 Para uma análise exemplar do fenômeno, ver o trabalho de Silvia Viana (2012). A pesquisadora mostra como a perversa estrutura deste gênero midiático reproduz e “ritualiza” as práticas desumanizadas do trabalho no capitalismo – competição, eliminação do outro, luta pela sobrevivência, pressão, “meritocracia sem mérito” – e, com isso, também compõe o aparato ideológico que o sustenta. Há um inegável paralelo entre o crescente interesse pela forma do *reality show* e pelas estéticas performativas. Coincidências estruturais, tais como a emergência do real, a ênfase na intimidade subjetiva ou o encanto pelas situações-limite tornadas espetáculo merecem ser melhor estudadas.

mercadoria e com seu ritmo acelerado. Se não são propriamente a ponta de lança dos negócios, já que operam na esfera do simbólico, pode-se dizer que os processos desenvolvidos pela referida virada performativa funcionavam e funcionam “como um laboratório de novas formas e modas [para a] produção de mercadorias empreendida por esta [sociedade do consumo]” (JAMESON, 1992, p. 107).

Hoje essas contradições, longe de desaparecer, parecem ter se agudizado: vidas isoladas, trabalho atomizado, espetacularização do cotidiano etc. seguem determinando a sociabilidade atual de forma cada vez mais profunda; da mesma maneira repete-se agora a conjugação incômoda entre as formas sociais do mundo da mercadoria e as alegadas rupturas artísticas do performativismo contemporâneo.

Não podemos, entretanto, considerar essas atitudes como a manifestação de uma vontade artística ingênua ou inconsciente. Bem ao contrário, a duplicidade dessas formas contemporâneas é exibida como uma espécie de **contradição ostentada**. O artista plástico americano Roy Lichtenstein (apud PEDROSA, 2015, p. 396) expoente da *Pop Art*, por exemplo, não economizava na desfaçatez ao proclamar: “não desgosto do mundo que estou parodiando. As coisas que aparentemente parodiei, na verdade as admiro”. O cinismo, aí, não é um traço de caráter do artista, mas parte da substância da sua arte. Em seu já citado estudo a respeito dos *reality shows*, Silvia Viana (2012, p. 19) assim define essa atitude, aliás determinante também na indústria cultural contemporânea: “o cínico enxerga através do manto ideológico e permanece se pautando por ele, sem que isso configure uma contradição performativa, pois a própria contradição é sua justificativa”. No campo das artes, a contradição crua é vendida como alta consciência. O círculo vicioso do cinismo passa a ser alardeado como virtude, como uma consciência nova, supostamente mais honesta e avançada, diante da desordem do mundo.

A essas inflexões da cultura pós-moderna dos anos 1960 e 1970, que se espriam pelas décadas seguintes, filia-se Janaína Leite – trata-se, afinal, de um conjunto ideológico fácil e rapidamente aclimatado no Brasil. *Stabat Mater*, sua criação, reproduz boa parte dessa problemática ambivalência: com efeito, o inconformismo e a expectativa de transgressão surgem, na peça, em uma



estrutura dúplice, na qual ao mesmo tempo que se critica, também se celebra e se ritualiza a barbárie social.

Fascinante desordem

Em certa altura do espetáculo, a artista discorre sobre a conjugação típica do esquartejador e da chamada *final girl*, no subgênero de terror conhecido como *Slasher*. Nesses filmes, a *final girl* é a menina pura, a última das vítimas do assassino, o seu alvo final, e neles aparece como uma espécie de duplo do horror, uma vez que “apresenta uma estranha conexão, afinidade com o monstro” (LEITE, 2019, p. 22). Esta simbiose de terror e pureza colocaria em relevo uma constância histórica, a de modelos representacionais que rebaixam e degradam a imagem da mulher, seja “Jesus no ano zero ou *Alien* nos anos 90” (LEITE, 2019, p. 22).

Desse modo, ao mesmo tempo que o recurso é criticado, ele é também mobilizado na construção da peça. Se a denúncia da referida simbiose da *final girl* com o esquartejador presta-se a revelar o aviltamento da mulher na sociedade, serve também, no caso, para ilustrar a persistência da opressão reproduzindo-se na interioridade subjetiva da artista. Em cena, ela diz: “Eu sou como a *Final Girl*, aquela dos filmes de terror e é sempre sofrido criar esse elo estranho com aquilo que me faz mal” (LEITE, 2019, p. 51).

Combater esse agente do mal abre para a artista um dilema, pois passa a significar combater também a si mesma. E daí vêm tanto a expectativa, enunciada por ela, de: “experimental, apesar de tudo, essa forma de prazer ao ter minhas partes arrancadas” (LEITE, 2019, p. 51), quanto toda uma sintaxe autodestrutiva, que fundamenta o discurso e a estrutura estética do espetáculo. Assim, ela compreende que é inútil “gritar” ou lutar para “não ser devorada”, pois não há mais para onde se ir, restando apenas “caminhar tranquilamente, voluntariamente na direção exata, cara a cara, com aquilo que poderia me destruir” (LEITE, 2019, p. 52).

A introjeção do combate converte em pura interioridade o enfrentamento com o adversário objetivo próprio da luta social, dualidade que a artista critica e rejeita, por considerá-la enganosa. Essa convicção abre espaço

para o ato performativo de implicação da artista na obra. Seu corpo é o seu campo de batalha.

Toda essa dinâmica dúplice é o coração do espetáculo, mas não é realmente inédita. Mário Pedrosa (2015, p. 559) assinalava, já nos anos 70, a tendência: “[tais artistas] se dão a si mesmos [como espetáculo], pois seu corpo é seu objeto, o objeto de sua busca. A destruição volta-se contra eles mesmos [...] pura autodestruição [...] que pretende ser edificante”⁸.

Stabat Mater reproduz este movimento típico do estilo pós-moderno. O oxímoro edificar/(auto)destruir, formulado por Pedrosa, descreve bem a tendência que transforma o sofrimento em **deleite estético**; a barbárie em algo fascinante. Com efeito, no espetáculo, a crítica à desordem do mundo convive com uma forte atração por ela. *Slasher movies*, religiosidade e pornografia são objetos da crítica e da repulsa e ao mesmo tempo se entranham no espetáculo, no qual se configuram como pesquisa de linguagem e repositório de formas magnéticas e vibrantes. Não escapou a Fredric Jameson (2007, p. 28) o caráter pós-moderno desse compósito:

os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader’s Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos [...] todos esses materiais não são mais apenas ‘citados’, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância (p. 28).

Em síntese, se os filmes de terror e a pornografia aparecem em *Stabat Mater* como máquinas de reprodução da barbárie de que se fala, ao mesmo tempo o espetáculo evidencia uma vontade de se assenhorear desses processos, de possuí-los (ou de ser possuída de vez por eles), encarnando-os, ao ponto em que essas formas sombrias da cultura de massa sejam incorporadas “à sua própria substância”.

8 Mário Pedrosa foi um dos primeiros críticos a usar o termo “pós-modernismo” para se referir à inflexão cultural dos anos 1970. Suas posições podem ser observadas em artigos do final da vida, como o “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, de 1976, ou “Variações sem tema ou a arte de retaguarda”, de 1978. Ambos reunidos no volume *Arte, ensaios* (PEDROSA, 2015). Para um amplo debate sobre a trajetória do crítico ver Arantes (2004).



Os mesmos procedimentos aplicados pela artista à pornografia e seus sucedâneos, ela aplicará à religiosidade cristã. A instituição da fé aparece como irradiador original da imagem terrível do feminino, a qual se quer desconstruir. É ali que se encontra o protótipo da Virgem Maria, a partir do qual se forjam “as donzelas e a maior parte das heroínas” (LEITE, 2019, p. 22), bem como a representação primeira da mãe e da sua corporalidade como mero “receptáculo, intervalo, passagem” (LEITE, 2019, p. 22). Porém, de forma concomitante, a fé cristã serve, na peça, como fiador supremo da constância do amor maternal e de sua resiliência; é dela que deriva o latim que nomeia o espetáculo (como se sabe, a expressão *stabat mater* se refere à constante presença de Maria, no calvário de seu Filho) e é também na constância e no universalismo bíblico do amor maternal que culmina o argumento. Ao longo do espetáculo, a protagonista compreende que a mãe sempre esteve presente, assim como Maria mãe de Jesus. No final, uma fala em *off* é quase uma oração: “*Eia mater, fons amoris/Ave Maria, fonte de amor... Ouçamos pois ainda uma vez o *stabat mater*, e a música*” (LEITE, 2019, p. 53). A maternidade ganha estatuto eterno (modelo de toda forma de amor) e... religioso. É uma **profissão de fé**, no limite, uma conversão.

Em resenha do livro *Primeiro ato*, reunião de entrevistas e textos escritos por Zé Celso Martinez Corrêa nos anos 1960 e 1970, José Antonio Pasta Júnior nota os contrassensos do diretor do Oficina (que, pode-se dizer, é o grande representante tupiniquim do *performative turn* nos anos 1970). Diz o crítico:

Este livro mostra que [Zé Celso] foi dos poucos artistas, entre nós, a perceber a real expansão do fetichismo da mídia nas últimas décadas, à qual no entanto, opõe um teatro... de feitiçaria. É possível que o sacerdote José Celso, com brilho inegável, *celebre o que o destrói* [...] Seus modelos mais profundos são a Igreja e o padre. No livro, conta-se que sua família o queria padre. Ao seu modo, cumpriu o desígnio – e deu uma espécie de padre da destruição. (PASTA JÚNIOR, 1998)

Troque-se o velho diretor pela jovem artista paulistana e o argumento se mantém firme. Também Janaína Leite, “com brilho inegável”, compreende algo da desordem social e, ao mesmo tempo, **celebra o que a destrói**. No decorrer do espetáculo, ela diz: “As peças estão dispostas diante de nós e não nos cabe negá-las. Talvez acordar, talvez fingir que se está dormindo,

talvez **desejar que essa força nos vença**” (LEITE, 2019, p. 52, grifo nosso). Algo desse mesmo impulso autodestrutivo aparece também sob iluminação religiosa: “Ao receber o filho em seu ventre, Maria não acordou. [...] Deitou-se aos pés do anjo murmurando ‘Vença-me, por favor, vença-me’. Eu unicamente desejo ser vencida” (LEITE, 2019, p. 49). O *desejo de derrota* não é somente capitulação, mas igualmente uma forma de revelação íntima daquilo que sempre se quis. Em debate no Itaú Cultural sobre *Stabat Mater*, a dramaturgista e assistente de direção do espetáculo, Lara Duarte faz um resumo da natureza do trabalho:

Eu entendo que a abjeção tem uma contraface, um tipo de **celebração disso tudo** [...] acho bacana quando a gente consegue pensar em toda a violência e toda a abjeção e todo o repúdio que a gente tem por certos padrões de comportamento, **mas [...] vivemos com isso, celebramos isso e estamos aqui pensando linguagem, pensando poética, fazendo peças de teatro**. (Informação verbal, grifo nosso)⁹

Apesar da violência e da abjeção, a escolha é a de **celebrar**. Além disso, a escolha do verbo sublinha ainda a atmosfera mágico-religiosa – “o teatro de feitiçaria” – que ronda o espetáculo. Para além da retomada do dogma católico da Imaculada Conceição de Maria, essencial à peça, também o misticismo contemporâneo percorre *Stabat Mater* de ponta a ponta, desde a decisão de tornar a obra “uma espécie de ato psicomágico” (LEITE, 2019, p. 18), até a evocação de sua experiência pessoal numa sessão de **constelação familiar**, um método terapêutico teatralizado de conexão espiritual com o passado inventada por um controverso psicoterapeuta alemão chamado Bert Hellinger. É no bojo dessa experiência de caráter místico e pseudocientífica que, como diz a artista em cena: “a verdade se impõe” (LEITE, 2019, p. 33). Depois de descrever a conexão mágica, arrebatadora e comovente que a **constelação familiar** nela despertou, a artista atribui a esta sessão “espírita” a origem do espetáculo: “o constelador disse que eu deveria ir atrás das histórias das mulheres da minha família” (LEITE, 2019, p. 34). Também para ela, esta variedade

9 Debate “Encontro com o espectador” no Itaú Cultural, realizado em 1º de dezembro de 2019. Mediação de Maria Eugênia de Menezes.



de neopadres, sacerdotes do misticismo são os “modelos mais profundos” (PASTA JÚNIOR, 1998).

A própria ideia de “palestra” que modela o início o espetáculo – na dramaturgia, a artista é nomeada como a “Palestrante” – vai se desfazendo e diluindo no decorrer da ação. A razão crítica vai perdendo espaço, até passar a conviver de igual para igual com a evocação mágico-religiosa, e seu inerente irracionalismo. Parafraseando o que diz Raymond Williams (2002, p. 102) a respeito do misticismo niilista da tragédia romântica, também aqui “a hostilidade entre a libertação pessoal e a realidade social” culmina na “[racionalização] de um irracionalismo mais tenebroso e destrutivo do que qualquer deus conhecido”.

Em um aparente paradoxo, o retorno mágico às forças primordiais e às pulsões místicas participam tanto de um desejo de regresso à ordem titânica da natureza quanto de um fascínio pelo repositório de barbárie que se tornou a sociedade. A contraparte desses impulsos (tão recorrentes nas operações do teatro pós-moderno) é a liquidação da história e a projeção de uma imagem da sociedade como um presente absoluto – massa cíclica sem passado e sem futuro, a pendular, em um eterno combate entre sociedade e natureza.

Bastante inspirada pelas posições de Camille Paglia (1992), a artista argumenta que a repulsa pela mulher começa no útero: “o bebê chuta para abrir espaço, e ao sair, não raramente ele dilacera o corpo da mãe” (LEITE, 2019, p. 24-25), para depois, durante a vida, “parasitar o corpo dela ao exigir seu leite, seus braços [...] a lubrificação de sua vagina, seu sono, suas lágrimas” (Ibid., p. 25). Ainda com Camille Paglia, Janaína Leite conduz o debate para o campo das essências: tal como se vê em um monólogo atribuído à MÃE: “as mães amassam as suas filhas com o pior de si mesmas para que a história volte a se repetir. A história não, o ciclo” (Ibid., p. 39). Em seguida, desta vez fazendo referência praticamente literal a Camille Paglia, ela dirá: “Não há livre-arbítrio na natureza, desejo ou não, você é uma máquina ctônica que traz um relógio amarrado ao pescoço atrelado ao bruto e inflexível ritmo da procriação” (Ibid., p. 40)¹⁰. Como se pode ver, esse raciocínio que percorre o espetáculo dá a

¹⁰ Paglia (1992, p. 21) diz: “[a mulher] sabe que não há livre-arbítrio, já que ela não é livre. [...] Deseje ou não a maternidade, a natureza a atrela ao bruto e inflexível ritmo da lei da procriação [...] O corpo feminino é uma máquina ctônica, indiferente ao espírito que o habita. Organicamente, tem uma missão, a gravidez”. Ambas as passagens, salvo engano, foram retiradas das versões mais recentes do espetáculo, embora constem da dramaturgia publicada.

entender que história mesmo não há. Todas as imagens evocam a paralisia, o caráter natural das coisas (“a natureza procriadora”) e convergem para a afirmação de uma essência insuperável. Em outra parte dirá Camille Paglia (1992, p. 29): “Não há como fugir das correntes biológicas que nos agrilhoam”

A celebração deste espírito selvagem da natureza não é, contudo, um antípoda do progresso social, ao contrário, ajuda a alimentar o fascínio pela sociedade do capital. No entendimento da controversa pensadora, o mundo liberal pode ser opressivo, mas é o caminho mais afeito às pulsões naturais da espécie: “a sobrevivência capitalista do mais capaz já está presente na *Íliada*” (PAGLIA, 1992, p. 45), ou seja, é um dado natural, biológico do ser humano. A reverência ao existente ganha inflexões inacreditáveis em passagens como:

É hipocrisia das feministas e dos intelectuais desfrutarem os prazeres e conveniências do capitalismo, fazendo ao mesmo tempo pouco dele [...] Quando vejo um gigantesco guindaste passando numa carreta, paro com respeito e reverência, como se faria com uma procissão. (PAGLIA, 1992, p. 46)

Na apologia neoliberal de Camille Paglia, o discurso reluzente, de aparência incendiária, e toda sua insubmissa retórica de confronto mascaram seu fundamento regressivo e intensamente conservador.

Janaína Leite transpõe para *Stabat Mater* essa duplicidade. O mundo é apresentado como uma conjugação de catástrofe e maravilha. O espetáculo combina denúncia da barbárie social com o desejo de “que essa força nos vença”; o inconformismo se reverte em celebração; a reflexão crítica é mobilizada para racionalizar um tenebroso irracionalismo; a autodestruição é edificante e a nostalgia da experiência artística aurática é também adequação ao compasso moderno da indústria cultural. Todos esses aparentes opostos convivem de modo pendular, e essa ambivalência típica da cultura pós-moderna acompanha o ritmo antitético da sociedade capitalista contemporânea, que também combina razão tecnicista com alta mistificação ideológica.

Com efeito, ao mesmo tempo que o espetáculo fascina, também ele vive fascinado, siderado pelo mundo social que lhe dá origem. Este duplo fascínio lhe confere brilho incomum, força expressiva e alta intensidade



artística, mas o seu fulgor, que parece anunciar transgressão e ruptura, está mais próximo do neon da publicidade do que da revolta. É emblemático que tudo termine com um reluzente letreiro: as luzes se apagam e só resta no palco o título do espetáculo, *Stabat Mater*, em letras brilhantes, como numa extasiante vitrine.

Referências bibliográficas

- ARANTES, O. B. F. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 169-192.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FOUCAULT, M. **Fearless speech**. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.
- FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2010.
- JAMESON, F. Periodizando os anos 60. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 17-32.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2007.
- KRISTEVA, J. *Stabat mater*. *In*: KRISTEVA, J. **Historias de amor**. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. p. 67-98.
- LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LEITE, J. F. **Stabat mater**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2019.
- PAGLIA, C. **Personas sexuais**: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASTA JÚNIOR, J. A. O padre e o anarquista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 ago. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2OC4l6Y>. Acesso em: 17 jul. 2020.

Sobre *Stabat Mater*: espelhamento conservador em algumas formas do teatro contemporâneo

PEDROSA, M. **Arte**: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIANA, S. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

WILLIAMS, R. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 01/07/2020

Aprovado em 04/07/2020

Publicado em 12/08/2020





sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p220-228

Resenha

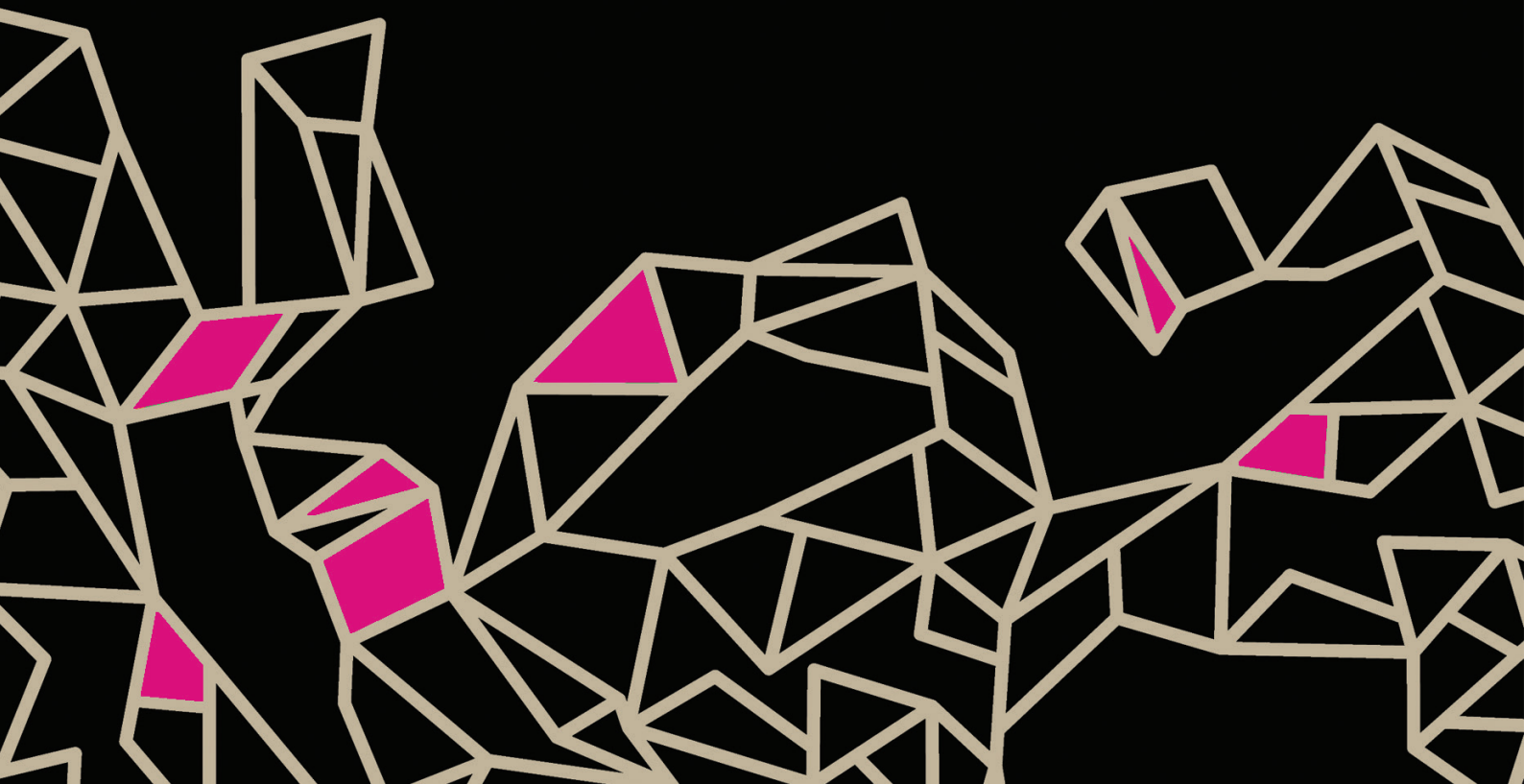
“Teatros documentários”: esfera pública e subjetividade

*“Documentary theatres”:
public sphere and subjectivity*

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Docente no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.
Pesquisadora do CNPq com bolsa de Produtividade em Pesquisa.



Resumo

O artigo apresenta o livro *Les Théâtres Documentaires*, de Béatrice Picon-Vallin e Érica Magris, destacando a amplitude e a relevância da obra.

Palavras-chave: Teatros documentários, Documento, Pesquisa.

Abstract

The article presents the book *Les Théâtres Documentaires* by Béatrice Picon-Vallin and Érica Magris, highlighting its potential and relevance.

Keywords: Documentary theaters, Document, Research.

A leitura de *Les Théâtres Documentaires* (PICON-VALLIN; MAGRIS, 2019) nos leva a uma viagem cheia de peripécias e descobertas surpreendentes por modalidades cênicas da grande família do teatro documentário, viagem essa que se inicia nas primeiras décadas do século XX e segue até os anos mais recentes, passando principalmente pela Europa, mas adentrando também pela América do Norte, América Latina e Oriente Médio. Béatrice Picon-Vallin, emérita pesquisadora que dirigiu o Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle do Centre national de la recherche scientifique (CNRS) e autora de obras basilares sobre o teatro russo e europeu, muitas delas traduzidas em português, e Érica Magris, vinculada à Université de Paris 8, interessada, entre outros temas pelo teatro italiano recente, nos conduzem nesse percurso. Já esgotado, o livro aguarda reimpressão.

Leitura envolvente, embasada por referências rigorosamente coletadas, fichas técnicas de espetáculos e notas que abrem universos convidativos para novas pesquisas, a obra é composta por capítulos escritos por um conjunto de autores de diferentes procedências. Um belo caderno de fotografias, além da inserção de encartes escritos especialmente para o livro ou recortados de textos já publicados, de autoria de nomes como Jacques Le Goff, Erwin Piscator, Peter Brook, entre outros, que detalham conceitos, encenações ou a trajetória de artistas. As flutuações terminológicas e recentes desdobramentos envolvidos no campo – drama documentário, teatro documento, teatro verbatim,



teatro comunitário, teatros do real, teatro social, teatro de investigação, conferência-performance são apenas alguns deles – conduzem as autoras à organização de um bem-vindo glossário que mapeia filiações e contiguidades.

Não há intenções classificatórias ou considerações conclusivas, mas sim perspectivas continuamente propostas. Longe de qualquer expectativa totalizante, a obra é antes de tudo polifônica, cabendo ao leitor estabelecer os fios que o levarão a tessituras originais. Somos atraídos por vozes diversificadas que possuem em comum a produção ou o exame de acontecimentos teatrais marcados por operações a partir de documentos analisados ou mesmo fabricados por vezes com a colaboração de especialistas.

O plural presente no título alude a diferenças de dosagem entre documento, testemunho, ficção, diversidade de tratamento desses elementos e também a temas e métodos escolhidos. Se a fase da pesquisa de campo e da coleta de dados se assemelha ao que ocorre nas Ciências Sociais, grande variedade de soluções pode ser verificada em relação ao uso que é feito desses documentos e à maneira pela qual eles são integrados em estratégias investigativas e processos de criação.

O termo “documentário”, conforme aprendemos, faz sua primeira aparição em francês em 1915, como gênero cinematográfico. Ao longo da leitura do livro um arco temporal se delineia. Se na perspectiva de Piscator o teatro deveria ser tão vital quanto o jornalismo e se Peter Weiss procurava desvelar o que a imprensa encobria, hoje, décadas de experimentação mais tarde, chegamos ao “webdocumentário”, em que o usuário interage com conteúdos multimídia e a dimensão participativa ganha o primeiro plano.

Dada a complexidade de nossa relação com o real, atualmente tão mediada por imagens, os artistas buscam informar o público de modo diverso ao que faz a mídia, trazer à tona de modo não consensual fatos que ele já conhece, alertá-lo, desestabilizá-lo ou integrar aos fatos a dimensão subjetiva. Assim, a cena não institucional aqui revelada é vista como mais um espaço de debate político; as contradições e questionamentos em torno da vida pública da cidade ou do país são trazidos para a ágora formada pelos espectadores.

Em termos temáticos é flagrante a presença de questões ligadas ao exílio, à migração e aos deslocamentos compulsórios de populações no quadro europeu. Béatrice Picon-Vallin nos fala de um teatro que “perfura os abscessos

da História,” o que se pode observar em acontecimentos cênicos que analisam o stalinismo na Rússia a partir da perestroika em 1999 ou em criações na Romênia abordando a sujeição à ditadura.

Diretamente vinculado a modalidades de trabalho coletivo e ao teatro de grupo, os teatros documentários, além de informar e denunciar, procuram trazer à berlinda a palavra de quem é privado dela no âmbito social. Uma interrogação recorrente emerge: como retomar em cena a palavra de quem testemunhou os fatos tratados? Razões de caráter ético e estético levam a diferentes soluções. O espetáculo *Rwanda 94*, encenado no Festival de Avignon em 1999, por exemplo, um verdadeiro acontecimento político na Europa, traz à cena uma sobrevivente do massacre dos tutsis como porta-voz dos mortos. Já a *performer* Anna Deavere Smith, entre tantos outros, defende a posição de que os artistas “são capazes de entrar nas palavras de um outro” (SMITH, 2003, p. 4 apud PICON-VALLIN; MAGRIS, 2019, p. 190) ao discorrer sobre sua criação *Twilight: Los Angeles 1992*, acerca de um confronto entre comunidades negras e judaicas. O que se pode afirmar é que cada acontecimento tratado demanda em última análise a invenção de formas singulares, que respondam ao projeto artístico almejado.

Algumas modalidades se destacam dentro das realizações que compõem a obra: as formas narrativas (Milo Rau) – não raro retratando tribunais, processos – em torno de acontecimentos traumáticos; a cidade como cerne das operações documentais, como é o caso da companhia de teatro Rimini Protokoll em *Remote X* ou *100%...* ambos roteiros adaptados em diferentes cidades; teatro verbatim, no qual se reproduz de modo fiel discursos gravados previamente, respeitando a entonação, ritmo, prosódia de quem fala; performance-conferência, como é o caso do escritor Roberto Saviano – perseguido pela máfia, cujas aparições públicas são raríssimas – quando partilha com o público seu livro *La beleza e l’inferno*. Nesse último caso, a copresença do autor e dos espectadores é, por si só, a marca mais potente do acontecimento.

Cabe lembrar que, em muitas das manifestações do teatro documentário, o debate faz parte intrínseca da obra e é ele o responsável pela instauração da ágora pretendida pela equipe artística. Construções em abismo são recorrentes, variando em termos de complexidade e sofisticação. Três delas merecem nosso destaque.



Érica Magris analisa a encenação, em 1967, de *L'Instruction* de Peter Weiss pelo Piccolo Teatro di Milano sob a direção de Virginio Puecher. O tema é o processo de Frankfurt contra funcionários de Auschwitz e a encenação, inspirada nos cantos da Divina Comédia, retrata o percurso que leva da chegada dos trens até a câmara de gás, evidenciando o caráter industrial do holocausto. A cena se passa em um estúdio de filmagem onde se busca o máximo de informações possíveis para elaborar um conhecimento aprofundado do passado.

A segunda, examinada por Béatrice Picon-Vallin, refere-se à encenação *Voyage à Reims* (em Paris, em 2019) por Thomas Ostermeier, a partir do texto com o mesmo nome de Didier Eribon. Múltiplas versões do espetáculo foram apresentadas em diferentes países, gerando reações variadas em função da situação política de cada um. O que se busca é suscitar uma reflexão dos espectadores sobre o deslocamento radical dos votos operários comunistas em direção à extrema direita. O público assiste à pós-produção sonora de um filme documentário sobre *Voyage à Reims* no qual desfilam imagens de fábricas desativadas, do autor Eribon e de suas raízes operárias, fotos antigas de sua família, assim como reflexões do cantor de rap que gere o estúdio cinematográfico.

A mais complexa das construções em abismo, no entanto, é detectada em *Olga: un regard: essai de théâtre document* (encenada em Genebra, em 2012), direção de Nalini Menamkat, que nos é apresentada por Rita Freda. Em busca de dramaturgia em torno da Shoah, a diretora encontra um texto de Fassbinder nunca encenado (*Qu'une tranche de pain*, em tradução de Bruno Bayen), no qual um cineasta alemão realiza uma ficção sobre o holocausto. Essa moldura não apenas constituirá a matriz de *Olga*, como é dela que serão extraídas passagens literais de diálogos presentes no espetáculo. Olga Wormser-Migot foi uma historiadora que investigou a deportação na Segunda Guerra e colaborou com Alain Resnais na realização de *Nuit et Brouillard*. Sylvie Lindeperg escreve um livro sobre o filme, lançando uma reflexão sobre as imagens de arquivo que o compõem; em seguida o cineasta Jean-Louis Comolli realiza um filme sobre as duas pesquisadoras. Nalini, nascida em 1982 se interroga sobre o que sua geração tem ainda a dizer sobre o holocausto e como caberia abordá-lo hoje. Todas essas camadas acabarão constituindo o espetáculo *Olga: un regard*, no qual a personagem F, uma cineasta, se prepara para realizar um filme de ficção sobre

Auschwitz experimentando uma série de soluções antes de se decidir por uma ou outra imagem, mas termina preterida em favor de outro cineasta que assumirá o trabalho. O fulcro da encenação – ao longo da qual nenhuma imagem sequer é projetada – é uma fértil discussão sobre se e como os arquivos visuais contribuem para a compreensão do massacre, assim como sua possibilidade de dar conta do real. O estatuto do documento é, portanto, submetido a um corajoso exame que inclui densas questões éticas.

Uma hipótese emerge dos três exemplos. A complexidade dos temas tratados – e não é por acaso que dois deles dizem respeito a campos de concentração – é de tal ordem que a sucessão de molduras se encaixando umas nas outras acaba instaurando algum grau de distância em relação ao enfrentamento de tão intrincada análise.

O compromisso com a investigação nos teatros documentários pode levar até mesmo a implicações no plano jurídico. É o que ocorreu com *Le cas Farmakonisi* ou *A Justiça da Água* (encenado em Atenas, em 2015), dirigido por Anestis Azas, com a colaboração de um antropólogo. Em 2014, em plena crise dos refugiados, onze pessoas perdem a vida no naufrágio de um barco de pesca. Contestando a versão de acidente, os sobreviventes acusam a guarda costeira; ao mesmo tempo um jovem migrante sírio é acusado de passar ilegalmente os refugiados, sendo condenado a 145 anos de prisão. O processo acaba sendo retomado a partir de testemunhos de pessoas implicadas, mas até então anônimas, e o jovem refugiado é libertado. Outra ocorrência da mesma natureza, mesmo que não incluída no livro, merece ser lembrada aqui, dada sua semelhança com o caso grego. Em *Mateluna* (encenada em São Paulo, em 2017) o diretor chileno Guillermo Calderón nos revela o percurso de Jorge Mateluna, envolvido na guerrilha e condenado a doze anos de prisão. Uma vez cumprida a pena e libertado, em 2014 ele é acusado de participação em um roubo a banco e novamente encarcerado. As investigações conduzidas pelo grupo teatral para criar o espetáculo – que discute a guerrilha urbana e os equívocos da esquerda – acabam gerando uma série de documentos que vão contribuir para embasar judicialmente o questionamento do segundo encarceramento de Jorge Mateluna.

O Brasil tem espaço na obra por meio de um encarte dedicado ao trabalho da Companhia Teatro Documentário dirigida por Marcelo Soler, com destaque



para a encenação, apoiada pelo Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo (SÃO PAULO, 2002) de *Pretérito Imperfeito* (peça encenada em São Paulo, em 2011), resultante de narrativas de moradores em diferentes zonas da cidade, transpostas teatralmente para o interior de suas próprias casas. São também trazidos à tona ao longo do livro o trabalho de Janaína Leite em *Conversas com meu pai* (encenada em São Paulo, em 2014) e criações do Amok Teatro, dirigido pela artista Ana Teixeira no Rio de Janeiro.

Em meio à leitura dos capítulos, a descrição de determinados processos de criação e o exame de certas modalidades chamaram especialmente atenção, à revelia de qualquer critério previamente estabelecido.

Assim, o texto de Maria Pecorari salienta o *living newspaper*, herdeiro do agitprop russo e por sua vez matriz do teatro-jornal formulado por Augusto Boal, como um marco do didatismo característico do teatro documentário nos Estados Unidos dos anos 1930.

Mirella Patureau nos apresenta a vitalidade do documento no teatro romeno e suas perspectivas de restituição de um passado obscurecido e ignorado pelas jovens gerações, na tentativa de melhor apreender o presente. Um exemplo interessante é a encenação de *Théâtre sous la terre: la vallée du Jiu après 1989*, ano que marca o início da transição para o capitalismo. A maioria dos espectadores é composta por pessoas que haviam concedido entrevistas para a realização do espetáculo, em torno do mundo dos trabalhadores nas minas. Elas vão ao teatro em sua maior parte pela primeira vez, para assistir à encenação da qual haviam sido uma das fontes.

O caráter militante do teatro pós-colonial é analisado com propriedade por Bérénice Hamidi-Kim, que ressalta estratégias retóricas nele presentes, destacando que com frequência o artista manifesta-se em seu próprio nome, enquanto membro do grupo que representa. Uma interrogação recorrente o perpassa: se há possibilidade de superação dos erros do passado.

Bruno Tackels não esconde sua perplexidade diante da vitalidade do teatro documentário colombiano, cuja intensidade parece ser proporcional à violência dos grupos armados na guerra pelo narcotráfico. Por meio de seu olhar admirado, conhecemos *Kilele*, encenada em 2009 pelo grupo Varasanta, que revela o massacre de mais de uma centena de pessoas tomadas como reféns em uma igreja, por paramilitares contratados por proprietários rurais.

Já *Os santos inocentes* (encenada em Avignon, em 2012) do Mapa Teatro traz à tona um inquietante e sombrio ritual carnavalesco no qual se manifesta o delírio coletivo de festas ancestrais.

Considerações sensíveis de Béatrice Picon-Vallin sobre o processo de criação de *Le dernier caravansérail* (encenado em 2003) pelo Théâtre du Soleil chamam atenção para as sucessivas viagens do grupo, visando entrar em contato com refugiados em busca de asilo europeu. A convivência dá origem a um volumoso acervo de falas, anotações variadas, desenhos e canções transformado em matéria poética. O espetáculo, engendrado por uma alquimia de narrativas, traz à cena várias línguas e é legendado em francês.

O teatro do Líbano-americano Walid Raad nos é apresentado por Simon Hagemann. Voltado para o debate em torno da guerra civil libanesa, o artista embaralha histórias pessoais, ficção, fatos históricos e teorias críticas. Trata-se de um teatro que se interroga sobre a possível manipulação do real e sobre a representação de acontecimentos mundiais atravessados por grande complexidade. Desastres, traumas e a própria arte são problematizados.

Em interessante capítulo sobre a presença da mesa no teatro documentário, Carol Martin descreve a perturbadora instalação *33 rounds per minute and then some* (encenada em 2012), dos autores libaneses Rabih Mroué e Lina Saneh. Em Beirute, um jovem militante dos Direitos Humanos e artista comete suicídio. Em seu quarto, os aparelhos que lhe pertenciam, celular, computador, televisão, continuam a funcionar e é por meio deles que somos informados sobre o personagem. Páginas de seu Facebook continuam ativas; as mensagens são projetadas em uma tela, revelando reações dos amigos diante de seu desaparecimento. Como aponta a autora, estamos diante da “presença da ausência” e do questionamento sobre a possibilidade de se conhecer um ser humano em nosso mundo saturado de informações.

Érica Magris salienta a vitalidade do teatro contemporâneo italiano, no qual formas participativas resultam em dinâmicas originais, destacando entre outros o Teatro delle Ariette, no qual se manifesta forte empatia entre espectadores e artistas em torno da preparação da comida. O desejo de narrar a si mesmo é o potente vetor das realizações nas quais, nas palavras de Magris, se dá a “poetização da vida narrada”, evidenciando a superposição entre a dimensão subjetiva e a esfera coletiva.



Théâtres Documentaires mostra que não raro na Europa as investigações inerentes a essas modalidades atingem um público bem mais vasto do que o dos espectadores. É o que ocorre quando sua difusão é ampliada mediante desdobramentos em filmes, vídeos e publicações que contribuem para que aquilo que foi gerado no teatro ganhe ressonância no espaço público.

Estamos diante de um trabalho de grande fôlego, terreno fértil para que continuemos a nos interrogar sobre as maneiras pelas quais hoje, em cada canto do mundo, a cena aborda a densidade dos temas que a História e a organização social vêm configurando.

Referências bibliográficas

PICON-VALLIN, B.; MAGRIS, É (org.). **Les Théâtres Documentaires**. Montpellier: Éditions Deuxième Époque, 2019.

SÃO PAULO. **Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002**. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2002.

Recebido em 28/06/2020

Aprovado em 24/07/2020

Publicado em 12/08/2020



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p229-244

Homenagem

Maria Alice Vergueiro: a acadêmica: Licenciatura no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

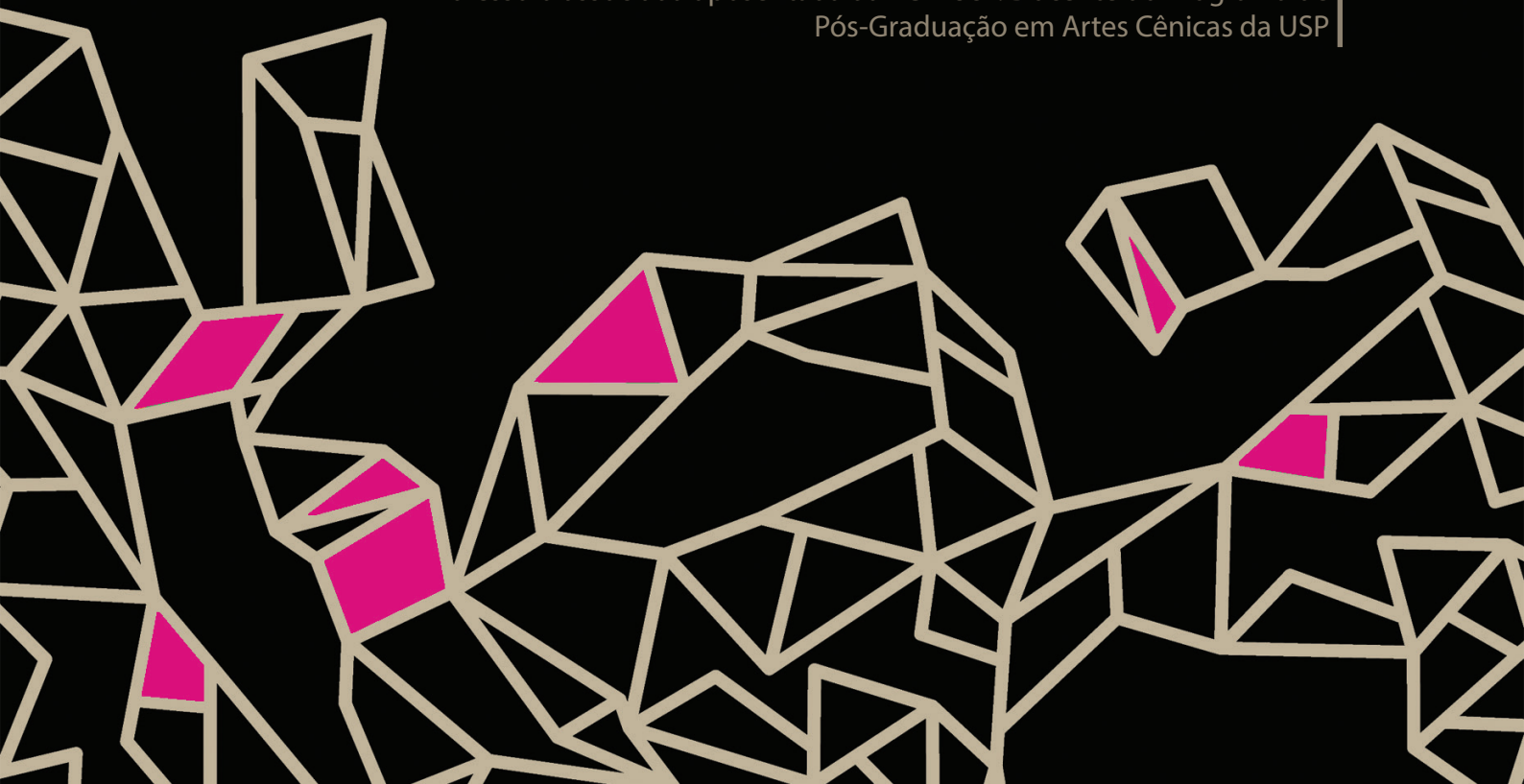
*Maria Alice Vergueiro: the academic: Degree
with a teaching diploma in the Performing Arts
Department at the School of Communications and
Arts at the University of São Paulo*

Ingrid Dormien Koudela

À Maria Alice Vergueiro, *in memoriam*

Ingrid Dormien Koudela

Professora associada aposentada da ECA-USP. Docente do Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP



Resumo

Homenagem a Maria Alice Vergueiro e a seu legado.

Abstract

Homage to Maria Alice Vergueiro and her legacy.

A memória é um processo de simbolização da mente humana que ocorre de forma espontânea e não cessa nunca. Por meio desta escrita, vou reunindo e dando sentido aos cacos da memória, vivendo com a intensidade de um sonho o passado e experimentando o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere.

Essa sugestão da “técnica do despertar” dada por Benjamin rompe com a historiografia linear e casual. Olhamos o passado com lentes de intérprete, portanto, o reconstruímos, dele nos aproximamos com a objetividade que nos é possível, conscientes de que não o apresentamos em sua real configuração.

Foram muitos os cacos de memória a partir dos quais fui montando o quebra-cabeça. O passado gera uma relação dialógica com o futuro, desalinhando o presente!

Tentei dar uma certa organização temporal ao meu discurso. Ainda assim, as frases permanecem como recortes de memória. E o leitor poderá fazer leituras diferentes daquelas que imagino. Corro o risco!

Em 2018 comemoramos os 50 anos de existência da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)!

O ano em que inicio este ensaio é 1971. O Setor de Teatro pertencia então ao Departamento de Teatro, Cinema e Rádio e TV da ECA. Éramos herdeiros da tradição da Escola de Arte Dramática (EAD), fundada pelo Doutor Alfredo Mesquita, que introduziu os estudos de Teatro na USP. Faziam parte do corpo docente Clóvis Garcia, Miroel Silveira, Jacó Guinsburg, Sábado Magaldi, Fausto Fuser. Ilustres convidados vinham completar este quadro, como Flavio Império, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Jorge Andrade e Maria José de Carvalho, que ministraram disciplinas semestrais e anuais no currículo da primeira turma da qual fiz parte, em 1967. Me formei como **Bacharel**

em Teatro – Crítica e Teoria. Durante alguns anos escrevi crítica teatral na revista *Palco + Platéia*. Em 1972, sou licenciada como **Professora de Arte Dramática** pela ECA.

A **Licenciatura em Arte Dramática** foi a primeira licenciatura oferecida pela ECA e seguia a legislação vigente no país. Era então oferecida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O primeiro encontro, a nível nacional, destas licenciaturas aconteceu em Porto Alegre e participei do segundo, no Rio de Janeiro, ao lado de Maria Alice Vergueiro e Clóvis Garcia. A disciplina que cursei no Setor de Teatro era denominada Teatro Aplicado à Educação, sendo obrigatória a complementação com disciplinas na Faculdade de Educação da USP (FEUSP).

Os termos com os quais designamos uma área de conhecimento estão longe de serem aleatórios! A **Arte Dramática** foi substituída pela **Educação Artística**, por meio da famigerada Lei 5.692, de 11 de agosto de 1971 (BRASIL, 1971) que reduziu as áreas de conhecimento **Arte Dramática, Artes Plásticas e Música** a princípios de educação com professores polivalentes, gênios formados por cursos de curta duração, responsáveis pelo ensino das artes a crianças e adolescentes.

Muito tem sido escrito e divulgado sobre a atriz Maria Alice Vergueiro. O vídeo *Tapa na Pantera* viralizou no Facebook. A acadêmica, docente na USP e pioneira do teatro na educação, é muitas vezes cercada de mitos. Neste artigo pretendo trazer lembranças e prestar homenagem à valiosa contribuição da pedagoga.

Maria Alice Vergueiro foi um exemplo, por seu exercício de magistério na Educação Básica. Sua atuação política pioneira ao abrir esta área no Setor de Teatro trouxe para a universidade uma perspectiva que ainda não fazia parte dos estudos sobre o teatro na academia. É justamente este lado pouco conhecido de Maria Alice que eu quero focalizar, lembrando que ela deu início a uma área que tem hoje um crescimento e relevância enorme no Brasil e no mundo. Retomar o percurso da construção dessa área é valioso, principalmente em nosso tempo, no qual tantas conquistas vão se dissolvendo.

Fazendo a busca em sites, encontrei recentemente um ensaio publicado por Maria Alice com o título *Criatividade Dramática na Educação Formal com Crianças e Adolescentes* (VERGUEIRO, 1973). Vale a pena conferir suas



sugestões de atividades e o leitor aí encontrará a influência da fundamentação em Catherine Dasté.

Na busca de referências sobre a formação de minha Mestra, encontro que ela participava de um núcleo de estudos em Teatro Aplicado à Educação, coordenado por Joel Martins, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Maria Alice foi convidada por Maria José Garcia Werebe¹ a ministrar aulas de Arte Dramática no Colégio de Aplicação da USP quando cursava Pedagogia na USP. Cria o grupo Movimento Estudantil do Aplicação (Meta), com a participação de Cacá Rosset, então seu aluno no colégio.

Entre os autores mais citados nas conversas no antigo B9, um barracão improvisado para as aulas no Setor de Teatro, estava Carl Rogers. Edécio Mostaço, que cursava Direção e Teoria do Teatro teve aulas teóricas de Teatro Aplicado à Educação durante dois semestres (inseridas como disciplinas complementares no currículo) e lembra o quanto a obra *Tornar-se Pessoa* (ROGERS, 1987) foi uma leitura prazerosa e instigante em sua juventude.

A pedagoga Maria Alice Vergueiro deixou um legado. A **Arte Dramática** fazia parte do currículo do Ensino Fundamental em algumas escolas públicas paulistanas experimentais. Não esquecer que a educação naquele momento vinha qualificando o currículo escolar por meio dos **Colégios Vocacionais** e **Escolas Pluricurriculares**. Essa experimentação era repassada para a rede de ensino pública. Como na Escola de Aplicação da USP, na qual Maria Alice Vergueiro realizou uma experiência de vanguarda por meio do teatro.

A apreciação da obra de arte, a ser instituída nas escolas de Ensino Básico, por meio da ida ao teatro, é um princípio teórico-prático que carrego comigo como herança decisiva de seu legado.

Os anos de chumbo e a década de 1970

Não sei se sou boa cronista daquele momento histórico. À época, vivíamos tempos sinistros!

1 Maria José Garcia WEREBE (1925-2006) foi Livre Docente pela antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), hoje Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP e uma das fundadoras do Colégio de Aplicação.

O exercício de memória, compartilhado com Maria Lucia Pupo, Edélcio Mostaço e Robson Camargo abriu portas e janelas para o passado. A lembrança mais forte que tenho é o sentimento de medo. A todo momento havia notícias de violência contra docentes da USP e perseguições políticas na sociedade brasileira. Embora relativamente protegidos no então Setor de Teatro, não havia paz.

Estive pouco presente neste período. Tinha licença-maternidade com o nascimento de meu primeiro filho, Bruno. Estive afastada durante quatro meses. Antes disso, lembro de oficinas de teatro nas quais trabalhei em parceria com Maria Alice, fora da ECA.

A acadêmica e a artista nunca estiveram em contradição. A professora era exigente e a intelectual, contemporânea de seu tempo. Seu desligamento da USP foi por ela decidido.

Sempre elegante, Maria Alice tinha um senso de humor imbatível e uma risada deliciosa. Divertíamos-nos muito! Lembro seu cumprimento carinhoso: “Sua anta! Cara de coerência!”

Éramos cinco alunos na primeira turma do Setor de Teatro. Meus colegas: José Possi Neto, Armando Sérgio da Silva, Miriam Garcia Mendes, Marina Piccoli.

O Prof. Jacó Guinsburg era então coordenador dos **ateliês**. Essa proposta de **Pedagogia de Projetos**, que vinha sendo desenvolvida na Faculdade de Arquitetura da USP (FAU), abriu espaço para exercícios de linguagem (prática teatral) no recém aberto Curso de Direção Teatral. Até então a formação havia sido teórica.

Com o desligamento de Maria Alice e já contratada pelo Departamento organizei com Jacó o ateliê de Licenciatura. Optamos pela estratégia de chamar professores-convidados. Fúlvia Rosemberg introduziu os alunos à obra de Jean Piaget. Fanny Abramovich, com quem eu havia feito curso de formação em sua escola, foi palestrante.

Com Dona Maria Duschenes, Mestra de todos nós, exercitávamos a improvisação por meio da abordagem sensório-corporal do método Laban, em sua casa no Pacaembu. Joana Lopes é uma referência importante em minha formação na **Escolinha de Arte de São Paulo**, onde tive meus primeiros contatos com Ana Mae Barbosa e Madalena Freire.



É sempre significativa a primeira turma a quem damos aula. Meu exercício como professora foi iniciado com as alunas Maria Lucia Pupo, Karin Mellone (minha irmã), Cláudia Dalla Verde, Karen Müller, Terezita Rubinstein, Elizabeth Lopes, entre outros. Eu tinha então pouco mais de 20 anos e as alunas estavam numa faixa bem próxima, em sua maioria. Aprendemos umas com as outras e com o teatro na cidade de São Paulo da década de 1970. Entre *Happenings* e Psicodramas, entre *Living Theatre* e Oficina, entre Educação Artística e Arte-Teatro Educação.

Theater games

Em minha Dissertação de Mestrado, defendida na ECA\USP, com orientação de Sábado Magaldi e publicada pela Editora Perspectiva (KOUDELA, 2011), faço referência aos livros trazidos pela então docente Maria Alice, quando participou do III Congresso Internacional de Teatro para a Infância e Juventude, nos Estados Unidos (1972). Entre os livros trazidos dos EUA encontramos *Improvisation for the Theater*, de Viola Spolin, entre outros. À época, a principal referência no Brasil era Peter Slade (1978), traduzido por Tatiana Belinky.

Na casa de Amália Zeitel aconteceram os primeiríssimos experimentos com os *Theater Games*, de Viola Spolin (1999, 2008). Eu possuo um exemplar em inglês, com dedicatória, que me foi entregue em mãos por ela. Em sua casa, no Itaim Bibi, havia três andares, sendo o último um sótão, onde aconteciam os nossos jogos. Esse sótão era muito bem mobiliado e na minha memória havia almofadas coloridas sobre tatames confortáveis. Desses encontros participaram Eduardo Amos, Terezita Rubinstein, Sandra Chacra, Maria Lucia Pupo, Karin Mellone e a anfitriã, Amália Zeitel.

À época não havia tradução da obra de Spolin para o português, de forma que os nossos experimentos eram literalmente arrancados do livro. Não tenho notícia de que Maria Alice tivesse algum dia trabalhado com Viola Spolin ou experimentado os jogos teatrais.

Eu tampouco tive contato com a “mãe do teatro de improvisação”, mas trocamos cartas em alguns momentos. Visitei sua casa em Los Angeles, mas após um derrame que a vitimou, já não tinha capacidade de comunicação.

Seu marido, Kolmus Greene, e um dos alunos mais antigos de Viola, Gary Schwarz, me receberam com carinho.

Pesquisa

Seguiram-se encontros com os colegas da Pós-graduação em Teatro, em seus inícios. Amigos até hoje, cada qual seguiu suas investigações em contextos diferentes. Essa perspectiva intercultural dos estudos sobre o teatro na educação no Brasil enriquece sobremaneira o escopo da pesquisa e de sua aplicação prática entre nós.

Maria Lucia Pupo, que veio a ser minha colega no Departamento de Artes Cênicas (CAC), trouxe contribuições teóricas de relevância, oriundas de seus estudos de Pós-graduação na França (PUPO, 1991). É dedicada com brilhantismo às aulas na Graduação e Pós-graduação no CAC/ECA/USP hoje. Malu é uma intelectual de primeira linha e pessoa encantadora.

Beatriz Ângela Cabral Vaz, docente na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc), desenvolveu pesquisa a partir de seu Doutorado em *Drama in Education* no Reino Unido (CABRAL, 2006). Sandra Chacra (1983) teorizou sobre a improvisação no teatro. São colegas de inúmeras aprendizagens cuja trajetória acompanhamos a nível nacional.

Entre os alunos de Graduação, Eduardo Amos veio a ser parceiro na tradução de *Improvisação para o Teatro*, publicado pela Perspectiva em 1979. Essa parceria se estendeu por meio de oficinas de jogos teatrais para adolescentes em espaço público e na Escola Macunaíma, de Sylvio Zilber.

O Grupo Foco fez experiências práticas com o sistema de jogos teatrais, entre 1977 e 1978, apresentando-se na Mostra de Arte da XV Bienal de São Paulo, com um projeto denominado *Genoveva Visita a Escola ou A Galinha Assada*, originalmente um relatório de bimestre escrito por Madalena Freire e dirigido aos pais da Escola Criarte. Em meu livro *Jogos Teatrais* (KOUDELA, 1984) faço o relato dessa experimentação que mostrava a natureza do processo de aprendizagem com um grupo de crianças de quatro anos. O núcleo duro do Grupo Foco era formado por Maria Lucia Pupo, Karin Mellone, Maria Victoria Machado e Antonio Rosa, além de um bom número de participantes nas oficinas abertas.



A pedidos de professores e alunos, traduzi outras obras de Viola Spolin no decorrer dos anos, como *O Fichário de Viola Spolin* (2010), *Jogos Teatrais na Sala de Aula* (2008) e *Jogos Teatrais no Livro do Diretor* (1999).

Teatro na educação e pedagogia do teatro

Mas, afinal, o que é o teatro? O pedagógico lhe é inerente? Adjetivo ou substantivo? (GUINSBURG; KOUDELA, 1992).

Uma definição única da **Pedagogia do Teatro** torna-se cada vez mais impossível. Uma descrição precisa de seu estatuto profissional é inglória. A **Pedagogia do Teatro** ou **Pedagogia das Artes Cênicas** abarca hoje tanto a ação cultural voltada para o trabalho social quanto o professor de atores em uma escola de teatro, bem como o professor de teatro na Educação Básica. No desamparo em que nos vemos assim colocados, convém examinar as transformações pelas quais passou a Pedagogia do Teatro.

Essa área exigiu daqueles que com ela se comprometeram uma militância que perdurou por décadas. Hoje corre novos riscos, exigindo sempre a defesa dos que nela militam.

Procuro nos autores referenciais do século passado os conceitos de **Pedagogia do Teatro** e do **Teatro na Educação** para melhor compreender seu desenvolvimento.

Terei que passar por matéria árida de leis. E buscar seu respaldo em associações que defenderam o pioneirismo desta pedagogia.

Merece aqui ser justificado o codinome conferido ao Grupo de Trabalho da Associação de Pesquisa em Artes Cênicas (Abrace) durante o seu primeiro congresso. O batismo do Grupo de Trabalho (GT) como Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação nasceu da preocupação com a educação escolar e com a escola pública. O termo “Pedagogia do Teatro” era então um neologismo. Neste ensaio faço referência aos seus desdobramentos em nosso país e fora dele.

Teatro na educação na modernidade

O alinhamento da modernidade × contemporaneidade aponta para revoluções ocorridas nos conceitos de teatro e de pedagogia. Entendo que os

fantasmas do passado ainda se encontram entre nós e que não devemos enterrar o pedaço de futuro que com eles se vai. Se no passado prevaleceu a urgência de calçar a epistemologia de uma então nova área de conhecimento, hoje os limites do teatro e da pedagogia foram expandidos, projetando o futuro!

Na História de Teatro/Educação encontramos as **teorias da experiência** que podem ser indicadoras e iluminar a Pedagogia das Artes Cênicas contemporânea.

O conceito expandido de teatro pode ser encontrado já na origem do conceito de “performance” de Robert Wilson e no caráter performativo do jogo teatral de Viola Spolin, por exemplo, que revolucionaram o teatro tradicional, na teoria e na prática. Outros podem ser citados como Jacob Levy Moreno, Rudolf Laban, Carl Orff, a escola Bauhaus, entre outros, que focaram especificamente questões de ordem pedagógica e de educação da criança e do jovem.

Na contemporaneidade, as consequências são visíveis: o teatro, a dança, a música e as artes visuais desdobraram seus horizontes, libertando-se de seu lugar tradicional. Ocupam novos espaços e rompem limites temporais e espaciais.

Torna-se visível que a Pedagogia do Teatro já conhecia e praticava procedimentos descritos como contemporâneos em sua origem moderna. Ouso afirmar que o teatro na educação modificou a estética do teatro não apenas por meio de sua ligação com a prática sociocultural, mas principalmente em função de conceitos, métodos e procedimentos.

Em outros países, notadamente no Reino Unido e nos Estados Unidos, termos como *Creative Dramatics*, *Drama in Education*, *Child Drama*, *Theatre in Education*, entre outros, se sucederam ao longo de sua história moderna.

No início da década de 1980, era utilizada entre nós, de forma corrente, a grafia “Teatro/Educação”. A barra buscava deixar em aberto relações a serem tecidas por meio do binômio. Com a tradução do termo *Art Education* para o português, oriundo da área de Artes Visuais, passamos a grafar “Teatro-Educação”, formato que se tornou usual nos congressos da Federação de Arte-Educadores do Brasil (Faeb), da qual vêm participando os arte-educadores. O termo “Arte-Educação” passou a ser utilizado de forma generalista, sendo as áreas de conhecimento do Teatro, da Dança, da Música e das Artes Visuais concebidas como linguagens participantes do processo de construção do conhecimento. No exemplo dos Parâmetros Curriculares Nacionais



(PCN) (1998), a área de **Arte** propõe uma alternância entre as áreas de conhecimento, ao longo do currículo da Educação Básica (SANTANA, 2000).

O conceito “Pedagogia do Teatro” refere-se ao triângulo formado pela integração entre fazer/apreciar/contextualizar. Entende-se hoje ensinar/aprender arte como uma relação com a obra de arte nas suas dimensões de artefato, de fruição estética e leitura da obra na sua dimensão espaço-temporal. O conhecimento é articulado no campo sociocultural².

Léxico de pedagogia do teatro

Uma comprovação das fronteiras estendidas da *Theaterwissenschaft* (Ciência do Teatro) na tradição alemã é o *Wörterbuch der Theaterpädagogik* (KOCH; STEISAND, 2003), que traz não apenas os verbetes de autores e a autoria de poéticas metodológicas, como também aponta para o amplo leque de campos de aplicação profissional, em grande parte devido aos limites estendidos que caracterizam o teatro contemporâneo.

Durante o IV Congresso da Abrace, em 2002, fiz a proposta para uma escritura coletiva com os pesquisadores do nosso GT. A proposta do Léxico de Pedagogia do Teatro era proporcionar aos estudiosos uma perspectiva da multiplicidade de abordagens, procedimentos e formulações teóricas e históricas oferecidas pela área de conhecimento do Teatro. A partir de temáticas que alcançaram projeção significativa no discurso internacional,

2 O dicionário alemão traz verbetes, escritos por 140 autores, sendo os conceitos oriundos de diferentes contextos culturais, tais como *Animation* (animação), *Warming Up* (aquecimento), *Stegreif* (improvisação), *Statuentheater* (teatro-imagem), *Ästhetische Bildung* (formação estética), *Spiel* (jogo), *Psychodrama* (psicodrama), *Rollenspiel* (desempenho de papéis), *Prozess und Produkt* (processo e produto), *Performance* (performance), *Lehrstück* (peça didática), *Contact Improvisation* (improvisação de contato), *Drama in Education* (drama na educação), *Konstruktivismus* (construtivismo), entre outros. Há também verbetes que se referem a autores, oriundos de várias disciplinas. Entre eles encontramos Reiner Steinweg, Hans Martin Ritter, Rudolf Steiner, Jacob Moreno, Richard Schechner, Heiner Müller, Bertolt Brecht, Eugenio Barba, Pina Bausch, Walter Benjamin, Rudolf Laban, Augusto Boal, Sir Peter Brook, John Dewey, Viola Spolin, entre outros. Gostaria de ressaltar o verbete *Arbeitsfelder der Theaterpädagogik* (campos profissionais da Pedagogia do Teatro), no qual há uma descrição do espectro profissional desta área teórico-prática. Partindo do princípio de que esse campo de trabalho está em constante transformação e de que o cânone da disciplina está em processo de ampliação, o verbete distingue campos nucleares de trabalho do pedagogo teatral, que em parte se cruzam ou podem ser mais especificados: a mediação antes e/ou após a ida do espectador ao teatro; ação cultural através da atuação do pedagogo teatral junto a grupos de teatro; escola formal: da educação infantil até o ensino superior e o campo terapêutico; entre outros (KOCH; STEISAND, 2003).

poderiam ser construídos os verbetes a serem escritos. O resultado desta proposta foi a publicação do *Léxico de Pedagogia do Teatro* (KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015).

Forjado como instrumento para o estudo dos temas que vinham merecendo crescente atenção, sua publicação contou com a colaboração de autores brasileiros e portugueses.

O espectro da pesquisa trouxe para a discussão os mestres das artes cênicas – dramaturgos, teóricos e encenadores. O leque das indagações sobre a Pedagogia do Teatro foi, assim, ampliado, trazendo as mais diferentes abordagens para a aprendizagem das artes cênicas, sem ser normativo, nem fechar posições. Sua aplicação tem um largo potencial, podendo ser desenvolvida em diferentes contextos e com objetivos específicos

Essa atitude é condizente com o objetivo da Pedagogia do Teatro, na prática e na teoria. O conceito de teatro é aqui entendido em seu sentido mais largo, como área de conhecimento, caracterizando-se como disciplina de integração entre os polos das artes cênicas e aquele da pedagogia, bem como de disciplinas limítrofes (VASSEN, 2015).

O debate sobre a interdisciplinaridade já vinha sendo estabelecido no interior do próprio GT da Abrace, por meio dos binômios que o caracterizavam. Neste sentido, o *Léxico de Pedagogia do Teatro* (KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015) veio a constituir-se como um programa de pesquisa para os estudiosos na área de conhecimento do teatro e das Artes Cênicas.

A disciplina arte

O debate provocado pela função do teatro na educação formal e/ou como ação cultural envolve a situação institucional e política das artes cênicas nos vários níveis de ensino e a política cultural que os contempla³. Apesar de leis

3 O magistério na área de Arte é uma exigência recente da educação brasileira. Ganhou relevância com a disciplina *Educação Artística*, obrigatória a partir de 1971, pela Lei Federal nº 5.692, de 11 de agosto de 1971 (BRASIL, 1971), nas escolas de Ensino Fundamental e Médio.

O processo de abertura política e o estabelecimento da ordem democrática efetivada pela Constituição de 1988 (BRASIL, [2016]) possibilitaram novas propostas à escola pública. A Lei de Diretrizes e Bases (LDB) nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (BRASIL, 1996) serviu de modelo para as novas orientações do ensino da Arte, abrindo o caminho para



e documentos nacionais criados para orientar o currículo serem favoráveis à área de **Arte**, ainda encontramos muitos entraves à sua concretização. Diante do difícil quadro de formação inicial dos professores, a aprendizagem em Arte nas escolas ainda não se cumpriu nos termos dos documentos nacionais.

Considerando que o modelo vigente não vinha atendendo às expectativas de alunos, de professores e do próprio mercado de trabalho, muitas instituições de Ensino Superior, especialistas de ensino e entidades da sociedade civil vêm discutindo, há muitos anos, propostas de reformulação curricular, realizando congressos, simpósios e seminários⁴.

É possível identificar no pensamento pedagógico contemporâneo brasileiro alguns eixos de discussão recorrentes na área de **Arte**. Do ponto de vista epistemológico, o conhecimento artístico deve articular o método entre o fazer artístico, a apreciação da obra de arte e o processo de contextualização histórico e social. Por meio do ensino da história, da estética e do exercício crítico da leitura da obra de arte, o processo expressivo da criança e do jovem é ampliado e inserido na história da cultura e na cultura da história.

A polivalência é muito criticada na comunidade de arte-educadores porque é ineficaz, banaliza o ensino da Arte e está relacionada à Lei nº 5.692/1971, quando foi concebida como atividade e não como área de conhecimento. A LDB nº 9.394/1996 deu à disciplina Arte o estatuto de área de conhecimento obrigatória, com conteúdos próprios para promover a formação artística e cultural dos alunos. A orientação dos documentos dos PCN, produzidos no período, indica que os professores devem trabalhar as linguagens artísticas da arte disciplinarmente e não de modo polivalente.

Contemporaneamente, o eixo epistemológico de cada linguagem é mantido como norteador, sendo recomendado também o trabalho interdisciplinar

a escrita e a distribuição dos Parâmetros Curriculares Nacionais, documento que foi referencial de qualidade para a Educação Básica.

A formação inicial dos professores para o trabalho nas novas orientações curriculares em Arte na Educação Básica é realizada nos cursos de Pedagogia, nos de Magistério de Nível Médio, nas Licenciaturas em Arte (para dar aulas a partir do 6º ano e no Ensino Médio) ou em Instituto Normal Superior.

4 Tais debates culminaram na realização, em Brasília, da primeira reunião do Fórum Permanente de Avaliação e Reformulação do Ensino Superior de Artes, então criado pela Comissão de Especialistas das Artes do Ministério de Educação e Cultura (Ceeartes), em 1994 (KOUDELA, 2006; SANTANA, 2013).

entre as linguagens artísticas e transdisciplinar com as outras áreas de conhecimento nas escolas, nos seus vários níveis de ensino.

Os eixos de aprendizagem em **Arte** levaram, na última década, à reflexão e à experimentação com a leitura e fruição de obras de arte, notadamente por meio dos setores educativos dos museus e outros espaços culturais. O mesmo fenômeno pode ser verificado na área de Teatro, estabelecendo pontes entre o teatro, a infância e juventude e plateias em escolas e outros espaços culturais.

Outra tendência verificada em várias pesquisas é o teatro como ação cultural (PUPO, 2014). Problemas sociais contemporâneos têm surgido como temas privilegiados nos trabalhos realizados com crianças e jovens. Esse trabalho teatral, muitas vezes desenvolvido no âmbito de coletivos teatrais, de Organizações Não Governamentais (ONG), de projetos de pesquisa e extensão nas universidades ou por meio de apoio da iniciativa privada, propõe o tratamento dos problemas sociais por meio do teatro e da arte.

A Lei de Fomento ao Teatro (SÃO PAULO, 2002) vem, neste sentido, modificando o panorama cultural na cidade de São Paulo, ao exigir a contrapartida social dos projetos de encenação e pesquisa nela inscritos.

Outra vertente ressalta a importância do desenvolvimento da linguagem artística do teatro na formação do pedagogo de teatro. Essa vertente focaliza principalmente pesquisas com ênfase no jogo teatral e na teoria do jogo, com diferentes fundamentações.

O espaço como elemento deflagrador do jogo é um tema recorrente, bem como a criação de imagens a partir do jogo e a proposição de textos poéticos e/ou imagens. A perspectiva de interação entre jogo e a forma narrativa é mais um aspecto ressaltado (KOUDELA, 2010). No site criado por Camargo e Koudela podemos conferir experiências e a reflexões que deram o salto para uma aprendizagem significativa. Vide também a fundamentação epistemológica do jogo piagetiana desenvolvida na UFRGS (SANTOS, 2002).

Por meio do *Léxico de Pedagogia do Teatro* (KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015), tornamos possível a leitura e a apropriação de inúmeras abordagens para o teatro com crianças, jovens e leigos em teatro. Nessas conceituações, resplandece o esforço de compreender e observar. As conquistas



epistemológicas comprovam que o exercício da função simbólica por meio do jogo está na origem dos artefatos criados no jogo teatral.

A discussão já não gira mais em torno da negação de um aprendizado tradicional ou de métodos de ensino. Os autores modernos articularam anti-didáticas que merecem ser revisitadas (todas elas!) ao abrirem picadas aparentemente conhecidas. Como cartógrafos inspecionando um campo minado, deparamo-nos hoje com heterotopias limitadoras frente à expansão teórica do teatro e seu potencial na educação.

Se em determinados momentos históricos o teatro e a arte geravam espaços cênicos apropriados para criar a atitude contemplativa no espectador, em outros momentos o lugar era a rua, a praça pública, o estádio. Hoje múltiplos lugares geram novos espaços, nos quais o atuante é sujeito de sua performance. A arte da performance desdobra-se em múltiplas possibilidades no YouTube, no *flashmob*, no Facebook e nas lives. Esse novo espaço é ilimitado e estamos passando por um novo processo de alfabetização de seu potencial. As correspondências encontradas entre teatro e pedagogia transformam o *theatron* – o seu lugar no espaço e no tempo!

“Se não quiserem chamar de **TEATRO**, chamem de **TAETRO!**”, aconselha Bertolt Brecht, no contexto da teoria da *Peça Didática*.

O personagem do coro, tão recorrente na dramaturgia das peças didáticas, é habitado por uma multiplicidade de vozes que constituem um verdadeiro mosaico narrativo. A reflexão e a memória mostram atitudes da relação entre indivíduo x coletivo.

Quero citar aqui a encenação exemplar realizada com *A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo* por José Celso Martinez Correia. Do mesmo diretor, *Acordes*, peça encenada na década de 1970, representa um tempo muito parecido com o nosso, ou ao menos estamos hoje nos projetando nas experiências que os brasileiros tiveram naquele momento histórico.

Teses de Doutorado defendidas na USP e nas universidades federais, como *Baden Baden* (2013), do docente da Udesc, Vicente Concilio, *Material Fatzter* (2020), de Maria Tendlau, Deise Abreu, e *Diga que você está de acordo!: o material Fatzter de Brecht como modelo de ação* (2013), de Francimara Nogueira Teixeira, na Ufba atestam o interesse crescente que as sugestões de Brecht deixam para nós.

Ao trazer para a universidade este campo de estudos que está no cruzamento entre a arte e a educação, Maria Alice Vergueiro teve um séquito de seguidores que operaram a construção desta área de conhecimento no atual CAC/ECA/USP. Ela foi formadora de artistas, entre os quais, Cacá Rosset, Paulinho Yutaca e Roberto Galizia. Ela foi militante do teatro na educação, deixando um legado acadêmico. Ela foi a grande atriz e intelectual sobre a qual ainda muito se escreverá. O escopo de sua obra tem uma dimensão que vai necessitar de muitas mãos para dar conta das muitas facetas de Maria Alice Vergueiro.

Não sei se nós, os seguidores, nos tornamos herdeiros, no sentido de obedecer às diretrizes de nossos Mestres, mas sem dúvida a formação que tivemos no Setor de Teatro, na década de 1970, teve a magnitude trazida pelos intelectuais e artistas que dela participaram.

Referências bibliográficas

- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <https://bit.ly/3eH1Wrr>. Acesso em: 20 jul. 2020.
- BRASIL. **Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971**. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1971.
- BRECHT, B. **A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- CABRAL, B. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- CHACRA, S. **A natureza e o sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CONCÍLIO, V. **Baden Baden: um modelo de ação e encenação em processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht**. 2013. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- GUINSBURG, J.; KOUDELA, I. D. O teatro da utopia: utopia do teatro? In: SILVA, A. S. (org.). **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro**. São Paulo: Edusp, 1992.
- KOUDELA, I. D. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- KOUDELA, I. D. Teatro-Educação. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KOUDELA, I. D. Apresentação do dossiê jogos teatrais no Brasil: 30 anos. **Fênix**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 1-7, 2010.
- KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JÚNIOR, J. S. (org.). **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.



- PUPO, M. L. **No reino da desigualdade**: teatro Infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PUPO, M. L. S. B. Ação cultural, ação artística e políticas públicas: notas para um debate. A[l]berto, São Paulo, n. 7, p. 45-53, 2014.
- ROGERS, C. **Tornar-se pessoa**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SANTANA, A. P. O Teatro na Educação. *In*: FARIA; GUINSBURG, J. (org.). **História do teatro brasileiro**: do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. SANTANA, A. P. **Teatro e formação de professores**. São Luís: Edufma, 2000.
- SÃO PAULO. **Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002**. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2002.
- SLADE, P. **O jogo dramático infantil**. São Paulo: Summus, 1978.
- SPOLIN, V. **Jogos teatrais no livro do diretor**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SPOLIN, V. **Jogos teatrais na sala de aula**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SPOLIN, V. **O fichário de Viola Spolin**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TEIXEIRA, F. N. **Diga que você está de acordo!**: o material fazer de Brecht como modelo de ação. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2013.
- VASSEN, F. Teatro +- pedagogia do teatro: correspondências entre teatro e pedagogia do teatro. A[l]berto, São Paulo, n. 7, p. 11-20, 2015.
- VERGUEIRO, Maria Alice. Criatividade dramática na educação formal de crianças e adolescentes. **Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud**, Alicante, n. 1, p. 41-62, 1973.

Recebido em 27/06/2020

Aprovado em 07/07/2020

Publicado em 12/08/2020