Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam

Questão de Crítica
Vol. IX, nº 67 abril de 2016
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:

Patrocínio:

SUMÁRIO

EXPEDIENTE 4

EDITORIAL 5

CRÍTICAS

Labirinto 8
Crítica da peça *Labirinto*, direção de Daniela Amorim
Renan Ji

Recosntruções em *Mamãe* 22
Crítica da peça *Mamãe*, de Álamo Facó
Pedro Kosovski

Planos, partitura e dramaturgia: o naturalismo e a confissão da carne 32
Crítica da peça *Abajur lilás*, direção de Renato Carrera, do Rio de Janeiro
João Cícero Bezerra

Jacy: nome, índice e narrativa 45
Crítica da peça *Jacy*, do Grupo Carmin, de Natal
João Cícero Bezerra

A restituição ao visível pela fabulação do real 55
Crítica da peça *Real – Revista política de teatro*, do Grupo Espanca!, de Belo Horizonte
Luciana Romagnolli

Reveja-se no rosto do outro 72
Crítica de *Teorema 21*, do Grupo XIX de Teatro, de São Paulo
Jorge Louraço

Rodeado de ilha por todos os lados 82
Crítica da peça *Cais ou Da indiferença das embarcações*, de Kiko Marques, da Velha Companhia, de São Paulo
Jorge Louraço

***Mauser de Garagem*. Les Commediens Tropicales e o teatro de Heiner Müller** 89
Crítica da peça Mauser de garagem, de Heiner Müller, do grupo Les Commediens Tropicales, de São Paulo
Luciano Gatti

Um jogo de poder entre a voz e o silêncio 107
Crítica da peça *Caesar – como construir um império*, direção e adaptação de Roberto Alvim
Dinah Cesare

Um espaço para o devir 117
Crítica da peça Cabras – Cabeças que roalm, cabeças que voam, da Cia Balagan, de São Paulo
Edélcio Mostaço

ESTUDOS

A história como crítica e a análise como crônica - A crítica como modelo para escrita da história teatral 124
Thaigo Herzog

Sobre crítica e nome 143
Mariana Barcelos

Crítica de artista ou *O crítico ignorante* 7 anos depois 164
Daniele Avila Small

A crítica sem juízo: entre o cânone e o consenso 181
Diego Reis

A fruição desejante - notas sobre *Soma e Sub-tração: territorialidades e recepção teatral,* de Edélcio Mostaço 199
Kil Abreu

A arte da crítica: Conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro 216
Patrick Pessoa

Heiner Goebbels — Polifonia cênica como política da forma. Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos 245
Luiz Felipe Reis

Patrocínio:

CONVERSAS

O teatro expandido e a arte permeável de Marcio Abreu 281
Conversa com Marcio Abreu
Marco Vasques e Rubens da Cunha

TRADUÇÕES

300
The function of criticism and the Internet era
Rui Pina Coelho
Versão em inglês do autor

Notes along the Way: FIAC 2015 315
Mariana Barcelos e Renan Ji
Tradução de Leslie Damasceno

The Rhapsodic Impulse of Octavio Camargo 344
Patrick Pessoa
Tradução de Dermeval de Sena Aires Júnior

With a match – Theatrical interventions in history 361
Daniele Avila Small
Tradução de Cláudia Cruz

MITsp 2016 – 6 reviews: Joël Pommerat, Dimitri Papaioannou, José Fernando Azevedo, Josse de Pauw e Krzysztof Warlikowski 374
Daniele Avila Small, Mariana Barcelos e Patrick Pessoa
Tradução de Dermeval de Sena Aires Júnior

Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos 400
Heiner Goebbels
Tradução de Luiz Felipe Reis

Sobre a teoría do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe (Trilogia da Revolução, Vol. II) 411
Santiago Sanguinetti
Tradução de Diego de Angeli

Patrocínio:

EXPEDIENTE
Questão de Crítica - revista eletrônica de críticas e estudos teatrais
ISSN 1983-0300

Fundação:
Março de 2008

Editora:
Daniele Avila Small

Idealizadoras:
Daniele Avila Small e Dinah Cesare

Colaboradores desta edição:

Cláudia Cruz
Daniele Avila Small
Dermeval de Sena Aires Júnior
Diego Reis
Dinah Cesare
Edélcio Mostaço
Heiner Goebbels
João Cícero Bezerra
Jorge Louraço
Kil Abreu
Leslie Damasceno
Luciano Gatti
Luiz Felipe Reis
Marco Vasques
Mariana Barcelos
Patrick Pessoa
Pedro Kosovski
Renan Ji
Rubens da Cunha
Rui Pina Coelho
Santiago Sanguinetti
Thiago Herzog

Conselho Editorial:
Daniele Avila Small
Dinah Cesare
Gabriela Lírio
Henrique Gusmão
Mariana Barcelos
Patrick Pessoa

Revisores:
Renan Ji e Mariana Barcelos

Patrocínio:

Editorial

Vol. IX, nº 67, março de 2016

A edição de abril de 2016 da Questão de Crítica, nosso nº 67, vem com a comemoração dos 8 anos de atividades da revista. Para celebrar o ciclo, realizamos uma edição que tem a crítica de teatro como tema central.

A seção de estudos tem cinco textos dedicados ao assunto, que apresentam férteis atravessamentos. Mariana Barcelos escreve sobre a autoria e sua ressonância na história da crítica teatral no Brasil, com apontamentos sobre o (nosso) atual cenário da crítica teatral estabelecida na internet. Daniele Avila Small faz uma reflexão sobre os desdobramentos do livro *O crítico ignorante* no artigo intitulado “Crítica de artista” propondo a troca de ensaios epistolares entre artistas como alternativa de interlocução crítica. Patrick Pessoa escreve um ensaio dialógico em que descreve uma conversa com o ator japonês Ryunosuke Mori – texto que integra o livro 3º Encontro Questão de Crítica, que será lançado em maio deste ano. Thiago Herzog analisa o modelo da crítica teatral jornalística de Sábato Magaldi nos anos 50 para pensar disputas, jogos de força e estratégias que levaram à consagração de determinada fórmula. Diego Reis escreve sobre o diagnóstico de esvaziamento e perda de força com que se depara a crítica teatral com a redução do espaço de publicação impressa e com o lugar de estabilidade entre o cânone e o consenso que parece caracterizar os exercícios críticos recentes.

Publicamos ainda um artigo em inglês do crítico português Rui Pina Coelho sobre a função da crítica e a era da Internet, no qual ele reflete sobre a aproximação entre as áreas (tradicionalmente distintas) da crítica, da criação e da dramaturgia, e as práticas que têm proporcionado esses avizinhamentos.

A seção de estudos conta ainda com a resenha de Kil Abreu para o livro mais recente de Edélcio Mostaço, *Soma e Sub-tração: territorialidades e recepção teatral*. Kil investiga os modos como Edélcio discute a recepção teatral à luz do

Patrocínio:

teatro brasileiro moderno e contemporâneo, e também como o autor se insere e opera o trânsito entre diferentes gerações de críticos teatrais do país. Publicamos também um artigo de longo fôlego de Luiz Felipe Reis sobre Stifters Dinge, de Heiner Goebbels, que esteve em São Paulo em 2015 na MITsp.

Na seção de críticas, analisamos três peças cariocas, um espetáculo da cidade de Natal, uma peça de Belo Horizonte e cinco peças que estrearam em São Paulo.

Do Rio de Janeiro, Renan Ji escreve sobre *Labirinto*, espetáculo dirigido por Daniela Amorim com dramaturgia de Alexandre Costa e Patrick Pessoa. Pedro Kosovski escreve sobre *Mamãe*, solo de Álamo Facó, com dramaturgia dele, que também assina a direção com Cesar Augusto. João Cícero escreve sobre a montagem de *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, dirigida por Renato Carrera. *Jacy*, do Grupo Carmin, de Natal, que esteve em cartaz no Rio e agora circula com o Palco Giratório também tem crítica de João Cícero. *Caesar*, montagem de Roberto Alvim que também esteve em cartaz no Rio, tem crítica de Dinah Cesare. Luciana Romagnolli escreve sobre *Real – Teatro de Revista Política*, do Grupo Espanca!, de Belo Horizonte.

O crítico português Jorge Louraço, que esteve recentemente em São Paulo, escreve sobre duas montagens paulistas, *Teorema 21*, criação mais recente do Grupo XIX de Teatro e *Cais ou Da indiferença das embarcações*, peça de Kiko Marques, da Velha Companhia. Luciano Gatti escreve sobre *Mauser de Garagem,* de Heiner Müller, montagem da companhia Les Commediens Tropicales. Edélcio Mostaço escreve sobre *Cabras – Cabeças que rolam, cabeças que voam*, trabalho mais recente da Cia. Balagan, encenação de Maria Thaís.

Na seção de conversas, Marco Vasques e Rubens da Cunha, editores do *Caixa de Ponto – Jornal Brasileiro de Teatro*, entrevistam Marcio Abreu, diretor da companhia brasileira de teatro.

Patrocínio:

Como parte do nosso projeto de colaborar para a internacionalização do teatro e do pensamento crítico no Brasil, publicamos traduções para o inglês de três textos da equipe de críticos da revista. São eles: uma crítica de Patrick Pessoa a partir de *Ilíadahomero* de Octavio Camargo; um artigo de Renan Ji e de Mariana Barcelos sobre o FIAC – Festival Internacional de Teatro de Salvador de 2015; e um texto de Daniele Avila Small sobre duas peças latino-americanas de teatro documentário. Ainda publicamos versões em inglês das críticas que escrevemos por ocasião da 3ª MITsp, realizada em São Paulo em 2016. Os integrantes da Questão de Crítica fizeram a cobertura do festival como parte da DocumentaCena – Plataforma de Crítica. Os espetáculos analisados são: *Cinderela* e *Ça ira*, de Joël Pommerat, *Cidade Vodu* do Teatro de Narradores, *Still Life* de Dimitris Papaioannu, *An Old Monk* de Josse de Pauw e *(A)polônia* de Krzysztof Warlikowski.

A seção de traduções também conta com mais um texto do encenador alemão (que teve um texto publicado na nossa edição de dezembro de 2015) Heiner Goebbels, “Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos”, a tradução é de Luiz Felipe Reis. Publicamos ainda a segunda peça da *Trilogia da Revolução*, de Santiago Sanguinetti: *Sobre a teoria do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe*, com tradução de Diego de Angeli. A primeira peça da trilogia também já foi publicada por nós, na edição de maio de 2015.

Disponibilizamos recentemente alguns vídeos de conversas com artistas no nosso canal no Vimeo. Assista em vimeo.com/questaodecritica.

Patrocínio:

CRÍTICAS

O rumor também é um deus

Crítica da peça *Labirinto*, com direção de Daniela Amorim

Por Renan Ji

Resumo: O texto parte do conceito grego de rumor como forma de acessar o princípio formal da peça e, nesse processo, tecer considerações sobre as possibilidades de resgate do mito grego no teatro e sua relação com o cenário político atual.

Palavras-chave: rumor, mito, Minotauro, política

Abstract: The text brings the Greek concept of rumor as way to access the formal principle of the play and, in the process, makes considerations about dramatic and political treatments of the Greek myth today.

Keywords: rumor, myth, Minotaur, politics

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/labirinto/

Patrocínio:

> Faz assim; e foge ao terrível rumor dos mortais,
> pois o rumor é mau, rápido para se criar
> com grande facilidade, penoso para suportar, difícil de deixar de lado.
> Nenhum rumor se destrói completamente quando muita
> gente o divulga: é que ele também é um deus
> (HESÍODO, 2012, p. 137).

Neste fragmento de *Os trabalhos e os dias*, a ordem indicada a um fazer ("Faz assim") revela o aspecto didático-moral do poema de Hesíodo, que supostamente o dedica ao irmão após uma repartição de herança na qual o poeta teria saído em desvantagem. De fato, a segunda parte dos *Trabalhos* é composta de conselhos práticos e moralizantes de diversas naturezas, dentre os quais pinço esse que diz respeito aos perigos do rumor, esse discurso proliferante (porque facilmente passado de pessoa a pessoa) e incontrolável (porque se desenrola na ínfima e comezinha vida dos homens).

Transpondo (mas não muito) o contexto original do poema hesiódico, podemos talvez entender um pouco a admoestação do poeta ao seu irmão: vivemos num período de criação de rumores, vazamento indevido de dados, reviravoltas informacionais e tensa disputa entre discursos que postulam diferentes leituras sociais. Hoje, é preciso desconfiar constantemente das fontes, especialmente porque os rumores repercutem de forma a tomar ares de verdade. De resto, o fato de, para Hesíodo, o rumor ser um deus apenas reforça esse potencial altamente explosivo de palavras jogadas ao vento, seja o vento do boca a boca da *polis* grega, seja o das redes sociais e conglomerados midiáticos.

Marcel Detienne, em *A escrita de Orfeu*, dedica um capítulo a esse deus, esse que preside os fluxos de vozes, que circulam pelos diversos estratos sociais e tomam as mais variadas e contraditórias formas, permeáveis aos acréscimos e

Patrocínio:

supressões daquele que passa a notícia adiante. O autor assinala uma ambiguidade constitutiva: o rumor é tanto aquele boato infundado quanto a ideia ou narrativa oral que garante a coesão cívica de uma comunidade; tanto obra de velhacos loquazes e fofoqueiros, quanto o poder da palavra oral de passar, de geração em geração, os ensinamentos fundamentais.

Tendo em vista a face virulenta da palavra que se troca ao pé do ouvido ou na conversa cotidiana, Detienne reconhece o caso particular das sociedades antigas:

> subjugadas pelos prestígios da boca e do ouvido, [tais sociedades] vivem sob a ameaça constante das informações incontroladas, das maledicências infundadas e de tudo que pode cativar o ouvido. Populações entregues sem defesa à vontade arbitrária do rumor (DETIENNE, 1991, p. 107).

Uma vida social, portanto, composta de “sussurros que surgem misteriosamente, alastram-se em segredo e formam um gênero que não é a anedota, nem o provérbio, nem tampouco o mito” (idem, p. 107). O âmbito da oralidade seria um facilitador para a replicação do rumor, em sociedades que ficariam à mercê daquilo que se escutou, certa vez, de outrem.

É importante notar que o rumor é proveniente da atividade humana, dos contatos humanos, que se dão em encadeamentos em rede e através da palavra passada de boca em boca. Nesse sentido, talvez possamos admitir que não estamos tão afastados do contexto predominantemente ágrafo da civilização grega. Não estaríamos nós, no Brasil, hoje, também submetidos ao imperativo do rumor? Palavras não mais trocadas pelo ar, mas canalizadas pelos televisores e telas de computador, vazando seletivamente informações, manipulando dados e pré-indicando narrativas sobre o mundo?

O rumor, então, pode surgir como essa ponte entre o arcaico e o contemporâneo, mostrando:

> o poder extraordinário dele para fazer nascer a crença, para mobilizar a opinião e as multidões, para dar também à cidade múltipla sua identidade secreta e muda em uma só e mesma voz (idem, p. 108).

Uma só e mesma voz, pois, frequentemente, o rumor é aquela fala coletivizada que ajuda a sedimentar hegemonias. Nos rumores atuais, as tentativas de determinados grupos políticos e conglomerados midiáticos tendem francamente à hegemonia, transformando versões em fatos; na mesma medida, movimentos de resistência confiam igualmente nos rumores – na replicação de uma ideia pessoa a pessoa – para organizar e articular visões sociais contrárias, oferecendo uma contraproposta política. Em ambos os casos, o rumor se apresenta como produtor de coletividades, mais ou menos fundamentadas na matéria de que trata o burburinho, que aos poucos galga o patamar do afirmativo e da identidade no espaço público.

A dimensão pública do rumor é um dado inerente aos nossos recentes desdobramentos político-sociais, porém tal acepção também não era estranha à *polis* antiga. Marcel Detienne inclusive aponta nos antigos a mesma tendência à criação de hegemonias, que possuem, no entanto, suas singularidades frente à atual e tensa disputa de discursos da sociedade brasileira. Na Hélade, é no domínio espacial de Hermes – esse deus das palavras aladas ou sussurradas, da constante negociação de valores e de mercadorias no cotidiano urbano, enfim, da vida em praça pública – que se dão as ondas de rumores que, mais cedo ou mais tarde, erigirão os pilares da cultura grega.

O rumor, por exemplo, concorre para a conformação da memória e da fama, tão enaltecidas na poesia épica, que perpetua a glória do herói ao incuti-la na

boca do povo. Fala-se aqui do que Detienne chama de um rumor em "estado socializado", que "confina com as práticas oraculares onde sons singulares e vozes errantes tornam-se presságios e parecem os prolongamentos de um rumor vindo dos deuses" (idem, p. 110). Assim sendo, é o rumor que garante a presença perene do mito grego no imaginário da cidade, a ser sempre comentado ou relembrado ritualmente no espaço público e na vida comunitária. O rumor, claro, é sempre dado a produzir novas versões da narrativa mítica, que pululam no seio da cidade e provocam desvios da história de origem. Porém, a maleabilidade da palavra casual em mantê-lo sempre na pauta do dia é precisamente aquilo que corrobora a perenidade do mito, na medida em que este passa a ser sempre atualizado de acordo com as circunstâncias imediatas daquele que (re)conta.

O mito, assim, revive na boca daqueles que o remontam, e que sempre acrescentam (ou suprimem) um ponto ao conto. Levar em consideração esse dado constitutivo parece ser uma das maneiras mais interessantes de repensar o mito grego hoje. *Labirinto*, peça dirigida por Daniela Amorim em codireção com Patrick Pessoa, é um exemplo de como o teatro contemporâneo incorpora o mito em sua multiplicidade. Encenado no Oi Futuro nos meses de dezembro (2015) e janeiro (2016), o trabalho desperta interesse precisamente na absorção da categoria discursiva do rumor como forma de reler a célebre narrativa de Teseu e o Minotauro, provocando torções e aberturas eminentemente políticas na conjuntura grega arcaica.

O rumor surge de forma notável na incisão que o texto de Alexandre Costa e Patrick Pessoa realiza no mito: em vez da luta ritual e simbólica entre o herói e o monstro, eternizados pela versão consagrada do mito, a visão dos jovens atenienses enviados a Creta todos os anos, como pasto ao temido Minotauro. Tal escolha provoca uma reversão do pensamento dominante acerca da narrativa mítica, dando destaque aos silenciados que pagam o tributo e cobrem

Patrocínio:

o custo das decisões dos grandes. Os reis (ou ministros, presidentes, deputados, senadores e, principalmente, ricos) são aqueles que dirigem a nação e reservam a determinados cidadãos o custo das manobras e projetos idealizados. A partir desse tratamento, veremos que o mito refigurado pelo espetáculo passa a nos fazer uma pergunta: em meios às negociatas entre os principais atores do jogo político-econômico, quem paga o pato no final?

O rumor, assumido como princípio formal da peça, provoca a quebra discursiva da matéria literária e mitopoética convencional: entram em jogo as vozes e os embates dos jovens encerrados no labirinto de Dédalo, e a angústia e o questionamento daqueles que, basicamente, nasceram para pagar as dívidas de outros. Tal estrutura fundamenta todo o corpo da peça, que se torna um grande mosaico de falas (nas quais se revezam Alcemar Vieira, Otto JR. e Paula Calaes), inclusive sorvendo as próprias figuras de Teseu, Ariadne, Egeu, Minos e Pasífae, além do monstruoso Minotauro. Nessa perspectiva, o rumor ilumina os desvãos do mito, recupera-lhe a dimensão de vivência imediata, o comentário circunstancial e historicamente humano, paralelamente às implicações rituais, divinas e psíquicas que configuram a tessitura mítica.

A cena entrecortada pela iluminação de Renato Machado enquadra momentos nucleados, em que gestos, ações e diálogos fragmentados compõem uma narrativa labiríntica, atravessada por rumores que ora ampliam ora recuam os próprios limites do mito. Dessa maneira, o rumor discursivo encarna dramaturgicamente o próprio conceito de labirinto, recosturando a tradição clássica e operando, a partir dela, deslocamentos e releituras. A polifonia de rumores coordena as vozes fantasmáticas dos sete rapazes e das sete moças oferecidos em sacrifício, intercalando também fragmentos de embates entre Egeu e Teseu, este e Ariadne, além dos monólogos de forte impacto cênico atribuídos ao Minotauro. É interessante notar que a origem dessas vozes nunca é identificada durante o espetáculo, reverberando o anonimato dos

Patrocínio:

jovens sacrificados e desconstruindo a aura do herói e das demais figuras míticas célebres. É enredando-se no labirinto de rumores – falas de origem desconhecida, comentários cotidianos, relatos passados de gente a gente, sempre entre o fato e o boato, o ideal e o contingente, o poético e o comezinho – que o espectador de *Labirinto* deve reler esse mito tão caro à civilização grega.

O efeito de leitura da cena dirigida por Daniela Amorim reverbera uma dupla orientação: de um lado, reilumina aspectos subjacentes ao mito arcaico; de outro, busca desdobrar novas configurações, em uma cena que desponta ela própria, talvez, como um novo mito. Com relação ao primeiro aspecto, é necessário retomar um pouco do contexto mais primitivo da narrativa mítica[1]: Atenas se encontra em dívida de guerra, tendo que enviar à vitoriosa Creta do rei Minos catorze jovens, que servirão de alimento ao Minotauro. Atentemos para o enredo cretense que antecede esse fato: Minos, filho de Zeus e símbolo da sabedoria e da justiça no governar, carrega em si uma mácula, a de ter subvertido o contrato com o deus aquático Posídon. A dádiva deste teria sido um glorioso touro enviado a Minos como forma de legitimar sua posição no trono de Creta, na ocasião disputado pelos seus outros dois irmãos, Sarpédon e Radamanto. Alçado finalmente como rei da ilha, Minos ignora a contrapartida combinada com o deus que lhe favoreceu e não sacrifica o animal em honra à divindade. A vingança de Posídon é infalível: enfurece o animal e desperta em Pasífae, a rainha, o súbito desejo de se entregar ao touro.

A trama se adensa: Pasífae concebe o Minotauro, fruto de sua união corrupta com o touro, união esta gerada pela própria corrupção do supostamente sábio e justo Minos. Por confabulações da rainha, Minos confia às artes de Dédalo a construção de um imenso labirinto para isolar o terrível monstro, assim como

[1] A versão do mito em que baseio minha narrativa consta no fundamental *Mitologia grega*, de Junito Brandão, vol. 1. Cf. referências bibliográficas.

Patrocínio:

passa a cobrar de Atenas os corpos humanos para alimentar aquele que é produto de sua própria monstruosidade. No fim, somente a bravura de Teseu, príncipe ateniense, é que dará cabo dessa relação de domínio entre Creta e Atenas.

A narrativa feita acima já pressupõe um recorte: o mito aqui surge na perspectiva fortemente geopolítica, e é precisamente esse aspecto que o espetáculo *Labirinto* procura rever e relembrar. Conforme identifica Paul Diel, no seu *O simbolismo na mitologia grega*, há na história de Teseu uma intriga eminentemente palaciana, que Diel prefere, na sua análise psicológica, deixar de lado em favor do duelo ritual do herói versus o monstro (DIEL, 1991, p 179). Na contramão deste pensamento que privilegia os arquétipos do psiquismo, a peça de Alexandre Costa e Patrick Pessoa busca precisamente trazer à tona esse elemento palaciano, ao mesmo tempo simbólico e político. Ao assumir o lugar de fala dos jovens sacrificados, a peça passa a questionar a engrenagem da corrupção dos governantes, na qual o mau feito de Minos se enreda aos atos réprobos de Pasífae; em seguida, à delegação do pagamento da dívida a uma cidade militarmente submissa; e, por fim, à incumbência aos catorze jovens, convocados pelo rei Egeu de Atenas, de pagar a dívida externa de seu próprio país.

A revolta impotente dos jovens atenienses – ou, poder-se-ia especular, da juventude de uma nação – denuncia desigualdades e injustiças geradas por um sistema no mais das vezes insondável ao sujeito comum. A figura de Dédalo, nesse sentido, é estratégica. Retomemos, só mais um pouco, o mito: exilado por maus feitos em outras terras, o famoso criador Dédalo, célebre em toda a Grécia, é acolhido por Minos e passa a trabalhar diretamente para a corte de Creta. É ele que resolve o impensável de Pasífae: urde o simulacro da novilha de bronze que possibilita a união da rainha com o touro. Posteriormente, será também Dédalo que construirá o engenhoso e intrincado labirinto para encobrir

Patrocínio:

a corrupção do rei e da rainha: o terrífico Minotauro. Dessa forma, seguindo a interpretação do mestre Junito Brandão, leitor de Paul Diel, Dédalo representaria "em estilo moderno, o tecnocrata abusivo, o intelecto pervertido, o pensamento afetivamente cego" (DIEL apud BRANDÃO, 1991, p. 64). Assim, obra máxima do talentoso construtor a serviço do rei, o labirinto surge como essa invenção tecnocrática, ou ainda burocrática, produzida por uma inteligência a serviço do governo. No labirinto, incompreensível aos olhos daqueles que nele estão, os jovens nada mais são que vítimas dessa estrutura governamental, sem sequer entender bem o que exatamente estão pagando com seus corpos. O espetáculo *Labirinto*, com efeito, visa dramatizar a condição desses anônimos submissos e invisíveis, que pagam a conta dos feitos de outros agentes, os quais, por sua vez, se imiscuem e se disfarçam nas intrincadas, labirínticas, estruturas do poder. Na peça, o poder reserva aos anônimos pequenos pedaços discursivos, rumores, como a convocação de Egeu ("Para morrer, basta estar vivo. Para viver, não. Você está vivo? Você merece estar vivo?") e a cobrança implacável do Minotauro ("O calote nunca foi uma possibilidade. (...) Você vai pagar. Você não tem escolha. A liberdade é um luxo que poucos podem comprar")[2]. O caráter fantasmático, rumoroso, dessas vozes sugere a convocação ou o mandamento advindos de paragens longínquas, de entidades encasteladas que falam de cima para baixo. O labirinto, nesse sentido, reflete a blindagem institucional e burocrática que o próprio poder constrói em torno de si, vedando o entendimento de seus desígnios e o exercício consciente de suas leis.

Essas interpretações do núcleo mais primevo do mito mostram como a encenação de Daniela Amorim reilumina o seu caráter profundamente político, comprovando as diversas facetas que a matéria mítica comporta e a sua

[2] Estes e outros fragmentos pertencem ao texto não publicado da peça, gentilmente cedido por Patrick Pessoa.

Patrocínio:

sobrevivência nos repertórios imaginativos até os dias de hoje. Contudo, vale lembrar que *Labirinto* não deixa de ser um resgate crítico da tradição. O ponto de vista adotado na peça é o da inconformidade: “Ninguém fez nada. / É, mas o quê que eles podiam ter feito?! (*Pausa)* O quê que a gente podia ter feito? / Porra, ninguém fez nada!” (texto da peça). Os personagens-voz da peça se encontram irremediavelmente no labirinto, presas fáceis da gula do Minotauro e da omissão insidiosa dos poderosos. Como fazer (se é que é possível) para sair vivo desse emaranhado de caminhos?

Chegamos, então, ao segundo nível de leitura da peça, que busca refigurar alguns dos elementos originários do mito de Teseu, propondo um endereçamento subjacente à obra e, talvez, um novo fio de Ariadne. Vejo *Labirinto* como experimento que parece pressupor um interlocutor específico, talvez aqueles que, como os jovens atenienses do mito, ou estão pagando uma conta que não é a sua ou, no mínimo, encontram-se desnorteados no labirinto de rumores da vida pública. Diante deste desafio, a peça parece propor a procura de um novo fio que pode levar, se não propriamente a uma saída, ao menos a um outro caminho possível.

A propósito deste segundo nível de leitura, cabe dizer inicialmente que o espetáculo *Labirinto* fala junto a outras iniciativas de releitura e refiguração do mito grego. Em termos objetivos, conforme o programa da peça, o trabalho de pesquisa levou em consideração visões modernas e alternativas do mito, como o conto “A casa de Astérion”, de Jorge Luis Borges, e a peça *Os Reis*, de Julio Cortázar. A partir desses materiais, podemos, por exemplo, ouvir rumores de vozes de um Minotauro humanizado, ele próprio forçosamente encarcerado e condenado ao eterno jogo de perseguição dos jovens de que se alimenta. Com a leitura de Borges, o monstro de *Labirinto* ganha em algumas cenas ares filosóficos, servindo como um contraponto reflexivo que olha com ironia o

drama dos mortais perdidos em sua morada (o que fica patente no monólogo em que Otto JR. encarna o monstro mitológico).

Ainda nas contribuições modernas ao mito, uma outra visão sobre o fio de Ariadne surge a reboque de Cortázar. Para o autor de *Os reis*, Ariadne almejaria libertar seu meio irmão Minotauro do jugo no labirinto[3], reeditando talvez a mesma paixão mítica de sua mãe pelo touro de Posídon. Sob esse aspecto, o espetáculo proporciona um direcionamento dúbio no que tange à representação do feminino, frequentemente exibindo momentos de certa misoginia, de resto amplamente presente no patriarcalismo grego. Cabe pensar, a esse respeito, em que medida a representação da misoginia no palco serve como elemento motivador de reflexão. Lembremos, apenas, que uma das cenas de maior exposição do corpo feminino (protagonizada por Paula Calaes) remete não só a uma entrega dionisíaca ao monstro, como também a uma rendição perversa ao que seria a alegoria do politicamente corrupto. Nesse sentido, que relações a misoginia e a exploração do corpo feminino estabeleceriam com uma engrenagem estatal e social iníqua? A estrutura fragmentada, prenhe de rumores, da peça não fornece uma resposta clara a esse inquietante problema. No mais, o certo é que a Ariadne de Cortázar motiva uma dramaturgia que parece desconfiar das intenções daquela que originalmente teria fornecido o artifício para a vitória do herói.

Em *Labirinto*, desconfiamos de Ariadne não tanto porque pretenderia utilizar Teseu para libertar o Minotauro, mas principalmente porque seu fio desvanece pela força do rumor, da fala e da vivência contingente que corrói esse signo mítico:

[3] Relembrando, mais uma vez, o mito: de acordo com Junito Brandão, além do Minotauro, concebido pela sua união com o touro de Posídon, Pasífae tivera com o rei Minos vários filhos, sendo os de maior destaque Glauco, Androgeu, Fedra e Ariadne.

Patrocínio:

> Não tem fio nenhum!
>
> Aquela menina bonita disse que o fio estava por toda parte.
>
> Como era mesmo o nome dela?
>
> Mulheres lindas não precisam de nome.
>
> Eu não estou vendo fio nenhum.
>
> O fio está por toda parte.
>
> Onde, porra? (texto da peça)

A tradição do mito, aparentemente, se desfaz aos olhos daqueles que foram excluídos da narrativa oficial: “É verdade que o fio está por toda parte? / Não, isso é só superstição” (texto da peça). De fato, a verdade é que um fio que está em toda parte assume forçosamente uma intangibilidade: ele então conduz a qualquer caminho e os jovens silenciosos e decaídos (e nós também, por que não?) desejam o caminho único e certo. Contudo, talvez aqui seja o caso de intervir no que parece ser uma carência de exatidão: estamos ainda falando do mesmo labirinto?

O emaranhado labiríntico, seja ele o grego ou o da dramaturgia de Alexandre Costa e Patrick Pessoa, pode ser encarado, como vimos, a partir de uma reflexão geopolítica que reverbera circunstâncias históricas tanto da antiguidade como da atualidade. No entanto, há uma diferença na visão que se tem, ontem e hoje, da enredada teia tecnoburocrática que os governantes tecem aos homens. Nos labirintos atuais, o artefato grego – o fio de Ariadne – parece ter perdido sua eficácia e intencionalidade. É precisamente nesse ponto que o espetáculo assinala seu mais significativo desdobramento moderno do mito, e é a partir dele que o endereçamento da peça, mencionado anteriormente, toma corpo. A peça parece se dirigir não tanto ao herói que busca a saída do labirinto, no caso Teseu, mas à realidade inescapável dos sujeitos perdidos nos labirintos da política contemporânea.

Permita-se mais uma e última digressão pela tradição clássica: no verbete "*Labyrinth*" da enciclopédia intitulada *The classical tradition*, observa-se que na antiguidade e na idade média predominam referências ao que se chama labirinto unicursal: aquele "que oferece uma única rota possível ao centro, a ser lentamente atravessada na sucessão de círculos concêntricos" (GRAFTON, MOST, SETTIS, 2010, p. 505, tradução nossa). Tal parece ser o labirinto de Dédalo, através do qual o fio de Ariadne guiará Teseu pelo único caminho certo em direção à superação do pesadelo psíquico e politicamente corrupto. Por outro lado, as referências clássicas ao que se chama labirinto multicursal, no qual "o caminho é determinado pelas escolhas feitas nas interseções, com o risco de se perder e com múltiplos centros" (idem, p. 505), aparecem somente em Ovídio. Para além do poeta latino, a presença do labirinto multicursal vai se dar pontualmente a partir do século XV, abundando como tema literário somente na modernidade.

Os caminhos do labirinto multicursal dependem das escolhas que são feitas. Nele, nossos heróis anônimos, ao contrário do caminho unívoco de Teseu, podem seguir uma infinidade de fios. "Eu quero Teseu!", nos fala a voz-rumor de Otto JR. "Eu fui Teseu! O quê que adiantou?", responde a voz rumor de Alcemar Vieira. A lição do herói grego é invalidada, pois o fio está em todo lugar. A cada um, cabe escolher um dos fios e seguir. É nesse ponto que a dramaturgia contemporânea de *Labirinto* se diferencia do mito grego, e se endereça a indivíduos que vivem especificamente nos dias de hoje. Aos sacrificados de uma Grécia em crise econômica, aos desolados brasileiros pelos golpes da política, aos espectadores de *Labirinto*, ou ainda àqueles que querem apenas escutar uma história: a montagem de Daniela Amorim parece incentivar que escolhamos os fragmentos de rumores vários e sigamos a pista. Isso só se torna possível porque, antes mesmo de uma superstição, a verdade é que realmente o fio está em todo lugar. E, independentemente de onde, se

Patrocínio:

um fio começa, o mito novamente renasce. Não mais na morada do Minotauro; mas na cena, na política, na poesia, na história.

Referências bibliográficas:

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. 3v. Petrópolis: Vozes, 1987.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.

DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

GRAFTON, Anthony; MOST, Glenn W.; SETTIS, Salvatore (eds.). *The classical tradition*. Cambridge, Massachusetts, London: The belknap press of Harvard university press, 2010.

Sugestões de leitura

GINZBURG, Carlo. "'Seu país precisa de você': um estudo de caso em iconografia política". Trad. Júlio Castañon Guimarães. In: _____. *Medo, reverência, terror*. Quatro ensaios de iconografia política. Trad. Federico Carotti et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Renan Ji é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Colaborador regular da Revista Questão de Crítica e membro das comissões julgadoras dos Prêmios Questão de Crítica e Yan Michalski.

Patrocínio:

CRÍTICAS

Reconstruções em Mamãe

Crítica da peça *Mamãe*, de Álamo Facó

Por Pedro Kosovski

Resumo: Provocado pela noção psicanalítica de *construção*, este ensaio crítico debaterá questões dramatúrgicas, clínicas e políticas na peça *Mamãe*, de Álamo Facó.

Palavras-chave: dramaturgia, clínica, política, reconstrução

Sommaire: Déclenché par la notion psychanalytique de *construction*, cet essai critique discutera des questions dramaturgiques, cliniques et politiques dans la pièce *Mamãe*, de Álamo Facó.

Mots-clés: dramaturgie, clinique, politique, reconstruction

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/mamae/

Patrocínio:

> "Seu trabalho de construção, ou se preferir, de reconstrução assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de alguma morada que foi destruída e soterrada (...)"
>
> Sigmund Freud, *Construções em análise*.

Em Construções em Análise, texto escrito em 1937, Freud questiona-se acerca da posição do analista no trabalho psicanalítico: enquanto o analisando é levado a lembrar-se de algo que foi por ele experimentado e recalcado, qual seria a tarefa do analista? A conclusão, segundo Freud, é que o analista deve completar aquilo que foi esquecido pelo analisando, mais precisamente, *construí-lo*. Nesse sentido, a tarefa do analista não é apenas realizar interpretações mas, de fato, em encontro com o analisando realizar uma *construção* ou uma *reconstrução*.

> Mas assim como um arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permanecem de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito em análise. Ambos [analista e analisando] possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobrevivam (FREUD, 1996, p. 276).

Essa tarefa de *reconstrução*, atribuída por Freud, é ponto de abertura conceitual para pensar algumas questões levantadas por Álamo Facó, na criação de seu solo *Mamãe*. A *reconstrução* cênica proposta por Facó*,* em *Mamãe,* de uma de suas lembranças mais pungentes abre campos de

Patrocínio:

discussões dramatúrgicas, clínicas e políticas. Tentarei aqui refletir a partir desses pontos.

Clínica e Dramaturgia

Mamãe é um solo com texto e atuação de Álamo Facó, que também assina a direção em parceria com Cesar Augusto. A peça estreou na Sala Multiuso do Espaço SESC, em Dezembro de 2015, e seguiu em cartaz no Espaço Cultural Sergio Porto, durante o mês de Janeiro de 2016. *Mamãe* narra os últimos dias de vida de Marta/ Marpe Facó, diagnosticada com um tumor cerebral, e sua relação com seu filho, Lázaro/ Álamo Facó.

Assim como *Talvez*[1], solo escrito e com atuação de Facó, dirigido por Cesar Augusto, que estreou em 2008, *Mamãe* também flerta com uma tendência dominante na literatura contemporânea nomeada como *autoficção*[2]. A peça estrutura-se a partir de uma multiplicidade de jogos miméticos que tensionam as fronteiras entre as figuras históricas de Álamo e Marpe Facó e as figuras ficcionais de Lázaro e Marta, respectivamente.

Quando solicitei a Facó o texto escrito da peça para que esse ensaio pudesse *reconstruir* criticamente a cena de *Mamãe,* ele retirou de sua mochila um volume de papéis marcados a canetas de diferentes cores, com imagens, rasuras, notas manuscritas e me disse: “Esse é o único texto. Eu o reescrevo a cada dia. Por isso, não posso lhe dar.” Claro que se tratava de brincadeira e provocação de Facó. Existe sim um texto, que se repete a cada apresentação,

1 A peça *Talvez* narra a trajetória do jovem Dário obcecado pela namorada Rita, que partiu em viagem para os Andes. Dario decide trancar-se no apartamento e isolar-se do mundo até que sua namorada retorne. O intento aparentemente comum do protagonista apaixonado, na realidade, acaba por deflagrar um surto psicótico.

2 No final da década de 70, o escritor Serge Doubrovsky concebe esse neologismo. O conceito de autoficção tem sido, desde então, amplamente debatido nos estudos literários, sobretudo, da língua francesa.

escrito por Facó, no qual poderíamos destacar, por exemplo, em sua construção, traquejos de roteiro cinematográfico. Mas não gostaria de tratar disso aqui. Interessa-me pensar nessa qualidade única do texto a que ele, mesmo em tom de brincadeira, se refere. Interessa-me pensar de que modo os sentidos dispostos em seu texto se intensificam e se diversificam, através de uma dramaturgia construída instantaneamente por meio da sua presença e do encontro vivo e imediato com o público – termos esses tão caros às artes performáticas.

É o dramaturgo quem atua? Ou o ator quem escreve? *Mamãe* concebe a escritura como presença cênica. Não há separação. Através do dramaturgo mostra-se o ator, e através do ator mostra-se o dramaturgo. Escritura e atuação se constroem em *Mamãe* indissociáveis, atravessadas pela intempestividade da sua presença que joga com os limites entre vida e ficção, palavra escrita e palavra falada, superfície-papel e superfície-cena. As palavras do texto expandem seu campo de sentido ao se materializarem no timbre de voz único de Facó; suas imagens poéticas são eletrizadas em cena pelas intensas tonalidades de estados afetivos alcançados em sua performance. O valor em questão da dramaturgia de Facó é desvelar a intimidade de seu passado através da atualidade de seu corpo e presença singulares.

Mas a dramaturgia em *Mamãe* é também uma clínica. Diante da dor impensável de um filho que perde a mãe, nas condições apresentadas na peça, e do suposto fracasso existencial – a que todos nós estamos submetidos – frente à inexorabilidade da morte, Facó encontra uma saída e uma saúde: reconstruir esteticamente sua maior ferida existencial como gesto dramatúrgico único e, então, repeti-lo e compartilhá-lo com o público. O aspecto clínico de *Mamãe* assemelha-se à tarefa do analista a que se refere Freud: uma vez incitadas as lembranças de um passado, o que se há de fazer? Interpretar

apenas não é suficiente. O que está em jogo em *Mamãe* é a tarefa de *reconstrução.*

O suposto fracasso existencial de Lázaro, devastado pela violência do câncer no cérebro de sua mãe e impedido pela instituição médica de experimentar terapias alternativas que a livrassem de seu mal, reverte-se nessa *reconstrução.* Álamo não salva sua mãe da morte. Álamo não descobre uma cura para o seu câncer. *Mamãe reconstrói* uma saúde, ou melhor, um outro modelo de saúde para além dos manuais, protocolos e estatísticas do saber médico.

Somos seres despreparados e incapazes de suportar a morte. A linguagem escapa, não há cognição capaz de significá-la. E aqui se apresenta mais um ponto do gesto clínico de *Mamãe:* Facó desloca os escombros da sua experiência vivida na esfera pessoal para o mundo e, agora, a dor do filho Lázaro/Álamo já não é mais apenas sua – é também a dor de todos nós, é também a dor de todo o mundo. A morte é testemunhada como um bem comum. Esse processo se dá não apenas pela identificação direta, em que o público espelha-se e vislumbra sua própria ferida existencial, suas mortes e suas dores pessoais, através da trajetória singular de Lázaro. Haveria antes uma experiência empática, pré-reflexiva, pré-individual, em que a morte enquanto ato comum, transforma o público em uma comunidade que chora, expurga o pus de suas feridas pessoais e transmuta a dor privada em dor de todo mundo. E agora, estamos prontos para a vida.

Diante da morte, não esperamos salvação, e nem mesmo uma cura. Mas, uma *outra* saúde. *Outro* corpo. *Outra* vida.

Patrocínio:

Políticas de *Mamãe*

Qual é o destino que as experiências relacionadas à morte possuem em nossa cultura? Confinamos a experiência da morte aos “asilos” hospitalares das unidades de terapia intensiva. Apartamos de nosso campo de visibilidade cotidiana os pacientes terminais e com eles toda a fantasmagoria da morte que os cerca e nos assombra. Pode-se dizer, então, que as experiências relacionadas à morte são apartadas e destinam-se apenas ao limbo do esquecimento, em uma cultura que apenas valoriza a força ativa do trabalho e sua produção de riqueza? Não.

Tais experiências estão inseridas dentro de uma rentável cadeia comercial que inclui, por exemplo, umas das indústrias com maior faturamento no mundo: a farmacêutica. Na captura do saber-instituição médica a morte é patologizada. Não morremos naturalmente. Nossa morte é fabricada. Como ignorar que as experiências relacionadas à morte ocupem função estratégica dentro da perversa máquina de concentração de riquezas do capitalismo?

A arquiteta Marta/Marpe Facó é diagnosticada com um violento tumor no cérebro, glioblastoma multiforme, e falece cem dias depois deixando três filhos. Lázaro/ Álamo revolta-se contra as estruturas de saber-poder médicos que destituem sua mãe da condição de sujeito tornando-a objeto da frieza de seus procedimentos técnicos. Lázaro questiona-se: “*A pergunta não deveria ser que doença essa pessoa tem, mas sim, que pessoa essa doença tem?*” Aqui, ironicamente, a questão deixa de ser – como sobreviver a um câncer? –, e passa a ser – como sobreviver a um hospital? Do mesmo modo que a medicina é capaz de salvar vidas (justiça seja feita!), ela também é capaz de devastá-las.

Patrocínio:

Facó denuncia todo um aparato institucional de captura – nos termos foucautianos – biopolítica[3]. Trata-se então de criar linhas de fuga à clausura mortificante das salas de terapias intensivas, o massacre de sucessivos exames e a brutalidade das intervenções cirúrgicas. Torna-se urgente resistir não apenas contra as células cancerígenas que se voltam contra o próprio organismo de sua mãe, mas, sobretudo, contra as organizações de poder que tentam sufocar os últimos sopros de vida de Marpe/Marta.

Não se trata aqui de uma recusa à morte. As políticas de *Mamãe* denunciam e se recusam a se submeter ao poder da instituição médica capaz de determinar soberanamente o modo "científico" e "verdadeiro" de como Marpe/Marta deve morrer.

Apesar das tentativas de assujeitamento institucional, apesar da ferida inexorável da morte, Álamo/Lázaro quer tornar a experiência de morte da sua mãe bela e poética. Essa é sua tarefa clínica e, ao mesmo tempo, política: *reconstruir* uma realidade no ponto onde, supostamente, suas lembranças fracassam e, assim, reinventar *outras* lembranças. Trata-se de criar um ritual que estetize a ferida existencial da morte; trata-se de criar uma experiência pulsante de vida eternizando-a no tempo de duração de sua peça e na memória de seu público.

Reconstruções e assombrações

Superfície esquecida. Arqueólogo solitário penetra em estreito túnel de pedras para uma escavação vertical. Ele persegue uma pesquisa que atinja níveis arcaicos. Os feixes de luz que atravessam a poeira suspensa, pouco a pouco,

3 Termo concebido na fase final da obra do pensador francês Michel Foucault, que aponta o modo no qual o poder tende a se modificar na passagem do século XIX para o século XX. Esse conceito ganha destaque no debate contemporâneo a partir do uso e das interpretações propostas pelo filósofo italiano Giorgio Agamben.

Patrocínio:

perdem seu brilho e indicam que o ar já não é suficiente; são como fios frágeis que levam a uma superfície cada vez mais distante, sucessivamente, interrompidos pelo terror de uma sombra vertiginosa que se quer inalterada. Pronto: tornou-se inalterada. Escuridão abissal. Arqueólogo solitário quer voltar à superfície, mas agora já não é mais possível. Um passo em falso, no tempo da vertigem, o chão se tornará teto e teto não resistirá ao desmaio. Então, ele chegará. Seja bem vindo ao cérebro!

Álamo quer penetrar no cérebro corroído pelo câncer de sua mãe para que uma *outra* clínica*,* uma *outra* saúde atue contra esse mal. Mas, para isso, terá que penetrar na labirinto vertiginoso de seu próprio cérebro e *reconstruir* as ruínas afetivas de uma cidade arrasada por uma catástrofe natural. Destemor ou empáfia talvez? Não importa: não se sabe muito bem que espécie de heroísmo o possui. Em meio à aventura, Álamo se dá conta de que não penetra apenas em seu próprio cérebro ou no cérebro de sua mãe. Mas, através de um misterioso circuito elétrico de redes empáticas e terminações nervosas, Álamo descobre que penetra num santuário místico, o *cérebro*-múndi: o cérebro de todos nós.

Escavar lembranças. Reconstruir ruínas. O tempo dessa *reconstrução* se pretende ausente e assombroso. Nas palavras de Maurice Blanchot:

> O tempo da ausência de tempo não é dialético. Nele o que se manifesta é o fato de que nada aparece, o ser está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo: como se somente existissem seres através da perda do ser, quando ser falta. A inversão que, na ausência de tempo, nos devolve constantemente à presença da ausência, mas a essa presença como ausência, à ausência como afirmação de si mesma, afirmação em que nada se afirma, em que nada deixa de afirmar-se, na flagelação do indefinido, esse movimento não é dialético (BLAnCHOT, 2011, p. 22).

Quem é o personagem ausente em *Mamãe?* Quem é a ausência que ser quer presente? O solo é estruturado através de uma relação dialógica entre dois personagens, o filho Lázaro e Marta, sua mãe. Em cena, Álamo alterna-se entre os dois criando o efeito de uma ausência permanente: Lázaro debruça-se sobre uma maca de hospital, composta por algumas cadeiras de policarbonato laranjas conforme a cenografia de Bia Junqueira, para falar com sua mãe, mas ali só há fumaça. Não há ninguém. Lázaro fala com o invisível. Materializa-se em cena a ausência fantasmática de sua mãe: ver o que não pode ser visto.

Esse é um ponto importante a se destacar: o território onde se erguem essas *reconstruções* é difuso, nebuloso e ambíguo. Desde *Talvez,* como o próprio título sugere, Facó já realizara uma incursão nesse território nebuloso entre vida e ficção. Em *Mamãe* a proposta se radicaliza ainda mais. De fato, não importam os fatos. No território pouco delimitado da *reconstrução* afirmar um espaço fora da ficção é o mesmo que afirmar a vida após a morte. É uma questão de crença. Não sabemos. Impossível afirmar. E dessa impossibilidade disparam-se ficções, em que erguem-se, destroem-se e reconstroem-se narrativas como as de *Mamãe.*

Referências bibliográficas:

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário.* Rocco: Rio de Janeiro, 2011.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Vol.XXIII. Imago: Rio de Janeiro, 1996.

Recomendações de leituras:

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris : Gallimard, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

Patrocínio:

Pedro Kosovski é dramaturgo, ator, professor e diretor teatral. Formou-se em Psicologia na PUC-Rio, onde também concluiu o mestrado em Psicologia Clínica. É professor do Teatro O Tablado e, em 2005, fundou em parceria com o diretor Marco André Nunes a Aquela Cia. de Teatro, núcleo de criação teatral sediado no Rio de Janeiro.

Patrocínio:

CRÍTICAS

Planos, partitura e dramaturgia: o naturalismo e a confissão da carne

Crítica da peça *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, com direção de Renato Carrera.

Por João Cícero Bezerra

Resumo: O presente ensaio pretende discutir a montagem de *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, construída pela Vil Companhia de Teatro, que teve grande repercussão na cena contemporânea carioca. Para isso, enfrenta-se o naturalismo do texto de Plínio Marcos, a relação metafórica deste com a ditadura brasileira, e a criação de um texto corpóreo enriquecido pela encenação de Renato Carrera.

Palavras-chave: naturalismo, planos narrativos, textocentrismo, dramaturgia do corpo, discurso da carne, crítica

Abstract: This review discusses the staging of Plínio Marcos' *Abajur lilás* by Vil Companhia de Teatro, who had great repercussion in the Rio de Janeiro contemporary theatre scene. The staging faces the naturalism of Marcos' text, the metaphorical link between the play and brazilian dictatorship, and the creation of a corporeal text added by Renato Carrera's direction.

Keywords: naturalism, narrative plans, text centrism, body's dramaturgy, flesh's discourse, criticism

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/o-abajur-lilas/

Patrocínio:

A montagem de *Abajur lilás* dirigida por Renato Carrera marca a comemoração dos 80 anos de nascimento do dramaturgo Plínio Marcos e o surgimento da Vil Companhia de Teatro, idealizada pelo diretor e por Andreza Bittencourt, uma das atrizes do grupo. Para além da comemoração do aniversário do autor e do surgimento de uma nova companhia, algumas questões merecem ser destacadas na montagem: a comunicação da peça de Plínio Marcos hoje e o processo de atualização da obra edificada pelo grupo.

1. A comunicação do texto de Plínio Marcos: naturalismo e determinismo

Comunicação é uma palavra que preserva certa ambiguidade de valor. Comunicar em si é uma ação neutra: é tornar comum uma reflexão, uma perda, uma dor, um medo, uma informação e até mesmo uma violência. Geralmente, a ideia de comunicação pressupõe que a linguagem tem os seguintes agentes: o produtor e o receptor da mensagem. No caso, o primeiro produz a mensagem enquanto o segundo a recebe e a absorve.

A partir desta crença, muitos mecanismos de comunicação foram estudados e testados a fim de que a mensagem chegasse ao receptor do modo mais "natural". Alcançar o "natural" seria como atingir um acordo social cognitivo em relação àquilo que se identifica como próprio de uma natureza (não faltarão definições plurais para ela) e, no caso do teatro, a palavra "natural" quase sempre parece se opor ao sentido de artifício. Ser natural é, portanto, uma espécie de antônimo de ser teatral.

Entretanto, há uma ideia de naturalidade que se conecta com o teatral por intensificação. A "natureza" está ali tão intensificada, tão crua e exposta que acaba por fazer espetáculo de si própria. "Natureza" que artificializa a si própria ao afirmar um único sentido acerca de si mesma como pura pulsão, dejetos e excreções. Os indivíduos são apresentados em um *ágon* de disputas

insolúveis. Eles são pulsão e vontade de dominação instintiva. Finda a racionalidade, malvista (ou vista como mentirosa), e inaugura-se um sentido de natureza que entende o homem apenas como um ser biológico, ou seja, mais bicho do que ser racional.

Na medida em que se esvazia qualquer esforço de pensar o duplo razão e animalidade, optando por um único sentido, esgota-se a possibilidade de se pensar em um sentido amplo e histórico que seja, ao mesmo tempo, contingencial e iluminador. Sem essa dialética cai-se no esquematismo matemático da razão, ou na certeza de que se é apenas bicho e ser vivente.

Em *Abajur lilás* de Plínio Marcos o esquema dramatúrgico comunica uma máxima acerca do homem como um ser contingencial e produto do meio ao qual está circunscrito. É necessário, pois, acompanhar a narrativa da peça para se observar esse processo de construção do autor.

Giro é o proprietário de um quarto alugado a Dilma e Célia, duas prostitutas, que lhe pagam o valor percentual dos programas. No quarto, ele discute o tempo todo com ambas sobre o fato de elas estarem dando pouco lucro. Assim, um clima opressor se instaura no ambiente no qual se observa o temperamento mais resignado de Dilma, que tem um filho para criar e sustentar, e mais revoltado de Célia, que enfrenta sempre o proprietário do local.

Em um desses momentos de revolta, Célia propõe a Dilma um plano para matar Giro. Dilma, porém, mansa e mais preocupada com o filho, não aceita a proposta da companheira de quarto. Célia, revoltada e disposta a provocar Giro, que lhe bateu na noite anterior, quebra Abajur lilás do quarto.

Na sequência desses acontecimentos chega Leninha, uma prostituta mais arisca, que negocia de igual para igual com Giro em troca de lençol limpo, entre outras coisas. Enquanto se desenvolve esse diálogo, a moça vê Abajur lilás

Patrocínio:

quebrado. A partir desse momento, o conflito da peça está armado. O fato levará à tortura de ambas, culminando na morte de Célia.

De fato, a peça de Plínio Marcos, apesar de toda a sua atmosfera de naturalismo, expõe a sua artificialidade não apenas pela alta exposição dessa natureza que espetacularia a si própria, mas também pela própria metáfora que une as personagens ao contexto da ditadura brasileira. A esse respeito, o ensaio "*Abajur lilás*, de Plínio Marcos: uma escrita da escória contra a ditadura", dos professores Ricardo Magalhães Bulhões e Wagner Corsino Enedino (2014), nos traz:

> Clara metáfora da história do Brasil do "regime", *Abajur Lilás* nasce num momento em que se estabeleciam pactos para silenciar os crimes da ditadura e parece equiparar o país a um prostíbulo. Simulacros, as três prostitutas que vivem o drama corresponderiam aos cidadãos, o cafetão e seu "ajudante", aos militares e torturadores sádicos e insensíveis, numa época em que ao governo cabia divulgar uma imagem de crescimento econômico e de um país que lutava contra as injustiças sociais.

Alguns aspectos da peça justificam a relação direta com a ditadura: o dilema que as personagens têm de caguetar, ou não, a companheira de quarto que quebrou Abajur, o "enclausuramento" de ambas no espaço, e a tensão inconciliável expressa por um regime de poder nas mãos dos mais fortes ao qual as três prostitutas estão submetidas à força de Giro e do seu capanga Oswaldo.

A palavra "simulacro", escolhida pelos ensaístas, expressa bem o que se verifica no drama de Plínio Marcos. As três personagens são prostitutas pelo linguajar e pelo modo realístico com que o autor as desenha no espaço. Entretanto, a situação de clausura em que elas estão é artificial. A todo tempo faz-se a pergunta sobre o que as prende àquele lugar: uma paixão, como a de

Neusa Sueli pelo seu gigolô Vado (de *Navalha na carne* – outra peça de Plínio Marcos)? Masoquismo? Sem passado, fora o filho de Dilma, as três estão ali apenas como seres explorados pelo proprietário daquele espaço. É bem verdade que Leninha é prostituta por convicção e não por obrigação, diferente das outras. E a existência dela ali cria certo contraste com as outras duas que parecem estar submetidas, somente, a um regime escravo. A personagem de Leninha acaba por dotar o enredo de maior verossimilhança e nubla o esquematismo das prostitutas confinadas presente no texto.

Deve-se então verificar como a peça de Plínio Marcos comunica esse ambiente hostil e abjeto. É por meio do uso de uma linguagem bem específica que o autor informa o nível de rebaixamento dos seres. Um bom exemplo é o uso recorrente de imagens de assepsia, que sugerem lavagem e limpeza do ambiente e dos corpos.

> Dilma – E os três da tarde não conta?
>
> Giro – E tu acha muito?
>
> Dilma – E não é? Oito vezes. Não é mole.
>
> Giro – Isso não é nada.
>
> Dilma – Quem está ardida é que sabe.
>
> Giro – Tu é cheia de luxo.
>
> Dilma – Quem gosta de mim sou eu.
>
> Giro – E se lava com sabão de coco. Pensa que eu não sei?
>
> Dilma – É o melhor.
>
> Giro – O mais barato.
>
> Dilma – Desinfeta. Vale tanto quanto álcool.
>
> Giro – Sei que vale. Por isso que tu anda ardida à toa (MARCOS, 1975, p. 10-11).

Como se observa no diálogo acima, a fala expõe o corpo da prostituta como um corpo carente de assepsia. Dilma se lava com sabão de coco após o trabalho. Giro, o seu opressor, diz que a lavagem está fazendo com que a prostituta fique pouco disposta ao ofício. Na passagem, observa-se a justaposição das exigências do proprietário do imóvel, explorador, a essas imagens de limpeza que aparecem em vários momentos da peça, como a recorrência da fala de Giro sobre ter visto catarro com sangue e a necessidade de lençóis limpos reivindicada por Leninha.

> Giro – Tá bem, tá bem. O que quero dizer é que uma das duas aqui é porca, sem vergonha, nojenta e tudo. Não sei quem é, não me interessa. Só estou falando, porque o escarro estava cheio de sangue. (Pausa. Dilma fica preocupada.) Entendeu o que eu falei? O escarro tinha sangue. Um monte de sangue. Sangue. Sangue às pampas (MARCOS, 1975, p. 15).

Aí, as imagens das secreções se intensificam, uma vez que surge a ideia de uma enfermidade que compromete o corpo de uma das prostitutas do quarto. Em *Abajur lilás*, esta questão deve ser avaliada, pois liga a profissional do sexo à imagem de um corpo que está ameaçado pela morte. É como se na ausência de cenas de sexo – apenas uma no meio da peça, sugerida, a entrada de um cliente para Dilma – o dramaturgo necessitasse construir com o excesso dessas imagens de putrefação o simulacro do corpo da prostituta.

No vocabulário da peça, vê-se o uso de adjetivos e metáforas depreciativas ligadas ao órgão genital feminino: “roçadeira”, “greluda”, “panela larga”, entre outros termos. As duas primeiras palavras servem para expressar uma orientação sexual e a última refere-se ao genital da prostituta. Esse linguajar é usado por todos os personagens da peça e com grande naturalidade. Não é somente Giro, o homossexual explorador, que emprega esse vocabulário específico. Há, pois, uma ideologia misógina entranhada na peça que se

Patrocínio:

justifica pela busca de uma técnica de escrita naturalista. Vale, portanto, se perguntar se o naturalismo não acaba confirmando um lugar-comum de tipos que, apesar de verossímeis e humanizados, apenas comunicam a identidade das personagens, não produzindo uma reflexão que os afaste do senso comum.

Como a ação política da peça não age criticamente nesses matizes e caracteres, fica impossível captar qualquer abertura para um corpo mais libertário e político. É como se a metáfora da ditadura ficasse no plano da alusão, uma vez que as pinceladas desses personagens são excessivas e acabam por dominar a cena como um todo.

Na peça, a representação da carne e do desejo surge como algo a ser rebaixado pela linguagem. É, portanto, abjeto. Assim sendo, reproduz-se um imaginário cheio de preconceito, sem que os usos dessas imagens produzam uma crítica ao recurso linguístico que está ali presente. Esses usos funcionam, sim, como um reforço do preconceito, que se baseia na construção de uma ideia de natureza que não se abre a nenhuma dialética. Não se pode confundir o determinismo opressor-oprimido – Giro e Oswaldo *versus* as prostitutas – com a elaboração de uma dialética. Tal determinismo, repleto de maniqueísmo, acaba confirmando uma lógica naturalista que se sustenta na ideia de que o mais forte sempre vence. É também essa concepção de naturalismo que vence na estrutura de *Abajur lilás*. Se, por um lado, o domínio da carpintaria (diálogos, caracterização das personagens, conflito, ritmo interno das imagens) executa uma obra bem arranjada do ponto de vista dramatúrgico, por outro lado, é indispensável a interrogação acerca da ideologia que sustenta, mesmo na forma de denúncia, a estrutura dessa dramaturgia.

De fato, é uma peça de denúncia. A ideologia dos dominantes e o determinismo estão sendo mostrados com o intuito de produzir uma crítica. Porém, o maniqueísmo em torno da ideia de “natureza” se fixa em um

Patrocínio:

esquematismo que reproduz modos de pensar hegemônicos, que não subvertem a forma e não propõem uma reflexão suficiente sobre o corpo e a relação opressor / oprimido, fixando-se no maniqueísmo. Logo, em termos de pensamento, a dramaturgia não ultrapassa o limite de uma obra de denúncia da violência contra as prostitutas, como metáfora para a ditadura.

Do mesmo modo, a comunicação se dá pela ativação da violência entre as personagens, tocando o público em função da identificação com a dor física e moral. Sendo assim, o público passa a ser naturalizado como um espectador que é acionado por essa violência por meio do reconhecimento, e não através de uma reflexão crítica. Como só há vítima e algoz, ele se identificará com uma das polaridades.

2. Atualização da obra pelo grupo: os planos narrativos e a abertura das imagens

O trabalho da Vil Companhia de Teatro se baseou na construção de partituras que alargam as imagens do texto de Plínio Marcos. Cenas de sexo, que não estão presentes no texto, iniciam o espetáculo e formam aquilo que se convencionou nomear de dramaturgia do corpo, ou seja, a partir de proposições corporais, várias atmosferas e glosas corpóreas são criadas em torno do universo tratado pelo dramaturgo. Logo, há na peça a dramaturgia de palavras (textocêntrica) de Plínio Marcos e uma dramaturgia do corpo, gerada por partituras corporais criadas na sala de ensaio.

Na primeira cena do espetáculo, assiste-se aos atores Andreza Bittencourt e Higor Campagnaro expondo uma série de movimentações ligadas ao encontro de uma prostituta com o seu cliente. Nesse momento da peça, um vocabulário de posições sexuais é mostrado. Nele, observa-se uma amplitude de gestos que desenvolvem imagens próprias ao ambiente de um prostíbulo.

Patrocínio:

São sete quadros que partem de posições de intimidade desses dois personagens – o cliente e a prostituta: no primeiro quadro, a prostituta fica com a cabeça pendendo para fora da cama e o cliente faz sexo com ela ali caída; no segundo, eles ficam de joelhos na cama imitando cachorro; no terceiro, o cliente está na cama chorando enquanto a prostitua o consola e depois o domina com um gesto, como se ela o estivesse penetrando com sua vagina; no quarto, os dois estão em pé na cama embalando um bebê, até que o gesto de embalar se transforma em um coito anal; no quinto, assiste-se a um sexo oral praticado com violência, no qual a prostituta fica engasgada; no sexto, a prostituta grita pela cena violenta de sexo; no sétimo, simula-se um parto em que a prostituta dá à luz um homem já grande.

Esses quadros partem, certamente, de elementos presentes no próprio texto. As imagens de violência e de dor no sexo e o parto e o bebê embalado fazem menção ao filho da prostituta Dilma e ao cotidiano das prostitutas. Entretanto, as imagens se expandem e, se a prostituta não chega a ser apresentada como um ser que tem prazer, ela se vê empoderada e não apenas como vítima de um sistema. Nesse sentido, o trabalho amplia o entendimento do corpo que se vê presente no texto de Plínio Marcos.

No meio da peça, as três atrizes vão à frente do palco e iniciam, nuas, uma cena de banho. Aos poucos, o banho vai se transformando em uma masturbação. Este é um bom exemplo de tentativas de intensificação e de desvio das imagens sugeridas pelo texto. Intensificação porque não há banho das prostitutas como ação no texto de Plínio Marcos, e sim imagens de assepsia e limpeza a todo tempo sendo ditas e sugeridas como necessárias ao ambiente; e de desvio porque na peça não há prazer nesses corpos, e sim dor e sofrimento, e esta cena propõe a criação de um momento de gozo corporal das prostitutas.

Patrocínio:

Andreza Bittencourt, que interpreta Dilma, a prostituta sofrida, masturba-se de modo doloroso; Laura Nielsen, a Leninha, faz o gesto com bastante realismo, como se realmente estivesse ali se masturbando; e Lara Cunha artificializa o prazer em sua máscara facial, talvez por imaginar que sua personagem, a rebelde Célia, fosse dissimulada com os clientes. Não consigo imaginar, fora este motivo, uma justificativa para a artificialidade da atriz na cena.

No momento do banho, a direção musical de Alexandre Elias escolheu para a cena uma música com um tom religioso, o que de algum modo passa a ideia de que o banho está ali cumprindo a função de purificar aqueles corpos. Do mesmo modo, a iluminação pictórica de Renato Machado e a escolha do quadro pela direção nos remetem aos banhos femininos das pinturas de Rembrandt, em que a carne está sendo apresentada de modo vigoroso a partir da técnica de tinta a óleo.

Quando se inicia a masturbação, a música desaparece e a luz se abre quase numa geral do palco. Nesse momento, as três atrizes estão presas à lógica interna das personagens. Esse procedimento acaba por revelar que a masturbação não está ali para ser um desvio crítico ao texto de Plínio Marcos, mas uma acentuação do imaginário da peça. Enquanto o banho é embalado por um tema musical religioso, a masturbação assume um tom confessatório que ratifica o quanto aqueles corpos, tirando o de Leninha (a prostituta por vocação, aquela que acaba entregando a amiga), estão submetidos a uma enorme opressão. A masturbação acaba tornando-se, portanto, menos prazer, e mais confissão de uma realidade psíquica.

Como se vê, os planos narrativos do espetáculo se transformam, internamente, em um reforço à ideia central do texto, que vê a carne de modo abjeto, apoiando, mesmo que por denúncia, a lógica cristã da confissão da carne (como lugar do pecado). O uso do discurso pornográfico também confirma a ideia central, já que ele geralmente trabalha com a noção de que a perversão

Patrocínio:

não é a suplantação da culpa, e sim a afirmação da marginalidade do corpo. O corpo, o prazer, os genitais, os fluidos são delitos que são confessados como rebeldia discursiva e não como superação de uma lógica que entende a carne como abjeta em relação ao espírito.

De fato, a criação do plano-partitura está em perfeita consonância com as imagens trazidas pelo texto de Plínio Marcos. Porém, a força da primeira cena está em apresentar o corpo de uma prostituta como capaz de ir além de um sistema que se liga apenas à ideia de opressor-oprimido, ativo-passivo. Aqui, contudo, o plano do banho e da masturbação segue a direção do texto, sem promover um descolamento crítico do universo retratado pelo dramaturgo.

Nesse sentido, o espetáculo *Abajur lilás* nos põe diante de uma questão importante do debate teatral contemporâneo no que toca à presença da construção de uma dramaturgia do corpo e de uma dramaturgia textocêntrica. Geralmente, esse debate costuma ser raso e opor um uso ao outro. Por opção, *Abajur lilás*, da Vil Companhia de Teatro, escolheu trabalhar com uma escritura corporal que avigora a proposta do texto. Mas é necessário perceber que o corpo é, ao mesmo tempo, um território político-discursivo e ideológico. E que talvez a naturalização dos planos narrativos pelo espetáculo, como a preservação da caracterização das prostitutas como personagens da peça, retire a possibilidade de desvio e de descolamento do texto da peça, e, principalmente, de transgressão e de crítica de um texto mais vigoroso que o de Plínio Marcos, próprio ao lugar-comum que amarra a carne à noção pecado, imputando ao corpo da prostituta (ou de qualquer mulher conectada com sua genitália) uma função abjeta.

No momento da masturbação, Laura Nielsen, talvez por conta da lógica interna de sua personagem, faz o gesto com mais força, já que não parece simular uma masturbação e sim fazê-la ali. Andreza Bittencourt, que interpreta com doçura a prostituta Dilma, ao fazer uma masturbação chorosa, imprime ao seu

Patrocínio:

gesto um tom confessional. Há nestes dois modos de proceder duas possibilidades; como leitura para cena, prevalece o tom confessional e culpado escolhido por Andreza. Caso as três atrizes estivessem ali num gesto performático, desligado da lógica da personagem, a cena teria a força de dizer: deixa o corpo da prostituta existir e ter prazer. Na falta desse empoderamento, o conteúdo pornográfico se mistura a um entendimento naturalista e problemático sobre o corpo da mulher. Este, na peça, acaba sendo exposto em demasia e fragilizado apenas como denúncia de uma lógica pouco complexa do opressor e do oprimido, do forte e do frágil, do ativo e do passivo.

Certamente, a personagem de Célia é um dos papéis mais difíceis de construção nessa peça de Plínio Marcos. É nela que se nota a estrutura simulacral da prostituta ao mesmo tempo como prostituta e revolucionária. Ela não tem prazer com o ofício como Leninha, e nem um motivo afetivo-familiar para se submeter ao trabalho, como é o caso do filho para Dilma. Logo, Célia acaba sendo um personagem de verniz naturalista e de fundo alegórico e político. Há nela, portanto, um ajuste difícil de se resolver: ela é o cume da metáfora que liga a peça com a opressão da ditadura e, simultaneamente, o corpo que é morto de forma violenta no final pelo capanga Oswaldo (Higor Campagnaro) de seu opressor Giro (interpretado por Eber Inácio).

Por fim, o uso da metáfora da ditadura presente na peça deve ser discutido. A comunicação não contextualizada da ditadura, mas fundamentada pelo naturalismo universalista do drama de carpintaria bem feita, acaba por construir um conceito de ditadura a-histórico, apesar de seu teor existencialista. No caso específico desta peça, o existencialismo se deve à pretensão de afirmar que todos ali estão presos a uma existência cuja lógica se encerra na estrutura dicotômica da relação opressor-oprimido. A ditadura acaba sendo uma máxima das relações humanas, e não é pensada em cada contexto histórico-social específico. Sabe-se que o disfarce presente nos textos da época tinha como

Patrocínio:

objetivo escapar da censura, embora esta peça de Plínio Marcos não tenha se livrado dela. Hoje, assistindo à peça, a citação à ditadura parece camuflada e o que a peça mais comunica é essa condição de violência contra essas três mulheres. Certamente, isso se dá devido ao encontro entre o naturalismo do texto e o explorado pela montagem vigorosa do espetáculo.

Referências bibliográficas:

BULHÕES, Ricardo Magalhães e ENEDINO, Wagner Corsino. "*Abajur lilás*, de Plínio Marcos: uma escrita da escória contra a ditadura. *Revista Nonada*, 2014. Disponível em: http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/885. Acesso em: 07/02/2016.

MARCOS, Plínio. *Abajur lilás*. São Paulo: Editora Global, 1975.

João Cícero Bezerra é crítico e teórico de arte e teatro, dramaturgo e escritor. Formado em Teoria do Teatro pela UNIRIO, é Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio. De 2008 a 2015, lecionou Estética e História da Arte no bacharelado de Artes Visuais do Senai-Cetiqt. Leciona História do Teatro Brasileiro e Mundial no Bacharelado de Teatro da CAL.

Patrocínio:

CRÍTICAS

Jacy: nome, índice e narrativa

Crítica da peça *Jacy*, do Grupo Carmin, de Natal

Por João Cícero

Resumo: A crítica analisa o espetáculo Jacy do Grupo Carmin de Natal que esteve em cartaz no Espaço SESC-Copacabana de 25 de fevereiro a 20 de março desse ano, atentando para o modo como o espetáculo conduz a narrativa ficcional da obra se avizinhando de uma escrita historiográfica e ensaística. O objetivo da análise é a de compreender como o grupo constrói um espetáculo que coaduna reflexão sobre a História e construção poética.

Palavras-chave: Ficção, Historiografia, Autoria

Abstract: This review analyzes the play Jacy performed by Grupo Carmin de Natal, that ran on Espaço Sesc Copacabana from February 25 until March 20 of 2016, focusing on the way that the show conducts the fictional narrative and that parallels a historiographical and essayistic writing. The goal of this analysis is comprehend how this theater group builds a show that presents a reflection about History and poetic construction.

Keywords: Fiction, Historiography, Authorship

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/jacy/

Patrocínio:

O espetáculo *Jacy* do Grupo Carmin de Natal constrói uma obra que reúne ao mesmo tempo arquivos documentais e pesquisa investigativa sobre uma mulher, Jacy (que nasceu em 1920 no município de Ceará Mirim, cidade que se avizinha a Natal), um inventário afetivo de uma montagem sobre a velhice que o grupo estava pesquisando antes de ser atravessado pelos fragmentos da história dessa mulher e reflexões filosóficas sobre o processo do tempo e da história no próprio espetáculo.

O espetáculo propõe uma linguagem em que o estatuto do personagem no teatro é instalado por meio de uma operação mais historiográfica do que "ficcional", caso queiramos entender ficcional por meio de gêneros literários (drama, conto, romance, poesia). Em um sentido mais amplo e filosófico a obra defende a ideia de que se trata sobretudo de uma imbricação entre realidade e ficção e que esses termos se confundem, visto que não é possível haver realidade sem mediação e tampouco ficção que não tenha o lastro do real. Contudo, a poética do espetáculo constrói um processo documental e historiográfico, no qual a imaginação completa as lacunas do real e as fontes levantadas pela companhia sustentam a estrutura da peça.

A personagem principal da peça não é um ser com um caractere ficcional constituído dentro de uma narrativa com início, meio e fim. Jacy, personagem título da obra, é uma espécie de índice de uma investigação narrativa que alavanca uma reflexão que ultrapassa os limites do individual, provocando um movimento mais amplo de leitura sobre a cidade de Natal e do Brasil no período da segunda guerra e da ditadura militar até os dias de hoje.

No início da peça, os dois atores Quitéria Kelly e Henrique Fontes seguem uma sequência de falas entrecortadas que relatam duas camadas presentes no espetáculo: a do processo de feitura da obra e a da descoberta de uma maleta com restos de arquivos sobre Jacy – personagem que seria investigada pelo

Patrocínio:

grupo. Enquanto o ator conta sobre a descoberta do arquivo da peça, a atriz comenta as incertezas processuais que o grupo lidou ao construir a obra.

> Henrique: Uma manhã de março de 2010. Eu saindo da casa dos meus pais no Bairro do Tirol, Natal, RN, Av. Prudente de Morais. Sol, trânsito e um amontoado de lixo esquisito. Parecia uma instalação: Um colchão de solteiro enrolado com o estrado da cama (como se tivesse sido esmagada por um rolo compressor), em cima dos restos de um armário de madeira e de um monte de papel que agora voavam. A imagem que se formava parecia... um anjo feito de papel, voando entre os carros e o colchão. Mas isso era só a composição pra dar destaque à peça principal, deixada no canto direito da obra: uma maleta, tipo frasqueira, muito usada nos anos 70 pelas mulheres de classe média alta. Um artigo de luxo que até hoje tem essa cara de riqueza. Ergui a frasqueira, testei as fechaduras e funcionavam. Pensei: Devem tá fazendo um filme...
>
> Henrique: ...“A frasqueira e o anjo de papel.” (Pausa)
>
> Quitéria: A gente lia Sêneca, Simone de Beauvoir, Walter Benjamin.
>
> Henrique: Não, nada disso. Era só lixo. Alguém tinha tirado de casa aquele pedaço de incômodo, aquela coisa velha e jogado no lixo.
>
> Quitéria: Primeira ideia.
>
> Henrique: Decidi levá-la comigo.
>
> Quitéria: Ignorar a história da frasqueira e usá-la só como objeto de cena.
>
> Henrique: Chego na nossa sala de ensaio e encontro Quitéria.
>
> Quitéria: Segunda ideia:
>
> (...)

> (CAPISTRANO, Pablo; MACEDO, Iracema. Jacy. Texto cedido).

Nesse momento, o ator narra, com encantamento, sobre o encontro com o material que será apresentado pela peça e a atriz comenta acerca das ideias de construção de um novo espetáculo e o impacto do material descoberto para o tema da obra. É significativo que no texto de Pablo Capistrano e Iracema Macedo, filósofos e dramaturgos, o uso de uma escrita processual, que assume o contexto discursivo de criação, seja a base da dramaturgia. É possível perceber aí uma referência ao texto de Michel Foucault, *A Ordem do Discurso*, no qual o filósofo francês inicia seu argumento expondo o lugar de onde surge sua fala. Há ainda a consciência do risco dos discursos que ao se naturalizarem não dão a ver:

> O quanto em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimento que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (Foucault, 1996, p. 8-9)

Ao assumir-se como discursividade, a obra se deixa atravessar pela materialidade da frasqueira encontrada e pelo fluxo de dúvidas acerca da construção do espetáculo. Mas diferente de obras contemporâneas em que o recurso de uma escrita processual se ampara numa escrita do Eu, em que os artistas (quase sempre) se confortam com o encontro narcísico de si mesmos, o Grupo Carmin segue na encenação de um pensamento que se ampara na materialidade de um outro, a frasqueira de Jacy. O encontro se dá, portanto, na abertura investigativa desse objeto e na possibilidade de especulação sobre uma mulher anônima.

O espetáculo do grupo Carmin vem causando uma impressão muito positiva

Patrocínio:

em festivais em que se apresenta pelo país. E a apreciação crítica que aqui se constrói é devedora dos olhares atentos de Daniele Ávila Small e Valmir Santos quando os críticos apontam uma potência imagética no espetáculo, na elaboração da cena e na construção de um pensamento reflexivo e crítico como formulador da dramaturgia.

> A peça é sobre Jacy, mas também é sobre a velhice e sobre o teatro. E é sobre as imagens e a nossa capacidade de se deixar atravessar por elas a ponto de alterar as nossas rotas previamente programadas. O sentido da criação artística é o desvio e, em alguma medida, o da vida de Jacy também. O desvio aqui foi causado por uma interpelação do acaso, um chamado, como se a imagem tivesse dito "Henrique!" e ele entendeu que era com ele. (Daniele Avila Small In: http://www.cooperativadeteatro.com.br/10mostra/2015/11/02/nomeando-jacy/ acesso: 18/03/2016)

> Essa imagem é sintetizada de forma brilhante nos cinco minutos finais, na cena em que os atuadores compõem um aparato surpreendente para uma montagem que fluía despojada. Mas é um dispositivo inteligente que se perceberá coerente, sobre o qual não convém revelar a quem ainda não assistiu à quarta peça do Grupo Carmin, estreada neste ano. É nesse instante que a solução inventiva condensa filosoficamente, Quitéria e Fontes recolhidos na coxia e deixando o engenho falar por si, o quanto viver, assim como fazer teatro, conotam o efêmero como num sopro. (Valmir Santos In: http://teatrojornal.com.br/2014/11/o-sublime-imponderavel-ou-um-achado/ acesso: 20/03/ 2016)

As ideias dos dois críticos são próximas, mas diversas. Tentarei, portanto, interpretá-las aqui. Ambas se relacionam com o fato de que a história se verifica (se prova) por meio da imaginação, uma vez que o real da história está cindido entre o passado e o presente. O presente é o tempo da experiência,

enquanto o passado é resgatado/interpretado a partir de uma temporalidade que está inexoravelmente distante do fato sucedido. Assim sendo, a história fala de um real que, ao se localizar no passado, não pode ser descoberto a não ser pela tentativa de interpretação ("invenção" e "ficção") das fontes.

Daniele Ávila Small, em seu texto *Nomeando Jacy*, elabora a ideia de uma imagem performativa, pois diante da frasqueira da personagem, o ator e diretor Henrique Fontes deve responder a imagem de um chamado. Ouso dizer que se trata do chamado da própria história perante a materialidade dos objetos encontrados que devem ser interpretados em um duplo sentido: pelos atores em cena e por todos os criadores envolvidos como em uma operação historiográfica. O sentido de chamado se reporta então a ideia de juízo, e teologicamente de um "juízo final", em relação direta com o chamamento do anjo da História, alegoria criada por Walter Benjamin, em suas teses sobre o conceito de história, citada na peça pela companhia potiguar. Nomear é, portanto, chamar, evocar. E é igualmente atender a um chamado desdobrando-se em um juízo estético diante da frasqueira de Jacy.

Nomear Jacy é percorrer o seu nome como índice de uma narrativa que se faz incompleta. É comentar o significado do nome próprio dessa personagem-índice na língua tupi (Jacy- significa lua em tupi), assim como fazem os atores na peça. No caso, falar dessa língua é falar ao mesmo tempo de nossa condição de povo colonizado. E em Jacy, isso será tematizado também pelos acontecimentos que se dão na vida dessa mulher que se apaixonou por um militar americano e viveu com ele uma história romântica que vai da ingenuidade ao endurecimento do amor. A citação/investigação do nome Jacy é, consequentemente, uma ampliação do mero nome próprio a ação de nomear, atendendo a um chamado de um ajuizamento, como bem salientou a crítica.

Já em seu texto *O Sublime imponderável ou um achado*, Valmir Santos alude diretamente a imagem cênica e dramatúrgica que o grupo constrói do *Anjo da História* de Walter Benjamin, transformado em um dispositivo cênico ao fim do espetáculo. Na fala do ator Henrique Fontes, o anjo já havia sido citado na imagem do lixo em que estava a frasqueira. E ao finalizar a peça, essa imagem volta como uma reflexão filosófica ampliada sobre a história.

Na tese de Benjamin, vê-se a seguinte descrição: “O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única que acumula ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (Benjamin, 2000, p. 226). Logo, Jacy e os acontecimentos privados de sua vida são tratados como ruína histórica que disserta sobre a cidade de Natal e sobre o Brasil. Ruínas que estão sendo ajuizadas pelo grupo no espetáculo.

Ao apontar “um achado” do grupo, Valmir Santos se refere, certamente, ao modo como o espetáculo transforma os índices históricos e as reflexões filosóficas em procedimentos cênicos. Pedro Fiuza, o videoartista do espetáculo, acompanha toda a peça a partir da projeção e manipulação de elementos, que, ao mesmo tempo que acompanham o espetáculo, fazem comentários extra ficcionais e atualizadores, como é o caso da imagem do Juiz Sérgio Moro sendo projetada na hora que o nome Judas é citado na peça.

A dramaturgia se sustenta num mecanismo de coesão mais próximo ao ensaio do que do drama. Nota-se uma investigação historiográfica e cênica agindo de modo simultâneo. E as lacunas do espetáculo são como frestas para que o pensamento do espectador caminhe através dessa investigação acerca de Jacy. Nomes de familiares e árvores genealógicas de poderosos cidadãos do Rio Grande do Norte são escritos e projetados, um contorno do corpo da atriz numa pesquisa sobre o envelhecimento é também desenhado na parede.

Traça-se plasticamente nesse ensaio historiográfico-cênico um palimpsesto virtual sobre Jacy, no qual desenhos e riscos no palco e na parede são incorporados à reflexão do espetáculo.

De fato, quando se diz que Jacy é uma obra de ficção se está pensando na ampliação contemporânea dos gêneros que pode alcançar uma escrita filosófica ensaística, historiográfica, etnográfica, entre outros formatos. A ficção na contemporaneidade é aquilo que se apresenta pelo pacto como ficção. Pacto que é sobretudo público e social. O espaço ocupado na sociedade por uma peça de teatro é o de obras de ficção. Um texto de teatro não é uma tese. Mesmo sendo óbvio, esse fato deve ser lembrado aqui para que não se entenda de modo confuso a provocação da presente análise ao aproximar a construção do personagem Jacy como uma construção historiográfica. A peça é uma obra de ficção. Mas o modo como nela se desenrola a criação da personagem é a partir de um caminho historiográfico e não ficcional.

Em seu ensaio *O Autor e a Personagem*, o filólogo e filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin diz o seguinte sobre o personagem de ficção:

> A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa (Bakhtin, 2003, 11).

O esclarecimento de Bakhtin nos auxilia a situar um limite próprio de um personagem de ficção numa obra cujo formato seja estritamente ficcional. Primeiramente, o que o estudioso russo chama de autor e de personagem são conceitos abstratos. O conceito de autor não é a de uma subjetividade que domina de modo onisciente o personagem. Mas a formulação de um agente

organizador estético. Dentro do ponto de vista de uma ficção, o autor deve ser pressuposto como a consciência primeira, aquela que comporta num plano criador e estético a consciência da personagem. Por exemplo, em *Dom Casmurro* de Machado de Assis, a consciência de Bentinho não é a do romancista. A consciência do autor é aquela que abrange a consciência de mundo da personagem, por meio de uma ação criativa.

Em Jacy, o conceito de autor e de personagem se multiplica e se embaralha. Há ficção. Mas ela pertence a vários agentes/autores: aos dramaturgos, ao videoartista e, por último, e de modo intenso, aos atores que se confundem propositadamente na obra como atores-personagens de si que se multiplicam em outros. Mas a ação dessa ficção-documental se elabora a partir de uma investigação de uma "personagem coisa" (ou "personagem fato"), "mulher-documento", indiciário, que sai de uma frasqueira e de depoimentos de uma cuidadora que acabam entrando na peça.

Por mais que haja uma organização estética, isto é, uma ficção/invenção desses autores diante dessa "mulher-documento" que sustenta esse relato investigativo, o aspecto fragmentário e concreto do documento impõe um limite criativo ao espetáculo. Ou melhor, a escuta sensível dos autores perante esse objeto faz com que a ficção se construa entrelaçada a uma dicção historiográfica. A peça não cai em máximas contemporâneas tautológicas que afirmam que tudo é ficção, nem tampouco no vício mimético de restauração do real. Opta-se pela tentativa crítica de encenar/ensaiar uma narrativa em torno de um nome, que, mais do que exemplificar uma personagem ficcional bem construída, nos apresenta um índice reflexivo que ajuíza sobre a história recente do próprio país.

Referências Bibliográficas:

BAKHTIN. Mikhail. O Autor e a Personagem in: Estética da Criação Verbal. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 2000.

CAPISTRANO, Pablo; MACEDO, Iracema. Jacy. Texto cedido. (Ainda não publicado)

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso.* Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola. 1996.

SANTOS, Valmir. O Sublime imponderável ou um achado. In: http://teatrojornal.com.br/2014/11/o-sublime-imponderavel-ou-um-achado/ acesso: 20/03/2016

SMALL, Daniele Avila. Nomeando Jacy. In: http://www.cooperativadeteatro.com.br/10mostra/2015/11/02/nomeando-jacy/ acesso: 18/03/2016

João Cícero Bezerra: crítico e teórico de arte e teatro, dramaturgo e escritor. Formado em Teoria do Teatro pela UNIRIO, é Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e Doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio. De 2008 a 2015, lecionou Estética e História da Arte no bacharelado de Artes Visuais do Senai-Cetiqt. Leciona História do Teatro Brasileiro e Mundial no Bacharelado de Teatro da CAL.

Patrocínio:

CRÍTICAS

A restituição ao visível pela fabulação do real

Crítica da peça *Real – Teatro de Revista Política*, do Grupo Espanca!

Luciana Eastwood Romagnolli

Resumo: Este artigo propõe que se pense o espetáculo *Real – Teatro de Revista Política* como concretização de um projeto estético-político do grupo mineiro Espanca! de enfrentamento mais direto com a realidade sociopolítica brasileira, a partir da análise das quatro peças curtas que compõem a obra, considerando relações entre o real, a fábula e a alteridade.

Palavras-chave: alteridade, Espanca!, fábula, real

Resumen: Este artículo propone que se piense el espectáculo *Real – Teatro de Revista Política* como concretización del proyecto estético y político del grupo Espanca!, de Minas Gerais, en confrontación más directa con la realidad social y política brasileña, com basis en el análisis de las cuatro piezas cortas que componen la obra teniendo en cuenta las relaciones entre lo real, la fábula y la alteridad.

Palabras clave: alteridad, Espanca!, fábula, real

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/real-revista-politica-de-teatro/

Patrocínio:

Na trajetória de um grupo de teatro longevo, as flutuações de seus integrantes tendem a gerar instabilidades criativas. E estas podem enfraquecer o trabalho coletivo, como tantas vezes já vimos ocorrer quando um elemento-chave – por vezes o de maior responsabilidade pelo desenho estético das obras daquele grupo de artistas, ou seu fator coagulante – desliga-se dos demais e toma rumo distinto, independente. Entretanto, como é também da instabilidade que vem o movimento, tais mudanças estruturais podem pavimentar todo um novo caminho artístico autônomo, que se descole das realizações do passado, no sentido de não se tornar tributário dos próprios feitos, mas as tenha como base propulsora para novas jornadas e ambições estético-políticas.

Falo de modo geral para abordar um caso específico: o do grupo Espanca!, há mais de dez anos ativo na cidade de Belo Horizonte (MG). Período em que passou por mudanças significativas de formação, com a saída dos atores Paulo Azevedo e Samira Ávila, a aproximação de novos colaboradores eventuais, o afastamento da diretora, dramaturga e atriz Grace Passô após *O Líquido Tátil* e a recente passagem do ator Alexandre de Sena de colaborador a integrante fixo. Em 2013, em meio a essas reconfigurações, a cena curta *Onde Está o Amarildo?*[1] apontou um redirecionamento dos interesses artísticos do grupo para um tratamento mais direto de questões vinculadas à realidade social do país, num diálogo frontal com os acontecimentos no tempo presente. Respostas artísticas à violência das cidades, com a qual ficou cara a cara desde que abriu a porta da sede à rua Aarão Reis, no baixo centro belo-horizontino, ao lado do Viaduto Santa Tereza e da Praça da Estação, palcos de grande parte das manifestações político-culturais dos últimos anos na capital mineira. Dentre elas, a Praia da Estação, os duelos de MC's e outras iniciativas

[1]Cena apresentada no 14º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, criada em referência ao desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza, após ser detido por policiais militares que o buscaram em sua casa, na Rocinha.

Patrocínio:

críticas de reapropriação do cenário urbano pela população. Impactado por esse movimento, o Teatro Espanca! abriu editais para acolher uma diversidade maior de linguagens artísticas, incluindo as periféricas, em sua programação.

Embora o comentário social já estivesse presente desde *Por Elise*, e mais diretamente nos argumentos de *Congresso Internacional do Medo*, *Marcha para Zenturo* e *Dente de Leão* (primeiro espetáculo do Espanca! após a saída de Grace, escrito por Assis Benevenuto), o enfrentamento com outras realidades e as mudanças na composição do grupo culminaria numa transformação do seu projeto artístico, no que se refere aos modos de elaboração do real a partir de casos concretos e específicos – algo que *"Onde Está o Amarildo?*" já antecipava. Daí a recuperação da expressão que subintitula o novo trabalho, *Real – Teatro de Revista Política*, estreado em novembro de 2015. À época áurea do Teatro de Revista, o palco era espaço para uma revisão crítica dos acontecimentos recentes que impactavam a sociedade. Com a popularização da radiodifusão nos anos 1930, essa função migrou para as ondas radiofônicas. Hoje, nos estertores da era da imprensa em papel, quando dominam os meios de comunicação digitais, o teatro mostra-se novamente espaço privilegiado para retratar criticamente a realidade recente numa experiência coletiva em convívio.

Real – Teatro de Revista Política traz a força do específico com toda sua concretude, sobre a qual se projeta o que houver de universal na tragédia humana. O quadro traçado nesse projeto ambicioso, realizado por meio do programa Rumos Itaú Cultural, compõe-se de quatro janelas para o mundo, inicialmente avistadas por dramaturgos convidados pelo grupo a escreverem a partir de episódios noticiados no passado recente brasileiro. Diogo Liberano (Teatro Inominável, Rio de Janeiro) enfrentou o linchamento de uma mulher;

Roberto Alvim (Club Noir, São Paulo), o motorista que atropelou um ciclista e jogou o braço dele num rio; Byron O'Neill (Cia. 5 Cabeças, Belo Horizonte), a greve dos garis após o carnaval carioca; e Marcio Abreu (Cia. Brasileira, Curitiba/Rio), uma chacina praticada por policiais no Complexo da Maré. Há, ainda, um texto encomendado a Leonardo Moreira (Cia. Hiato, São Paulo) sobre a carta de suicídio Guarani-Kaiowá, que foi adiado para uma segunda etapa, ainda por estrear, revelando talvez os limites exequíveis de um projeto complexo, que depende da confluência de muitas mentes criativas.

Os riscos do texto por encomenda: de os dramaturgos não se mobilizarem pelos temas propostos; das vozes plurais e dissonantes; dos desencontros; o Espanca! enfrentou-os com perdas mínimas, reconfiguradas na sala de ensaio até que as quatro peças formassem um mecanismo interdependente, mas também de autonomias individuais, que crescem ao serem colocadas em relação umas com as outras.

A fábula, tão cara ao grupo nos seus primeiros dez anos, ganha então outros aspectos, formas e consequências. Está lá na medida em que o real é reimaginado: no jogo entre as crianças e o pai de *Inquérito*; nos homens-bonecos do tribunal de *O Todo e as Partes*. A metáfora, igualmente, faz-se presente, transformada, nos ecos da maré de Marcio Abreu ou nos corpos de *Parada Serpentina*; e a metonímia estrutura a peça escrita por Roberto Alvim. Esse tratamento poético da linguagem, contudo, mesmo ao fundar um mundo outro, mantém o vínculo com o real diretamente reconhecível. Por outro lado, o fato de cada uma dessas histórias potencialmente ser de conhecimento prévio dos espectadores – ainda que a cobertura jornalística tenha sido falha – acrescenta um peso histórico e humano à experiência teatral, modifica os seus modos de percepção, adiciona informações de fora ao horizonte de

Patrocínio:

expectativas de cada um, prevendo um compromisso ético e uma vontade política no projeto teatral.

O procedimento de criar dramaturgias a partir de notícias de jornal não é inédito; o mais notável no projeto do Espanca! é como traz à visibilidade o presente ou o passado recente e as forças que atuam agora na sociedade. As escolhas dos "fatos" depõem sobre as preocupações políticas de uma geração que já não isola a arte, compreende que autonomia diverge de separação, pois transita entre esferas de ação sobre o mundo: a política das ruas e a dos teatros, a estética das ruas e a dos teatros. Distintas, porém em diálogo. Através do recorte noticioso engendrado pelo grupo mineiro, atravessam questões relativas à ocupação e mobilidade urbana, à violência policial e à violência como contágio coletivo, aos direitos das comunidades periféricas e das comunidades indígenas, à força de resistência de indivíduos e conjuntos humanos. Essas histórias encenadas têm impacto e relevância distinto para nós, seus contemporâneos, do que terão em dez, vinte, cinquenta anos se até lá sobreviverem; e é possível que sobrevivam, porque as relações humanas motoras dos acontecimentos tendem a se perpetuar se reinventando.

O real, então, aparece como gesto de ir ao encontro do *outro social.* Especialmente porque as histórias envolvem camadas da sociedade recorrentemente desfavorecidas tanto nas ruas quanto nas páginas de jornais, onde mantêm-se muitas vezes ocultadas, não nomeadas, destituídas do direito a uma narrativa própria. Não se está a fazer o teatro de revista da corte, dos nobres, dos políticos, das celebridades. Nesse sentido, o recurso ao real abre a possibilidade da restituição não de um acontecimento (o que seria impossível – como Diogo Liberano brada no texto de *Inquérito*), mas de uma *dívida de invisibilidade*. Para tanto, é necessário buscar uma coerência entre a realidade

Patrocínio:

e sua representação, compreendendo que coerência não se confunde com reprodução exata; diz, antes, dos sentidos apreensíveis e partilháveis pela forma-discurso. Diante disso, o Espanca! reconfigura o que se possa compreender por teatro político contemporâneo (por caminho distinto ao do grupo paulista Tablado de Arruar, outro a assumir a empreitada de elaborar teatralmente a história recente do Brasil, em *Abnegação II*) e encontra novos direcionamentos artísticos apropriados às inquietações da sua composição atual e ao contexto presente do país.

Não cabe neste artigo uma reflexão extensiva sobre as implicações do real – ou quais seriam as formas do real – no teatro[2]. O que nos interessa, aqui, é constatar a "abertura ao mundo", identificável com o projeto estético de outros artistas de teatro que operam na zona limiar do real e do ficcional. Ao comentar a ascensão do cinema documental, o crítico e teórico espanhol José António Sánchez aponta que "os excessos da cultura do simulacro produziram uma urgência por recuperar o princípio de realidade, sem por isso renunciar aos jogos de ficção tanto no âmbito da prática artística como no da ação social e política" (SÁNCHEZ, 2012, p. 15). Essa afirmação, que corresponde à segunda metade do século XX, quando Jean Baudrillard escrevia *Cultura e Simulacro* (1977), uma década após Guy Debord ter publicado sua crítica à *Sociedade do Espetáculo* (1967), pode ser transposta para a atualidade considerando a expansão da espetacularização e das formas de simulacro. Apesar de a assimilação da realidade dentro da cultura contemporânea frequentemente dar-se por meio de *reality shows* e da consequente sensacionalização do real, concordamos com Sánchez que "as *perversões* de um meio ou de um gênero

[2] Sobre o tema, ver o dossiê "Teatros do Real: Memórias, Autobiografias e Documentos em Cena", publicado pela revista Sala Preta, v. 13, n. 2 (2013), disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/5242

Patrocínio:

não podem ser suficientes para desqualificar tudo o que se produz nele" (SÁNHEZ, 2012, p. 17).

O caminho seguido pelo Espanca! o comprova. Identifica-se à necessidade de um "retorno ao real" que apela "ao entrecruzamento entre o social e o artístico, acentuando a implicação ética do artista", conforme proposto pela pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero (CABELLERO, 2011, p. 45). No artigo *Experiências do Real no Teatro*, a pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes também constata, como uma das premissas do retorno ao real, essa "investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país" (FERNANDES, 2013, p. 6). O projeto do "Real – Teatro de Revista Política" responde a semelhantes inquietações sem que haja uma ruptura com a representação nem a renúncia aos jogos de ficção. A representação não é superada, mas posta em crise, com furos, esgarçamentos e a exposição dos processos e artifícios, de modo a estimular no espectador a reflexão sobre as escolhas – e o próprio caráter de "escolha", que não concebe a arte como espelho do real, mas construção a partir da e na realidade. Cada notícia se veste de fábula diante dos olhos de espectadores; e estes mantêm, no horizonte de suas expectativas, a relação com o real tanto como resquício do processo criativo do espetáculo quanto como fim, propósito, finalidade.

Quando destaco o caráter específico dos acontecimentos noticiados e tomados pela ficção do teatro no espetáculo, o faço pela relação entre o particular e o universal, operação que encontra ressonância no jogo que há em *Real* entre as partes e o todo. *O Todo e as Partes*, a propósito, é o título da peça assinada por Roberto Alvim, segunda na sequência de quatro peças curtas independentes em tema, forma, linguagem, estética; mas entre as quais se

produzem ecos e reiterações que proporcionam, no cruzamento das experiências, um mais além do que a princípio é tangível: a impossibilidade da explicação da violência, do trauma, da morte; o questionamento das formas de justiça concebíveis; o silêncio que resta.

É importante observar que o Espanca! não trabalha na encenação com estratégias do teatro documental; o real não está anexado à cena enquanto materialidade; a investigação da realidade social do outro não se faz pelo documento nem pelo depoimento, mas, sim, pelo corpo do ator que experimenta o lugar do outro sem deixar de ser aquele primeiro corpo, ciente de que outra alternativa seria impossível. Tal centralidade do corpo nas experiências de reconhecimento do real no teatro é reiterada por Sánchez:

> Qualquer tentativa de recuperação do real passa pela afirmação do corpo. O corpo do ator constitui o limite da representação: o ator pode fingir ser outro mediante a palavra ou o mascaramento visual, mas não pode desprender-se do seu corpo, não pode fingir ser outro corpo. (SÁNCHEZ, 2012, p. 322)

Seja na tensão entre os gêneros do corpo do ator e do personagem, em *Inquérito*, nos ruídos visuais deixados pela manipulação do braço mecânico, em *O Todo e as Partes*, nas formas residuais que o conjunto de corpos de *Parada Serpentina* assume ou no emprego inusual do ritmo do corpo/voz (a prosódia) em *Maré*, os corpos dos atores são postos em evidência em *Real*, somando à ficção uma consciência da realidade mesma do ator em cena.

Em seu livro *Prácticas de lo Real em La Escena Contemporánea*, Sánchez descreve ainda dois extremos do projeto realista no teatro. O primeiro extremo é o que reconhece o *outro* representado enquanto identidade objetiva externa,

a prescindir de uma subjetividade. O segundo parte da experiência do autor/ator para construir a complexidade do *outro*, prescindindo da alteridade. O artista, neste caso, "deixando-se levar pela compaixão, crê poder identificar-se com o ser que representa, reduzindo-o assim a alguém que o próprio autor – o ator – pode controlar" (SÁNCHEZ, 2012, p. 329). Ou seja: ou o *outro* não tem subjetividade ou a subjetividade é apresentada sem considerar a alteridade – o fato de que não se é o *outro*, portanto, não se pode sentir por ele.

Desencaixado desses extremos, o Espanca! propõe subjetividades sugeridas, fragmentadas, incompletas, nubladas, sem pretensão de controle, de delimitações ou de dar conta da realidade da vida e dos sentimentos de alguém. Com suas interconexões e com suas lacunas, reafirmam deliberadamente os limites da representação. *Inquérito*, a primeira das quatro peças, estabelece essa ética de uma consciência compartilhada entre palco e plateia sobre a impossibilidade de ser o outro ao prover a personagem Fabiane de consciência sobre a condição de ausência irreversível da Fabiane real.

Escrito por Diogo Liberano, o texto guarda uma curiosa proximidade com *Por Elise* e *Amores Surdos*, os dois primeiros trabalhos do Espanca!, na configuração familiar dos personagens, marcados por uma ausência, e no modo como um deles dialoga com o público. A falta, aqui, é a da mãe, esta mesma que – à semelhança da vizinha de *Por Elise* e do filho sonâmbulo de *Amores Surdos* – confidencia à plateia algo inapreensível pelos que estão em cena. A atriz Glaucia Vandeveld assume essa mediação entre a ficção construída e a presença real dos atores/ espectadores em convívio, sendo ela mesma o ponto de síntese entre o real – a mulher morta em um linchamento – e a fábula – o fantasma dessa mulher:

> O FANTASMA – Já faz mais de um ano que eu morri e, desde então, é como se minha família não soubesse como continuar. Eu estou morta agora, mas mesmo assim, estou aqui conversando com vocês. Isso não é necessariamente bruxaria ou coisa incapaz de se explicar: isso é teatro e, como tal, isto aqui é só uma possibilidade. Eu sei que vocês podem me ver. Eu sinto. E tudo isso eu apenas sei porque estou morta.
>
> (...) Se hoje é só assim que eu posso existir, por que não existir assim, da única forma que me é possível? (LIBERANO, 2015).

Como o Fantasma diz, o teatro em *Inquérito* (e em *Real*) é o lugar daquilo que é impossível no mundo real. A persistência da mãe morta ao lado da família é apenas um desses impossíveis concretizados numa peça curta de terror. Mas a atriz também afirma que nunca será Fabiane, nunca será aquela mãe. A morte, conforme nos lembra Sánchez, instaura o furo da ficção e o limite do (ir)representável:

> A morte do outro provoca o efeito da incredulidade, a sensação de que vivemos um pesadelo, uma ficção distinta da ficção que habitamos cotidianamente. E esse choque de ficções é o indício do real, a morte como acontecimento irreversível, a morte como furo na ficção: furo na ficção de quem mantém a vida, limite insondável de quem cumpre aí o seu destino (SÁNCHEZ, 2012, p. 173).

Embora fure a ficção, a morte nunca será senão artificial no teatro – é possível performar quase qualquer coisa, menos a morte. A única coisa real no palco é o nome de Fabiane Maria de Jesus, a única capaz de não trair seu referente. Ainda assim, é somente traída por uma representação que nunca a restituirá que sua história encontra lugar no mundo, e a consciência dessa contradição é partilhada com o público de modo que este se torne também responsável pelo acontecimento teatral.

Diogo Liberano apresenta o palco como espaço de jogo, literalmente. O que move a ação entre pai (Alexandre de Sena) e filhas é uma brincadeira de perguntas e respostas proposta pela mais velha, um jogo que permite criar um interstício no cotidiano daquela família, onde se possa dizer o que realmente importa, e que emula a violência sofrida pela mãe, como forma de catarse e de tentativa de dar sentido ao que, para as crianças e o adulto, é incompreensível. O dramaturgo escreve sobre a perda e o luto como quem conhece seus engenhos e os modos como afeta um núcleo familiar. Faz da repetição insistente de uma pergunta supostamente simples – por quê? – a constatação do absurdo. O específico é transcendido então para a universalidade do problema da violência urbana, e mais, para a finitude, a perda e o insondável da fúria humana.

Vem do texto o jogo entre o ingênuo e o agressivo, manifestos nas tensões entre o infantil e o adulto, e concomitantes na brincadeira de "linchar" (ou "brincadeira" de linchar?). A encenação, dirigida por Gustavo Bones, potencializa essa possibilidade ao colocar dois atores adultos (Assis Benevenuto e Marcelo Castro) para representar as duas filhas. Acima das questões de gênero – embora também presentes –, essa operação ressalta a consciência do jogo dentro do jogo (que é o teatro); além disso, gera um distanciamento que conduz o espectador a uma zona de oscilação entre razão e emoção. E, principalmente, permite uma modulação de tons desde a doçura da pequena dormindo no colo do pai até a explosão de agressividade num grito grave de Marcelo quando a menina é contrariada, confrontando o público com os extremos do temperamento humano e com a violência sempre à espreita.

Essas modulações de energia variável criam um ritmo de afetos determinante para a experiência que *Inquérito* proporciona, e que culmina na exacerbação da agressividade pela ação de uma espécie de coro de linchadores, formado com os atores/dançarinos Allyson Amaral e Leandro Belilo. O acontecimento teatral nunca afeta do mesmo modo cada espectador, a depender dos fatores mais diversos possíveis, desde a história pessoal ao lugar que ocupa na plateia, porém, é justo dizer que àqueles que sentirem nos pés as vibrações provenientes do espancamento com almofadas, *Inquérito* atinge, além de racional e emocionalmente, como um atravessamento físico, sensorial, do qual não se sai ileso. É um trabalho complexo e completo em si mesmo, ao mesmo tempo em que se abre a articulações com as três proposições artísticas que o seguem.

O Todo e as Partes, ao seu modo, responde o "por quê?" que as filhas de *Inquérito* repetiam à exaustão. "Mas não há, não há motivos!", diz em refrão poético o texto de Roberto Alvim, escrito como uma recusa à busca de sentido e, concomitantemente, uma investigação de fundo filosófico e tratamento alegórico sobre a justiça e natureza da violência.

Ainda que haja essa reverberação, texto e cena assumem formas autônomas e contrastantes em relação ao que se viu na primeira peça. Norteadora do projeto teatral de Alvim, a recusa à lógica cultural instaura um tempo e um espaço suspensos, de estranhamento, em que a redução da luz e do movimento redirecionam a atenção para presenças mórbidas que se manifestam primordialmente pela musicalidade das palavras. Como bem descreveu Luiz Fernando Ramos acerca do trabalho do diretor do Club Noir, "o espaço e a matéria escura que ele contém fundem-se ao campo sonoro das enunciações vocais" (SÁNCHEZ, 2015, p. 238). Daí surge uma aparência de

morte, como talvez quisera Kantor, uma cena-artifício construída e controlada, como almejava Craig, para citar duas referências reconhecidas por Alvim.

> o que há por trás de todas estas idéias (de kleist, craig, maeterlink e kantor)? (...) se o ator carrega para o espaço da cena a construção cultural que chamamos de EU (...), então, sim, este ator macula, conspurca o espaço do teatro, ÚNICA seara em que se pode trabalhar com lógicas distintas da lógica cultural. é preciso alienar os atores - mas aliená-los do que? do "si mesmo" cultural, que só trabalha por hábito, por condicionamento, reverberando (inadvertidamente) o senso comum, as formas e idéias estabelecidas, reconhecíveis [sic] (ALVIM, 2012.Acessado:http://www.primeirosinal.com.br/artigos/dram%C3%A1ticas-do-transumano-sobre-os-atores).

Os modos de subjetivação das "dramáticas do transumano" propostas por Alvim, e comentadas no trecho acima quanto ao que se refere ao trabalho do ator, transpõem as palavras por ele escritas e contaminam a cena. Mas o fazem de uma forma distinta das soluções que o dramaturgo do Club Noir emprega em suas encenações. *O Todos e as Partes* encontra no trabalho sombrio de direção de Eduardo Félix[3] com a manipulação de bonecos um meio ótimo para o desenvolvimento dessa dimensão transumana, em que a emoção do ator recua diante da paixão violenta da prótese-braço, objeto da operação metonímica anunciada desde o título. O espaço do teatro é então habitado pelas estranhezas das palavras emitidas pelos atores e da dança performada pela parte manipulada. Esse descolamento do cultural reconhecível, por meio do artifício teatral, sobrepõe uma contraface mais abstrata, racional e excêntrica ao quadro do *Real*.

[3] Diretor do grupo mineiro Pigmalião Escultura que Mexe, com o qual o Espanca! planeja seu próximo trabalho.

Patrocínio:

Parada Serpentina vem redefinir outra vez os códigos de linguagem sobre o palco e estabelecer para o espectador de *Real* a necessidade de uma fluência entre modos de elaboração cênica, convocando outras formas de percepção e relação com o que se apresenta. Por razões que somente uma crítica genética do processo criativo poderia alcançar, o texto encomendado a Byron O'Neill resultou em fragmentos disparadores de uma criação no campo da dança, que conjuga a desconstrução coreográfica contemporânea à força contagiante do Passinho. Este traz consigo um índice do real (outro são os figurinos à semelhança da Praia da Estação) como gênero popular geralmente mantido fora de espaços legitimados da arte e com o qual os corpos de parte dos atores-bailarinos demonstram pouca familiaridade.

A configuração desses corpos, em si, é definidora da estética e da ética da cena, na medida em que se misturam fisicalidades esculpidas pela dança contemporânea ou pela dança de rua – e outras estranhas a ambas. O domínio técnico, ainda que evidenciado em momentos específicos, não é o foco do trabalho, mas, sim, a possibilidade de construção de uma *coreopolítica* – conceito desenvolvido por André Lepecki e que, segundo o grupo afirmou em uma rede social, "chegou como uma bússola na nossa criação". No início do artigo *Coreopolítica e Coreopolícia*, lido pelo grupo em sala de ensaio, o pesquisador indaga:

> Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espetacular? (LEPECKI, 2011, p. 49)

A esta pergunta, o Espanca! responde com uma performance dos corpos enquanto formas políticas em movimento, a figurar o lixo acumulado durante a

greve de garis e a metaforizar o "lixo" humano em condições de vida precárias. Corpos que oscilam da energia vital pulsante da dança de rua ao tombamento dos corpos-detritos, para, enfim, redescobrirem a potência do humano na interação, no coletivo e no indivíduo. Conforme já foi dito pela crítica Soraya Belusi, faz-se "uma revolução dos e pelos corpos, em que a carnavalização e motins/montinhos são formas de desestabilizar, problematizar e reconfigurar o urbano e seus sujeitos" (BELUSI, 2016). Assim, *Parada Serpentina* traz ao quadro do *Real* uma experiência de outra ordem – predominantemente sensória e cinética – e uma esperança frente às tragédias urbanas concretizada num gesto de mobilização/revolução popular.

Por fim, *Maré* retoma o olhar sobre um núcleo familiar, a violência, a infância e a morte, dando relevo ao medo e ao espanto diante do horror. O texto foi escrito por Marcio Abreu como um fluxo de vozes de três gerações de uma família, soltas de pontuações, maiúsculas ou demais organizações gramaticais. Palavras indomadas, uma massa textual à qual coube ao Espanca! atribuir contornos e modulações, tal como Abreu havia ele mesmo feito anteriormente em *Isso te interessa?*[4]. Do texto de Noëlle Renaud, ecoa também o modo como algumas sentenças corriqueiras, quando repetidas, parecem dar conta da dimensão mais complexa de uma vida. Aquilo que há de indizível escapa como sugestão entre as frestas do banal e se instaura como afeto: eis o poder da linguagem quando performada poeticamente.

A forma cênica encontrada pelo Espanca! para a peça, sob a direção de Marcelo Castro, desvia da confusão vocal que a possibilidade de concomitância das falas provocaria. Em vez disso, sobrepõem-se as camadas de vozes no espaço e no tempo. A prosódia musical estranhada, a subverter as fronteiras das frases, envolve a banalidade do relato em uma atmosfera

[4] Espetáculo da Companhia Brasileira com texto igualmente deslimitado da autora francesa Noëlle Renaude.

Patrocínio:

sensível; e a repetição opera como uma estratégia de reforço e de propagação, aumentando o peso das palavras a cada vez que são proferidas.

Num palco de dimensões restritas, como são as das casas nas comunidades dos morros cariocas, a avó (Glaucia) é a primeira a narrar a história, numa descrição realista de minúcias e afetos do cotidiano bruscamente interrompida pelas reações sensoriais a uma rajada de tiros. Depois, vem a mãe, as crianças, e cada uma que se cala se soma a um cenário desolado a assombrar o que virá com a consciência prévia da tragédia, até a chegada do pai, último a recontá-la melodicamente, vítima direta dela. “Um pedaço de carne”, “um vermelho”, “um quente”. Tantas vezes ouvidas ao longo das narrativas, essas palavras carregam um acúmulo de densidade ao serem ditas pela última vez por Alexandre de Sena. Explodem em sentidos, trazendo ao “Real” a sensorialidade e as emoções da morte como materialidade no tempo dilatado dos instantes.

Longe de uma estética exploratória da pobreza, de privar o outro de subjetividade ou de ignorar a alteridade, o que se constrói pela estetização é um dos gestos primordiais da arte: fazer do ordinário extraordinário, atraindo e reinaugurando o olhar sobre ele. Tendo a empatia como ética, a ficção torna-se a estratégia para tocar o real. Reconhecer o outro em sua humanidade: um vermelho, um quente, um pedaço de carne – como nós. Reconhecer o comum. A finalidade idealmente compartilhada entre palco e plateia é a do impulso à transformação social motivada pela afetação sensível e pela restituição ao visível.

Patrocínio:

Referências bibliográficas:

ALVIM, Roberto. Dramáticas do Transumano sobre os Atores, 2012. Disponível em: http://www.primeirosinal.com.br/artigos/dram%C3%A1ticas-do-transumano-sobre-os-atores Acesso em 14 de fevereiro de 2016.

BELUSI, Soraya. Violentamente Poético, 2016. Disponível em: http://www.horizontedacena.com/violentamente-poetico/ Acesso em 14 de fevereiro de 2016.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários Liminares: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. Revista Ilha, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. Tisch School of the Arts, New York University, EUA, (2011) 2012.

RAMOS, Luiz Fernando. Mimesis Performativa. A margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.

SÁNCHEZ, J. A. Prácticas de lo Real em la Escena Contemporánea. México: Toma, Paso de Gato, 2012.

Luciana Eastwood Romagnolli: Jornalista, crítica de teatro, mestre em Artes pela EBA/UFMG (2013) e doutoranda em Artes Cênicas pela ECA/USP. Cofundadora e editora do site horizontedacena.com e integrante da DocumentaCena – Plataforma de Crítica. Coordenadora de Crítica do Janela de Dramaturgia. Foi curadora da ocupação Conexões na Funarte-MG, em 2015, em parceria com Soraya Belusi.

Patrocínio:

CRÍTICAS

Reveja-se no rosto do outro

Crítica da peça *Teorema 21*, do Grupo XIX de Teatro

Por Jorge Louraço

Resumo: O espectáculo resulta do embate entre o original de Pasolini e a realidade do grupo XIX e da Vila Maria Zélia. A cena é uma arena invertida, com o público no centro, em bancos rotativos, e os atores em todas as entradas e saídas. O rosto que fica sem vida e o acto de observar a morte são figuras recorrentes, fazendo do espectáculo um estudo sobre o olhar. A impossibilidade e a necessidade de representar a violência é uma das contradições expostas, que revela o papel dos espectadores no processo.

Palavras-chave: ponto-de-vista, figura, justiça poética

Resumo: The show comes from the clash between Pasolini's original work and group XIX and Vila Maria Zélia reality. The scene is an inverted arena, with the audience in the center, on rotative benches, and the actors in all the entrances and exits. The lifeless face and the act of watching death are recurrent figuras, making the show a study on watching. The impossibility and the necessity of representing violence is one of the contradictions exposed in the show, which reveals the spectators role in the process.

Keywords: point-of-view, figura, poetic justice

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/teorema21/

Patrocínio:

É-me difícil comparar este *Teorema 21*, do grupo XIX, com o *Teorema* de Pasolini a partir do qual se formou — nem me interessa por aí além avaliar a fidelidade deste trabalho ao original. Não se trata de uma cópia, nem de uma interpretação, nem de uma versão, mas de um trabalho novo, diferente, que se apresenta como distinto do outro. Aliás, a relação ambivalente da peça do XIX com esse ponto de partida do qual se pretende distanciar o mais possível, mantendo ainda assim uma relação de parecença, está posta logo no início do espectáculo, num prólogo onde se apresenta um excerto do filme de Pasolini, ao qual se sobrepõe uma voz off que vai colando, a essas imagens projetadas, o entorno da sede do grupo, na Vila Maria Zélia, ou pelo menos um entorno similar, imaginário, e o que estiver acontecendo àquela hora, naquele lugar. Esse discurso de abertura inclui a possibilidade de atualização da fala:

> À esquerda, uma igreja parece se debruçar sobre a praça, como se pudesse observar e medir as ações das crianças, dos jovens e dos velhos que estão por ali, sentados nos bancos, correndo, andando de bicicleta. Para além do que vemos daqui, visualizaremos agora a pequena vila como um todo, que se espalha com as suas pequenas casas, suas ruas retas e calmas. Alguns carros estão estacionados, enquanto os seus donos descansam dentro das casas, assistem televisão, cochilam. Alguma criança anda de bicicleta. Cachorros dormem nas calçadas. (Inserir observações reais ao longo do texto). Para além dos limites da vila também a vida se repõe em suas lógicas e regras comuns e cotidianas, pessoas tomam ônibus, trabalham, assistem televisão. Toda essa vida repetitiva e constante se reproduz diariamente sem que nada pareça poder alterar-se[1].

A voz apela ao espectador que imagine um cenário alternativo onde houvesse, em vez dos “sons dos passarinhos”, do “farfalhar das folhas” ou de “sons reais”, também a “inserir” na fala, outra coisa: “explosões, gritos, tiros”. De seguida, encaminha o público para “o local onde ocorrerá a nossa história”, descrito

[1] Todas as passagens citadas são do texto da peça, gentilmente cedido pelo Grupo XIX.

Patrocínio:

como “uma casa antiga, quase uma ruína”, que efectivamente é. Trata-se de um espaço a céu aberto, no que foi uma escola, da qual só restam paredes e uma escadaria de concreto, que daria para o piso superior, mas agora dá para o vazio. É neste lugar abandonado, temporariamente ocupado pelos espectadores, que entra uma família modelar: pai, mãe, filho e filha. A primeira fala que se escuta, dita pela personagem da Mãe, é “Alguma coisa de ruim aconteceu aqui”. O tom é o mais quotidiano e banal possível, com pausas que não são nem dramáticas nem teatrais, mas de contemplação e reflexão, e será assim durante todo o espectáculo, caracterizando as personagens como muito próximas da realidade, muito similares aos corpos, gestos e falas dos actores do grupo XIX. O fingimento é mínimo — ou, visto de outro modo, é total, na sua tentativa de fazer coincidir pessoa e personagem. Ao *Teorema* original, indiciado pelo excerto do filme, que foi projectado e visto numa das paredes da sede do grupo — sede que, coincidência significativa ou não, foi há tempos assaltada, e tem atualmente uma parte do telhado em ruína — à obra original, dizia, contrapõe-se a realidade, ou, pelo menos, uma ideia de realidade, que começa no elenco e continua nesta casa sem teto nem telhado. Dessa oposição surge a demonstração deste novo *Teorema*, feito a partir da ruína e da ruindade. O *Teorema 21* do XIX é erigido sobre as ruínas que resultaram do embate entre o original de Pasolini e a realidade da Vila Maria Zélia, grupo de teatro incluído. Que ruína e que ruindade é essa? A que resulta de ficar a ver sem fazer nada. Tal como uma casa vai à ruína por falta de cuidados, o mesmo com as pessoas. É assim que encontramos as personagens da peça, arruinadas, magoadas, aleijadas, por não cuidarem nem de si nem dos outros, com excepção, claro, da criada, Emília. É também nessa condição que os espectadores são incluídos, à partida porque vêem sem reagir, como seria de esperar, mas também porque a passividade do público é agravada pelo modo

como os espectadores são metidos no meio da ação e como a distinção entre eles, os atores e as personagens é minimizada.

Que o espectáculo é sobre a passividade do olhar perante atos infligidos a terceiros parece estar colocado não só pela projecção e pela vista da rua, que contrasta com as palavras sem corpo do prólogo, mas também pela maneira como a encenação dispôs atores e espectadores no espaço. A cena é uma arena invertida, em que os espectadores estão no centro, sentados em bancos rotativos, e os atores ocupam todas as entradas e saídas do espaço, tudo o que a vista alcança, todos os pontos de fuga, de todas as perspectivas. A acção está à volta, no meio e por cima do público — um público ilhado, rodeado de actores por todos os lados, entretido com a visão do espectáculo, ativo até certo ponto, o suficiente para ver melhor. O público é levado a exercer o nojo e o gozo da violência com alguma, aparente, liberdade, daqui até ao fim da peça.

Ver a morte no rosto do outro

Em contraposição ao que é visto — o filme, a Vila, a antiga escola — o texto provoca a imaginação da violência, seja no passado, como lembrança, seja no futuro, como vontade. Até aqui, a este recomeço, a violência está fora de cena. É, como mandam as regras, obscena. Ao público, resta ver. O espectáculo tentará mostrar a violência implícita no ato de ver sem intervir. Aos poucos, porém, as personagens vão cometendo, à vista de todos, atos de cada vez maior violência. Os atos de agressão não têm motivo nem razão aparente que não seja o de serem observados. Talvez por isso sejam iniciados e concluídos sem mais nem menos. A relação de causalidade ou a de finalidade não são imediatamente demonstradas. Nem podem. O que se mostra é o próprio olhar sobre a violência, cuja causalidade e finalidades são outras — essas sim, temas e conteúdos ocultos deste espetáculo. Entre a indiferença, a

passividade, a curiosidade, a noção, o conhecimento e o gozo da agressão, as personagens vão experimentado o exercício da violência quase como desporto, quase como lazer, sem finalidade propriamente dita. O espectáculo retrata a decadência de uma certa aristocracia, neste caso vagamente desmemoriada, que se vê ao espelho como inocente de qualquer pecado, muito menos o da agressão física, aparentemente natural. Depois de ter inspeccionado a casa, o Pai volta com uma mão cheia de larvas de cupim, "amassa as larvas nas mãos e observa. Joga elas no chão, depois limpa a mão na calça, sem nenhum nojo". Mais à frente, o Filho conta o que aconteceu, uma vez, com o cachorro que tinham na época em que moravam aqui:

> FILHO – (…) Eu me abaixei, peguei mais uma vez no colo, vi o rosto dele que continuava me olhando da mesma forma. Olhei para ele por mais algum tempo. Eu joguei ele para o alto ainda mais uma vez, e observei como ele caiu no chão e voltou para mim novamente, mancando. Eu peguei ele novamente e joguei de novo, já de forma quase automática, como uma coreografia que já naquele momento eu realizava, sem saber por quê. E mais uma vez ele voltou até mim, arrastando uma das patinhas de trás.

Um pouco depois, a Filha, que entrara "quase catatônica", colapsa, "cai no chão", e "fica ali estrebuchando". Pai, Mãe e Filho "olham de onde estão mesmo. Depois, aos poucos se levantam e chegam em volta dela." Nenhum tenta socorrê-la. Estão entretidos a ver o que acontece. A Filha tenta esconder o rosto.

> PAI – Pelo jeito está morrendo.
>
> (Pausa.)
>
> MÃE – Acho que não. (Pausa.) Acho que uma pessoa não morre desse jeito. (Pausa.) Eu ainda não sei como uma pessoa morre. Nunca vi uma pessoa morrer na minha frente.

(Pausa.)

FILHO – (Tentando olhar o rosto dela.) Talvez seja assim.

O Pai grita pela criada, Emília, aparentemente para que ela venha dizer se a Filha está realmente morrendo ou não. Depois de socorrer a Filha, Emília entrega uma misteriosa carta, que anuncia o regresso de alguém. Sem tocar no assunto, o Pai propõe mais uma experiência:

> PAI – Vamos brigar?
>
> MÃE – O quê?
>
> PAI – Brigar. Sabe brigar? A gente pega e começa a gritar. ASSIM. GRITAR MESMO. A GENTE PEGA E COMEÇA A RANGER OS DENTES, A GRITAR BEM NA CARA UM DO OUTRO, SABE COMO É?
>
> MÃE – SEI! SEI PERFEITAMENTE COMO É!!

O casal continua dando instruções de como brigar e, ao mesmo tempo, realmente brigando, ao ponto de ela cuspir no rosto dele e ele dar “um tapa” no rosto dela, ambos ficando marcados pela agressão do outro. Mas antes desse desfecho, a personagem deixa claro o que pretende:

> PAI – (…) QUEREMOS APENAS A MORTE, E NOS OLHAMOS, E SENTIMOS QUE ACABAMOS DE PASSAR POR ALGO, JUNTOS.

A peça terá ainda várias cenas com ou sobre violência exercida sobre terceiros, em particular com a criada, que se torna alvo de todas as sevícias, mas é neste diálogo, em que as personagens são primeira e segunda pessoas de um conflito, falando de si como *eu* e *tu*, e são, ao mesmo tempo, terceira pessoa do plural, *eles*, descritas e vistas de fora, que fica à vista uma dos temas centrais da peça: a impossibilidade de representar a violência, por nojo, e a necessidade de representar a violência, por gozo. Ou, posto de outro modo,

Patrocínio:

fica à vista a questão de saber quando se justifica uma agressão. Esta contradição é resolvida, na primeira parte do espectáculo, ao tratar o outro com frieza, garantido a exclusão do outro do grupo afectivo, tornando o outro menos que nós: uma larva, um cão, uma mulher, a mais nova da família, a esposa, a criada. Em parte exercício de interpretação, em parte prova de fogo, a acumulação de papéis no diálogo sobre a briga torna o personagem espectador de si mesmo, por um lado, e devolve ao público a mirada cúpida, desejosa, por outro lado, atribuindo-lhe cumplicidade nos crimes que possam ter acontecido, estar a acontecer ou vir a acontecer.

A compaixão

A marca da morte no rosto do outro será novamente evocada, depois da cena da filha estrebuchando, da cuspidela no Pai e do tapa na Mãe, num episódio narrado por Emília, a criada. Esta imagem do rosto que fica sem vida, do último suspiro, já tinha sido prenunciada no relato da tortura do cachorro. E desde o início que o nosso olhar vai de rosto em rosto de cada ator, oscila entre os rostos que cada personagem vê e o próprio rosto (e olhar) de quem vê. As longas pausas permitem isso, assim como a insistência na observação como figura de ação. A posição do espectador no meio da cena e a circulação dos atores pelo espaço faz com que a visão do espectador tenha muitas vezes de optar entre o rosto de um ou outro personagem, fazendo uma edição da cena na imaginação, em campo/contra-campo mental. Visto assim, este *Teorema 21* é um estudo sobre o olhar, que aposta na curiosidade do público sobre uma coisa que é, em princípio, impossível ver: o próprio modo como se olham os outros. Nas sociedades contemporâneas, onde a segregação e a discriminação são práticas correntes, exacerbadas pela expansão e desenvolvimento das tecnologias de ver, a demonstração do modo como se olham os outros é crucial para responder à questão da legitimidade do exercício da violência. No

Patrocínio:

final da peça, quando ficar claro que para os membros desta família os outros valem pouco mais que um cachorro e um cachorro vale mesmo muito pouco, esta gramática da cena terá sublinhado o facto de que o olhar sobre o outro é sempre um jogo hierárquico que começa com a identificação e termina com a morte do mais fraco — o mais fraco sendo quem mostra alguma compaixão.

É por ter compaixão, apesar de não aparentar, que o Estrangeiro que antes anunciara a sua vinda já vem derrotado à partida. Afinal, ele evita dar o golpe de misericórdia na filha. No começo, as personagens parecem prestes a ser castigadas pela indiferença com que tratam os outros. Este anjo vingador, que não é reconhecido imediatamente, virá para acabar de vez com o regime de observação científica, fria e distanciada da família aristocrata ou burguesa. A agressividade do Estrangeiro não parece ter qualquer tipo de justificação ética ou moral — a não ser dar a provar do mesmo remédio. Entrando como um bandido, a personagem dá início a uma sequência de estupros e esfaqueamentos que, a esta altura, pode parecer justa, apesar de não ser justificada em momento algum. A raiva que transparece dos atos do Estrangeiro, traduzida em muitos decilitros de sangue cénico, contrasta com a curiosidade e excitação da família, notada apenas no olhar e nas palavras de Pai, Mãe e Filha. Os atos sangrentos são acompanhados por repetidos atos de observar, similares aos que vemos desde o início da peça. O que mais violenta o espectador, perante o espectáculo do abuso, é essa indiferença, ou melhor, o prazer de ver a violência a ser exercida gratuitamente. A imagem do olhar ávido funde-se com a imagem do rosto que morre no momento em que o rosto do estrangeiro, banhado em sangue alheio, é vigiado atentamente pelos membros da família, prestes a dominá-lo. Se a primeira parte da peça apresenta o abuso como diversão, a segunda parte apresenta o terror. Mas à medida que o banho de sangue se dá, e se torna um pouco mais mecânico, revelando comicidade para quem tiver mais sentido de humor, a família parece

Patrocínio:

cada vez mais disposta a agir, e no final provará a sua capacidade de superar quer a diversão, quer o terror, exercendo com requinte malévolo o seu direito natural à violência. Por muito que o massacre causado pelo Estrangeiro pudesse chocar, prevalece, no final, a sua característica de vingança simbólica e de justiça poética, que revela a impotência inicial dos mais fracos. A tentativa de vingança reforça a hierarquia do olhar. O público é confrontado com a verdade, tomando consciência do seu papel ativo no processo. Apesar de chocado com a frieza, é levado a identificar-se com essa crueldade, e quase acusado do crime de ver sem reagir. Ele está, afinal, do lado dos mais fortes, no caso os aristocratas. Para ver a violência há que cometê-la, mas esse gozo fica para os perpetradores. A Filha dirige-se com uma faca na mão, suplicando que a mate, primeiro ao Estrangeiro e depois aos espectadores. Confrontado com a escolha, como Lady Anne no *Ricardo III*, de Shakespeare, o público escusa-se a espetar a faca. O público é, porém, autor moral. Enquanto não tomar partido pelo vingador, enquanto não se dispuser a executar a vingança, talvez tenha a sorte de sobreviver assumindo o papel da larva, do cachorro, da criada. Essa cumplicidade do público no crime dos aristocratas pasolinianos encarnados pelo elenco do XIX faz eco da cumplicidade da classe média nos crimes dos ricos, a mesma que Jessé Souza identificou em um artigo na Folha de São Paulo de 21/02/2016. É “a mesma classe média com a qual os ricos sempre podem contar para defendê-los na rua e nas urnas. (…) Esse amor não correspondido vale todos os sacrifícios”. *Teorema 21*, porém, não é um documentário, mas sim uma profecia. A sequência de figuras forma um conjunto de instruções para ler o futuro.

Referências bibliográficas

SOUZA, Jessé. “O partido da sociedade para poucos: Jessé Souza rebate Marcus Melo”, Folha de São Paulo, 21/02/2016. Disponível em: http://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1740875-o-partido-da-sociedade-para-poucos-jesse-souza-rebate-marcus-melo.shtml

Jorge Louraço estudou dramaturgia com A. Mercado e J. S. Sinisterra. Escreveu *Cassandra de Balaclava*, *Xmas qd Kiseres* e *O Espantalho Teso*, entre outras peças. No Brasil, trabalhou com Marco Antonio Rodrigues e Cibele Forjaz, entre outros, e escreveu *Verás que tudo é verdade*, sobre o Folias. É docente da ESMAE e doutorando na Universidade de Coimbra (com bolsa da FCT).

Patrocínio:

CRÍTICAS

Rodeado de ilha por todos os lados

Crítica de *Cais ou Da indiferença das embarcações*, da Velha Companhia

Por Jorge Louraço

Resumo: Nesta peça, o ponto de vista é dado por um navio, uma poita e um suicida. A acção decorre numa ilha, ao longo de três gerações, de duas famílias, cujos destinos se cruzam. Enquanto as personagens da 1ª geração tomam conta dos seus destinos, e as da 2ª geração se resignam, as da 3ª mal se distinguem dos destinos da ilha e do navio. Como alegoria, *Cais* mostra um impasse coletivo.

Palavras-chave: Ponto de vista, Formação supressiva, Destino, Dívida

Abstract: In this play, the point of view is given by a ship, an anchor and suicidal young man. The action takes place on an island, over three generations of two families whose fates intersect. While the characters of the 1st generation take fate on their hands, and the 2nd generation ones are more or less resigned, the 3rd ones barely distinguish themselves from the island and the ship fates. As an allegory, *Cais* shows a collective impasse.

Keywords; Point-of-view, Suppressive formation, Destiny, Debt

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/cais-ou-da-indiferenca-das-embarcacoes/

Patrocínio:

O ponto de vista póstumo, do narrador morto, preside à apresentação dos factos do enredo da peça *Cais — ou da indiferença das embarcações*, de Kiko Marques. Logo no início do espectáculo, três figuras presentes em cena nos dão essa chave de leitura: um navio, que será afundado, de nome Sargento Evilázio, interpretado por um velho ator; uma poita, a que está amarrado o navio, chamada Rosiméri, uma jovem atriz; e um rapaz em aparente transe, o médico Walciano, que se suicidará para se unir ao barco pelo qual tem uma fixação, esse mesmo navio Evilázio. O ponto de vista narrativo ganha corpo e mostra a cara através destas personagens, em particular através da figura de Walciano, que tem, "em seu rosto, a máscara fixa e mórbida das paixões destrutivas". O navio é quem ordena e nomeia as diversas cenas e quadros da peça, anunciando o ano, o título e uma breve descrição de cada episódio, contados a partir deste momento inicial, o momento do começo do espectáculo, datado de 1996, e identificado desde logo como o momento também do fim da história, ou pelo menos do fim de Walciano[1]. Esse fim, porém, pode ser visto como o começo da verdadeira aventura — a morte. Esse modo de escapar ao destino parece ser a fonte da ressonância desta obra junto dos espectadores. Haverá vida depois da morte?

Walciano, ponto de fuga de toda a ação, em cuja personagem se concentra e precipita o destino de todas as outras, é também quem manipula os bonecos que ao longo do espectáculo, pontualmente, vão figurando as várias outras figuras: seu pai, Walcimar, seu avô, Waldeci, as mulheres que se envolveram

[1] O papel foi criado para o ator Walter Portella, cuja presença, avançada na idade, evocava a passagem do tempo, como se o ator fosse a prova viva ou tivesse sido uma testemunha directa dos factos narrados. Portella interpretava o navio Evilázio com um maço de folhas na mão, contendo o roteiro do espectáculo, ou seja, um guião dos acontecimentos, numa mistura de ator, personagem, deus-dramaturgo-todo-poderoso e figura encarnada do próprio destino. Vindo dos ensaios, o gesto de segurar o texto na mão ganhou vida própria e um significado autónomo, que garantirá a sua sobrevivência na memória dos espectadores anónimos deste espectáculo.

Patrocínio:

com eles, e ainda outras personagens. Mais do que narrador, ele aparece como um encenador póstumo. Estaremos então no mesmo campo daquilo que José Antonio Pasta chamou de "formações supressivas" — narrativas, vozes e ações criadas a partir de um lugar liminar, o "ponto de vista da morte" (PASTA, 2007, p. 165-6)? Essas formações paradoxais, fruto de uma sociedade profundamente desigual que vive no impasse entre a formação da identidade individual e a supressão da alteridade, que não permite a distinção dos indivíduos e das coisas, e que se prefiguram na oscilação perpétua de um pêndulo entre o eu e o outro, corresponderão ao enredo de destinos criado por Kiko Marques e pela Velha Companhia nesta peça? Segundo o conceito de Pasta, o indivíduo, na literatura e cultura brasileiras, é e não é ao mesmo tempo. O exemplo acabado desta contradição será, mostra o crítico literário, a figura de Brás Cubas, alegoria do Brasil, a respeito de quem se pode dizer que:

> (…) o mesmo se concebe simultaneamente como distinto do outro e como idêntico a ele, isto é, ele é ele mesmo, sendo o outro, ao mesmo tempo. Ora, é essa passagem constante do mesmo no outro, passagem aliás cheia de virtualidades perversas, que faz girar a roda da volubilidade de Brás Cubas, e que o precipita na estrutura da formação supressiva, pela qual ele se forma suprimindo-se, na qual ele nasce pela morte.

Essa formulação de um ponto de vista verdadeiramente impossível, que surge em importantes obras de arte da cultura brasileira, de que são exemplo, nomeadamente, refere Pasta, não só as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, mas também o *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e a *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, surge também neste *Cais — ou da Indiferença das Embarcações*, de Kiko Marques, e com muita clareza, já que, no fundo, a peça resulta de uma narrativa *post mortem*. Saltemos para o final da peça, já que o fim está no começo, para ver o que se iniciará a partir da

conclusão, e se esta ideia bate certo com a ideia da peça. A piada que o Sargento Evilázio repete *ad infinitum*, a pedido de Roseméri, ilustra também essa oscilação perpétua entre acontecer e ter acontecido:

> SARGENTO EVILÁZIO — Não. O mestre do barco parou os motores e disse. Oh, uma ilha. O contramestre disse. De fato, é uma ilha. Ele disse: O que faremos? O contramestre disse: Vamos saltar. O mestre então contou um, dois três e deu um salto. No mesmo lugar.
>
> (Pausa. Silêncio. De repente a poita explode na gargalhada.)
>
> ROSIMÉRI — Saltou, no mesmo lugar. Muito boa. Muito boa. Conta de novo.

Nada sai do lugar e tudo parece se acabar e começar no mesmo instante. A impossibilidade de seguir adiante revela um impasse maior das sociedades segregacionistas e discriminatórias que são as de língua portuguesa, de Lisboa a Luanda e ao Rio de Janeiro, só para sinalizar o triângulo atlântico em que se fundaram. Tudo é provisório, improvisado, ajeitado, desenrascado, no limiar. Esse impasse é o destino sem finalidade destas personagens, ou melhor, sem transformação social nem, muito menos, emancipação individual ou coletiva.

Suicídio com suicídio se paga

Entre o começo e o fim, *Cais* materializa um destino que se repete, quase como uma maldição, através de três gerações de duas famílias, que se encontram e desencontram ao longo da segunda metade do séc. XX, numa ilha remota, inspirada na geografia verídica de Ilha Grande, no litoral do Rio de Janeiro. Walciano é filho de Walcimar e neto de Waldeci, o homem que levou ao suicídio Magnólia, depois de uma chantagem obscena feita por ele. Após o prólogo com os narradores morto-vivos que começa (e termina) a peça, veremos essa chantagem de Waldeci ser feita logo de imediato, na cena

Patrocínio:

seguinte. O desfecho, de resto, é anunciado de caras no título do episódio, pelo Sargento Evilázio:

> Nilmar e Magólia. 1949. Hora dos segredos. Um sol e uma noite sem lua antes de ser encontrada morta, com os pés amarrados numa cadeira e usando o seu melhor vestido, Magnólia, 27 anos, está esperando, parada. No cais, que se move imperceptivelmente.

O suicídio de Walciano no fim da peça, a sua união com o barco, narrador impassível, é a união com um destino de morte que, manifestado no suicídio de Magnólia, provocado por Waldeci, volta agora para a linhagem de quem o provocou, isto é, para o neto de quem o projectou. Walciano realiza-se no momento da sua própria morte, que compensa a morte causada por seu avô. É precisamente a neta de Magnólia, Juciara, amante dele, que de resto tem trânsito com o reino do além, quem o encaminha para o gesto definitivo. As personagens buscam sinais do seu destino, na história dos antepassados, para encaminhar a própria vida, contra ou a favor desse rumo que adivinham, quer acreditem no rumo adivinhado ou não. O que move as personagens é o amor, cuja força é irresistível, e o que as salva ou condena é, respectivamente, a generosidade ou a cobiça.

A figura (de acção) do suicídio coloca em cena um outro tema: o ato de resgatar uma dívida da honra pagando com o sacrifício da própria vida. Essa abnegação dá a medida do sentimento trágico, por um lado, e da dignidade reconhecida pelos outros. Kiko Marques teceu um enredo de pesos e contrapesos em que as personagens recebem de herança uma dívida por pagar ou uma dívida por cobrar, fazendo o transporte do dever/haver ao longo das três gerações, um transporte cujo balanço só se dá por encerrado no final da peça. O gesto aparentemente heróico do suicídio de Magnólia deixa estilhaços que põem em marcha a ação da peça e só se concluem com o gesto

Patrocínio:

de Walciano. A diferença é que este suicídio já pouco tem de heróico. O ato resulta de uma fixação que parece não ter causalidade própria, como se Walciano não fosse já senhor do seu destino. Magnólia era casada com Bonifácio, melhor amigo de Waldeci na infância. Waldeci será assassinado devido à ação instigadora de Bonifácio, que assim se vinga. A honra, porém, não é recuperada por ninguém, até porque a execução fica sem autor moral. A verdadeira paga da vergonha causada só terá lugar com o suicídio de Walciano (neto de Waldeci), encaminhado pela amante, Juciara (neta de Magnólia). É a paga possível, já que estes descendentes não podem sequer entender a origem da dívida, visto que são vítimas indirectas das acções criminosas dos avós. O suicídio de Magnólia e o assassinato de Waldeci deixaram crianças órfãs que além de perderem os progenitores parecem ter perdido a capacidade de agir de mote próprio. Enquanto Magnólia, Waldeci e Bonifácio ainda acreditam em tomar conta do próprio destino, Walcimar e Berenice já só conseguem curtir o melhor possível os fados que lhes couberam em sorte, e Juciara e Walciano estão completamente rendidos a forças maiores do que eles próprios, tão maiores que já não se distinguem os seus caracteres individuais dos destinos mágicos da ilha e do navio. Como alegoria dos destinos de uma comunidade, *Cais* ecoa sensações comuns a todos e materializa a noção de impasse coletivo que vem da impossibilidade de agir para mudar as coisas.

O resgate da honra e da liberdade pressupõe credor e devedor. Mas essa noção de honra individual, assente na distinção entre o eu e o outro, parece ter decaído, ao longo do período histórico da peça, tornando-se uma massa disforme em que o resgate é inviável. Pela lógica da formação supressiva, aquelas figuras de credor e devedor, predador e presa, juiz e réu, algoz e vítima, senhor e escravo tornam-se a mesma, indistintas e ainda assim

diversas. Ninguém se põe no lugar do outro e todos se revêem no outro. A salvação parece vir de uma quimera, misto de jovem adulto, velho navio e poita infante, ora vindo à tona ora submersos, em que o indivíduo se possa transformar.

Baseado em factos verídicos, *Cais* foi já ultrapassado pela ficção — mas para trás. O navio real que inspirou esta obra foi realmente afundado pela prefeitura local. Os protestos da população levaram à sua ressurreição e, em breve, a própria peça de teatro será apresentada na região, como parte da celebração do património cultural em que se converteu o barco e a sua memória. Um navio abatido mas que navega, morto que vive, é símbolo daquela comunidade, emblema da identidade local, celebrado como monumento, e uma obra de ficção cria um futuro coletivo a partir de um passado comum, inventando-se como lembrança de algo que não aconteceu — mas podia ter acontecido. Poderemos dizer que o ponto de vista póstumo identificado por José António Pasta nas obras de ficção brasileiras se tornou oficial? Não sabemos. Mas temos que aceitar, face ao exemplo do navio ressuscitado, que há vida após a morte. Pelo menos para as coisas.

Referências bibliográficas:

PASTA, José António. “Le point de vue de la mort (une structure récurrente de la culture brésilienne”, Cahiers du Centre de Recherche sur les Pays Lusophones — CEPRAL, n. 14, 2007.

Jorge Louraço: Estudou dramaturgia com A. Mercado e J. S. Sinisterra. Escreveu *Cassandra de Balaclava, Xmas qd Kiseres* e *O Espantalho Teso*, entre outras peças. No Brasil, trabalhou com Marco Antonio Rodrigues e Cibele Forjaz, entre outros, e escreveu *Verás que tudo é verdade*, sobre o Folias. É docente da ESMAE e doutorando na Universidade de Coimbra (com bolsa da FCT).

Patrocínio:

CRÍTICAS

Mauser de Garagem. Les Commediens Tropicales e o teatro de Heiner Müller

Crítica da peça *Mauser de Garagem,* da companhia Les Commediens Tropicales.

Por Luciano Gatti

Resumo: O artigo discute o espetáculo *Mauser de Garagem*, apresentado pela Companhia Les Commediens Tropicales no Galpão do Folias, em São Paulo. O texto situa a encenação da peça de Heiner Müller no âmbito da trajetória da companhia e do teatro de grupo de São Paulo, retomando a importância do teatro épico para os grupos de São Paulo, assim como a crítica apresentada por Müller aos pressupostos do teatro brechtiano. Com base nesses elementos, o artigo discute a encenação proposta pelos Commediens Tropicales.

Palavras-chave: Heiner Müller; teatro épico; teatro de grupo de São Paulo.

Abstract: The article discusses *Mauser de Garagem*, presented by Les Commediens Tropicales at Galpão do Folias in São Paulo. The text situates the staging of Heiner Müller's play in the realm of the recent history of this and othes theater groups based in São Paulo. It also resumes the importance of the epic theater for groups of São Paulo, as well as Müller's critical approach to Brechtian theater. The article finally discusses the staging proposed by Les Commediens Tropicales.

Key-words: Heiner Müller; Epic theater; theater groups in São Paulo

Disponível (com imagens, quando houver), em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/mauser-de-garagem/

Patrocínio:

Uma ousada versão da peça *Mauser* de Heiner Müller, com direito a quarteto musical, um palco forrado de cacos de vidro e a projeção contínua de cenas de destruição, concluiu em janeiro de 2016, no Galpão do Folias em São Paulo, a retrospectiva de dez anos de atividades da companhia Les Commediens Tropicales. Passar o repertório em vista poderia ser uma mera autocelebração. Não é, porém, o caso desse grupo de teatro e de diversos outros que tiveram condições financeiras e artísticas de propor uma semelhante empreitada. Reencenar peças anteriores, sobretudo num contexto favorável à articulação interna de trabalhos surgidos em ocasiões diversas, é um meio de refletir a respeito da experiência acumulada. A estratégia vai, contudo, muito além da reorganização de elementos do passado e incide diretamente no trabalho presente e futuro dos grupos. Bem distante do clichê de que cada encenação é única e, portanto, sempre traz algo novo, uma retrospectiva como essa oferecida pelos Commediens Tropicales permite testar os espetáculos em novos espaços, repensar escolhas, e, não menos importante, colocar-se à prova diante de um público muitas vezes distinto daquele das encenações anteriores.

Num contexto mais amplo, a retrospectiva confirma o fôlego de diversos grupos que surgiram na cidade nos últimos vinte anos sob condições de produção cultural bastante singulares. O movimento “Arte contra Barbárie”, do final dos anos 1990, que resultou na aprovação da lei municipal de fomento ao teatro em 2002, criou condições para o desenvolvimento e fortalecimento do trabalho teatral de um número impressionante de coletivos. O programa de fomento ao teatro forneceu a inúmeros grupos uma relativa independência das necessidades do mercado cultural para pesquisar o que ainda é possível fazer como teatro. Consequentemente permitiu-se uma ênfase maior nos processos coletivos de investigação e ensaio, o que evidencia que a atividade teatral pode ser algo distinto da oferta de produtos de entretimento noturno a um público

pagante ocasional. Ainda que se possa discutir a viabilidade dessa forma de organização cultural pautada por editais, sobretudo com a competição crescente entre os grupos por recursos públicos, cabe assinalar que algo novo ocorreu na vida cultural paulistana, com repercussões ainda notáveis. Nas palavras de um interlocutor do movimento, houve uma conversão de "consciência artística" em "protagonismo político" (ARANTES, 2011, p. 201).

A politização inerente ao movimento não se reduz, assim, à incorporação pelos espetáculos de temas ou questões de teor político, mas numa forma peculiar de produção artística. A apropriação de recursos públicos caminha ao lado da relativização das figuras emblemáticas do dramaturgo ou do encenador, cedendo espaço à auto-organização coletiva dos participantes. Mesmo que se possa duvidar da possibilidade de processos inteiramente desierarquizados, que prescindam de alguém que tome as decisões finais e realize os últimos cortes, não se pode negar que os grupos envolvidos em processos colaborativos estão bem distantes daquela época do teatro paulistano, sobretudo dos anos 1980, protagonizada pelos encenadores. No caso de muitos grupos, a auto-organização política e teatral também caminhou junto com a pesquisa de formas inovadoras de encenação e dramaturgia. Num contexto maior, o que se almejava, além da interrogação das fronteiras do teatro com outras artes, era colocar em pauta a relação do trabalho teatral com a cidade. Criar espaços e ocupar a cidade seriam formas de explicitar a dimensão pública do teatro.

Muitos desses elementos podem ser observados na trajetória da companhia Les Commediens Tropicales. Do teatro de rua e de intervenção pública, em *(Ver [ ] Ter)*, estreada em 2011, a experimentações com vídeo e música em diversos espetáculos, o grupo tem-se pautado pela pesquisa constante e pela experimentação. De modo muito sintomático, a reflexão teatral sobre a

produção cultural paulistana deu ensejo a um espetáculo bastante inusitado, o *Laboratório Permanente de Plágio*, de 2013 e 2014, em que o grupo reencenava peças de outros grupos da cidade *(Corra como um coelho*, da Cia dos Outros; *Petróleo,* de Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano; *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, da Cia. São Jorge de Variedades). Em 2015, o grupo elegeu a obra de Heiner Müller como interlocutora e estreou no Centro Cultural São Paulo o espetáculo *Guerra sem batalha, ou agora e por um tempo muito longo não haverá mais vencedores neste mundo apenas vencidos.* O título reúne a autobiografia de Müller a uma de suas frases preferidas, retirada do *Material Fatzer* de Brecht, a qual sempre foi interpretada por ele como uma profecia da história das esquerdas no século XX. *Mauser de Garagem*, apresentado em janeiro de 2016 no Galpão do Folias, é uma parte destacada do espetáculo maior *Guerra sem batalha.*

Trabalhar com textos de Müller é uma decisão que também pode ser recolocada no contexto do teatro de grupo paulistano. Um dos capítulos centrais dessa história é o diálogo com o teatro épico de Bertolt Brecht, o qual se tornou, além de emblema da politização artística, um objeto de trabalho e aprendizado para muitos grupos. É digno de nota os grupos não se restringiram ao desafio de encenar peças de Brecht, incorporando-as a seu repertório, o que já é algo considerável, mas também de aprender com o teatro épico formas de encenação capazes de investigar e expor os condicionantes históricos da situação social, política e artística brasileira mais recente. O trabalho da Companhia do Latão talvez seja o mais representativo de uma ortodoxia brechtiana paulistana, desdobrando-se em encenações de peças de Brecht (*A Santa Joana dos Matadouros*), na incorporação de peças de Brecht em trabalhos próprios (a presença de *Senhor Puntila e seu servo Matti* em *O Patrão Cordial*) e na exploração de técnicas épicas de encenação no sentido mais amplo (*A Comédia do Trabalho*, *A Ópera dos Vivos*, entre outras). Se

Brecht foi um vetor para parte do movimento, diversos grupos também buscaram outras referências para o seu trabalho. O diálogo com Müller, o qual já pressupõe uma relação com Brecht, deu ensejo a trabalhos de peso do teatro de grupo paulistano, como, por exemplo, *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, da Cia. São Jorge de Variedades .

Müller não é um autor fácil de encenar. Os textos são compactos e herméticos, repletos de citações cifradas, montagens literárias e referências ao contexto histórico do Leste Europeu. Por outro lado, ele também deixou uma quantidade copiosa de registros de conversas e entrevistas em que discorre longamente sobre a situação política e teatral europeia do período entre a Revolução Russa e a queda do Muro de Berlim. Ele não se dispunha a se sentar para escrever teoria, mas o recurso às entrevistas, ele mesmo dizia, prestava-se bem a considerações teóricas. Um traço comum às encenações de companhias como a São Jorge e os Commediens é o recurso a esses textos de reflexão explícita e contextualizada. Essa escolha pode ser interpretada como um sintoma da dificuldade em encenar as peças. Diante do hermetismo das peças, recorre-se às entrevistas e às meditações políticas do autor com o intuito de estabelecer alguma mediação com seu teatro e assim atravessar a distância histórica e geográfica entre o texto dramático e a situação política e artística de quem o encena. Em *Gerra sem batalha*...*,* os Commediens encenam *Mauser* recorrendo às entrevistas que formam a autobiografia do autor. É justamente nelas que Müller explicita a importância da profecia de *Fatzer* diante da derrota da revolução alemã e do autoritarismo crescente do partido comunista soviético. *Mauser de Garagem* incorpora essas referências de maneira mais reduzida. Elas, contudo, estão lá, seja na contextualização da escrita da peça, seja na citação de suas indicações de encenação.

A essa dificuldade, própria ao texto, soma-se outra, que toca diretamente nas circunstâncias locais de encenação. Ao contrário da confiança de Brecht (pelo menos em alguns períodos de sua produção) nos vínculos estreitos entre o teatro épico e a prática política, o teatro de Müller é um balde de água fria em muitas pretensões do teatro pedagógico.[1] No contexto do teatro de grupo paulistano, em muitos casos marcado pela politização programática orientada pelo teatro épico, Müller pode ser um meio de tornar a reflexão sobre teatro e política ainda mais atenta às dissonâncias e aos desacertos nesses âmbitos. Dizer que a politização do teatro de grupo não está somente sob o signo do teatro épico não significa, porém, necessariamente apontar uma ruptura entre épicos e pós-dramáticos.[2] Encenar *Mauser* é uma escolha por pensar criticamente o teatro épico a partir da atualidade de seus pressupostos, pois o que Müller faz é justamente apresentar o processo revolucionário revertido em seu contrário. Dito de maneira ainda mais direta, Müller coloca em cena a tragédia da revolução. Como os Commediens buscam conexões com as entrevistas e com as reflexões de Müller, introduzindo materiais externos à peça, seria possível indagar se o conflito entre ele e Brecht não poderia ser colocado explicitamente em pauta. Antes, porém, de discutir os acertos e problemas dessa encenação, cabe apontar como *Mauser* concretiza a polêmica de Müller com o teatro épico.

[1] Uma boa discussão da atualidade dos pressupostos do teatro épico, feita à luz da retomada de Brecht pelo teatro paulistano dos anos 1990, pode ser encontrada no ensaio de Roberto Schwarz, “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in *Sequências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

[2] Essa questão foi bem apresentada pela dissertação de mestrado de Artur Kon, *Da teatrocracia. Estética e política do teatro paulistano contemporâneo.* FFLCH-USP, 2015. O autor sustenta a tese de que a concorrência pelo fomento entre os diversos grupos teria levado a uma crise da unidade alcançada durante o movimento que levou à lei de fomento. A divisão posterior entre engajados e pós-dramáticos não seria, contudo, uma caracterização correta da situação, mas apenas um resultado do esforço dos alinhados ao teatro épico em demarcar um campo oposto ocupado por “formalistas”, “esteticistas” ou “pós-dramáticos”. O mesmo trabalho ainda traz analises detalhadas e generosas de espetáculos dos Commediens Tropicales.

Patrocínio:

Mauser, assim como a parte mais significativa do teatro de Müller, pode ser entendida como um intenso questionamento da aspiração maior do teatro épico brechtiano a um teatro não trágico. O projeto do teatro épico, ou ainda, de uma dramaturgia não-aristotélica, para além da crítica à catarse, desenvolvida por Brecht à luz da empatia entre atores e espectadores, se opunha ao trágico por sustentar que o destino humano não é natural e necessário, nem produto de forças indiscerníveis, mas o resultado de ações e decisões de homens envolvidos no processo social. Com base em seus estudos de Marx, Brecht toma o partido da liquidação moderna do trágico em virtude do conhecimento das causas – sempre históricas, nunca divinas ou naturais – da opressão social. Com esse conhecimento, o conflito moderno entre a autonomia individual e o processo histórico objetivo não poderia ser caracterizado como trágico, pois ele traria consigo o discernimento dos elementos capazes de colocar os homens como sujeitos da própria libertação. Historicizar a tragédia termina por reconhecer seu fim. Como se vê, a oposição ao trágico está na raiz da desnaturalização brechtiana e dos diversos procedimentos de encenação responsáveis pelo efeito de estranhamento.

Durante os 1960, quando as esperanças de uma sociedade emancipada tinham perdido terreno no Leste Europeu para o dito “socialismo real”, Müller retorna aos experimentos brechtianos para um acerto de contas com o teatro pedagógico. Crítico severo das parábolas brechtianas escritas a partir da emigração, em 1933, ele considerava as peças de aprendizagem (*Lehrstücke*) o aspecto mais avançado da produção de Brecht e as elege como o terreno mais propício ao confronto com a tradição do teatro dialético. O embate produz uma guinada em sua produção e resulta em trabalhos marcados por uma dialética entre a pretensão ao não trágico e sua subversão por elementos de ordem trágica.

Patrocínio:

O interesse de Müller pela peça de aprendizagem era motivado por sua estrutura clara e argumentativa, que realçava a contradição de uma situação social como base para o aprendizado coletivo. O gênero foi desenvolvido por Brecht no fim dos anos 1920 em experimentos voltados para os participantes da encenação. A peça de aprendizagem não era uma forma voltada, a princípio, para o público, mas para o esclarecimento dos próprios atuantes a respeito das situações em que tomavam parte. Com isso, Brecht pretendia transformar a prática artística, vinculando-a a um movimento social de luta de classes, em que o esclarecimento a respeito das condições sociais seria um caminho para a superação dessas mesmas condições. Sua constituição como meio de produção e transmissão de ensinamentos dependia então da possibilidade real de superação das condições de dominação vigentes na sociedade capitalista, bem como da possibilidade das instituições artísticas serem colocadas a serviço deste movimento. Na década de 1920, a estreita conexão do teatro e dos conjuntos musicais com um público não comercial oriundo dos sindicatos e das escolas em algumas cidades alemãs satisfazia as exigentes condições para o sucesso deste teatro pedagógico. De modo geral, o experimento implicava o aproveitamento das conquistas recentes da técnica para a transformação do aparelho artístico. Nesse sentido, a peça de aprendizagem era uma realização técnica bastante sofisticada, que procurava apropriar-se inclusive de novas formas de produção e recepção colocadas em circulação pelo rádio e pelo cinema. Técnicas de montagem desenvolvidas por esses novos meios, por exemplo, transformavam-se em instrumentos de combate ao ilusionismo teatral. O efetivo esclarecimento dos envolvidos na produção poderia ser então interpretado como sucesso da reorientação do aparelho num sentido socialmente progressivo, indicando a transformação recíproca da produção e da recepção artísticas.[3]

[3] Esses desenvolvimentos foram bem ressaltados por Walter Benjamin no ensaio “O autor

Patrocínio:

Müller escreveu *Mauser* como uma variação sobre a principal peça de aprendizagem de Brecht, *A Medida*, retomando sua estrutura dramática de encenação de um processo judicial revolucionário. Na peça de Brecht, quatro agitadores, incumbidos de realizar militância política na China, ao retornar da missão apresentam ao partido, representado por um coro, os motivos pelos quais decidiram aplicar a *medida* do assassinato a um jovem companheiro que, segundo eles, por imaturidade política (o compromisso com a revolução fundado na compaixão pelo sofrimento alheio), colocava em risco a existência do coletivo. Com o intuito de decidir se a medida tomada fora correta, realiza-se uma peça dentro da peça: os quatro agitadores encenam perante o coro o processo por meio do qual eles se decidiram pela morte do companheiro. Transformando-se em atores dos próprios papéis e do papel do companheiro assassinado, discutem e analisam o comportamento do grupo e a medida tomada. Com isso, institui-se uma instância coletiva de consciência e juízo, representativa da relação dialética entre indivíduo e coletivo, capaz de distinguir entre certo e errado, entre verdadeiro e falso, diante do imperativo da revolução. Numa estrutura formal – a peça dentro da peça – que supera a distinção essencial entre ator e espectador, criam-se condições para um exercício coletivo em que os participantes têm a oportunidade de investigar os pressupostos de sua integração à coletividade e avaliar a correção da ação realizada.

A crítica de Müller à forma da peça de aprendizagem se funda no questionamento da existência de condições sociais para a realização de um exercício coletivo em que se decide pela verdade ou pelo sentido da ação. *Mauser*, escrita da sequência de *Filoctetes* (1964) e *O Horácio* (1968), faz parte de um ciclo que, em suas palavras, “pressupõe / critica a teoria e a prática da peça de aprendizagem de Brecht” (MÜLLER, 1998, p. 259). Para tanto, ele

como produtor”, in *Obras Escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1995.

Patrocínio:

retoma o tema do tribunal de guerra, extraído do romance *O Dom Silencioso*, de Scholokov, e situa os acontecimentos durante a guerra civil soviética dos anos 1920. Ao escrever a peça, Müller opõe à ideia do drama histórico a extrema redução do processo teatral. Em uma entrevista, ele ressalta que a representação realista da guerra civil russa dos anos 1920 tornaria a peça obscena; daí a necessidade da abstração do processo, de modo que o problema, e não os fatos particulares, ficassem em evidência. Nesse sentido, ao recusar a representação dramática dos acontecimentos em favor do arranjo mínimo, favorável à avaliação coletiva de uma situação extrema, *Mauser* mantém-se fiel à intenção das peças de aprendizagem. Daí o caráter exemplar assinalado por Müller em nota à peça: a cidade de Witebsk "localiza-se em todos os lugares onde uma revolução foi é será obrigada a matar seus inimigos" (MÜLLER, 1998, p. 260).

Ao discutir a necessidade de matar, *Mauser* retoma *A Medida*, mas distancia-se de seu modelo, ao abrir mão do artifício da peça dentro da peça, do qual dependia a função pedagógica da peça de Brecht. Mais enxuta, *Mauser* restringe-se à instância do tribunal, desempenhada por um coro, e a dois carrascos, A e B, que se sucedem na missão de eliminar os inimigos da revolução. O tema da identidade entre função e funcionário, privilegiado por Müller em textos posteriores como *A Estrada de Wolokolamsk* para acentuar a conversão do socialismo em burocracia, aparece em *Mauser* por meio do imperativo de matar com a mão da revolução. A figura do carrasco certamente antecipa aquela do funcionário do Partido, mas também poderia ser vista como uma derradeira aparição do Keuner de Brecht, daquele militante transformado em agente de um processo que se distancia de sua base popular. Desse modo, *Mauser* se ocupa das consequências de um movimento fundado exclusivamente na disciplina, o qual é observado da perspectiva do esgarçamento do vínculo entre função e funcionário. No momento em que o

Patrocínio:

segundo carrasco (A) fracassa na missão de matar pela revolução e começa a matar por prazer, a peça traz à tona a cisão entre a sua mão e a mão da revolução. Sem a justificativa da ação coletiva e reduzido à sua dimensão individual, o ato de matar se torna um delírio sanguinário. Como um resquício de individualidade não mediada pela revolução, o carrasco passa a ocupar a posição de inimigo e, por esse motivo, deve concordar com a própria morte em nome da continuidade da revolução.

Pela alternância de vozes entre o coro e os carrascos, *Mauser* conjuga diversas temporalidades de modo a expor a insustentabilidade da incumbência revolucionária. O núcleo do texto ocupa-se da trajetória de A, desde seu início como aprendiz da revolução até a conversão em inimigo. Ao contrário do que poderia sugerir, a escolha pela exposição de uma biografia individual não confere densidade ao personagem perante o processo coletivo. Ela exerce a função de realçar o paradoxo da condição de indivíduo: ele só é destacado para que se explicite a impossibilidade de um posicionamento autônomo face ao processo histórico automatizado. Ao contrário do que ocorria em Brecht, o coro de *Mauser* não é capaz de legitimar a ação realizada em nome da revolução. Transparece aí uma diferença essencial em relação à *Medida*: a ausência de uma instância de consciência e juízo, capaz de decidir pelo sentido da ação praticada. O partido não liberta o carrasco de sua missão, mas também não é capaz de lhe responder a pergunta pelo sentido histórico do sacrifício humano pela revolução. Em vista disso, o fracasso do carrasco não se explica pelo sentimento de compaixão pela vítima, como em *A Medida*, mas pela perda de sentido do processo revolucionário. Numa situação em que se questiona a verdade da ação revolucionária, o sujeito se cinde em instrumento mecânico (a pistola *Mauser* do título) de uma ordenação superior e lugar da diferença da consciência subjetiva que reclama a humanidade que o coletivo

lhe nega. Neste contexto, *Mauser* contesta outro ponto de sustentação da peça de aprendizagem: o acordo da vítima com a própria morte exigida pelo partido.

> A: Eu não aceito a minha morte. Minha vida pertence a mim.
>
> Coro: a revolução precisa do seu sim à sua morte (…) o pão de cada dia da revolução é a morte de seus inimigos. (MÜLLER, 1998, p. 257-8)

A ausência de acordo com a própria morte pode ser entendida como a ruptura entre o sujeito isolado da ação histórica e o processo histórico automatizado. Com isso, Müller esvazia a peça de aprendizagem de sua função de esclarecimento a respeito do sentido da ação correta. Ela é antes a exposição de uma aporia, a qual reflete a impossibilidade do conhecimento seguro a respeito da revolução. Surge então em *Mauser* uma figura inexistente em *A Medida*: a dúvida, que aparece como impossibilidade de constituição e transmissão da verdade a respeito da ação revolucionária, como transformação da revolução em exercício de violência como sustentáculo de uma utopia abstrata, e, por fim, como decreto de morte para o sujeito que duvida: “Contra a dúvida a respeito da revolução / não há outro meio que não a morte daquele que duvida” (MÜLLER, 1998, p. 249).

Se, na peça de aprendizagem brechtiana, a revolução fornecia o lastro histórico à apresentação não trágica do curso da história, *Mauser* encenaria justamente o trágico da revolução, ou seja, a reversão da emancipação social em seu contrário, em uma máquina de morte. Antes, contudo, de concluir pela tragédia da revolução, cabe considerar que Müller não trabalha com a integração consumada do indivíduo à máquina de matar, mas com os diversos graus de integração e cisão que regulam a relação entre coro e indivíduo. Tamanho questionamento da relação entre indivíduo e coletividade é possível apenas da perspectiva da cisão entre ambos. É justamente dessa cisão que resulta o

potencial crítico da peça perante o processo revolucionário, pois é a partir dela que se expõe a fraqueza, e não a força, do coro. Uma vez que ele só integra o indivíduo por meio de sua supressão, seja física ou intelectual, a legitimidade da missão cobrada em nome da revolução se perde. O único ponto de coesão das diversas vozes é a suspeita conjunta em relação à possibilidade de ensinamento coletivo no bojo do processo revolucionário. Com isso, Müller questiona a peça de aprendizagem em seu esclarecimento a respeito do sentido da ação correta.

O fato de *Mauser* realizar uma crítica imanente da peça de aprendizagem por meio da reversão da revolução em seu contrário, conferindo ao destino individual um feitio trágico no bojo do mesmo processo histórico que o libertaria, é um argumento a favor do caráter trágico do teatro de Müller. O que, porém, impede que *Mauser* possa ser considerada como uma tragédia nesse sentido é a maneira pela qual a peça se configura enquanto dispositivo teatral. As indicações de cena, as quais devem ser entendidas como parte do texto, submetem a tendência do conflito à tragédia a uma instância de controle coletivo por meio da encenação. Se a instabilidade do uso das palavras e da posição do indivíduo perante a coletividade, bem como a ameaça de liquidação que paira sobre ele, podem remontar ao conflito trágico, a forma de apresentação remete à peça de aprendizagem, ao prever o controle social do processo. Em outras palavras, os aspectos trágicos da confrontação entre “A” e o Coro e da visão do processo histórico como destino automatizado são justapostos a uma organização do espetáculo teatral de natureza não-trágica, a qual se encontra submetido ao controle social.

> A apresentação para o público é possível caso se possibilite ao público controlar a encenação pelo texto e o texto pela encenação (...); caso as reações do público sejam controladas pela assincronia entre texto e encenação, pela não-identidade de quem fala e de quem

> representa. Essa distribuição do texto é um esquema variável, forma e grau das variantes de uma decisão política que deve ser acertada de caso a caso (MÜLLER, 1998, p. 259).

Segundo essa indicação, *Mauser* não foi escrita para o teatro convencional, o teatro de repertório, mas, como uma peça de aprendizagem, para o exercício coletivo a respeito da organização, também coletiva, da morte.

> Não é uma peça de repertório: o caso extremo, não objeto, mas exemplo em que se demostra o *continuum* da normalidade a ser rompido: a morte, cuja transfiguração na tragédia ou recalque na comédia constitui a base do teatro dos indivíduos, uma função da vida considerada como produção, um trabalho entre outros, organizado pelo coletivo e organizando o coletivo (MÜLLER, 1998, p. 259).

De acordo com a nota, a apresentação do esvaziamento do aprendizado coletivo é submetido ao exame coletivo, caracterizando a peça como uma contraposição singular de gêneros: ela investiga a atualidade de uma forma – a peça de aprendizagem – por meio de traços de uma outra – a tragédia – negada por essa mesma forma. Notar tais tensões é necessário, antes de tudo, para evitar que a articulação entre coro e indivíduo seja vista apenas como a representação do automatismo da revolução, negligenciando o controle coletivo oferecido pela encenação. *Mauser* não dá um passo atrás em relação à crítica de Brecht à tragédia, mas busca evidenciar que os pressupostos de um teatro não-trágico podem ser questionados, sem que isso resulte necessariamente ao retorno a uma compreensão trágica da história.

Diante dessas considerações, a escolha da distribuição de papeis torna-se um elemento central para confrontar a tragédia da revolução com o controle social implicado na ideia da peça de aprendizagem. É também o que permitiria desenvolver as questões propostas por Müller em seu texto. Os Commmediens

Tropicales não encenam *Mauser* como uma peça de aprendizagem, de modo a possibilitar “ao público controlar a encenação pelo texto e o texto pela encenação”, como sugeria Müller. Como os próprios textos do Brecht indicavam, essa seria uma estratégia mais condizente com a dinâmica dos ensaios do que com a apresentação de um espetáculo. É razoável, contudo, concluir que *Mauser de Garagem* traz ao público uma reflexão cênica interna ao grupo a respeito das questões suscitadas pelos textos de Müller. O caráter processual do aprendizado, conquistado ao longo do trabalho, é mantido e explicitado graças à decisão acertada dos Commediens de evitar a identificação entre atores e personagens. Não há um único ator designado para o papel de carrasco, mas um trânsito constante dos atores e das atrizes pelas figuras do carrasco e dos membros do coro. Cada um dos participantes é levado em algum momento a experimentar as falas do carrasco e do coro. É uma estratégia que não deixa de remeter à peça de aprendizagem brechtiana, em particular *A Medida,* peça em que cada um dos agitadores desempenha para o coro de controle o papel do jovem camarada.

Se essa se mostra uma escolha de encenação adequada à relação entre indivíduo e coletividade proposta por *Mauser*, o elenco não demostra o mesmo sucesso ao lidar com o texto seco e permeado de bordões de Müller, o qual é encenado em uma boa tradução de Eduardo Socha. As atrizes e os atores ora tentam, como no início da apresentação, uma postura fria e de pouco compromisso, de cigarro aceso e gestos displicentes, ora recorrem a formas mais dramáticas e expressivas, lançando o olhar aterrozido ou patético para si mesmos e para os demais enquanto o carrasco clama por sua humanidade. A crueza do texto, sempre rente à mecanização do homem, se perde ou se dilui em formas convencionais de atuação de um elenco que tem dificuldade em encontrar o tom adequado. Os momentos em que dançam com ares de revolta ao som do rock pesado ou então se expõem nus diante do tribunal também não

ajudam. Esses problemas da atuação terminam por refletir um dos sentidos da "garagem" do título. Como artistas que ainda moram com os pais, o elenco, ansioso por chegar ao público, chocar ou simplesmente apresentar uma atuação forte e marcante, não escapa de uma certa impaciência adolescente. A mecanização do homem e da história colocada em cena por Müller passa longe dali.

Talvez pelo mesmo motivo, o grupo tenha mais sucesso nos aspectos que se distanciam dessa expressividade corriqueira e reforçam a materialidade dos meios de encenação. A fala mais bem colocada da peça é o bordão final repetido inúmeras vezes por uma engenhosa instalação de caixas de som e microfone. Submetido ao movimento pendular do microfone em constante desaceleração, a despersonalização do homem pela automatização do processo histórico é explicitada como uma construção mecânica que marca, com seu repouso, o ponto final da peça. A projeção constante ao fundo de vídeos com cenas da destruição de lavadoras, carros e até de um piano por máquinas pesadas também é bem sucedida em evidenciar a relação entre técnica e destruição que percorre a obra de Müller. O mesmo se pode dizer do palco forrado de cacos de vidro, que ameaça os atores com um ferimento físico a cada movimento em cena.

A colaboração com o Quarteto à Deriva é um ponto alto que merece um comentário à parte. Responsável pelo rock de garagem que recebe os espectadores, o quarteto realiza na parte final da encenação um longo improviso jazzístico. Em uma peça de estrutura circular e bordões repetitivos, um improviso musical que retarda ao máximo a conclusão se mostra altamente significativo. Enquanto o quarteto realiza a sua última performance, o espectador sem conhecimento prévio do texto de Müller poderia muito bem concluir que a peça propriamente dita já havia terminado. Não é, porém, o que

ocorre. O improviso tem ali a função muito precisa de dilatar ao máximo o tempo dramático e assim construir um enquadramento singular à ultima cena, justamente aquela que oferece ao público a última fala mecanicamente reproduzida. Conta-se que Müller gostava muito de uma encenação de *Hamletmaschine* feita nos anos 1980 por Robert Wilson. O encenador só havia introduzido o texto quando os ensaios já estavam num estado bastante adiantado. Com isso, o texto, que já era uma montagem literária, se tornava ainda mais fragmentado e avesso ao desenvolvimento de uma ação dramática. Wilson o introduzia como blocos de material, e não como suportes de significação. Os rearranjos de falas e bordões repetitivos em *Mauser* antecipam esse teatro em fragmentos que Müller desenvolverá nas peças seguintes. O improviso do Quarteto à Deriva o torna cenicamente concreto e, ao retardar a ação, aponta para a crítica de Müller à teleologia implicada no drama e na concepção europeia de revolução. Lidar com fragmentos, montagens e repetições seria uma maneira de se colocar criticamente diante de um desenvolvimento histórico que se reverteu em seu contrário. Esse posicionamento poderia apontar para um concepção de teatro marcada pelo tratamento de seus materiais tradicionais como meros materiais brutos, sem significação prévia ou ressonâncias conceituais. Seria um teatro de imagens e instalações sonoras, não-dramático ou pós-dramático, destinado, antes de tudo, a estimular os sentidos do espectador. Não é o que ocorre no teatro de Müller, carregado de textos e ideias. A ênfase na materialidade da cena serve aqui a estranhamentos que buscam abrir caminho para uma experiência resistente à determinação prévia. A pergunta do carrasco por sua humanidade é uma busca por uma outra equação entre homem e máquina. No palco, ela se ressalta no confronto entre a materialidade cênica e o ator às voltas com um texto. A encenação dos Commediens evidencia que o sucesso em explorar

essa materialidade não os exime da tarefa de encontrar uma forma de atuação adequada a ela.

Referências bibliográficas:

ARANTES, Paulo Eduardo. “Entrevista”, in *Literatura e Sociedade* n.15, 2011.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”, in *Obras Escolhidas.* São Paulo, Brasiliense,1995.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo 3*. Tradução de Fernando Peixoto, Ingrid Koudela,

et al. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

GATTI, Luciano. *A Peça de Aprendizagem*. *Heiner Müller e o Modelo Brechtiano*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2015.

KON, Artur. *Da teatrocracia. Estética e política do teatro paulistano contemporâneo.*

FFLCH-USP, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

MÜLLER, Heiner. *Werke 4*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

_____. *Gesammelte Irrtümer 1-3.* Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1986-1994.

_____. *Medeamaterial e Outros Textos.* São Paulo, Paz e Terra, 1993.

_____. *Quatro Textos para Teatro: Mauser, Hamletmáquina, A Missão, Quarteto.* Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo, Hucitec, 1987

_____. *O Espanto no Teatro.* Organização de Ingrid Koudela. São Paulo, Perspectiva, 2003.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, in *Sequências Brasileiras*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Luciano Gatti é doutor em filosofia pela UNICAMP e professor do departamento de filosofia da UNIFESP. É autor de *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno* (Loyola, 2009) e *A Peça de Aprendizagem. Heiner Müller e o Modelo Brechtiano* (Edusp, 2015).

Patrocínio:

CRÍTICAS

Um jogo de poder entre a voz e o silêncio

Crítica da peça *Caesar – como construir um império*, direção e adaptação de Roberto Alvim

Por Dinah Cesare

Resumo: Crítica da peça *Caesar – como construir um império*, montagem que estreou em fevereiro no Espaço SESC, adaptação do clássico *Julius Caesar* de William Shakespeare com direção de Roberto Alvim. Trata-se de uma reflexão a partir das proposições geradas pela peça.

Palavras-chave: Julius Caesar, Roberto Alvim, William Shakespeare, Club Noir

Abstract: Review of *Caesar – como construir um império*, the play which debuted in February at Espaço SESC, adaptation of the classic *Julius Caesar* by William Shakespeare, directed by Roberto Alvim. This is a reflection from the proposals generated by the play.

Keywords: Julius Caesar, Roberto Alvim, William Shakespeare, Club Noir

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/caesar/

Patrocínio:

O momento atual da sociedade brasileira por si só justifica a encenação de um conflito de poder. Mais especificamente no que diz respeito ao pleito atual que divide o país de uma forma bastante simplificada, para não dizer fictícia, entre os defensores do governo e seus detratores, a encenação de *Caesar – como construir um império* é bastante bem-vinda. Claro que estou apontando aqui nesta visão típica do maniqueísmo apenas uma vertente que se diz hegemônica no debate nacional fortemente incendiado e dirigido pelas mídias dominantes. Existem diversos outros fóruns em que a discussão política mostra seus contornos mais complexos. No entanto, a ideia de polaridade ilusória, expressa inclusive por discursos contraditórios que revelam distorções de base com desdobramentos em nossas vidas políticas, é um tema compartilhado entre a realidade de nosso tempo e a da peça *Caesar*.

É importante lembrar que a dimensão das redes sociais na internet surge como um lugar em que as pessoas podem falar de si, ao mesmo tempo em que estão falando de seus posicionamentos políticos, de questões referentes aos processos de marginalização do feminismo, das lutas de classes (vide os professores da rede estadual), das questões de gênero e sexualidades, dos modos de aprender e construir saberes, das relações trabalhistas, das políticas de remoções (quase de par com os anos de existência de nossa cidade) e toda uma diversidade de modos históricos de estar no mundo. Podemos dizer inclusive que todos esses agenciamentos que formam as nossas redes sociais não somente expressam o que as pessoas pensam, mas se constituem como uma malha de ação de suas falas. O fato é que falar de uma questão política concerne ao âmbito de uma cultura, do mesmo modo que falar de si.

Assim, a questão do saber e do dizer a verdade só adquire sentido quando lançada, quando jogada. Nesta perspectiva em rede os saberes só se justificam por consensos provisórios e parciais que se estabelecem pelo reconhecimento e convívio com as diferenças. Talvez seja legítimo pensar o

teatro como uma atividade em que o gesto fundamental seja também o de lançar modos factíveis de existir somente na relação entre as diversidades – atores que jogam.

Gostaria de propor criticamente, em alguma medida, a peça *Caesar* como deslocamento dos discursos de verdade criados na esfera política e que são construídos na polarização entre posicionamentos contraditórios sem perder de vista o aspecto do indivíduo, seja para fins de dominação, seja como um modo de dar visibilidade para a subjetivação. Um dos focos que a peça oferece ao espectador é a ideia de um suposto espaço de silêncio imposto pelo ambiente cênico escuro, quebrado pela escuta dos personagens que falam de si. Para isso, lanço mão brevemente da tradição de falar de si como uma exposição contaminada também pela crítica pessoal ao contexto social.

A peça *Caesar*, dirigida e adaptada por Roberto Alvim, parte da tragédia clássica em cinco atos, *Julius Caesar,* escrita por William Shakespeare provavelmente em 1599. O texto de Shakespeare revela toda uma dialética que perfaz as justificativas e consequências sobre o assassinato do general romano orquestrado pelos seus senadores. O mote para o desenvolvimento da trama é o poder e a influência conquistada por *Caesar* que gera um terrível incômodo nos quadros políticos. Afinal, todos querem sua parte do poder. Para resolver a questão organiza-se um golpe de estado. A diferença crucial entre os tempos históricos, ou seja, o tempo clássico e o nosso, é a de que o contexto trágico não engendra toda uma retórica para o impedimento do Chefe de Estado, mas opta pela concretude de seu assassinato no Capitólio. O percurso até o assassinato é feito pelas falas de si (e entre si) que apontam para os valores da vida política, de coerção, de ajuizamentos e de convencimento daquilo que se quer estabelecer. Somente depois de *Caesar* morto é que as figuras do poder lançam mão dos discursos para manipular a população.

Tenho acompanhado como crítica de teatro alguns trabalhos do Club Noir, o coletivo sediado na região da Rua Augusta em São Paulo, criado por Roberto Alvim e pela atriz e diretora Juliana Galdino, também assistente de direção em *Caesar*. Ressalto que assistir a uma companhia de outro estado tem sido possível pela iniciativa curatorial do Espaço SESC de manter o público carioca em constante interlocução com produções nacionais. A pesquisa artística da companhia aborda questões do mundo contemporâneo em suas criações dramatúrgicas, sobretudo na escolha da voz como vetor expressivo do teatro, vejamos o exemplo do projeto *Peep Classic Ésquilo* de 2013, também mostrado no Espaço Sesc. Um dos princípios desse trabalho que lembro como uma forte impressão é o de desejar propor uma espécie de reinvenção do projeto de humanidade a partir das mais antigas fabulações registradas na história do teatro. Um novo dizível de humanidade.

Vasculhando na internet, encontrei uma apresentação da companhia que pode servir como resumo do que estou querendo apontar aqui sobre a relação entre a pesquisa teatral e o projeto de imaginário para um coletivo de pessoas: "Trata-se de uma companhia que investiga sobretudo a palavra e seu poder de construção de realidades e de estímulo ao imaginário da plateia, construindo Poéticas que se pautam, fundamentalmente, na exploração inusual da “Fala Humana” – e nos silêncios que se contrapõem à ausência desta fala"[1].

A fala para o teatro, e mais ainda para a tragédia clássica, não é simplesmente um modo de tornar o personagem visível. A fala é a própria ação interior dos personagens, seus pontos de mudança, suas escolhas. Assim, a fala é agida na tragédia: "Toda fala no palco é atuante e aí mais que em qualquer outro lugar, ‘dizer é fazer’" (PAVIS, 1999).

[1] Teatropedia, disponível em: http://teatropedia.com/wiki/Club_Noir.

Não é sem motivo a escolha de *Julius Caesar* por Roberto Alvim para figurar nossos tempos falaciosos. O ar de conspiração e, sobretudo, a divisão interna dos personagens envolvidos se reflete na dimensão contraditória dos discursos de poder proferidos em público. De um lado Brutus, o general e amigo pessoal de *Caesar*, e do outro lado o igualmente poderoso Marco Antônio. Brutus foi aliciado por Caius Cassius a tomar partido na conspiração contra o proeminente romano e ambos formam duas figuras da consciência, ou da crise de consciência que a peça de Shakespeare mostra. Brutus organiza para si mesmo um discurso que gira em torno da verdade criando prerrogativas fundamentais para o assassinato como um bem maior para o povo. Marco Antônio, mais astuto em seu discurso, sabe jogar com a contradição da figura humana de *Caesar*, deixando que o povo tenha a ilusão de estar decidindo por si mesmo.

A dramaturgia criada por Alvim resulta em uma operação de síntese do texto de Shakespeare, guardando os conflitos internos dos personagens como poética de construção de suas ações ditas no jogo de poder. Centrada nos conflitos subjetivos, relativiza seus posicionamentos em direção daquilo que podemos entender como aspectos humanos por meio de uma espécie de mostragem de fragmentos de diálogos e narrativas de si. Acredito que isso possa incomodar um espectador mais afeito a experiências totalizantes, no entanto ao falarem de si por meio de fragmentos, os personagens atuam suas singularidades. Não passa despercebido, por exemplo, o afeto que une dois personagens resultantes da síntese dramatúrgica: Cassius e Brutus.

A cenografia de *Caesar* elaborada pelo próprio diretor é um campo escuro cujo solo é formado por um sem número de moedas que tilintam ao sabor dos passos dos atores Caco Ciocler, que vive Cassius, e Carmo Dalla Vecchia, na pele de Brutus. Este campo minado pelo poder do dinheiro, no entanto em obscuridade, reforça os manejos deturpados e interesses da política que,

embora queiram dar ênfase em seus discursos ao bem estar social, estão alicerçados nas transações do capital. As falas dos personagens, embora tenham um cunho de falar a verdade de si "sem esconder nada", são ditas em um escuro que revela seu poder de dissimulação e as sutilezas daquilo que em nós é inconcluso também, assim como na dramaturgia fragmentada.

O campo escuro que se estende por todo ambiente é uma metáfora formal de tudo o que está em dobragem na encenação. Ao que aqui estou me referindo, como campo de dobra pelo efeito do escuro, tem a ver com a força deste como imagem para o avesso silencioso da predominância da voz. Penso esta imagem em consonância com as palavras de Merleau-Ponty: "o que é próprio do visível é ter uma dobragem de invisível em sentido estrito que ele torna presente com uma certa ausência" (MERLEAU-PONTY, 2009, p. 67). Esta é também uma tradicional noção que temos de imagem, ou seja, alguma coisa que nos serve de mediação, o que significa necessariamente ser de natureza secundária.

A eficácia da imagem do campo escuro se converte em um plano no qual é possível para o espectador exercer uma crítica própria do mostrado. A crítica se refere a um possível conjunto de questionamentos das relações de poder, não somente na política estrito senso, mas também nas relações entre as pessoas e em todos os aspectos de crise que nos retirem do universalismo e que nos singularizem. Entendo que o apagamento das figuras da cena é também frequentemente o apagamento das referências nos limites do representável. Se a encenação trabalha pelo viés da subtração, significa que temos instabilidades de referências mais precisas, o que vai exigir do espectador que construa um campo singular de substâncias referenciais. É como se a encenação lançasse as bases da ficção, ao mesmo tempo em que as retiraria. Neste sentido, a meu ver a atuação de gestuais mais acentuados

de Carmo Dalla Vecchia contribui menos para uma abertura crítica que a concisão dramática de Caco Ciocler.

Ainda no que diz respeito ao efeito que estou considerando como dobragem, ele é propositor na peça tanto pelo fato de que o apagamento da cena valoriza a recepção da voz, como pelo estranhamento das falas ditas de modo inusual em enunciados rítmicos apontando para a característica da fala como ação. No entanto, uma ação da qual não se pode ter um único sentido. É importante ressaltar o fato de que o espectador cria uma narrativa, não estritamente pelo que é visto em cena (já que a cena prima pelo seu apagamento) e mais por aquilo que escuta. Paradigmática da dobragem é a fala de Brutus pescada do texto de Shakespeare: "O olho si mesmo não se enxerga, senão pelo reflexo em outra coisa"[2].

A meu ver existe ainda outro efeito resultante da combinação entre a atmosfera escura, a síntese dramatúrgica, as vozes e o deslocamento dos atores em diferentes personagens, sobretudo na medida em que não perdem por completo o horizonte conflitual de Cassius e Brutus, que qualifica a cena como um lugar de exclusão do tempo comum. É como se o espaço ganhasse a qualidade de todos os lugares da trama em simultaneidade. Assim, a voz também ganha contornos que não aderem completamente a um tempo de presente puro, mas cria uma escuta complexa do tempo.

A saga original de Shakespeare tem seu desfecho no campo de uma guerra que está sendo travada entre os que ganharam o poder com o assassinato e os aliados de Marco Antônio. Quando Alvim desloca o campo de guerra para a deriva que Brutus se impõe entre cidades, a cena é um lugar dramatúrgico que reúne as qualidades destes ambientes. Então a guerra se mostra menos como

[2] Júlio César, William Shakespeare. Versão para E-Book. Fonte digital: www.jahr.com. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/cesar.pdf.

Patrocínio:

uma força de reorganização das polaridades políticas por meio da mestria de seus agentes, mas como um lugar de distensão de forças. Acredito que este aspecto cênico-dramatúrgico favoreça uma comunicação com o público, pois a empatia é uma das formas de criar reflexão e aproximação com os conteúdos simbólicos no teatro. Não estou querendo dizer que a encenação faz concessões, mas está interessada em quem está na plateia. Deriva e distensão são estados conhecidos por nós em nossos momentos e experiências de angústia.

O espaço cenográfico ainda confere uma substância poética minimalista às contradições que regem nossos contratos sociais com a iluminação de uma faixa vermelha de luz neon criada por Alvim. Se pensarmos aqui a linha vermelha como uma alusão ao sangue – elemento presente nas tragédias de Shakespeare sobre o poder, sobretudo em *Macbeth* –, além da evidência de que o poder se estabelece pela retração de vidas colocadas em jogo por mecanismos de coerção e violência, também podemos conferir um valor simbólico ao sangue como substância biológica do fluxo de viver. Se o sangue jorra, existe um risco de morte; se o sangue corre seu fluxo normal em nosso corpo, estamos nos nutrindo. Se o sangue é um elemento de troca, não podemos fazer uma alusão selvagem e pensá-lo como símbolo da reflexão? Ou mesmo como substância dialógica? Mas para isso precisamos incluir aquilo que as falas de si dos personagens estão dizendo sob a ótica de um regime de verdade. Não seria preciso levar em conta a materialidade cênica como sugestão de contradições, de vazamentos e de dúvidas? Assim, o teatro encenado em *Caesar* se mostra como um palco aproximado de nossas falas-ações cotidianas.

O conhecido pensamento libertário de Michel Foucault se debruça sobre a importância do falar de si em *A coragem da verdade* (2014), livro que tive a oportunidade de ler recentemente. Nesse livro, o filósofo discorre sobre a

parresía, cuja etimologia é a de uma atividade fundamentada no dizer tudo. Existem eminentemente dois valores de *parresía*. Um valor que é pejorativo naquele que diz tudo no sentido de dizer qualquer coisa (tudo que lhe passa pela cabeça ou que sirva à causa que defenda). Então temos um “parresiasta” tagarela e sem credibilidade. O valor positivo é o que "consiste em dizer a verdade, sem dissimulação nem reserva" (FOUCAULT, 2004, p. 11).

Existe uma boa diferença entre sair por aí dizendo qualquer coisa e dizer tudo como um valor de verdade. Neste falar de si, o estatuto da verdade exige a prerrogativa da vinculação fundamental entre a fala e o pensamento daquele que a diz. Foucault ainda ressalta que para haver um autêntico falar de si, deve-se ter em questão o vínculo entre os interlocutores.

Acredito que um vínculo entre o falar de si e o falar verdadeiro está na composição original para o piano criada por Vladimir Safatle, executada ao vivo pela pianista Mariana Carvalho. A composição atua como uma trilha criando uma cena sonora que acompanha a encenação. Meus recursos musicais são bastante precários, mas lembro que a composição reúne certos padrões ou frases que se repetem em diferentes intensidades sugerindo narrativas que acompanham as falas-ações. Utiliza também o *cluster*, termo técnico para a música que toca várias notas ao mesmo tempo sem espaço entre os sons. Funcionando como dramaturgia, a composição ainda investe em um breve movimento melódico, se não me falha a percepção que tive no momento da peça, de uma citação da *Paixão Segundo São Mateus* de Bach. Bach e Shakespeare são dois ícones. A composição do primeiro é uma melodia prazerosa, que emociona e que, assim como a obra do dramaturgo inglês, é um material que se destinou a uma série de apropriações ao longo do tempo e de expressões artísticas. A apropriação também é um modo de falar de si por meio do enfrentamento com o outro, é encontrar recursos possíveis de aproximação e de distanciamento entre as partes.

Caesar é um trabalho cheio de camadas que fala de um modo de conhecimento baseado no sujeito que quer desvendar a natureza, um homem em movimento.

Referências bibliográficas:

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Nova Vega, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Dinah Cesare é teórica do teatro, Professora Assistente no curso de Artes Visuais da EBA-UFRJ, Doutora em Artes Visuais (EBA- UFRJ) dentro da Área de Teoria e Experimentações em Arte – Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares, e é Mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO.

Patrocínio:

CRÍTICAS

Um espaço para o devir

Crítica de *Cabras – Cabeças que rolam, cabeças que voam*, da Cia Balagan

Por Edélcio Mostaço

Resumo: O texto enfoca o espetáculo *Cabras, cabeças que voam, cabeças que rolam*, criado e dirigido por Maria Thaís para a companhia Balagan, de São Paulo.

Palavras-chave: *Cabras*, Balagan, montagem, narratividade.

Abstract: The review focuses *Cabra, cabeças que voam, cabeças que rolam*, created and staged by Maria Thaís for Balagan group from São Paulo.

Keywords: *Cabras,* Balagan, montage, narrativity.

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/cabras/

Sétimo trabalho da companhia paulista Balagan, *Cabras, cabeças que voam, cabeças que rolam* se inscreve na mesma vereda por ela antes trilhada de procurar uma poética estreitamente vinculada com o tema proposto, reinventando um percurso de criação cujo destino é tocar algo novo e antes não referido.

Maria Thaís, a encenadora, defende com garra o comando do grupo, superando as naturais dificuldades de todo processo – não apenas criativo, mas também de sobrevivência, administração e luta contra condições adversas à criação artística entre nós. O elenco tem variado ao longo da história da Balagan, fundada em 1999, e isso se reflete nas criações. *Cabras* conta com uma equipe renovada, nem todos rendendo satisfatoriamente no mesmo diapasão de trabalhos anteriores, mas que se mostra coesa e afinada com as propostas criativas do ensemble.

Tomando por núcleo criativo a palavra-valise *cabra* – polimorfa e metafórica -, a encenação transita por apurada intertextualidade. Há um território de base onde se manifesta, o sertão brasileiro e suas peculiares contradições socioculturais, mas, como rizomas, os demais sentidos vão se imiscuindo e se desdobrando nessa partitura textual criada por Luís Alberto de Abreu que não esconde sua intimidade com as poéticas de João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, autores maiores da língua, mestres em conduzir as sonoridades expressivas para fraseados peculiares e muito próprios. Trata-se de um universo onde *a cabra* e *os cabras* convivem em aliança, tão somente vozes berrando ao léu suas agruras.

Transbordamento

Os eixos criativos da realização são Guerra, Festa e Fé e cada participante do ensemble, incluindo os músicos, o cenógrafo, o iluminador e demais integrantes puderam, ao longo do percurso, elaborar a tríade sob variados

pontos de vista. Foram criadas quatro versões cênicas, cada uma delas etapas de depuração quanto ao produto final, oportunidades de incluir também o público no rol dos criadores, uma vez que sugestões e observações por ele indicadas foram incorporadas. Esse dialogismo processual buscou, sobretudo, estreitar e absorver em modo não personalizado as alternativas poéticas descortinadas.

O material textual final resultou das simbioses que Luís de Abreu e Maria Thaís efetivaram sobre todo esse conjunto. Que, naquelas alturas, já se mostrava indefectivelmente impostado enquanto cena. Cenas-guia ou cenas-mônadas, uma vez que os serviços dramáticos foram dispensados em benefício das costuras épicas, narratológicas, desenhadas como mosaico que exibe qualidades próprias. No resultado final, as cenas se imbricam, se superpõe, exercem a função de contraponto, se dão à vista em sua natureza híbrida de fechadas e abertas. Isso não cria dificuldades para a sequência, embora possuam a natureza do romance e não a intersubjetividade do drama. A Guerra pode passar à Festa ou à Fé sem que obstáculos se ofereçam ao percurso. No fundo e afinal, as três dimensões são diferentemente nomeadas apenas para facilitar as referências, posto que, em sua unidade íntima, nascem e crescem de uma mesma realidade: o espaço.

É o espaço, de fato, o fator unificador do espetáculo. Cada uma das quatro versões em processo foi realizada sob diferentes condições espaciais, dialogando e aproveitando cada uma das geografias disponíveis. No Centro Cultural São Paulo, onde *Cabras* finalmente estreou para o grande público, uma imensa parede de concreto armado delimita o fundo da cena, um brutalismo originário que não fere, mas, ao contrário, complementa, o paisagismo alucinado dos horizontes sertanejos. Verde, róseo, alaranjado, vermelho, púrpura ou amarelo, esse paredão hostil se estiola e se dobra às

incursões luminosas, propondo metáforas pelo avesso do avesso onde antes só existia o duro concreto de nossas esquinas.

Cabeças voam, afinal. É apostando nesse desígnio múltiplo que o espetáculo se oferece às percepções, tomando o transe como trânsito: uma via de acesso. Rodando como um pião, o que temos são flashes, instantâneos colhidos pelo cine-olho que cada um pode articular em relação àquelas paisagens reais e imaginárias. Fiel ao espírito criativo de Eisenstein, Maria Thaís emprega a montagem como um recurso poderoso, fazendo do entrelaçamento entre elas uma síntese que almeja mover o espectador. Não se trata de narrar, como nas velhas fábulas, um enredo qualquer, um percurso dramático acalentado pelo sonho ou a fantasia; mas, em outra direção, chocar o espectador com novos ângulos de realidade, novos prismas difratados do real, ele, ainda e sempre, o guia da realização. Não há aqui *o luar do sertão*, a romântica aventura do espírito que edulcora com eflúvios a gratificação do gozo; mas, bem ao contrário, a aguda reverência *à pedra,* a singular metonímia com que Cabral esculpe seus significados:

> "Só me recordo de Azulão me lavando, com capricho e areia, em mina d'água e o roxo de que sou feito ficou mais escuro. Mancha de sangue entranha em madeira, não adianta arear" (cena 3).

Amnésico

"O devir é o que literalmente se evade, foge, escapando tanto à *mímesis*, ou seja, a imitação e a reprodução [...], quanto à '*memesis*', ou seja, a memória e a história. O devir é amnésico, pré-histórico, anicônico e estéril; ele é a diferença na prática", postula Eduardo Viveiros de Castro (CASTRO, 2015, p. 183), indicando uma das razões pelas quais as *cabeças voam*. Devires são irredutíveis quer à ordem simbólica quer serial, uma das razões pelas quais a cena não comporta ser reduzida a uma estrutura, a algum tipo de modo dramático absoluto ou forma ideal, senão à custa de achatamentos do fato

cênico em sua própria manifestação. É da natureza da cena a contiguidade, a superposição, a montagem. Pensada como diferença, a cena desborda toda categorização ontológica que muitos insistem em nela perceber ou cultivar. Território de devires contínuos, ela é pré-histórica e, como acima afirma nosso antropólogo, também amnésica. A diferença aqui aludida, portanto, não é o que falta, mas o que transborda.

É o que foge, se evade pela imaginação e pela intensidade, conformando novos agenciamentos onde antes nada havia ou estava. A contiguidade entre uma roupa e um chapéu, entre um ator e um objeto, entre uma figura e um fundo sem correlações imediatas estabelece uma Gestalt que nenhuma outra psicologia apreende em sua inteireza e pujança, e Maria Thaís as sabe explorar em seu espetáculo com grande maestria. Anti-mimético, *Cabras* se estrutura pela cena, não pelo texto, obedecendo uma pulsação que apenas a encenação postula, administra e oferece como *puzzle* de prováveis ou possíveis. Entre o animal (cabra) e o homem (cabra) não há meio termo nem condescendência: um é o outro.

É isso o devir. Conforme explicam os autores de *Mil Platôs*, o devir não é nem uma metáfora nem uma correspondência de relações, nem uma imitação nem uma evolução – pois "o devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele devém; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real" (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 19). Enfim, o devir é da ordem da aliança.

Essa a razão pela qual as cabeças podem voar, mas também rolar,seja ao sabor da festa, da fé ou da guerra, três dimensões da realidade permanentemente em jogo no espetáculo.

Patrocínio:

Realidade

Muitos pensam que a realidade é fruto de interconexões causais. Esquecem que nela está imbricada a linguagem e o desejo: eu falo dela porque minha vontade me orienta nessa direção. Crer que algo exista – no nosso caso, a realidade – é uma condição para nosso desejo se manifestar, pois de outro modo ele nunca seria conhecido. Uma equação que toma por base a inferência é fundamental de ser distinguida nesse processo, pois a crença e o desejo nunca são associações, mas inferências (DELEUZE, 1974, p. 14). Rompe-se assim o círculo serial ou sequencial que estrutura a guerra, a fé e a festa, uma vez que entre os três planos de realidade tanto o desejo quanto a linguagem estão profundamente imbricados na rede de relações possíveis entre eles. Isso vale para o espetáculo e para o espectador, uma vez que é preciso deixar-se contaminar pela cena, a ela aderir para que devires possam ser colocados em marcha. No programa é relatado que, ao realizarem a pesquisa de campo no alto sertão, muitos dos entrevistados não sabiam explicar o porquê do ódio separando parentes, causa das muitas mortes por vingança naquele universo que pode ser tomado como pré-capitalista. Uma inextricável aliança une festa, fé e guerra entre aquelas populações, apoiada numa particularíssima partitura de crenças e desejos. As mulheres, por exemplo, sabem que vão parir filhos que serão mortos, em emboscadas ou desafios, mas nem por isso deixam de fazê-lo. Há uma inferência aqui bastante particular: se um Albuquerque morre, também um Azevedo precisa seguir o mesmo caminho. É a lei da guerra. Mas também é da fé e da festa, uma vez que todos frequentam a mesma igreja e as mesmas festividades, tornando os encontros entre eles inevitáveis. A *vendeta* possui uma ética particular e a-histórica: vige desde tempos imemoriais, alimenta-se de cada ação praticada no dia a dia: “puxasse ou não o gatilho, a sorte estava lançada. Nos olhares cruzados, selava-se o destino” (programa, p. 18).

Mas além da guerra, o sertanejo também vive a fé e a festa. A suspensão temporária do ódio dá ensejo ao gozo, íntimo quando se trata da crença, corpóreo, quando se dança e canta a alegria da existência. Através desses fluxos a vida sertaneja escorre, se embrenha no solo e institui um espaço de contiguidades.

Em *Cabras, cabeças que voam, cabeças que rolam* esse espaço é delimitado pela presença dos atores. Eles são capazes não apenas de se alternarem entre personagens distintas como viver as ambiguidades entre humano e animal, terra e pedra, céu e inferno, dando curso às inferências do espectador. Razão maior, quero crer, para que o espetáculo cale em modo bastante pessoal sobre a plateia, permitindo a cada um ali absorver ângulos bastante particulares. Numa era de homogenia artística, a realização aposta na singularidade de uma invenção.

Referências bibliográficas:

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____ e GUATTARI, F. *Mil Platôs* (vol. 4), São Paulo, Ed. 34, 2012.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo, Cosacnaif, 2015.

CABRAS, cabeças que voam, cabeças que rolam. Programa do espetáculo, 2016.

Edélcio Mostaço é doutor pela USP, pesquisador do CNPq, professor de Estética Teatral na Udesc-Universidade do Estado de Santa Catarina. Lançou, recentemente, o livro *Soma e Sub-tração*, pela Edusp.

Patrocínio:

ESTUDOS

A história como crítica e a análise como crônica - A crítica como modelo para escrita da história teatral

Por Thiago Herzog

Resumo: O artigo analisa o livro *Panorama do teatro brasileiro,* de Sábato Magaldi, priorizando a compreensão do modelo de discurso presente no livro, a partir da aproximação com a forma de crítica teatral jornalística do autor nos anos 1950. Ao constatarmos a transposição da fórmula de escrita e ao realizarmos as comparações, será possível compreender algumas das disputas, jogos de força e estratégias que levaram à construção e consagração desta narrativa, no que diz respeito à fórmula de escrita.

Palavras-chaves: *Panorama do teatro brasileiro* (1962), Magaldi, Sábato (1927–), História do teatro brasileiro, Crítica teatral jornalística, História da crítica teatral brasileira

Abstract: The article analyzes the book *Panorama do teatro brasileiro*, by Sábato Magaldi, prioritizing the understanding of the speech model on the book, in an approach to the shape of the author's journalistic theatrical critical in the 1950s. When proving the writing formula transposition and realizing comparisons, it is possible to understand some of the disputes, strength games and strategies that that led to the construction and consecration of this narrative, regarding the written formula.

Keywords: *Panorama do teatro brasileiro* (1962), Magaldi, Sábato (1927), Brazilian theatrical history, Brazilian theatrical historiography, Journalistic theater critic, Brazilian theater critic history

Disponível (com imagens, quando houver), em: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/a-historia-como-critica-e-a-analise-como-cronica/

Patrocínio:

Panorama do teatro brasileiro é considerado a versão mais definitiva sobre a nossa história do teatro, de uma forma total, fonte de inspiração para diversos historiadores. Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, em uma defesa apaixonada do livro, tentam defini-lo da seguinte forma:

> Em *Panorama do teatro brasileiro* está sintetizado um programa de revisão e fundamentação de nossa herança dramatúrgica e cênica, não apenas como exposição de concepções e problemas gerais, mas como estudo sistemático dos textos e das montagens, dos autores e dos atores no seu ambiente estético-histórico. Os quatro séculos emergem dos bastidores sob nova luz teatral. Trata-se, até certo ponto, de uma "revelação", não de fatos sensacionais, mas da intimidade estrutural dos eventos cênicos, de suas articulações sociais e de suas motivações artísticas. João Caetano, por exemplo, com sua presença de ator, que é a do comediante brasileiro, revive para as novas gerações, graças a uma reavaliação de suas *Lições Dramáticas*. Todavia, é a literatura dramática quem mais se beneficia dessa crítica que, por vezes, expõe aspectos inesperados. O olhar lançado para a dramaturgia de José de Alencar é uma feliz demonstração da contribuição da obra de Sábato Magaldi para a história e para a historiografia do teatro brasileiro (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 73).

No primeiro capítulo de *Panorama*..., "Perspectivas"[1], uma espécie de introdução ao livro, o autor justifica a escrita, tratando da pouca popularidade do teatro no Brasil. Ele diz que um dos motivos era a falta de análises e estudos teóricos que pudessem auxiliar a criação do gosto pela dramaturgia nacional, e a partir dele, aumentar as plateias do teatro brasileiro.

Na "Nota introdutória à terceira edição"[2], complementa que "Talvez apenas uma verdadeira história do teatro brasileiro, realizada por vários estudiosos,

[1] MAGALDI, 1997, p. 9-15

[2] MAGALDI, 1997, p. 7

Patrocínio:

possa satisfazer a legítima curiosidade dos leitores" (MAGALDI, 1997, p. 7), demonstrando sua vontade de construir uma obra para não entendidos em teatro e principalmente em dramaturgia.

O livro foi escrito como encomenda do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores como forma de divulgação de nossa arte teatral em outras línguas, como ele avisa no "Prefácio" da segunda edição[3]. Nascendo, em 1962, com o total apoio da Universidade de São Paulo, *Panorama do teatro brasileiro* também faz eco com as produções realizadas nas escolas de música e de literatura, que tentaram construir uma narrativa para as nossas produções artísticas nacionais, inspiradas nas escolas de sociologia, antropologia e história, que procuravam delinear a identidade nacional formadora do país durante todos os anos 1950 e 1960.

Portanto, é um livro para leigos que se pretende uma revisão da produção nacional, que instigue ao estudo, à popularização e à paixão pela nossa cena, com ênfase no estudo dramatúrgico, ao longo de 25 capítulos (além dos dois apêndices posteriores). Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota concluem, ao comentar a passagem que explica a inclusão dos capítulos posteriores à obra, como numa defesa:

> Nesse sentido, ciente da impossibilidade de que em uma única obra possa abarcar toda complexidade inerente à escrita da história do teatro brasileiro, Magaldi propõe ao leitor um panorama com o intuito de apontar as possibilidades interpretativas e a discussão de ideias que subsidiaram diversas histórias de teatro no Brasil (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 68-69).

Ao falar da dificuldade de popularização no Brasil, o autor oculta o fato, que ele mesmo pontua anteriormente, ao tratar do teatro do início do século, da popularidade do teatro até os anos 1930. Portanto, essa "não popularização"

[3] MAGALDI, 1962, p. 5.

Patrocínio:

não pode ser avaliada em qualquer época, como ele pretende, mas sim no período no qual ele escreve, o auge de disseminação do chamado teatro moderno, teatro ao qual ele está vinculado diretamente. A perda de popularização do teatro no Brasil, como já dito antes, acontece ao mesmo tempo em que o cinema firma-se como arte de diversão por excelência.

O livro é escrito de forma a apresentar uma narrativa que conte progressivamente o desenrolar linear de nossa história teatral tendo dois vetores principais, um é o da "europeização" ou da "civilização" de nosso teatro; e o outro da nacionalização. O primeiro é ligado à performance cênica, à montagem, e o segundo à literatura, ao texto dramático.

Ao usar vetores de progressão, ele cria hierarquias do que pode ser considerado "bom" ou "ruim", do que merece e do que não merece "ficar para a história", assim inclui, mas também exclui objetos de análise que não se adequam às suas escolhas ou ao "caminhar" progressivo de seus vetores.

Outro procedimento que demonstra a Europa como definidora das referências teatrais presentes no livro é uma dupla e complexa operação que o autor realiza para adequação de nossa história teatral ao desenvolvimento teatral europeu segundo as obras canônicas de história do teatro ocidental.

A análise mais frequentemente realizada ao longo do texto do livro é a da forma literária. Assim, a performance não é levada em consideração em boa parte da obra, apontando para uma apresentação mais de nossa história literária teatral do que teatral propriamente dita. Somente nos capítulos "Presença do ator" (MAGALDI, 1997, p. 63-70), em que trata do trabalho de João Caetano e, em menor escala, "Dramaturgia para atores" (idem, p. 191-206), em que trata dos trabalhos da primeira metade do século XX, a interpretação e a performance se tornam os objetos de estudo em excelência.

Em alguns momentos da obra, Sábato propõe análises externas à literária, assim como o contexto, a produção, o financiamento e o desenvolvimento de edifícios arquitetônicos, mas não se aprofunda, e muito menos retoma, em mais de dois capítulos o procedimento ensaiado.

É preciso considerar que as análises históricas se dão sem a indicação de fontes ou citações, e com um aviso de que não têm a função de pesquisar, mas de analisar, citando os pesquisadores, inclusive, em terceira pessoa[4]. As informações que temos de possíveis referências a fontes é um capítulo em que tenta analisar as obras sobre a história do teatro brasileiro escritas até então[5]. E, na abertura da segunda edição, o que não se repetiu em edições posteriores, um lembrete, de que contou com a ajuda de amigos e de matérias de jornais (*Diário Carioca* e *Estado de São Paulo*) e de revistas (*Anhembi* e *Teatro brasileiro*)[6] para encontrar as informações publicadas, é publicado.

Em *Panorama*, o teatro jesuítico é a semente; *Antônio José* ou *O poeta e a inquisição*, a primeira peça; Martins Pena, aquele que melhor encontra o espírito nacional; e *Vestido de noiva*, aquele que se considera o "marco zero" de um novo tempo.

Esse último espetáculo é tratado como o modelo cênico. E isso, numa análise mais aprofundada, nos indica bastante dos modelos absorvidos nessa identidade teatral construída para o Brasil, que ainda se sustenta sólida. As diretrizes apontadas por Sábato na análise de *Vestido de noiva* nos demonstram muitos dados sobre essa historiografia, que foi produzida à margem da história acadêmica, e sobre a construção dos cânones e do imaginário no teatro nacional.

[4] Ver MAGALDI, 1997, p. 25.

[5] MAGALDI, 1997, p. 289-293.

[6] MAGALDI, S/D, p. 5.

Patrocínio:

É impressionante a defesa do espetáculo por Sábato, que chega a dizer que: "A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de noiva* – Não se contesta mais. Nelson Rodrigues conheceu de súbito a glória teatral e a repercussão transcendeu os limites do palco" (idem, p. 217).

Portanto, tornam-se objetos de análise os momentos marcantes que demonstram essa evolução em direção a um lugar "qualitativo" e "nacional". Para tanto, espetáculos ou autores são escolhidos como chaves para compreensão de determinados períodos históricos dessa arte.

Dessa maneira, o modelo de história proposto é evolutivo, progressivo, no qual determinadas características vão aprofundando-se até meados do século XX, quando chegam ao seu apogeu. Os caracteres principais elencados têm a ver com um maior domínio de uma determinada orientação estética que considera qualitativa, e uma maior referenciação narrativa que aponta uma nacionalização da cena.

Panorama do teatro brasileiro, escrito em 1962, mas com enxertos realizados a posteriori, por Sábato Magaldi, consagrou uma narrativa de nossa história do teatro, propôs-se a delimitar as fronteiras e, ainda, foi capaz de passar em análise "toda" a história do teatro brasileiro, de sua "gestação" à sua contemporaneidade.

A investigação levada adiante por Sábato Magaldi, como já dito, foi realizada basilarmente na narrativa das peças. É feita a transcrição dos enredos, a dissecação dos recursos literários utilizados, bem como a adequação às escolas literárias e aos seus gêneros e, por fim, ele propõe uma adjetivação valorativa ou desvalorativa do trabalho.

Segundo o autor, os métodos de análise vêm principalmente dos trabalhos de Sílvio Romero e José Veríssimo, pesquisadores literários, e Décio de Almeida Prado, teatrólogo com quem partilhou geração, espaços universitários e ideais

estéticos. Sendo assim, qualitativamente, o texto deve ser bem realizado segundo os moldes literários do século XIX e início do século XX.

Quanto às fontes, ele afirma que as encontra nos textos escritos sobre o teatro brasileiro pela geração anterior à dele. Alguns relatos são utilizados no sentido de preencher lacunas sobre a performance ou sobre o alcance público do espetáculo.

Mas é a dramaturgia o grande objeto de investigação de boa parte da obra. E a "boa" dramaturgia, com riqueza literária e profundidade psicológica, caracteres basilares do teatro realizado no Brasil, principalmente, nos anos 1950 e 1960.

O que parece realmente uma contradição, considerando-se que o padrão de referências vem das vanguardas europeias, que têm na cena, ou seja, na performance, a noção de teatro propriamente realizada.

Mas, segundo Maria de Fátima da Silva Assunção, o autor frequentemente inspira-se em Jacques Copeau, crítico literário, diretor de teatro e fundador da *Nouvelle Revue Française*, que defende a soberania do texto sobre a cena[7]. Portanto, essa ênfase analítica é resultado de uma inspiração teórica, de uma defesa ideológica. E, ainda, é preciso considerar que Sábato fez-se como crítico literário antes de ser crítico teatral, o que demonstra uma maior familiaridade com o texto do que com a cena.

Em entrevista para Maria de Fátima, ele defende, inclusive, que o público deveria ler o texto antes de assistir ao espetáculo[8], demonstrando que essa opção de procedimento tem um lugar intelectual de referência muito profundo em sua formação. Além disso, ele defende que um "bom teatro" deve ser um

[7] Ver ASSUNÇÃO, 2012, p. 74

[8] Ver ASSUNÇÃO, 2012, p. 75-76

Patrocínio:

teatro “literariamente” forte, segundo as crenças literárias da época[9], afirmando em seu livro *Iniciação ao teatro*:

> O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreando o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de frutos semelhantes, o texto, quando desaparecem os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia (MAGALDI, 1965, p. 11).

Soma-se a isso que, na medida em que Sábato defende a importação dos valores cênicos da Europa, o que cabe aos brasileiros é construir uma dramaturgia sólida e “de qualidade”. Sendo assim, só cabe ao teatro brasileiro o papel de criador de modelos no sentido literário, já que no sentido cênico, para ele, o modelo europeu já é o bastante.

Há, portanto, uma hierarquia de elementos cênicos, indicando que a visão de Sábato de “bom” espetáculo consiste em um “bom” texto que seja “bem” montado, usando como critérios para esta definição elementos literários considerados fundamentais para gerações anteriores de pesquisadores de literatura, que seriam medidos na análise de enredos, na adequação à hierarquia de gêneros, aos elementos literários bem apresentados, a uma trama que envolva determinados caracteres e soluções, e uma encenação, criada a partir de longos ensaios e que valorize o texto a ser representado.

E, ainda, é preciso considerar que, no que se diz respeito ao formato de registro escrito, o modelo de desenvolvimento textual, para redigir *Panorama,* ele importou seu trabalho profissional dos jornais, o da crítica jornalística

[9] Ver ASSUNÇÃO, 2012, p. 111

Patrocínio:

teatral, que ele vinha desenvolvendo com grande regularidade desde o início dos anos 1950.

Dessa maneira, a interpretação histórica é feita a partir de modelos externos à história e ao teatro, como da literatura e da crítica jornalística, principalmente no que tange à análise dos diversos espetáculos. De qualquer forma, a investigação histórica parece se confundir com valoração qualitativa. História feita de procedimentos que não são tradicionais à sua prática e com a pretensão de definir o que merece e o que não merece ficar "para a posteridade".

E, daqui, é possível partir para a análise um pouco mais direta do papel que a crítica jornalística teatral, e seus movimentos e transformações, desempenha na escrita dessa narrativa para nossa história teatral.

Segundo Maria Cecília Garcia, em seu *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais brasileiros*, estudo sobre o crítico Décio de Almeida Prado, a crítica jornalística em nosso país pode ser dividida em quatro grandes períodos:

- De meados do século XIX até início do século XX.
- De 1900 a 1939 – Modernismo, nos anos 1920, cujos expoentes foram os romancistas, como Álvares de Azevedo e Machado de Assis, e dramaturgos como Martins Pena e Arthur Azevedo.
- De 1940 a 1968. Foi o período mais rico, tanto por ter assistido à consolidação de um Moderno Teatro Brasileiro quanto por ter visto surgir o maior número de críticos com alguma constância. Entre eles, podemos citar Alcântara Machado, Brício de Abreu, Oswald de Andrade, Anatol Rosenfeld, Alberto d´Aversa, Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora e Yan Michalski.
- Dos anos 1970 até hoje. A Crítica Teatral passou por altos e baixos, chegando a quase desaparecer das páginas de jornais; mesmo assim, tivemos críticos importantes, como Mariângela Alves de Lima e Alberto Guzik. Nos anos 1990, poucos são os destaques, ficando por conta de Nelson de Sá na Folha de S.

> Paulo, o mérito de crítico mais constante e inclusive reuniu suas críticas em livro (cf. Sá, 1997) (GARCIA, 2004, p. 111-112).

A crítica teatral brasileira, na virada do século XX e durante os anos 1920 e 1930, era marcada por uma série de peculiaridades, em relação ao pensar teatral, que estavam completamente conectadas ao tipo de produção do período, considerando que os estudos em relação à crítica se restringem à cidade do Rio de Janeiro e, mais tarde, a São Paulo.

Características como a grande importância do ator e, assim, da personalidade teatral, em exclusão a uma ideia de unidade; a defesa de convenções morais; e uma intensa ligação com um projeto de formação de uma identidade nacional, apartada de uma crença regionalista e de aparente homogeneização das diferenças sócio-raciais da população, nortearam as bases deste olhar sobre o teatro que se fazia então.

Basicamente, segundo Flora Süssekind, a crítica do momento pode ser classificada em dois gêneros principais: a crônica periódica ou noticiário em grandes jornais, e a realizada em jornais operários.

Essa crítica, também, pode ser caracterizada por ter métodos bem determinados para avaliação dos espetáculos. Por trás dessa metodologia pode ser encontrada a busca do grau de adequação ao gosto e ao repertório da plateia, ao gênero, à ideia de nacionalismo, à especialização de cada ator, ao decoro moral, à disciplina dos atores e da plateia e à hierarquia dos gêneros. O resultado destes vários graus de adequação era fundamental para a classificação do espetáculo como “representável” ou “repugnante”. A indisciplina da plateia, aliada a um alto grau de erotismo, por exemplo, poderiam ser definitivas para que o crítico não recomendasse o espetáculo.

Mas, eram a presença e a personalidade atorial fundamentais para a peça. Seguindo as convenções do “teatro do primeiro ator”, os críticos costumavam analisar o protagonista em função do gênero, que acreditam ser sua especialidade e a atuação do resto do elenco em função do primeiro-ator.

E, ainda, podiam “perdoar” qualquer tipo de deslize, em função de seu talento, de sua genialidade. Enfim, uma crítica feita, na medida, para este “teatro de atores”, este teatro do culto à personalidade. E também havia a fixação da personalidade, posição e nome do crítico, considerando que eram também literatos, autores teatrais e escritores. Flora Süssekind, em seu texto sobre a crítica teatral do início do século, nos lembra nessa passagem: “Interessava impressionar rapidamente o leitor. E não tanto refletir ou chegar a uma conclusão sobre os espetáculos ou a temporada teatral, mas em meio a brigas por detalhes, fixar o nome e a ‘posição’ como crítico” (SÜSSEKIND, 2002, p. 59).

Eram espaços de profunda “polêmica”, como algumas delas eram classificadas, por serem caracterizadas por debates de ideias, entre críticos ou entre estes e profissionais da área, através da imprensa.

Na verdade, estes debates se restringiam a aspectos muito reduzidos de um espetáculo, livros, ideias sobre prática atorial, o trabalho de um ator etc. Na maioria das vezes, sem nenhum valor intelectual, recheado de citações teóricas gratuitas, que serviam mais para mostrar um grau mais alto de conhecimento do próprio crítico ou profissional, ou de outros citados por eles.

Grandes polêmicas agitaram o meio teatral, mas servindo menos para trazer qualquer contribuição para a arte do que para insuflar mais o culto personalista. Comentando essa não utilidade cênica da polêmica realizada

no período, usando uma cena de peça que faz paródia dessas querelas, Flora Süssekind cita:

> É como se, de certa maneira, se deixasse claro que, eventuais querelas à parte, apresentam mais semelhanças do que se percebem a princípio. Inclusive no gosto entre os duelos verbais. E, entre um 'dó quente' e um 'si frio', em meio a uma obsessiva exibição de diferenças, o que parece antagonismo pode se converter até em homogeneidade, numa espécie de reduplicação espetacular e necessária, pois é, muitas vezes, diante desse seu parceiro habitual – o oponente na polêmica –, que se costuma se definir, à época, a figura mesma do crítico no Brasil (idem, p. 60).

Outro dado que vale ser ressaltado é a utilização de analogias durante esses embates, de forma a tirar a importância das novidades e/ou das ideias do outro. Assim, de alguma forma, as ideias do outro já haviam sido pensadas por ele ou o pensamento dele também incluía a ideia do outro. Isso se torna mais tenso se considerarmos que os autores de peças teatrais, quase sempre, eram, também, críticos.

De qualquer maneira, as críticas eram redigidas como crônicas. Gênero bastante popular na imprensa carioca, não somente como formato de crítica. Pode ser definido pela escrita em forma de comentário, em que o autor e suas opiniões são fundamentais para descrição e análise de determinado objeto. Nele, um detalhe é tomado como ponto de partida para expor as ideias do cronista e funcionam como uma espécie de retrato do período "comentado".

Segundo Maria Cecília Garcia, podemos entender a crônica como:

> A crônica referencia-se nas notícias diárias, nos fatos do cotidiano, e como seu nome já diz, é uma narração feita em ordem cronológica. Sua matéria é o tempo presente. Enquanto o passado é a matéria do romance

> e da épica, o presente o é da crônica. (GARCIA, 2004, p. 72-73)
>
> (...)
>
> A crítica faz o mesmo. Usa e abusa das mais diversas estratégias discursivas para marcar sua existência. Depende exclusivamente do estilo e dos gostos pessoais de seu autor. Não respeita regras editoriais, manuais de redação e estilo, "normas da casa". Suas principais normas são intransferíveis. Em vez de confundir-se com outros textos do jornal, para garantir seu quinhão, é rebelde, emprega recursos linguísticos que a destaquem, a individualizem, a separem do corpo do jornal, por mais que a ele esteja presa e queira continuar assim. Como o cronista, o crítico faz seu estilo, cria sua marca, numa tentativa de permanecer na memória do leitor, de ser lembrado, citado toda vez que se mencione a obra por ele criticada (idem, p. 76).

Assim, essa "crítica-crônica" era marcada pelo intenso grau de intimidade entre o leitor e o crítico. Com isso, nela, não somente se configurava uma crítica aos espetáculos, mas também registros de pensamentos sobre o teatro, seus escritores e a vida teatral.

O gênero "crônica" tem a cumplicidade como sua característica fundamental, como nos lembra Flora Süssekind:

> A intimidade se converte numa verdadeira convenção do gênero. Não raro o cronista se dirige diretamente a um interlocutor imaginário – seu público potencial –, personagem frequente dos folhetins (SÜSSEKIND, 2002, p. 63).

Outra característica fundamental da crônica, também presente neste formato de crítica, é o uso de um detalhe para compreensão do todo. Ou seja, toma-se como ponto de partida um objeto para análise, a fim de explicar as opiniões gerais do autor. Sobre isso, Maria Cecília Garcia diz:

Patrocínio:

> O cronista observa os acontecimentos de forma distanciada. Assim, alcança a possibilidade de vê-los em suas diversas partes e selecionar uma delas como referente de seu texto. O cronista não fala sobre tudo, sobre os grandes acontecimentos que mudam a vida, comovem as massas, afetam a milhões de pessoas; ele fala daquilo que está muito perto de nós, com o que tropeçamos todos os dias, e, justamente por isso, já não vemos mais. O cronista resgata a engrenagem na asfixia do tempo, e novamente a coloca diante de nossos olhos (GARCIA, 2004, p. 79).

O que diferenciaria esta crítica publicada nos grandes jornais empresariais das publicadas em jornais operários (em sua maioria controlada por grupos libertários) era uma tendência ao descolamento da necessidade de adequação do culto da personalidade para o culto ideológico[10].

Nos anos 1940 e 1950, da mesma maneira em que o teatro estava a caminho de um processo de renovação, a crítica também foi palco de transformações e também foi um dos principais veículos de divulgação das novas maneiras de se produzir teatro nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Os principais nomes desse movimento de "modernização" da crítica, como eles mesmos alcunharam, foram Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória, sendo seguidos por uma série de novos críticos jornalísticos teatrais.

Uma das principais renovações ocorridas nesse processo é a formação de um crítico especializado. Antes deste momento, era comum o acúmulo de funções como crítico, dramaturgo, ator e ensaiador[11]. Dessa maneira, é possível florescer uma crítica com questionamentos próprios e distanciados das questões diretas do fazer teatral, tornando o profissional alguém que

[10] Ver SÜSSEKIND, 2002, p. 77-78.

[11] Ver SÜSSEKIND, 2002, p. 62.

Patrocínio:

pode ver à distância o todo da arte e, portanto, analisá-la sem comprometimentos com sua própria produção.

Com o tempo, o foco na análise do trabalho do primeiro ator, a hierarquização de gêneros, bem como o uso da crítica como campo de disputa de profissionais de teatro foram sendo abandonadas por esses especialistas[12].

Como nos lembra Maria Cecília Garcia, ao tratar do período, as considerações sobre a crítica dos anos 1940 e 1950 somente podem ser feitas como fruto da disputa que vinha ocorrendo sobre os valores da própria arte teatral, no mesmo instante:

> Décio exerceu a crítica em tempos de profunda dicotomia: os anos 1940 e 1950, quando o embate entre o velho e o novo teatro assumia proporções gigantescas, quando o clássico e o popular disputavam espaço em cena, quando a cunha de realismo socialista buscava impor parâmetros estreitos à arte... (Idem, p. 36).

Outro dado que não pode ser desconsiderado é que, os jornais neste período estavam passando também por uma revolução com a importação do sistema de copidesque, textos rápidos, ágeis, mais diretos, com um profissional contratado para revisar, cortar e adaptar os escritos para um novo formato de jornal. Portanto a renovação crítica também se insere numa reformulação do formato e, portanto, dos objetivos do jornal, que se pretendia mais ágil, mais impessoal, mais neutro e, assim, menos opinativo e personalista[13].

Sábato Magaldi, primeiro no Rio de Janeiro, no *Diário Carioca*, depois em São Paulo, em diversos jornais, exerceu a função de crítico teatral jornalístico, dos

[12] Ver SÜSSEKIND, 2002, p. 83-84.

[13] Ver ASSUNÇÃO, 2012, p. 45-46.

Patrocínio:

anos 1950 até recentemente. E, o formato de sua crítica, embora alinhado com os objetivos de inovação, aproximam-se da crônica, como o próprio autor declara ser sua prática.

Ao tratar da crônica moderna, Maria de Fátima da Silva Assunção, em seu livro *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*, sobre as críticas de Sábato Magaldi, além de observar que o autor se considera mais cronista que crítico[14], traz uma definição muito precisa do gênero e principalmente da forma com que o autor pensa a questão: "A crônica moderna, possui a característica de apreciação crítica em que a subjetividade é alternada com relatos dos fatos" (ASSUNÇÃO, 2012, p. 109).

Mesmo herdeiro do formato cronístico, ele o faz, obviamente, não reproduzindo a fórmula dos críticos do início do século, mas mesclando subjetividade, relato e flexibilidade textual, no sentido de propor um texto com características da oralidade que contém a análise, e a defesa dos procedimentos técnicos que ele acredita importantes para a cena, como técnica vocal, técnica corporal, naturalidade interpretativa, leitura que valoriza o texto etc. Portanto, ele é herdeiro do gênero crônico, mas dá "um passo além", inserindo padrões técnicos, exigência fundamental para o teatro moderno.

Mas, como ele mesmo diz, há muito de crônica em sua crítica, pois há muito de cumplicidade com o leitor, de intimidade. E isso também vale para Décio de Almeida Prado, provando que esse movimento incorpora o formato de uma crítica que ele pretende superar com os novos valores[15].

E Sábato, consciente da força dessa intimidade entre cronista-crítico e leitor, comunica em citação publicada por Maria de Fátima da Silva Assunção:

[14] Ver ASSUNÇÃO, 2012, p. 109.

[15] Ver ASSUNÇÃO, 2012, p. 72.

Patrocínio:

> um dos papéis do cronista é incentivar o movimento teatral, estabelecer um clima de crédito para com a cena, pois, do contrário, seria melhor cuidar de outra profissão (ASSUNÇÃO, 2012, p. 116-117).

E a mesma autora analisa que o autor não quer "abdicar de instruir o leitor" (idem, p. 116), e vai mais longe, ao analisar seu trabalho como crítico jornalístico ainda nos anos 1950, no que diz respeito aos espetáculos que guardam características das montagens empresariais comuns à primeira metade do século:

> A partir de um determinado momento, como crítico do *Diário carioca*, Magaldi começará a dialogar com essas heresias – em que o texto é colocado de lado – que permeiam a cena. Passará a torcer pelo sucesso e pela aceitação do público de cada montagem que vislumbre aos menos um sinal da cena moderna (idem, p. 113).

Considerando que todos esses caracteres também estão presentes nas análises de *Panorama*, percebemos que Sábato utiliza a subjetividade presente na crônica e a intimidade possível que o gênero permite para educar, ou melhor, para *"instruir o leitor",* no que acredita ser a cena "válida" para o teatro brasileiro.

Portanto, aproveita da cumplicidade e da subjetividade, a partir do uso de juízos de gosto, metáforas e superlativos, falando diretamente ao leitor, para provar a validade de seu discurso.

Mas, tudo que está fora desse modelo a ser ensinado é "menor", "menos válido" e "menos importante". Assim, essa historiografia nasce da negação de todo trabalho anterior, posterior ou que não se adeque a essa fórmula. E, ainda, a sua forma adjetiva, superlativa e valorativa de construir o argumento,

além de mostrar-se tendenciosa, hierarquiza as experiências teatrais e mexe com os “valores de gosto” do leitor.

Mesmo não falando diretamente com o leitor no livro analisado, o autor torna o texto mais próximo de uma apresentação oral, através do uso de expressões de gosto, de superlativos e adjetivos, além de um tom narrativo, que se aproxima do relato nos momentos mais contemporâneos à escrita da obra, em que ele também funciona como observador ocular, forjando uma conversa com o leitor. Assim, aproximando-o.

Essa proximidade e essa flexibilidade textual talvez sejam os grandes trunfos que façam os argumentos da obra sobreviverem por tão longo tempo, considerando que, ao aproximar o leitor, ele o “chama para seu lado”, a defender o “bom” teatro com ele.

E, com certeza, o modelo a ser “vendido” é o da cena moderna, a que ele acredita. E, através do livro, tenta demonstrar como vivemos um desenrolar natural para ela e como ela é o teatro que vale a pena ser valorizado.

Essa importação do formato crítico para a história, o que, como já dito, talvez sustente a longevidade e fama do trabalho, torna o modelo de crítica proposto por Sábato em 1962, ao misturar crônica-história-crítica, uma fórmula que atravessa o imaginário teatral brasileiro e respinga nas produções atuais, tanto no que diz respeito a pesquisas históricas como em relação à crítica jornalística.

Dessa maneira, crítica e história além de “venderem” um formato de escrita, “vendem” uma concepção de teatro através das décadas. Assim, modelos anacrônicos e superados, embora bastante fundamentais para nosso processo de aprofundamento crítico e histórico do teatro brasileiro, continuam a se perpetuar como inspiração pouco superada de análise nos dois formatos.

Referências bibliográficas:

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2012.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais* – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Mackenzie, 2004.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro*: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUSMÃO, Henrique Buarque de; HERZOG, Thiago. "O vestido em *Panorama*: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira". *Sala Preta*, V. 15, n. 1, 2015.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNT, s/d.

___. ___. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

___. ___. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. "Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século XX". In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002 (2ª Ed.).

.

Thiago Herzog é Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ PPGAC da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO, Mestre em História Social (2014-2016) pelo Programa de Pós-Graduação em História Social/ PPGHIS, do Instituto de História/ IH, da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ, Licenciado (2014) e Bacharel (2013) em História também pela UFRJ.

Patrocínio:

ESTUDOS

Sobre crítica e nomes

Por Mariana Barcelos

Resumo: O artigo reflete sobre a autoria e sua ressonância na história da crítica teatral no Brasil, a partir do pensamento de Michel Foucault sobre o nome de autor e o discurso. Relaciona esta reflexão com o paralelo entre crítica e crônica proposta por Maria Cecília Garcia, a despeito da crítica jornalística, no livro *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural* e, ao fim, faz alguns apontamentos sobre o atual cenário da crítica teatral estabelecida na internet.

Palavras-chave: crítica teatral, nome de autor, discurso

Abstract: The article reflects on the authorship and its resonance in the history of theater review in Brazil, from the thought of Michel Foucault on the name of the author and speech. Relates this reflection with the parallel between critical and chronic proposed by Maria Cecilia Garcia , despite the journalistic criticism in the book *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. Finally, make some notes about the current scenario of the theater review in the internet.

Keywords: theater review, author name, speech

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/sobre-critica-e-nomes/

Patrocínio:

A crítica é um discurso sobre um discurso.
Roland Barthes

O que fazer com o próprio nome

Não é sobre o nome próprio, mas sobre o nome que assina, o nome do autor. No entanto, a grafia pode ser a mesma. E a quem interessa esta distinção? Até aqui, a quem escreve, no caso, eu. Compreender esta diferença implica em distinguir lugares de escrita e possibilidades enunciativas, significa tomar uma posição em relação ao que se quer dizer (escrever) e, principalmente, ao como dizer.

O nome do autor, pensado como elemento que ampara o discurso, aparece como objeto de estudo dos mais importantes pesquisadores de várias disciplinas, que se desdobram sobre as predeterminações que este nome provoca perante a obra pronta – sendo texto ou não. Este nome, entendido como um dispositivo implícito à experiência da recepção, retorna ao sujeito que produz/cria/escreve como um delimitador do percurso, como uma borda invisível, porém permanente nos processos inventivos.

O autor, parte externa ao sujeito que escreve (a partir daqui falo apenas sobre o ato de escrever e sua relação com a autoria), é um nome público, imbricado às demandas da sociedade. Interessa aqui o pensamento de Michel Foucault no texto *O que é um autor?*, transcrição de sua aula inaugural no Collège de France em 1969, no qual o nome do autor é visto a partir de um contexto social, de uma condição sociológica para o seu aparecimento.

Os discursos validados socialmente como importantes, durante o processo de individuação moderna, deixaram de prescindir do nome. O que até então poderia ter sido dito por qualquer um, agora carecia de garantias. O nome inaugura a ordem do pertencimento – o que pertence a quem – algo além de identificar simplesmente quem escreveu. Uma transformação sutil se cria

Patrocínio:

quando esse texto passa a ter contornos de propriedade. O discurso deixa de ser autônomo, passa a ter dono, autor, autoria. O que hoje parece muito "lógico", no sentido que figura como óbvio o fato de algo que tenha origem numa subjetividade exclusiva "pertença" ao portador de tal subjetividade.

Especificamente sobre a escrita literária – da qual aproximo a crítica teatral, pois, a crítica, ainda que pertença a uma escrita técnica, parece-me conter, dentre suas especificidades necessárias, um lugar de subjetividade implícito, que pode deixá-la a beira da criação artística, eventualmente –, Foucault diz: "O anonimato literário não nos é suportável: apenas o aceitamos a título de enigma" (FOUCAULT, 1992, p. 49-50). Esta afirmativa tensiona a possível obviedade que se estabelece na lógica de pertencimento entre texto e assinatura. Fosse o anonimato uma alternativa aceita, pouco interessaria saber quem é autor.

Para Foucault, a autoria não é uma premissa do autor, é uma demanda da sociedade. À vista disso, assim como o texto literário, a crítica teatral precisa de assinatura. Pois, ao texto sem assinatura, segue-se uma caça ao nome do autor. Isto porque um texto literário, como uma crítica teatral, diferentemente, por exemplo, de uma bula de remédio, carregam consigo uma instância de individuação, de subjetividade individual. E para que o texto possa ser legitimado sua autoria deve ser reconhecida. Um texto sem autor não é autônomo, mas incompleto. Fica-se necessariamente à procura da sua outra parte. Aquilo que, de fato, pode fazer valer o seu conteúdo: um nome exterior a ele. A autoria, assim sendo, é uma exigência social – uma construção. Logo, o autor não é uma pessoa de carne e osso, mas um personagem no entorno de um texto ao qual o seu nome atribui consistência.

> Em suma, o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer "isto é escrito por fulano" ou "tal indivíduo é o autor", indica que esse

Patrocínio:

> discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. Chegaríamos finalmente à ideia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-os (FOUCAULT, 1992, p. 45-46).

Com isso, Foucault identifica no nome uma função, denominada por ele de *função autor.* A *função autor* existe para aplacar a angústia da sociedade em relação à ausência de indivíduo – uma herança já mencionada do processo de individuação da sociedade moderna. Muito distante da defesa da "morte do autor", um ideário que ressoa desde a década de 70, nos discursos de teóricos como o do próprio Foucault, que defendem a autonomia do texto em relação ao nome do autor, para o público em geral um texto sem assinatura ainda é um texto inferior.

O nome de autor, deste modo, não é uma característica aleatória do discurso, ele é fundamental, e até agora, indispensável. "A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 1992, p. 46). O nome do autor é parte constituinte essencial à lógica da recepção. Por isso, as classificações e atributos que este nome recebe não partem, somente, do próprio autor, mas principalmente, do meio que o cerca. Ele sofre delimitações externas e nem sempre se constitui num caminho previamente estimado pelo indivíduo que escreve. Como um autômato que desempenha funções socialmente predeterminadas, ter um nome de autor, significa também corresponder às expectativas.

Pensemos nas críticas de teatro as quais fomos habituados a ler – as de jornal –, é mais fácil recordar de uma crítica ou de um nome de crítico? A intenção de se pensar esta questão pretende, justamente, evidenciar a maneira como o nome do autor está preso às demandas da recepção, e de como este público leitor pode ser influenciado por um padrão de escrita e, desta forma, ao tornar-se refém do mesmo, termine por só esperar e cobrar a sua reprodução infinitamente. O nome do autor corrobora para a firmação de um pacto implícito – o que é uma crítica de teatro, como se escreve uma crítica, qual a forma legitimada, quem pode escrever.

Quem pode escrever? Quando o discurso de alguém é visto como uma das falas reconhecidas de determinada categoria discursiva, este alguém, que tem a permissão de se colocar sem muita resistência, representa na organização social na qual se insere uma "figura de autoridade". Para chegar a este lugar na hierarquia dos discursos, uma justificativa plausível, e que aqui interessa para dar prosseguimento ao texto, é uma expressão comum do vocabulário popular, quando se diz, ou se escuta dizer, que "fulano fez um nome".

O "nome feito" surge quando o profissional tem reconhecimento de um público considerável, dentro do nicho ao qual pertence. E tal reconhecimento deve manter-se permanente durante um longo período, até que o nome por si só, seja o principal advogado do seu detentor. Ou seja, depois de um tempo, o nome é uma espécie de garantia. Neste momento, o nome já se configura como algo que está para além do corpo, da voz e do texto. Qualquer tipo de questionamento sobre a autoridade deste nome pode ter como resposta o próprio nome. Ter um nome adquirido é como conquistar um escudo, um colete de segurança para o discurso, o que configura, assim, a inseparável e a dialeticamente dependente relação entre poder, discurso e nome.

Presos à própria importância, tais "nomes feitos", agora, nomes de autor, devem reverência a eles mesmos e àqueles que os validaram ao longo do

Patrocínio:

tempo. Reverência esta que, por parte da recepção, pode ser compreendida como uniformidade e coerência com tudo o que já foi por eles lido. Repetição de forma, manutenção de estrutura, os anos vão passando, muito se enrijece, pouco se transforma. O que fazer, então, com o próprio nome?

> Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOUCAULT, 2011, p. 5-6).

Foucault começou assim mais uma aula no Collège de France (1970), agora transcrita no livro *A ordem do discurso.* "Gostaria", do futuro do pretérito, já anuncia a impossibilidade, mas preserva e mantém utopicamente aceso o desejo. Foucault, neste momento, já era um nome feito. Nome de autor. Expectativas à parte, se colocar como passagem de um discurso, não seu dono, não diz da anulação do eu, mas ao contrário. Eu (aqui no texto) sim, o nome não.

As marcas da crítica jornalística

A história da crítica teatral brasileira – pensando nas que fomos habituados a ler, as de jornal – pode ser estudada por meio de nomes de autor, com uma cronologia de nomes de críticos pertencentes a cada período. A história da crítica teatral jornalística é mais uma história de nomes do que uma história da crítica.

O objetivo de pensar a trajetória da crítica de jornal no país é encontrar nas referências, influências e características, hipóteses que possibilitaram o desenvolvimento de uma escrita voltada para as identidades dos nomes e valorização de suas opiniões. Por que o nome se tornou mais evidente do que o que está escrito, do que a crítica, propriamente?

Para isso, optou-se por pesquisar um estudo sobre a crítica de jornal feita por um jornalista, no qual além de dimensões estéticas, o texto abordasse questões próprias do jornalismo (da história e das especificidades). A escolha pelo livro *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural* (2004), de Maria Cecília Garcia, atende à demanda por um texto que pensa crítica jornalística e história do jornalismo em conjunto.

Todo o livro é uma reflexão sobre a crise do jornalismo e sua repercussão no jornalismo cultural, do qual faz parte a crítica de arte em geral. A autora prioriza a necessidade de o jornalismo passar por um processo de intelectualização que o distancie da atividade limitadora de só divulgar e informar – e um exemplo disso seria a escrita de Décio de Almeida Prado. Para Garcia, o jornalismo para o novo século precisa criar conhecimento, e na crítica isto significa adquirir um papel fundamental no desenvolvimento do teatro e da imprensa: um papel de contraponto à mercantilização acelerada da arte. Um discurso crítico dentro da crítica.

Fechar o texto num estereótipo informativo e propagandístico é resumir a crítica a um estado de monologuismo, que para a autora, é o mesmo que ausência de crítica. A crítica para o novo século, como a autora chama sua proposição, precisa se abrir ao diálogo, com o artista, com o público e com a criação. Sim, porque, mais do que repetição de forma, a crítica é um momento de criação, e o crítico tem sua instância de artista, diz a autora, apoiada na leitura de *O crítico como artista,* de Oscar Wilde.

Enxergar no crítico um artista justifica toda a relação de importância que detém o nome de autor na sociedade, como evidencia Foucault. Envoltos numa subjetividade criativa e única, a própria condição excepcional de escrita dá valor ao nome. Já que ninguém, a não ser o próprio crítico, pode escrever do jeito que escreve. É a subjetividade do indivíduo que proporciona a criação e a identificação de um estilo. E para Wilde não há arte onde não há estilo. E o estilo, apesar de identificável, recusa repetições – "O crítico reproduz a obra a respeito da qual escreve de um modo que nunca é imitativo e cujo encanto consiste, em parte, nessa repulsa de sua semelhança" (WILDE, 1986, p. 1135 *apud* GARCIA, 2004, p. 43).

O caráter artístico dá à crítica exclusividade. Um tanto distante das reportagens e matérias jornalísticas que, na tentativa de alcançar imparcialidade, privilegiam formas cristalizadas de escrita que provocam o apagamento da assinatura, ainda que ela esteja lá (o que não é sempre). A crítica é o rastro de indivíduo no jornal, o respiro dentre os textos sem contorno, sem nome.

Isto quando a crítica teatral não passa a ser também uma constante repetição de si mesma, que de tanto ser contorcida para caber na objetividade do jornal, perde sua singularidade subjetiva individual. Ao transformar-se em sua própria imitação, multiplicam-se as queixas ao seu esvaziamento de sentido e à forma obsoleta, como uma queixa a qualquer outro texto jornalístico. Por um instante, as crises da crítica e a do jornalismo se espelham. É importante mencionar tal conjuntura, pois, a crítica de teatro por anos se encontrou neste lugar da convergência das crises.

Garcia desconstrói o discurso de que a crítica é a parte supérflua, de entretenimento, dentro de um jornal. Repreende seu esvaziamento, sua transformação em "resenha pobre de um espetáculo" (GARCIA, 2004, p. 19), e acusa o jornalismo de tentar abafar o jornalismo cultural, este que é, em sua visão, seu lugar de renascimento.

Do ponto de vista de um não jornalista, Luiz Camillo Osorio, crítico de arte e professor, reflete sobre a necessidade da crítica neste território em que se confluem “crise da crítica” e arte contemporânea, sua grande questionadora. O autor reitera que o maior perigo para a crítica na atualidade é cair no monologuismo e na falta de interlocução. Diz ainda que a crítica não pode perder a característica de discussão pública, que a originou, na Grécia. E que para isso é necessário reagir à cristalização, gerar novos atritos, e deles criar novos horizontes de sentido.

> É importante ter em mente que o juízo não é necessário se for para confirmar o que já se sabe e que é a regra, mas para potencializar o ainda não conhecido, classificado, formado, dando sentido, ou melhor, procurando sentidos no que está em processo de constituição (OSORIO, 2005, p. 45).

É preciso reagir à padronização que a linguagem jornalística imprime aos textos. É preciso porque, em um nível mais profundo, a padronização cria normas, não só de escrita, mas também de juízo. E para Osorio,

> (...) a necessidade de julgar nasce da ausência de critérios, *a priori,* e seu resultado, o juízo, não estabelece uma norma, mas procura um sentido que se põe em movimento ao tornar-se público (OSORIO, 2005, p.15).

A norma, a partir da sociedade moderna, representa a maneira de hierarquizar os saberes na esfera social. Um discurso que respeite as normas terá mais autoridade e visibilidade dentro da ordem discursiva estabelecida. É o meio, pela linguagem, de ter poder. A crítica teatral jornalística tem como princípio normas. Normas do que e como algo precisa ser feito para ser “bom”. A ausência de critérios, defendida por Osorio, não existe. Críticos de jornal são reconhecidos por serem criteriosos. A escrita não está em movimento junto à

obra, o artista que tem que movimentar a obra para caber nas normas – caso queira.

O jornalismo tem uma escrita normativa por excelência. E pode-se pensar que, no momento de crise, a movimentação mais difícil seja exatamente a de fazer explodir as barreiras da norma. No caso dos críticos existe ainda um reforço que torna a forma ainda mais rígida: a relação entre nome de autor e norma é tão intrínseca e interdependente que é difícil distinguir o limite entre os dois. Onde termina o nome e começa a norma, ou vice-versa, não é possível determinar. É como se o nome de autor fosse a própria norma.

Os velhos nomes feitos e a "crônica-crítica" na história

No Brasil, na crítica jornalística, a constituição da norma está ligada a dois fatores: nome e opinião. Maria Cecília Garcia traça uma narrativa interessante para a história da crítica jornalística no país quando diz que esta é bem próxima da crônica. Ela escreve que, como os primeiros críticos eram oriundos da literatura, a relação com a crítica se dava de maneira espontânea, sem rigor de especialista, e, portanto, em princípio, mais opiniática.

> (...) a crítica, como a conhecemos desde o século XIX, quando as primeiras apareceram, em geral pelas mãos de romancistas, com José de Alencar e Machado de Assis, esteve vinculada de maneira estreita ao jornalismo. (...) Por isso, consideramo-las *textos diferenciados no corpo do jornal;* não são notícias ou reportagens, cujo objetivo imediato é informar o leitor sobre um acontecimento qualquer, mas um texto informativo-opinativo, que abusa da função expressiva da linguagem com o objetivo de atrair o leitor para a obra artística e refere-se a um acontecimento específico. Assim, as críticas são irmãs mais próximas da crônica, da coluna, da resenha (GARCIA, 2004, p.71).

Esses textos específicos – “diferenciados do corpo do jornal” – são escritos por indivíduos de alguma relevância social e cujas “opiniões” podem ter um lugar de destaque. Pode-se admitir que tais escolhidos chegaram a tal condição por terem um nome feito. Os romancistas do início do século XIX escreviam críticas por serem escritores e jornalistas com nome, porém, desta relação estreita entre nome e legitimidade de escrita emergiram questionamentos que se aplicam à crítica teatral jornalística até hoje:

> Tanto que, quando surgiu, a crítica teatral veio impregnada do simbolismo herdado da literatura. E até hoje talvez seja um dos gêneros mais polêmicos do jornalismo. A começar por sua classificação (GARCIA, 2004, p. 70).

São duas as perspectivas escolhidas pela autora para tentar desencobrir o ar de incógnita que a crítica jornalística brasileira apresenta: a primeira é enumerar quais as qualidades da crônica que também aparecem na crítica; e a segunda, marcar na história da crítica do país períodos de transformações relevantes.

A aproximação com a crônica, talvez, pareça mais importante para refletir sobre a condição da recepção de uma escrita crítica. Para começar, Garcia esclarece que a crônica tem no jornal a função de comentar fatos cotidianos (e como aludido ao nome – “crônica” – os textos são feitos em concordância com a cronologia), e, portanto, refere-se ao tempo presente. O cronista se ocupa do dia-a-dia, do corriqueiro. A linguagem surge entre jornalismo e literatura, fazendo do cronista um “narrador-repórter”. A crítica, apesar de não tratar de acontecimentos diários, também fala do presente fugaz da vida teatral da cidade. E aí está a primeira aproximação com a crônica: seu referencial temporal que a leva para o órgão que se atém às brevidades, a bem dizer, o jornal.

Outra semelhança destacada diz que a crônica trata dos “detalhes” de circunstâncias especialmente escolhidas pelo cronista. E se ater aos pormenores não é característica típica das matérias e reportagens, que focam mais as generalizações. Neste sentido, o cronista escreve sobre o material “aparentemente insignificante” dos fatos. Isto permite que o texto seja escrito fora dos padrões dos registros de notícias. Para a autora, o espetáculo teatral também foi considerado um acontecimento fugidio, e o crítico, aquele que escreve sobre seus detalhes.

> O cronista relaciona fatos para reconstituir o sentido da existência cotidiana; o crítico une as partes de um espetáculo que ele mesmo acabou de desunir, para buscar o sentido da obra. (...) Lembremos que o verbo “criticar” vem do grego *krinomai*, que significa dividir, separar em partes. O cronista lança um olhar crítico sobre um objeto, ou uma situação, e, depois de separá-lo em partes, toma uma dessas partes como ponto de partida de sua análise. (...) O crítico de teatro separa o espetáculo em partes e analisa cada uma delas, em detalhe. Depois, remonta o espetáculo diante de nossos olhos, volta a unir as partes que fazem o sentido da peça (GARCIA, 2004, p. 77-78).

O cronista e o crítico estão unidos por esta tarefa questionável de dar a ver o sentido nos fatos “pequenos”. E é neste lugar que o jornalismo pode se colocar na contramão das avalanches de notícias sem reflexão e sem assinatura. Dito desta forma, Garcia parece entender que uma das condições para um jornalismo renovado está na vitalidade que a assinatura dá ao texto. Não que todo repórter deseje ser um cronista, mas que em seu trabalho possa carregar seu nome de autor tirando a imparcialidade da escrita e possibilitando uma avaliação mais profunda acerca dos temas. Para cada cronista há uma escrita crítica. Em cada crítica há um tanto de crônica. E para cada jornalista, falta um tanto dos dois.

Contudo, o texto assinado está, normalmente, encaixado em gêneros jornalísticos opinativos. E isto significa que aí “o desejo de informar é tão importante quanto o de avaliar, incitar, seduzir” (GARCIA, 2004, p. 80). Ou seja, a opinião é um artifício para gerar interesse no público leitor, mesmo que isto reproduza um sistema que valorize da mesma maneira avaliar e seduzir, opinar e fazer propaganda.

A manutenção e supervalorização da opinião remontam, na história da crítica teatral jornalística no país, aos primeiros textos que eram tomados por um viés militante, contra a imposição da cultura europeia. Críticos que não detinham um conhecimento específico sobre crítica teatral, ou sobre teatro propriamente, mas que lutavam em prol da criação de uma identidade nacional, inclusive para as artes. Estas ideias partem de uma elite intelectual burguesa, que foi também o primeiro público leitor das críticas.

A crítica de jornal nasce aqui do mesmo embrião revolucionário da imprensa no século XIX. E falar do artista de teatro era falar dos subjugados, dos que precisam ter visto da polícia para não serem presos como vagabundos. A crítica era eminentemente política e destinada a uma burguesia com resquícios aristocratas. Falar de teatro no Brasil era se recusar a aceitar a doutrinação à arte estrangeira, aos modelos do colonialismo cultural, ao moralismo das teorias raciais, que inferiorizavam índios e negros. Ter opinião não era o mesmo que não ter conhecimento especializado, ter opinião era atender a uma urgência social, uma necessidade que estava à frente da sofisticação das teorias de arte.

Os donos das opiniões com valor, os intelectuais respeitados pela elite leitora, eram jornalistas e escritores reconhecidos. Por herança, e isto é uma hipótese, a leitura da crítica jornalística ainda incide nesta demanda por nome e opinião, só que agora, fora de contexto. E a opinião, hoje, pode ser confundida com forma, com norma e com verdade.

Maria Cecília Garcia enumera quatro períodos importantes para a crítica jornalística depois da primeira grande transformação que se deu no público. No início, o leitor de jornal era o público consumidor de obras de arte, portanto, havia espaço para elaborações mais complexas das opiniões, pois, existia um público que tinha informação e conhecimento suficiente para apreender os discursos. Era uma crítica que procurava na obra traços que poderiam ser apontados como próprios da cultura brasileira, atendendo ao desejo de identificar e consolidar uma identidade nacional. A partir da década de 30, o jornalismo amplia sua distribuição e alcança a classe média e o operariado organizado.

> A arte passa igualmente por momentos de grande transformação, sobretudo um processo de industrialização artística e de consolidação de uma indústria cultural. A crítica, portanto, vê-se diante de novos paradigmas, e muda não somente a sua forma, como também o conteúdo (GARCIA, 2004, p. 110).

Este é o primeiro momento do século passado em que a discussão é direcionada à estética da arte mesmo. E é também o momento em que há uma distinção clara e admitida sobre quais produtos são direcionados a que classe social.

> Alguns autores apontam que, a partir desse momento, temos que separar o que consideramos *obras de arte* daquilo que se conhece como *produtos da indústria cultural.* As *obras de arte* seriam criações que seguem padrões culturais estéticos refinados, e os *produtos da indústria cultural* seriam bens destinados ao consumo das grandes massas, que obedecem às leis da produção em grande escala. Essa distinção é polêmica (...) (GARCIA, 2004, p.110).

Dá-se início à diferença entre o comercial-mercadológico e a estética da arte. A crítica jornalística precisa seguir atendendo seu público, cada vez mais abrangente e diversificado. E a forma e o conteúdo rompem-se para aderir ao formato informativo como nunca antes. Aqui, determinantemente, a crítica jornalística se une a crônica/resenha, e ratifica seu lugar de texto opiniático e, por que não dizer, discriminatório.

> Quando se fala em literatura, fala-se de livros colocados no mercado, ou livros seguindo padrões mercadológicos. A música se transformou em produto da indústria fonográfica. (...) A crítica estética desapareceu, tendo sido substituída pela resenha. Por quê? Porque a *crítica estética* seria aquela dedicada a apreender o sentido profundo das obras de arte e situá-las no contexto histórico; e a *resenha crítica* não passaria de uma análise simplificada do produto cultural, com nítido contorno conjuntural (GARCIA, 2004, p. 110).

A crônica, como escrita propriamente jornalística, invade a crítica com seus comentários breves, geralmente à margem da obra, direcionada ao consumo popular. A crítica estética perde espaço para a função de serviço, de orientação para escolha de produtos culturais. Ela é utilitarista e vê a obra à distância de suas questões estéticas de criação. Segundo Garcia, com frequência, críticos de jornal se autodenominam cronistas e dizem escrever “resenhas críticas” ou “crônicas teatrais” – a falecida crítica Barbara Heliodora no texto *A concórdia do teatro,* de 1957, escreve: “E nos queixamos, nós, pequenos cronistas teatrais, da ‘susceptibilidade’ dos atores de hoje, da facilidade com que se ressentem, se zangam, se enfurecem!” (Tribuna da Imprensa – Rio de Janeiro, 04/12/1957. In: HELIODORA, Barbara, 2007, p. 44.). Bem, diante de uma opinião, pessoas costumam reagir emocionalmente.

É dentro desta perspectiva, de atender à demanda do público das épocas, que se dividem os quatro grandes períodos da crítica de teatro no Brasil. São eles:

- De meados do século XIX até o início do século XX.
- De 1900 a 1939 – Modernismo. Anos 1920, cujos expoentes foram romancistas como Álvares de Azevedo e Machado de Assis, e dramaturgos como Martins Pena e Arthur Azevedo.
- De 1940 a 1968. Um período prolífero, tanto por ter assistido à consolidação de um moderno teatro brasileiro quanto por ter tido o maior número de críticos com alguma constância de trabalho. Entre eles, pode-se citar Alcântara Machado, Brício de Abreu, Oswald de Andrade, Anatol Rosenfeld, Alberto d'Aversa, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Barbara Heliodora e Yan Michalski.
- Dos anos 1970 até 2000. A crítica teatral passou por altos e baixos, chegando quase a desaparecer das páginas dos jornais; mesmo assim, teve críticos importantes, como Mariângela Alves de Lima e Alberto Guzik e os remanescentes do período anterior. Nos anos 1990, poucos são os destaques, além dos nomes já conhecidos.

Entre nomes e "crônicas-críticas", o tema da construção do teatro nacional sempre foi protagonista. Algo que hoje não é uma militância da crítica teatral, porque temos um teatro brasileiro, e ele tem história. Além disso, algumas tentativas de furar a barreira da recusa jornalística à apreensão estética também são notáveis entre alguns críticos já mencionados na lista anterior.

De onde falar, hoje

Se eu faço isso é com o objetivo de saber o que somos hoje.
Michel Foucault

Olhando com respeito para este passado que também nos forma, mas sabendo que os discursos se constroem em consonância com seu próprio tempo, não é difícil dizer que, se o tempo é outro, a crítica também há de ser. Quanto ao discurso, entretanto, mantém-se uma interrogação.

O discurso, sua manutenção e uma questão: por que alguns são preservados? Por que, à revelia das oposições, alguns discursos têm sua permanência conservada? Uma hipótese seria pensar como pode se dar a relação entre a durabilidade do discurso e a recepção, ou, entre a estabilidade que algumas falas adquirem e a sociedade.

Este vínculo já foi brevemente tratado neste texto, ao abordar a norma e sua fixidez como uma condicionante para a permanência de determinadas práticas enunciativas. Mas sobre o discurso ainda interessa um maior desdobramento. Ao falar de discurso, Foucault procurou, inicialmente, identificar e diferenciar neste o que corresponde a suas leis de funcionamento, ou seja, às condições sociais e históricas para que se configure cada enunciado, incluindo a parte que obedece às condições próprias da natureza da enunciação, partindo de categorias como gramática, linguística e formalismo. No livro *A arqueologia do saber* (1969), o autor define discurso por:

> Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência (FOUCAULT, 2007, p. 132-133).

O discurso, portanto, reúne um conjunto de enunciados que embora possam tratar de campos temáticos distintos, obedecem, ainda assim, a regras de funcionamento comuns. O discurso obedece a uma ideia de ordem própria de um período específico, e tem, dessa forma, uma função reguladora, constituindo mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes e de práticas. É preciso esclarecer, contudo, que o discurso não tem história, ele está na história como um refúgio de seus fragmentos.

> O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e por que ele pôde emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é, de parte a parte, histórico – fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história, que coloca o problema de seus próprios limites, de seus cortes, de suas transformações, dos modos específicos de sua temporalidade, e não de seu surgimento em meio às cumplicidades do tempo (FOUCAULT, 2007, p. 133).

Por exemplo, o discurso da crítica teatral hoje não está exposto apenas em críticas de um só nome de autor, mas em todo o repertório de escritos e falas que compõe a atual produção. Fragmentado, portanto. Estes textos têm entre si semelhanças, aproximações, e, permitem que, ainda que incipientemente, alguns rastros sejam percebidos e evidenciados. O discurso não é a materialidade do texto propriamente, mas passa por ela, e a partir daí, pode ser observado.

> (...) [não tratar] o discurso como *documento*, como signo de outra coisa, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém à parte, a profundidade do essencial. (FOUCAULT, 2007, p. 157).

O atravessamento da “opacidade importuna” se dá por meio de um recorte horizontal dos mecanismos que articulam o discurso, ou seja, a análise das condições enunciativas e da temporalidade na qual se inserem. Estou falando de hoje, e mais precisamente, de nós, que escrevemos críticas de teatro fora do jornal.

O primeiro atravessamento contido no nosso (vou chamar de nosso) discurso sobre crítica teatral, baseado neste olhar de quem vê de dentro para fora, e que também precisa visualizar retalhos despontando da opacidade, é este já dito “fora do jornal”. Uma geração de críticos que escreve fora do jornal, em sites e blogs online. Começo, então, pelo novo lugar.

Só a estadia fora do jornal já implica reformulações formativas e receptivas, implica ainda mais liberdade de escrita. A internet, além disso, propicia uma descentralização produtiva, o eixo Rio-São Paulo e seus grandes jornais não delimitam mais a publicação dos textos e, com isso, a produção artística de outros estados entram em diálogo com a crítica e, no nosso cenário nada democrático de valorização, é a crítica um dos principais meios de visibilidade dessas criações.

Mesmo distante ainda de um ideal de descentralização da produção da crítica teatral, pode-se citar quatro projetos que nos últimos anos expandiram os horizontes para os leitores de críticas, sejam eles artistas ou não. A revista *Questão de Crítica* (da qual faço parte), do Rio de Janeiro, e os blogs *Teatrojornal*, de São Paulo, *Horizonte da Cena*, de Belo Horizonte e *Satisfeita, Yolanda?,* do Recife. A mais antiga, a *Questão de Crítica*, foi fundada em 2008. Mais recentemente, estas quatro casas se reuniram em uma plataforma, a *DocumentaCena*, com o intuito inicial de impulsionar um intercâmbio entre as pessoas envolvidas nesses espaços. Porém, após alguns trabalhos realizados em festivais de teatro já envolvendo o nome desta parceria, percebemos que este encontro pode ser mais que um intercâmbio, e que talvez seja um coletivo.

Patrocínio:

Porque os discursos do nosso tempo nos atravessam, não somos donos deles, e o protagonismo dos coletivos é muito recente, por isso, é mais uma questão de perceber do que de nomear. Outro atravessamento vem disso, está no uso do “nosso”, nosso discurso. Não tem um nome de autor em destaque, uma figura de autoridade, uma ou duas assinaturas únicas a representar a época. Somos muitos e não precisa elencar os nomes. Ainda que individualmente sejam distintas as formações, os estilos e as subjetividades implícitas nos textos.

A crítica está em primeiro plano. Em primeiro plano inclusive como objeto de estudo e pensamento sobre a mesma. A forma da crítica não está dada. Cada texto é um, porque cada espetáculo é um. Aos leitores, espera-se, que não haja expectativas quanto à norma, pois, não há intenção de formar uma. Como não há também intenção de atender às expectativas demandadas de outros tempos – nem dos artistas, nem do leitor não artista, chamado assim uma vez que a denominação “leitor comum” não contempla qualquer categoria de leitor. Não tem leitores comuns de crítica de teatro. O que seria um leitor comum?

Estes apontamentos rudimentares são possíveis porque nos demos a tarefa de pensar no que estamos fazendo, como artistas criadores que pensam sobre o próprio trabalho. Longe de poder/querer ver tudo, a opacidade e seus limites impostos são aliados, mas é um bom exercício. Estamos aqui, circunstanciados historicamente, sabemos que todas as escolhas, cientes ou não, que temos feito, ocorrem porque este tempo histórico permite. Nossa atenção, entretanto, volta-se para os cortes e as transformações discursivas. Em sociedade se diz apenas o que é possível, e se o tempo possibilitou este aparecimento, o que nos resta é ganhar corpo, para um dia, desaparecer.

Referências bibliográficas:

FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 3ª ed. São Paulo: Passagens, 1992.

_____. *A arqueologia do Saber.* Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *A ordem do discurso.* Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais*: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

HELIODORA, Barbara. *Escritos sobre Teatro*. Org. Claudia Braga. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

Mariana Barcelos é atriz, teórica do teatro formada pela UNIRIO e graduanda de Ciências Sociais pela UFRJ. Desde 2008 escreve para a revista eletrônica Questão de crítica.

Patrocínio:

ESTUDOS

Crítica de artista ou *O crítico ignorante* 7 anos depois

Por Daniele Avila Small

Resumo: O ensaio propõe a prática de uma crítica de artista como resposta ao mal-estar da mediação, tendo em vista a conhecida insatisfação dos artistas para com a crítica. A proposta se relaciona com as ideias do livro *O crítico ignorante*, da própria autora, do ensaio de Max Bense *O ensaio e sua prosa*, de *O ensaio como forma* de Theodor Adorno, e especialmente de *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper* de Georg Lukács, bem como do livro *Altas literaturas* de Leila Perrone-Moisés, e sugere a troca de ensaios epistolares entre artistas, por uma escrita da crítica amorosamente contemporânea ao teatro do seu tempo.

Palavras-chave: crítica de artista, crítico ignorante, ensaio epistolar

Abstract: This essay proposes the practice of an artist's critic as an answer to the malaise of mediation, considering the very well known dissatisfaction of artists to criticism. The propposal is related to the book *O crítico ignorante* (The Ignorant Critic), by the author of this paper, Max Bense's *On the Essay and its Prose*, *The Essay as Form* by Theodor Adorno, and specially *On the Essence and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper*, by Georg Lukács, as well as the book by Leila Perrone-Moisés *Altas literaturas* (High Literatures). It suggests the exchange of epistolary essays among artists, as a way to a critical writing which is lovingly contemporary to the theatre of its time.

Keywords: artist's critic, ignorant critic, epistolary essay

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/critica-de-artista/

Patrocínio:

What would you think if I sang out of tune?
Would you stand up and walk out on me?
Lend me your ears and I'll sing you a song
And I'll try not to sing out of key
Oh, I get by with a little help from my friends
I get high with a little help from my friends
Gonna try with a little help from my friends

Paul McCartney

Este ensaio foi escrito com a escuta de vários amigos.

A reflexão desenvolvida no meu livro *O crítico ignorante* partiu de um desejo de enfrentar os paradoxos da atividade crítica. O livro apresenta emparelhamentos de ideias para colocar essas ideias em teste e a partir daí tentar pensar uma abordagem criativa da crítica.

O primeiro paradoxo que proponho para a crítica é o saber. O saber é fundamental para a crítica mas, mal usado, pode ser o seu calcanhar de Aquiles. Um pharmakon, um remédio que também é um veneno. *O mestre ignorante*, livro de Jacques Rancière que foi o disparador para a pesquisa, trata da lida com o saber no processo de transmissão de saberes. Sabemos que a função da crítica não é a transmissão de um saber. Mas a proposta de forçar um emparelhamento entre a pedagogia e a crítica funcionou como exercício teórico para uma reflexão sobre a lida com o outro quando há uma pressuposição de distância. Assim como há distância estabelecida entre

Patrocínio:

professor e aluno, há uma distância estabelecida entre crítico e leitor/espectador. A pergunta que fazemos para esse paradoxo (o saber como problema) é como manejar o saber sem colocá-lo como elemento de uma distância ou chancela de autoridade.

A reflexão sobre *O crítico ignorante* caminha para a ideia de uma crítica de artista. Pensando sobre o grupo de críticos que se consolidou como a equipe que atualmente escreve com regularidade para a Questão de Crítica, revista da qual sou idealizadora e editora, me dei conta de que somos todos artistas. O nosso ponto de vista, o nosso olhar é um olhar de artista.

Em agosto de 2015, participei de um colóquio de crítica no festival Cena Contemporânea, em Brasília. O colóquio foi uma proposta da DocumentaCena - Plataforma de Crítica, uma iniciativa de quatro casas virtuais, a Questão de Crítica, do Rio, o Teatrojornal, de São Paulo, o Horizonte da Cena, de Belo Horizonte, e o Satisfeita, Yolanda? do Recife. Para esse colóquio, propusemos que uma das mesas abordasse a ideia de uma crítica de artista, que penso como um desdobramento do livro *O crítico ignorante* – e penso que a analogia continua em franco diálogo com as ideias que Rancière expõe em *O mestre ignorante*. O artista pode ser um bom exemplo de crítico ignorante, na medida em que entre artistas a fala deve ser entre iguais. A questão do *O ensaio como forma* também é parte determinante desse recorte sobre a ideia de um crítico ignorante e de uma crítica de artista.

Devo esclarecer que, mesmo na condição de crítica de teatro e, aliás, principalmente por me encontrar na condição de crítica de teatro, na prática constante da crítica de teatro, não deixo de ver a crítica como problema e como um problema específico da relação entre o público de teatro e o teatro no Rio de Janeiro, cidade onde vivo e trabalho. Nunca deixei de lado o ponto de vista do artista, que sempre foi e vai continuar sendo o meu ponto de partida.

Trabalho como artista, produzo como artista e faço crítica como artista. Esse pensamento que apresento aqui é uma tentativa de entender e – por que não? – celebrar esse lugar de promiscuidade entre crítica e criação, meio esquizofrênico, que algumas vezes parece inconciliável, mas que na maior parte do tempo, pelo menos no meu projeto de crítica e no meu projeto de artista, faz todo o sentido. Esta é, portanto, uma proposição prática para uma ideia de trânsito entre arte e crítica. E uma provocação. E um convite.

Apresento algumas palavras retiradas de *O ensaio e sua prosa* do filósofo alemão Max Bense, publicado pela primeira vez em 1947, traduzido para o português por Samuel Titan Jr e publicado apenas muito recentemente no n°16 da Revista Serrote.

> Não seria bom que os poetas e os escritores se exprimissem de vez em quando sobre o seu material, suas criações, sobre prosa, poesia, fragmentos, versos e frases? Creio que daí poderia surgir uma teoria respeitável, no âmbito da qual o processo estético se apresentaria não apenas como fruto da criação, mas também como fruto da reflexão sobre a criação. Além do mais, tal teoria teria a vantagem de ser de origem ao mesmo tempo racional e empírica. (BENSE, 2014, s/p)

O que me interessa na ideia de um crítico ignorante é a vontade de questionar o hábito da separação entre os fazeres, dizeres e saberes sobre o teatro, separação que acredito ser inócua ou por outro lado nociva para a relação entre público, obra e artista. Nesse regime de separação, os artistas delegam aos críticos (acadêmicos ou jornalistas) o discurso sobre o teatro. Não só sobre o teatro que fazem, mas sobre o teatro que pensam e, consequentemente, delegam a palavra sobre o teatro que desejam – como se

o fazer por si só pudesse dar conta de tudo. É claro que existem artistas que têm uma produção teórica, mas trata-se de exceção.

Na Questão de Crítica, temos desde a sua fundação em 2008, uma seção intitulada “processos” pensada como um espaço para que os artistas de teatro escrevam sobre as suas criações. Infelizmente, durante oito anos só conseguimos pouco mais de vinte textos, ou seja, 3 ou 4 textos por ano – e a maior parte dos artistas que publicaram esses textos são ligados de certo modo à atividade acadêmica. E não foi por falta de convite, nem mesmo de insistência. É sabido que artistas que não estão nas universidades têm dificuldades para escrever sobre o próprio trabalho – ou sequer têm o desejo de fazê-lo.

Talvez isso se dê também porque há uma cultura geral no teatro (não sei se é o caso de dizer “no teatro carioca” especificamente) de medo da mediação. Parece que somos contra a mediação, que ela é uma coisa ruim, perniciosa, que manipula ou influencia o espectador no mal sentido. Mas não existe relação pura entre espectador e obra. O ato da fruição é sempre mediado – desde a sinopse que o espectador leu antes de ir ver a peça até a reação do espectador ao lado na plateia no momento do espetáculo. Diversos fatores funcionam como filtros, mediadores – o que não impede que o espectador tenha opinião própria ou uma leitura sua, singular, da obra.

O problema com a mediação vem da parte de críticos e artistas. Já ouvi colegas críticos dizerem que só “avaliam” a peça pelo que eles viram ali na hora, que não se deixam influenciar por nenhuma entrevista ou depoimento do artista que criou a obra, nenhum texto de outro crítico, nada. Como se o humor do dia não fosse uma mediação, como se a peça anterior do mesmo grupo não formasse uma moldura a priori para a recepção daquela peça, como se todas as peças a que assistimos antes não fossem também uma mediação. Existe

uma ideia de pureza possessiva da própria opinião, quase como se a opinião fosse uma criação original, uma autoria. Parece que existe um medo da palavra do outro, como se ela pudesse nos roubar a visão. É como se o discurso de um crítico sobre uma obra só pudesse ser legítimo em formato de monólogo, não em diálogo, jamais em debate.

Mas podemos ir na contramão desse mau hábito e pensar, primeiro, que o teatro não é uma coisa simples, que não está tudo dado de cara ao espectador, embora este possa perfeitamente fazer sozinho a sua aventura intelectual e afetiva com os espetáculos a que assiste. Depois podemos pensar que a mediação não é uma coisa ruim. Podemos pensar que a mediação prepara, situa, previne expectativas alheias à obra. A mediação pode ser um convite, uma forma de conquistar o espectador, seduzi-lo até, para que esteja com a cabeça aberta e veja a obra pelo que ela se propõe a ser. Além disso, a mediação prolonga a relação do espectador com a obra, faz ver de outras maneiras, abre o pensamento para o convívio com o pensamento do outro. Então podemos pensar que refletir sobre, conversar sobre, escutar o outro, argumentar e levar em consideração o argumento do outro é o que constitui uma opinião consistente e, mais além, um pensamento.

A reclamação geral sobre a crítica é que os críticos abordam as peças a partir de expectativas que não têm qualquer relação com as premissas da criação. Mais uma vez, faço a ressalva de que existem exceções, mas é preciso dizer que o quadro geral é realmente desanimador. Daí surge uma confusão entre o conceito de crítica e uma prática apressada de crítica, que é tema de outro debate. Mas o descompasso entre críticos e artistas não é nenhuma novidade. Então, por que não tomar a palavra?

Se não encontramos na crítica uma interlocução a altura ou nem mesmo satisfatória, mas ansiamos por interlocução, por que não buscar em outro

lugar? O que dizer então da ideia de que um artista escreva sobre o trabalho do outro? Mas para continuar essa proposição, precisamos esclarecer um mal-entendido sobre a crítica.

Existe uma ideia geral de que crítica é sinônimo de crítica negativa e de que ter senso crítico é saber encontrar defeitos nas obras. No terceiro capítulo de *O crítico ignorante*, falo sobre os impulsos de censura e emancipação como polaridades na ideia de crítica. Mas parece que a censura é predominante na ideia de crítica no senso comum. Ter senso crítico é saber ver, enxergar, escutar, discernir, antes de aplicar qualquer juízo de valor ao que se vê e se escuta e se percebe. E escrever um texto crítico não é necessariamente falar mal ou falar bem, mas falar sobre – e fazer isso com coerência e clareza de visão. Na verdade, saber enxergar as qualidades pode ser bem mais difícil.

A resistência à mediação leva à tautologia (diz-se que um espetáculo é bom porque é bom) ou à tautologia metonímica – é bom porque as partes são boas: é bem dirigido, os atores são ótimos, o texto é bom, portanto o espetáculo é bom. Difícil é decupar o assombro ou o encantamento diante de uma peça que amamos. O que é que faz a peça ser boa? O que é uma boa encenação? O texto é bom em que sentido? Essas perguntas nunca têm respostas a priori, como queriam as poéticas normativas de outrora e alguns críticos da atualidade. A cada obra, essas perguntas têm que ser refeitas e respondidas caso a caso.

Assim, nos perguntamos, mais uma vez, e vamos refazer essa pergunta sempre: do que estamos falando quando falamos de crítica? Para que essa proposição faça sentido, precisamos deixar de lado a ideia do julgamento de qualidades, do juízo de valor, da valoração de desempenhos individuais e passar a entender a crítica como uma prática de reflexão e escrita sobre as formas e as ideias no teatro. Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Altas*

literaturas, fruto de uma extensa pesquisa sobre artistas críticos no meio literário, escreve sobre a crítica a partir deste ponto de vista:

> O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação. Esse exercício particular da crítica, que é a crítica literária [e que não é diferente no caso da crítica de teatro], se inscreve num contexto filosófico maior, de profanização da esfera dos valores, de valorização da subjetividade, de perda de respeito pelas autoridades legiferantes e concomitante reivindicação do livre exame e do livre-arbítrio. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.10)

Mais uma vez, faço a ressalva de que não estamos propondo nenhuma novidade. A lista de artistas com produção crítica não é curta. No cinema, por exemplo,uma lista rápida: Alain Resnais, Andrei Tarkovski, Arthur Omar, Dziga Vertov, François Truffaut, Glauber Rocha, Jean Claude Bernardet, Jean-Louis Comolli, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson, Serguei Eisenstein, Stan Brackhage, Thierry Kuntzel, Win Wenders, e por aí vai.

Na literatura, a questão pode ser mais simples, porque a produção crítica pode se estender sobre obras de autores de outras gerações e de outros países. No entanto os exemplos da Literatura são muito significativos. Ezra Pound e T. S. Eliot, para começo de conversa, e mais uma lista rápida: Anthony Burgess, Haroldo de Campos, Ítalo Calvino, Jorge Luiz Borges, Machado de Assis, Octavio Paz, Vargas Llosa, Vladimir Nabokov, muitos deles tradutores, o que é bastante significativo. São leitores-escritores também no sentido de leitores-escritores-críticos, para enfatizar que a crítica é também - e fundamentalmente - leitura.

Aqui recorro a outra passagem relevante da pesquisa de Leyla Perrone-Moisés para a nossa argumentação, a fim de enfatizar a importância mesma da crítica:

> Não é o leitor comum (abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição e ao consumo), mas sim *o leitor que se torna escritor* é quem define o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura [ou o teatro] a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm um efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras. (p. 13)

Acrescento: não apenas em novas obras, mas também na repercussão e na legitimação da repercussão destas obras.

Tendo isso em vista, como delegar?

No teatro, e em alguma medida no cinema, a situação é diversa da Literatura, por conta da proximidade, do convívio. Para escrever sobre espetáculos, é preciso escrever sobre os contemporâneos vizinhos. Entra em jogo o viver junto. Como falar dos seus contemporâneos? Acredito que seja necessária uma afinidade a priori, mas que já é condição para a crítica de qualquer modo: os interlocutores precisam falar a mesma língua, precisam saber que estão falando da mesma coisa e que estão do mesmo lado, para que haja de fato uma interlocução. E é preciso falar sobre o que se conhece.

Entender o lugar de onde se fala é fundamental para a escrita da crítica. Essa consciência também pressupõe um entendimento sobre o endereçamento, por mais complexa que seja a questão. E se o lugar de fala, o ponto de partida, for também criativo? Colocamos então as perguntas: Quem escreve? Qual é o seu lugar de fala? Para quem escreve? A quem se dirige? Qual é a mira do autor

da crítica? Por onde e como circula o texto? E, sobretudo, como é a forma do texto? Diante dessas perguntas, podemos chegar a respostas diversas para a pergunta “o que é a crítica?” e a procedimentos diferentes de escrita. Pensando em uma crítica de artista, como responderíamos a essas perguntas?

Quem escreve é aquele que está interessado em fazer circular o pensamento sobre aquela obra ou sobre o trabalho daqueles artistas, aquele que tem o desejo de compartilhar com qualquer um o interesse, a curiosidade, o encantamento, o assombro ou a inquietação despertada por uma peça de teatro.

O lugar de fala da crítica de artista é um lugar parcial, comprometido, autoral – o que não se confunde com uma escrita personalista e solipsista. É o lugar de quem se importa. Quem escreve é aquele que está interessado em escrever, que se sentiu motivado a escrever – podemos dizer até aquele que precisa escrever sobre aquilo que viu, porque achou importante ou porque precisa escrever para entender, precisa dar a ver o que viu. E o lugar de alguém que sabe do que está falando e que tem o que dizer. A crítica de artista pode ser uma espécie de crítica militante.

A mira do autor da crítica de artista não precisa ser o espectador. A crítica de artista se endereça ao teatro. A crítica de artista pode se endereçar aos artistas criadores da peça em questão e/ou a outros artistas. Digamos que seja uma conversa interna. Isso não impede que o texto seja lido por espectadores de teatro. Penso nas cartas trocadas entre filósofos, escritores e poetas, publicadas em edições póstumas. Quem pode dizer que os leitores desses escritores não se interessam por essas conversas internas? As cartas não são críticas, mas não podemos pensar as possíveis críticas de artista como ensaios epistolares que miram o diálogo entre amigos? A amizade, em vez de

Patrocínio:

impeditivo, não pode ser justamente o terreno fértil para o diálogo franco e comprometido sobre o teatro?

A crítica de artista pode circular livremente pelas redes, em blogs e sites dos próprios grupos, de modo que os leitores interessados possam encontrar esses textos, mesmo sem querer. É preciso repensar os blogs das peças e o sites dos grupos, que geralmente são apenas informativos ou de autocelebração. O programa da peça é um excelente espaço para o artista se dirigir ao espectador, comentando suas intenções, suas prioridades, seus desejos, mediando de certa forma a relação do espectador com a peça e criando algo material que vai permanecer para além do espetáculo.

Resumindo: a crítica de artista é tudo aquilo que antigamente diziam que é errado na crítica. O que se ensinava sobre crítica era imparcialidade, distanciamento, objetividade e o endereçamento a um tal leitor médio. O leitor da crítica de artista não é alguém que tem um interesse médio pelo teatro. A crítica de artista pressupõe uma escuta tão interessada quanto a sua fala. Ao artista, não cabe pensar em um espectador/leitor como alguém com menos conhecimento ou menos interesse.

Sobre a forma do ensaio para a crítica de artista

Por fim, a forma: o ensaio. E logo essa palavra tão familiar aos artistas de teatro, ensaio. Aquela passagem de Max Bense é parte de um ensaio sobre o ensaio, como já dissemos. Diz Adorno em *O ensaio como forma*, outra referência indispensável para essa ideia de crítica, que o ensaio é a forma da crítica por excelência. Se pensarmos a crítica ensaística como a forma da

Patrocínio:

crítica de artista por excelência, temos um bom começo. Para ilustrar de certo modo a proposta, leio outro trecho do texto de Bense:

> O ensaio é uma peça de realidade em prosa que não perde de vista a poesia. Ensaio significa tentativa. Podemos bem nos perguntar se a expressão deve ser entendida no sentido de que aqui está se tentando escrever alguma coisa – isto é, no sentido em que falamos das ações do espírito e da mão – ou se o ato de escrever sobre um objeto total ou parcialmente determinado se reveste aqui do caráter de um experimento. Pode ser que ambos os sentidos sejam verdadeiros. O ensaio é expressão do modo experimental de pensar e agir, mas é igualmente expressão daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser. (BENSE, 2014, s/p)

E aqui precisamos fazer uma breve especulação sobre a forma do ensaio como forma artística, a partir de um ensaio muito conhecido e comentado de Georg Lukács: *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*. A leitura prévia pode ser útil, de fato. E tão árdua quanto encantadora. Mas podemos tentar passar primeiro por essa breve mediação.

Lukács se pergunta e compartilha com o seu interlocutor a sua inquietação diante de uma reunião de ensaios: Há unidade na forma? Trata-se de uma forma autônoma? De uma forma artística? Ele conclui que nenhuma dessas perguntas responde àquela que considera essencial: O que é o ensaio? Sua proposta é afirmar, a título de exercício, a filiação do ensaio à forma artística, como se colocasse o ensaio diante de um fundo que permite pôr em destaque os pontos nevrálgicos do que seria possível definir de sua forma.

Ele chega a uma formulação que vai dar a tônica do seu argumento ao longo do texto e especialmente do trecho aqui abordado: o ensaio trata de questões

da arte dirigidas à vida. A vida tem um papel fundamental no seu pensamento sobre o ensaio, é o cerne da sua convicção. Para apresentar o seu argumento, ele enumera algumas obras, partindo dos diálogos platônicos, mencionando os ensaios de Montaigne, indo da tragédia grega para o auto de moralidade medieval, passando por Dante, lembrando Goethe e Hauptmann. Mas é um trecho do *Héracles* de Eurípedes (para nos aproximarmos por uma referência de teatro) que Lukács escolhe para descrever, no que podemos chamar uma primeira etapa do seu ensaio.

Um ponto importante sobre o texto de Lukács - e que vem para selar nossa proposta - é que se trata de um ensaio epistolar. O endereçamento a um amigo parece ser um álibi para certa ligeireza, mas uma ligeireza apenas aparente. A fala entre amigos sustenta a convicção sem uma argumentação exaustiva. Uma convicção entre amigos é uma convicção livremente tateante, que permite a convivência entre certeza e dúvida - se for o caso. Há um pacto em jogo. Sendo amigo, o autor prevê a leitura prévia do seu interlocutor. Assim, não descreve com detalhes o seu exemplo, descreve já sob o signo da convicção, descreve a evidência do seu argumento. A carta também é sinal evidente da pessoalidade, da subjetividade - características do ensaio apontadas por Leopoldo Waizbort em seu estudo sobre Georg Simmel (WAIZBORT, 2000, p. 37-38).

No parágrafo em que expõe a questão no *Héracles*, a ideia de "vida" (como substantivo, verbo ou adjetivo) aparece nove vezes em vinte e oito linhas, especialmente nas últimas dez, quando a descrição desliza verticalmente para a convicção. Ele descreve o final do *Héracles* como uma transição para a racionalidade na obra, de uma experiência concreta em que se "vê" o que se passa com o herói para uma ausência de corporeidade nas perguntas ali colocadas. O que Lukács apresenta na sua descrição convicta é que as

Patrocínio:

respostas dadas às questões suscitadas na peça não dizem respeito à experiência concreta do vivido, mas à vida abstrata, sem corporeidade. Para Lukács, *uma* vida deve ser tratada como *a* vida. Lukács critica o ponto de vista dos deuses da peça de Eurípedes porque eles não veem a *vida* em *uma* vida. O ensaísta precisa ver a *vida* em qualquer vida. Ele defende o endereçamento à sua corporeidade.

A vida e o corpo estão presentes também no ensaio de Starobinski, intitulado *É possível definir o ensaio?*, quando apresenta a relação de Montaigne com a matéria de seus ensaios (STAROBINSKI, 2011, p.17). Theodor Adorno, em *O ensaio como forma*, escreve que felicidade e jogo são essenciais ao ensaio (ADORNO, 2003, p.17). Podemos pensar que "jogo" diz respeito à linguagem, à forma, mas "felicidade" sem dúvida diz respeito à vida.

Pôr o *Héracles* em discussão serve a dois propósitos. Por um lado, a descrição da tragédia de Eurípedes suscita a discussão sobre o endereçamento das questões à corporeidade da vida, aspecto formador da noção de ensaio segundo Lukács. Por outro, o seu desfecho não-dramático, argumentativo, especulativo, espelha o impulso que anima o ensaio: a vontade de fazer perguntas sobre as coisas para a vida, sem a necessidade de chegar a uma resposta ou, ainda, diante da impossibilidade mesma de alcançar qualquer resposta. O lugar de onde se fala e aquilo que anima a fala são questões para o ensaio.

Max Bense, ao se perguntar sobre a diferença entre prosa pura e poesia pura em *O ensaio e sua prosa*[1], problema que para ele está muito além da questão do verso, parece ecoar a introdução de Lukács à sua teoria sobre o *Héracles*:

[1] O texto está disponível online no site da Revista Serrote: http://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/

Patrocínio:

> Bense: "(...) é só com grande esforço que consigo acompanhar, ao longo das obras literárias, o traço sutil da transição contínua da poesia à prosa." (BENSE, 2013, p.169-170).
> Lukács: "Uma série infinita de quase imperceptíveis transições sutis leva daqui até a literatura." (LUKÁCS, 2014, s/p)

Lukács aponta a tragédia de Eurípedes como exemplar dessa transição - ela traz essa transição no seu interior, na sua forma: "soam perguntas aparentadas aos diálogos socráticos" (LUKÁCS, 2014, s/p). A seguir, descreve. O que ele vai chamar de não-dramático dentro da peça pode ser o ensaístico. Mas está dentro da peça. Com isso, nesse exemplo, Lukács aplica uma estratégia de convicção que inclui o problema. Ele joga com a convicção de que o ensaio pode ser visto como obra de arte (pelo menos a título de exercício): mostra o ensaístico dentro de uma obra literária fazendo a ressalva de como "o poeta" deveria lidar com a vida: *o* poeta pode ser Eurípedes, mas também podemos ler o trecho como o *poeta* - operação que ele faz com a ideia de vida - sendo poeta tanto o dramaturgo como o ensaísta. O lugar de onde se fala no ensaio é ambíguo.

Bense constrói uma argumentação que distingue, a princípio, o poeta e o escritor, a criação e a convicção, a estética e a ética, mas trai sua própria argumentação (sem com isso anular a sua coerência) quando repete o termo "sutil" nas diferenciações e espelha a questão poético/ético como "idealmente poético" e "idealmente ético". Trata-se afinal, de distinções qualitativas: uma gradação, pontos de partida mais ou menos localizados.

Adorno, por sua vez, que escreve depois da leitura de Lukács e Bense, nota que o ensaio se diferencia da arte "tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética" (ADORNO, 2011, p.18) Mas também acaba por aproximar o ensaio e a arte

Patrocínio:

quando diz que o ensaio ocupa um lugar entre os despropósitos (p.17) e situa a arte no âmbito da "função do que não tem função" (p.22).

Uma resposta possível às perguntas de Lukács sobre a autonomia da forma do ensaio e sua filiação à forma literária, de acordo com o pequeno recorte da exemplaridade do *Héracles*, e tendo em vista o diálogo aqui exposto com questões pontuais dos ensaios de Bense e Adorno, seria a pendularidade, a movimentação indecisa da agulha na régua das definições[2]. O debate sobre a crítica (enquanto ensaio) como obra de arte é fértil e controverso, mas sobretudo um posicionamento. E a resposta sobre a possibilidade da crítica (enquanto ensaio) como obra de arte só pode ser dada caso a caso – como tudo em arte depois de Duchamp.

Assim afirmamos a afinidade do ensaio com a crítica de artista, que convoca a dialética do lugar da fala com o que anima a fala. Do pensamento para a vida, passando pela poesia e pela ética, sem fincar bandeira em terra alguma. Todo território é estrangeiro para o ensaio, toda língua é segunda, toda fala é deslocamento.

A crítica de artista é um exercício de interlocução – o que deveria ser toda e qualquer crítica para começo de conversa. Um artista, criador, experiente, tem um pensamento sobre teatro, tem convicções (mesmo que porosas) sobre teatro, tem um entendimento sobre técnicas, métodos, procedimentos, estratégias. Essas ideias precisam ser arejadas, precisam circular, encontrar o outro e se pôr à prova. É preciso que haja diálogo, conversa, debate – e isso pode ser público (mesmo que de curto alcance) ao mesmo tempo que entre amigos.

[2] A imagem faz referência ao ensaio de Starobinski: "Essai, conhecido em francês desde o século XII, provem do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra examen: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle." (2011, p. 13).

Com essa proposição, que termina por aqui, me pergunto se a crítica de artista poderia nos tornar mais intensamente contemporâneos, mais amorosamente e comprometidamente contemporâneos uns dos outros.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. In *Revista Serrote* #16. Março de 2014.

LUCKÁCS, Gyorgy. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Tradução de Mario Luiz Frungillo. In *Revista Serrote* #18. Novembro de 2014.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP Curso de Pós-Graduação em Sociologia: Ed. 34, 2000.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Remate de males.* Campinas-SP, (31.1-2): pp. 13-24, Jan./Dez. 2011

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas – escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

SMALL, Daniele Avila. *O crítico ignorante – uma negociação teórica meio complicada.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

Daniele Avila Small é doutoranda em Artes Cênicas pela UNIRIO. Editora da revista eletrônica Questão de Crítica (www.questaodecritica.com.br), autora do livro *O crítico ignorante* – uma negociação teórica meio complicada (7Letras, 2015) e da peça Garras curvas e um canto sedutor (Cobogó, 2015).

Patrocínio:

ESTUDOS

A crítica sem juízo: entre o cânone e o consenso

Por Diego Reis

Resumo: Este ensaio tem por objetivo pensar o campo da crítica de arte nos últimos vinte anos. E, de modo especial, a crítica teatral diante do diagnóstico de esvaziamento e perda de força com que se depara, seja com a redução do espaço da crítica nos veículos de comunicação de massa, seja o lugar de estabilidade entre o cânone e o consenso que parece caracterizar os exercícios críticos recentes.

Palavras-chave: crítica, recepção, juízo estético, cânone, consenso

Abstract: This essay aims to discuss the field of art critique in the last twenty years. The discussion focus especially in the theater critic, faced with the diagnosis of the latest draining and loss of strength that confronts it, either by reducing the critical space in the mainstream media, either by the place of stability between the canon and the consensus that seems to characterize the recent critical exercises.

Keywords: critical reception, aesthetic judgment, canon, consensus

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/a-critica-sem-juizo/

Patrocínio:

"O crítico é um leitor que rumina. Deveria, por isso, ter mais de um estômago."
Friedrich Schlegel

À Flora.

Ficções críticas, derivas

Quando Flora Süssekind publicou, em 2010, "A crítica como papel de bala", no caderno "Prosa & Verso" do jornal *O Globo*, houve um sismo no campo dos estudos literários no país. Isso porque o artigo de Flora, ao comentar os necrológios de Wilson Martins, falecido no mesmo ano, diagnosticava nestes escritos "reações de ressentimento nostálgico e certo proselitismo agressivamente conservador", bem como a figuração do "crítico enquanto herói solitário e combativo", com as vestes renovadas e glamourosas do especialista monotemático (SÜSSEKIND, 2010).

Ao evidenciar a retração e o conservadorismo hegemônico que marcariam os contornos da produção crítico-literária do país nos últimos anos, Flora apontava para a perda de densidade das discussões críticas, cujo baixo grau de tensão e conflito, no campo das ideias, reverberaria a idealização, os compadrios e os clichês cordiais que colonizam os exercícios críticos de veículos literários cada vez mais próximos da linguagem publicitária.

A diminuição das formas potenciais de dissensão e a resistência a qualquer interferência capaz de fomentar um campo ativo de intervenção não teriam por consequência apenas o desinteresse e a perda de lugar social da crítica. A crítica fecunda parece se retrair em face da crítica estéril, realizando

ironicamente a figura do crítico como “o oráculo dos seus aduladores”[1] a que chamava atenção o jovem colunista do *Diário do Rio*, Machado de Assis, em 8 de outubro de 1865. Não é de estranhar que nesta mesma coluna, intitulada “O ideal do crítico”, Machado alerte para “o risco de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade” (ASSIS, 2015, p. 1080). E aponta a indiferença, o ódio e a camaradagem como as três chagas da crítica que se furtasse à tarefa analítica e meditativa, isto é, a de produzir juízos reflexivos nas discussões de que se ocupasse, seja ressaltando aspectos formais das obras, seja em sua inserção no campo ampliado das produções artísticas e da cultura.

O fato é que, hoje, há uma tendência na crítica de arte – e especialmente dos últimos vinte anos – em tentar neutralizar os aspectos propriamente crítico-judicativos em seus processos de análise. Nesse horizonte, duas vias hipotéticas podem ser esboçadas na tentativa de fundamentar este diagnóstico, que aponta tanto para a distensão dos debates, evidenciando um refluxo do campo da crítica no cenário artístico brasileiro, quanto para a supressão dos espaços formais de discussão nos veículos da grande imprensa, quase extintos, em detrimento dos guias semanais de artes.

Em primeiro lugar, é patente a transformação dos corpos discursivos dos exercícios críticos em vitrines expositivas de produtos aptos ou inaptos para o consumo de determinado público, cujas formas sintéticas planificam os textos em estruturas invariáveis, com léxico padronizado. Se a crítica aparece como instrumento e não como problema, isto é, como esforço de tematização dos objetos, de sua recepção e de sua força potencial, então sua função também se perde em meio aos encômios ou à cumplicidade de críticos que visam

[1] ASSIS, M. O Ideal do Crítico. In: ____. *Obras Completas*. Vol. III. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

Patrocínio:

menos à análise das obras do que prestar favores a seus afetos ou, impositivamente, proscrever alguma produção[2].

A institucionalização do modelo crítico impositivo – notadamente na crítica jornalística –, sem dúvida, esteriliza as discussões críticas mais alargadas, aplainando tudo segundo fundamentos estéticos ocultos, ou, não raro, que festejam os extratos naturalistas e o mimetismo, sublinhando a "organicidade" das obras ou dados biográficos do artista – formas de inteligibilidade que persistem, para além de todos os movimentos de ruptura e de deslocamento do século passado.

A dificuldade de reinvenção e de expansão da potência interventiva da crítica, nesse sentido, se deve tanto ao esvaziamento espantoso da problematização (das formas, dos efeitos, do campo de atuação) quanto de uma análise mais alargada, que dialogasse não apenas com os aspectos formais e composicionais das obras e processos, mas também sociais, culturais e econômicos, tensionando o monopólio intelectual dos grandes veículos de difusão cultural, nos quais o espaço para diálogo e divergência é mínimo, senão inexistente, nos pequenos tijolos reservados à atividade crítica dos domingos ou das quartas-feiras[3].

[2] É Foucault em entrevista a Christian Delacampagne, em 06/04/1980, publicada no *Le Monde-Dimanche* sob o título de "O Filósofo Mascarado" [Le Philosophe Masqué], quem sugere, para além dos moldes estáveis dos exercícios críticos de seu tempo, uma crítica interventiva, cujo potencial de criação e imaginação faria "acender fogos", pois: "reproduziria (...) sinais de vida; invocá-los-ia, arrancá-los-ia do seu sono. Quem sabe os inventaria? Tanto melhor, tanto melhor. A crítica sentenciosa faz-me atormentar; gostaria de uma crítica feita com centelhas de imaginação. Não seria soberana, nem vestida de vermelho. Traria consigo os raios de possíveis tempestades". FOUCAULT, M. "Le Philosophe masqué". In: _____. *Dits et écrits* II, 1976-1988. Paris: Éditions Gallimard, 2001, p. 923-929.

[3] Como sublinha Costa Lima: "É conhecido o papel que desempenhavam os suplementos de cultura. Era através do que neles se publicava, das possíveis polêmicas aí travadas, que o público leitor, já por si bem restrito, era informado do que circulava no plano das ideias. Ora, ou eles foram suprimidos ou encolheram de modo que suas resenhas são quase meros anúncios de títulos recentes ou se converteram em informativos publicitários". LIMA, L. C. *Frestas* – a teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/PUC-Rio, 2013.

Patrocínio:

Certamente, se poderia objetar que, em tempos de globalização e de facilidade de criação de suportes no universo das mídias eletrônicas, qualquer um pode, com três ou quatro cliques, forjar estes espaços de trânsito. Não se pode ignorar, todavia, que o alcance dos *blogs* especializados é ainda bastante restrito a grupos com interesses mais ou menos comuns, no interior dos quais circulam os textos, as críticas e onde ocorrem os debates. Por outro lado, o espaço diminuto e a baixa circulação da produção crítica parece antes o reflexo do que a causa da ausência de tensionamento e da perda de vigor dos conflitos no campo estético. Aqui, é preciso notar a predominância de um consenso estéril, que faz coro à cantilena da dissolução de ideologias, da globalização das ideias e da ausência de divergências no espaço público da crítica: o homem cordial reina soberano no campo das artes, onde os personalismos de toda espécie se unem à neutralização discursiva de uma voz atópica – que se pretende monotonamente unissonante.

Se "cada cabeça, uma sentença" aparece como a máxima daqueles que, indiferentes às discussões do século XVIII – e ao máximo expoente do trabalho de diferenciação, a *Crítica do Juízo* de Kant –, ignoram a distinção entre "gosto", "preferência" e "juízo", então, o que passa a vigorar é um relativismo farsesco[4]. A crítica, deste modo, não passaria de um guia de consumo, abundante em lugares-comuns e referências, que simulam uma erudição correspondente aos anseios, autores e obras apreciados pela classe média e pelos consumidores de arte – devidamente decodificada e pouco problemática, sem dúvidas.

Crítica-em-cacos

[4] Cf. KLINGER, F. "Sobre o juízo – a fundação epistemológica da crítica". In: SÜSSEKIND, F. et alli (orgs.). *Crítica e* Valor: seminário em homenagem a Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

Patrocínio:

Mas a indústria da cultura não opera transformando somente os produtos de arte em objetos facilmente assimiláveis e compreensíveis para o grande público. Ela reduz o seu potencial crítico-contestatório em detrimento da diversão casual, leve e sem incômodos[5]. A crítica também apresenta os reflexos dessa indébita apropriação, com a valorização crescente dos espaços onde reinam a conformidade, o personalismo e a anuência do público-alvo, sedento pela novidade. Declarações de cunho emocional que visam a promover gostos pessoais e de classe; formas estabilizadoras; e múltipla adjetivação sem análise substantiva são algumas das operações frequentes mobilizadas pelo discurso da crítica hoje, segundo padrões prefixados.

Não é fortuito, desta feita, que, nesses últimos vinte anos, o refluxo e a retração dos debates tenham dado lugar ao elogio das formas antigas, aos resgates históricos, à celebração das cifras e a denúncia da crise das instituições culturais, transformadas pelos *marchands* em polos de negociação e de grandes leilões internacionais. A crítica adquire a função de referendar o canônico, quando não de promover lançamentos e reafirmar, via discurso crítico, que já não caberia mais a ela distinguir, selecionar, decidir, tal como indica sua etimologia. Sua prática, paradoxalmente, se torna reafirmação de um modo de apreciação exclusivo, cujo objetivo, parece, é criar um campo de compreensão ordenado, pautado pela defesa do gosto pessoal.

O esgotamento da forma crítica como valor estético, tal como conceitua Hal Foster[6], torna visível o colapso dos próprios critérios de julgamento e do ato do juízo, para os quais as categorias prontas e os conceitos estáveis não conseguem instrumentalizar as análises de obras que mesclam linguagens

[5] Segundo Adorno e Horkheimer, "quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as (...)" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 119).

[6] Cf. FOSTER, H. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Patrocínio:

emergentes e intermídias, diferentes níveis discursivos, e desconcertam as definições canônicas das poéticas de gênero.

A “crise” da crítica, nessa perspectiva, é também sintomática por apontar a necessidade de expansão dos lugares de produção destas ferramentas teóricas, e a redefinição do papel das instituições universitárias, que, a todo custo, tentam se readequar ao *mode d’emploi* irregular dessas poéticas e estéticas contemporâneas, que embaralham as cartas e as categorias distribuídas outrora de modo tão inequívoco pelos departamentos.

Além disso, os novos agenciamentos e proposições representados pelas práticas curatoriais e museológicas operam, evidentemente, uma tensão no campo dos exercícios críticos, em direção à produção de outros horizontes de recepção, procedimentos discursivos e lugares de locução. Complexificação tipológica – até mesmo *topológica* – que, como nos lembra Mammì em *O que resta,* requer especial atenção para o fato de que:

> A interseção entre vários níveis de operação (escolha do material, manipulação, montagem, apresentação) é hoje mais intrincada. A autonomia da arte perdeu força, a obra tornou-se campo de embate entre diferentes planos de discursos — teorético, ético, estético. Mas não fomos eximidos de emitir juízos (MAMMÌ, 2012, p. 27).

Ao se confrontar com trabalhos de diferentes escalas, linguagens e materiais, caberia à crítica, portanto, a um só tempo, aproximá-los e diferenciá-los em sua singularidade e potencial crítico. Todavia, as divisões e fronteiras – que se questionam ou demarcam no embate com os objetos, por vezes, em vez de suscitar debates interdepartamentais, questionamentos dos modos de formalização e dos problemas operatórios e de categorização – são alvos da recusa cega, desqualificante, sem atentar para a complexidade da percepção e

do ajuizamento – mormente em relação a objetos desestabilizadores, capazes de fazer ruir a solidez dos edifícios epistêmicos habituais.

Por esta via, a teoria e a crítica se retroalimentam, pois não há crítica nem teoria que não seja trabalho com materiais complexos, e, portanto, uma prática para a qual as distinções e as justificações são fundamentais. Se as regras estão dadas e as fórmulas "funcionam" sem que seu estabelecimento provoque qualquer atrito ou deslocamento, é sinal de que a estabilidade dos cânones epistêmico-discursivos e do instrumental analítico converge para a classificação nas categorias pré-estabelecidas e nas narrativas tranquilizadoras, definidas *a priori* e sem nenhum grau de tensão: "sem risca ou risco*",* para lembrar o *Museu de Tudo*, de Cabral.

Essa calmaria não sinaliza, como se poderia supor, precisão e facilidade de tematização por parte do analista arguciosо. Ela revela, antes, a tendência à redutibilidade de campos e perspectivas díspares, em nome de abordagens mais ou menos simétricas e conservadoras, segundo procedimentos facilmente reconhecíveis, como a estrutura de análise das críticas de Bárbara Heliodora, no *Segundo Caderno* de *O Globo*, e seu exame hierarquizado partindo do sobrevoo pelo autor/obra, passando pelo diretor e, finalmente, lançando um olhar sobre os atores e os elementos que compõem o espetáculo – mais estritamente, visando à produção de um sentido globalizante. Não é à toa que:

> Quando os tempos políticos se mostram outros, e uma homogeneização impositiva parece barrar as cisões necessárias à experiência crítica do próprio tempo, quando já não se constituem, com facilidade, margens articuladas de resistência e situações definidas e consequentes de conflito, talvez seja mais fácil converter a crítica em operação reativa, disfuncional, mas virulenta, cujo motivo condutor passa a ser o retorno autocongratulatório a um passado de glórias, no qual os textos de intervenção podiam ainda provocar controvérsia,

> e o prestígio das Belas Letras enobrecia igualmente críticos e escritores (SÜSSEKIND, 2010, p. 2-3).

É curioso que o tom nostálgico dos tempos de glória diante da disfuncionalidade da crítica passe a ocupar hoje, de modo crescente, os escritos sobre a crítica. E se o lamento não se direciona somente para o período em que os espaços concedidos à prática de escrita crítica eram mais generosos, bem como os debates e as polêmicas, é ainda o olhar fixo – e melancólico – no passado que sublinha a dificuldade de criação de uma zona de trânsito e de interferência na vida pública, tal como Antonio Candido ou Décio de Almeida Prado o fizeram, para além da delimitação de seu próprio campo de atuação. Reterritorialização, portanto, a que escritores e críticos recorrem como última tentativa de impedir o que avaliam como fragmentação, dissolução expansiva e o abandono de formas clássicas. O que parece significar, ainda, baixa acuidade para problematização das formas, dos procedimentos intermeios e de lugares de atuação mais inventivos para a crítica.

"São farpas que saem dessa língua"[7]

A dificuldade de posicionamento da crítica atual, para além da institucionalização das formas críticas e dos apelos mercadológicos, é sintoma de um tempo em que "tomar partido" aparece por si só como um ato condenável. Como se, ingenuamente, a neutralidade fosse um atributo de distinção dos "bons" e dos "maus" críticos. Reflexo, é bem verdade, exposto pela própria cultura política brasileira, em que os consensos político-partidários e o jogo cristalizado de sujeitos e agentes políticos, sob o signo da simbiose,

[7] Danilo Bueno. "De Dia Útil". Microantologia de poemas. *Pessoa* – Revista de Literatura Lusófona. Set 2014. Disponível em: http://www.revistapessoa.com/wp-content/uploads/2014/09/Danilo-Bueno-microantologia.pdf. Consultado em 20/01/2016.

Patrocínio:

do mesmo e da repetição, aparecem como paradigmáticos – e sem que haja qualquer distinção entre politização e partidarização. Como pensar então o papel e o estatuto da crítica nesse espantoso cenário, em que falar em nome próprio e demarcar um lugar de fala tornou-se já condenável, por antecipação? Neste cenário de superfícies planas, em que os recortes, as narrativas e as práticas discursivas comuns conformam grande parte do pensamento crítico nacional, não é de estranhar que a democracia – por excelência, o regime do dissenso –, se confunda com a homogeneização e com o consenso. Há, por outro lado, significativo encolhimento do espaço comum onde apareçam as diferenças, pautado pela pluralidade de vozes e pela produção de dissenções no campo das artes.

> É como se as obras, em nome de uma falsa liberdade, não fossem mais passíveis de ser julgadas. Não havendo mais nada a ser julgado, tudo é possível e ninguém deve ficar ditando regras. É justamente contra esse tipo de reducionismo que devemos defender a crítica, contra essa vinculação entre julgar e condenar ou enquadrar (...). Julgamos em nome do dissenso, e não do consenso (OSÓRIO, 2005, p. 9).

Liberada do juízo de valor, a crítica não perde somente a força, mas a função social e estética, o caráter interventivo e a possibilidade de expandir os horizontes e os espaços de pensamento no âmbito da cultura e da produção contemporânea. A complacência com os objetos e a tentativa reiterada de apagamento do traço (do) crítico transformam o modo de operação da crítica em prática domesticada, caracterizada por enunciações consensuais e por uma economia discursiva padronizada, destinada a circular por espaços confortavelmente definidos e estratificados. Não raro, na recusa do ajuizamento, indicam produções entrincheiradas na autorreferencialidade segregadora, incapazes de reverberação no interior de um campo, de criação de espaços de produção e de modos de circulação mais amplo para as artes.

O fato é que, para alguns curadores, críticos e produtores de arte, essas questões já não aparecem mais, na medida em que, colonizada pelas exigências institucionais, fazer crítica tornou-se sinônimo de expor os produtos de forma elegante, ou ainda, coisa do departamento de "propaganda e *marketing*" – *crítica-release* –, conferindo às exposições, às mostras e aos festivais um título atrativo e um catálogo com algumas citações de artistas célebres. No campo teatral, particularmente, alguns críticos se especializam na escritura de resenhas de grupos determinados ou de temáticas, retirando-lhe o caráter exploratório, o deslocamento de sentidos e, por conseguinte, no que concerne à escritura e à recontextualização de linguagens e práticas artísticas, a percepção de suas alterações formais à medida que se confrontam com obras e processos de criação que exigem repensar o próprio exercício crítico. O que levaria Meschonnic, em "Silêncio: linguagem", a atentar para o fato de que "vemos em torno dela [a crítica] a polêmica, o resenhismo, as sociedades de elogio mútuo. A escritura é sempre crítica, por necessidade vital, para descobrir sua própria historicidade" (MESCHONNIC, 2006).

Evidentemente, não significa aqui execrar o mercado, como se, por si só, ele desestabilizasse qualquer tentativa de pensamento, desvinculado das relações comerciais e dos interesses econômicos. Trata-se, porém, de estabelecer um limite entre a crítica autônoma, com dimensão reflexiva, e o comentário propagandístico, meramente apelativo, descritivo e informativo. Informativo que Barthes chamaria de "A crítica 'nem-nem'", em *Mitologias* (2012), que "recusa o engajamento" e que "não emite juízo", mas louva euforicamente o "estilo" do escritor, na "afirmação personalista, sob a forma de crônicas e de resenhas de fácil leitura" (SÜSSEKIND, 2014).

Se, por um lado, este processo de retraimento muito se deve à dificuldade de estabelecimento de espaços de discussão que reflitam as operações de ajuizamento das obras em veículos de ampla disseminação, como os jornais,

por outro se nota nos próprios mecanismos da crítica e nos discursos de artistas uma diluição valorativa em nome de uma suposta "liberdade irrefreável – e *invalorável* – de criação", para a qual a crítica seria ilegítima ou estaria sempre aquém como discurso eminentemente normativo da obra. Por isso, proliferam os discursos – repetidos à exaustão – que condenam a crítica, os críticos e os teóricos, "todos da mesma estirpe", dizem, condenados aos mares gélidos da chatice institucionalizada, inerte e abstrata de quem "fala, fala, fala, mas seria incapaz de melhor fazer".

Não é de estranhar, nesse sentido, que as querelas que se travam no interior das próprias produções universitárias se polarizem entre aqueles que denunciam a tendência algo "policialesca" da crítica acadêmica, e aqueles que mapeiam nas produções artísticas e culturais das instituições o enfraquecimento das práticas experimentais e instabilizadoras, em detrimento de trabalhos que repetem fórmulas serializadas e arcaísmos. Ora acusada de proximidade com o autoritarismo, ora condenada ao estatuto de discurso estéril, a crítica dos espetáculos, por exemplo, frequentemente se depara com o discurso que pretende deslegitimá-la, como coisa de gente disposta a "criar problema e polêmica", ali onde tudo está apaziguado e tranquilo, sob os auspícios dos financiamentos privados e do *glamour* refletido na afluência do público.

A tendência acrítica – e anti-intelectual vigente – rejeita a discussão e o debate, na recusa obstinada de qualquer ajuizamento. Problematizar os processos e as produções acadêmicas se converte, nesta via, em "sufocamento das liberdades individuais de criação", como se a reflexão crítica, com seus sismos imprevisíveis, pudesse fazer ruir os privilégios desfrutados por grupos que, atuando não raro em instituições públicas de ensino, pesquisa e extensão, não mascaram o intento de privatizar espaços e de neutralizar, pela via da polêmica

personalista, as tentativas de indagação dos processos, das operações e das escolhas em suas produções.

A diferença entre o ajuizamento e o enquadramento em normas inflexíveis parece se esboroar nas vozes dos que denunciam a censura à liberdade de expressão por parte dos críticos pernósticos. Juízos, todavia, não são sinônimos de condenação. E se o ajuizamento não ratifica o já sabido é justamente porque lida com o que está em processo de criação e com seus modos de recepção e de enunciação. Ao nomear o que não se conhece, ou no ato de produzir valor semântico, o exercício judicativo, nos antípodas do que se imagina, se coloca em contato com a diferença, com a singularidade das obras e com o dissenso público. O que evidencia, ainda, a dimensão política da crítica. Segundo Rancière:

> A escolha desse termo [dissenso] não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade das culturas. O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão do núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria. Minha hipótese é portanto a seguinte: a racionalidade da política é a de *um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão* (RANCIÈRE, 1996, p. 368, grifos meus).

A abertura para campos de leitura mais amplos e menos direcionados – como blocos monolíticos –, contra interpretações restituidoras de significações prontas e últimas, talvez seja um dos grandes desafios da prática crítica de hoje enquanto inflexão especulativa. A instituição deste *comum* marcado por suas divisões, igualmente. É preciso inventariar o que *pode* – não no sentido de seleção/exclusão normativa, mas de *potência* – a crítica hoje e sua função no sistema de produção e circulação de arte, malgrado os reflexos da investida

mercadológica em seu campo. Mesmo estas incursões trazem a exigência de repensar seu *modus operandi* e sua forma de apresentação, pois não se trata de "digestão acelerada da obra" ou de uma função de mediação entre os artistas e seu público, mas de exercício criativo, que reinscreve a obra em sua relação com outras produções e, segundo Josette Féral, leva o crítico a:

> rastrear, no campo cultural escolhido, as linhas que delimitam os movimentos, as tendências e correntes artísticas que ele tenta identificar e, algumas vezes, nomear, contribuindo, através de suas leituras e observações, para o surgimento destes movimentos (FÉRAL, 2008).

Na tensão de ter que se redefinir constantemente, a crítica, no entrechoque de suas recepções, na espessura de sua própria atividade e na pluralidade das perspectivas teóricas que inflexionam seu exercício, pode angariar novos espaços de legibilidade e romper com as injunções homogeneizantes das vozes consoantes, sem potencial de instabilização e de interferência, cuja ressonância hoje evidencia senão a própria afonia.

Nesse sentido, as noções de "deslocamento crítico", de "ajuizamento", de "valoração" e de "fronteira" têm se mostrado figuras ainda pertinentes e operatórias para esta discussão, articuladas ao debate em torno da cultura e da produção artística, dos procedimentos, das estéticas e das poéticas que propõem outros modos de legibilidade e valoração no campo das artes.

Toda mudez será castigada

O trânsito entre a crítica ensaística, a literatura e práticas artísticas múltiplas parece estabelecer, assim, zonas de contato mais porosas e móveis, no diálogo entre linguagens, gêneros e espaços críticos. Trânsito, ademais, de uma crítica em interlocução com seu tempo, com os campos de força e com as

linhas de fuga possíveis para além dos consensos e da estabilidade em que tem permanecido nos últimos anos – neutralizando sua verve crítica e suas forças expansivas, não raro, em nome dos exercícios de escrita encomiásticos[8].

O *cânone* e o *consenso*: os dois extremos inférteis para a crítica. O cânone impede que se alcem voos mais ousados, libertos das referências sacrossantas reconhecidas por uma tradição, embora a relação da crítica com o campo histórico seja imprescindível. O consenso, por sua vez, homogeneíza as vozes que se plasmam num uníssono ensurdecedor – uníssono de um silêncio de vozes que, compulsivamente, reiteram o mesmo, sem margens, ecos ou distorções.

Discutir o funcionamento dos operadores críticos capazes de tensionar o campo da crítica de arte é indispensável para iluminar o debate acerca das fronteiras discursivas, dos espaços conflituais e dos trânsitos entre registros, textualidades e vozes complexas, quando se problematizam as fronteiras e as especificidades das artes. Importante ressaltar, nesse sentido, a realização do Simpósio Crítica & Indisciplina[9], ocorrido na UNIRIO, em outubro de 2015, com Flora Süssekind, Silviano Santiago e Ronaldo Brito. A proposição de pensar o campo da crítica como importante modo de agenciamento das enunciações

[8] É interessante, nesse sentido, o comentário de Raúl Antelo, em entrevista ao site *Interartive*, de abril de 2014, quando ressalta a homogeneização de vozes promovida pelos consensos: "Não se contentar com o consenso tem uma dimensão ética, porque acaba de algum modo nos angustiando. O crítico que não se angustia não me interessa. Se eu ou o artista, ou alguém na cena contemporânea não se angustia, sinceramente não me interessa, porque quem não se angustiar só vai poder desenvolver um discurso cínico". Disponível em: http://interartive.org/2014/04/entrevista-raul_antelo/. Consultado em 20/01/2016.

[9] Organizado por mim e por Rodrigo Carrijo, o Simpósio Crítica & Indisciplina ocorreu em 6 de outubro de 2015, na Escola de Teatro da UNIRIO. A participação dos convidados, bem como das intervenções por vídeo, foram essenciais para o debate que aconteceu sob a mediação de Manoel Ricardo de Lima e Kelvin Falcão Klein. Além de Flora Süssekind, Silviano Santiago e Ronaldo Brito, participaram Raúl Antelo e Márcio Seligmann-Silva, por meio de registro audiovisual.

nas artes em geral e no diálogo das obras com sua contemporaneidade, bem como as condições de seu exercício e seus meios neste cenário, mobilizou o encontro. Com o objetivo de traçar linhas de contato entre a crítica de intervenção e o mapeamento, no campo das artes, das produções capazes de produzir disjunções, a conversa se pautou pela problematização dos meios, dos procedimentos e dos deslocamentos no campo da crítica. Operação, cabe assinalar, que requer análise, redefinição conceitual e compreensão histórica para firmar seu potencial interventivo. E, não se pode deixar de notar, os trabalhos de Flora, Silviano e Ronaldo dão mostras inequívocas da intensificação deste potencial, com alto grau de tensão e força disruptiva em seus escritos.

É fundamental para a crítica que se pretende realmente interventiva tornar legíveis certos aspectos das produções, como via *criadora*, capaz de deslocar olhares, propor associações reflexivas, diálogos com outras produções artísticas e com a história da arte, para além dos próprios objetos. Talvez seja este o *imperativo categórico* da crítica de arte hoje, em um momento no qual assumir uma posição crítica ainda é o grande desafio em face da "cafonice" estagnatória, da diluição diarreica e da "convi-conivência" farsesca que nos paralisa – já apontadas por Hélio Oiticica, desde a década de 70, como traços marcantes da "cultura" brasileira.

Exigência, portanto, do mergulho em nosso presente histórico e da recusa da tarefa crítica como discurso institucional de uma obra ou de um artista, sob o risco de se configurar como crítica sem qualquer densidade discursiva, cujo destino é desembocar na superfície incapaz de inaugurar novos horizontes e de propor associações reflexivas. Como no verso de Char, "aquilo que vem ao mundo para nada perturbar não merece respeito nem paciência" (CHAR, 2008, p. 7).

Referências bibliográficas:

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: ____. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ASSIS, M. “O ideal do crítico”. In: ____. *Obras Completas*. Vol. III. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.

BARTHES, R. “A crítica ‘nem-nem’”. In: _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

CHAR, R. *À la Santé du Serpent*. Paris: Voix d’Encre, 2008.

FÉRAL, J. “A obra de arte julga: o crítico no cambiante cenário teatral”. In: *Questão de crítica*. Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Vol. 1, n. 2, abr. 2008. Disponível em: http://www.questaodecritica.com.br/2008/04/a-obra-de-arte-julga-o-critico-no-cambiante-cenario-teatral/. Consultada em 10/01/2015.

FOSTER, H. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. “Le Philosophe masqué”. In: _____. *Dits et écrits* II, 1976-1988. Paris: Éditions Gallimard, 2001.

KLINGER, F. “Sobre o juízo – a fundação epistemológica da crítica”. In: SÜSSEKIND, F. et alli. (orgs.). *Crítica e Valor*: seminário em homenagem a Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

LIMA, L. C. *Frestas* – a teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2013.

MAMMÌ, L. “Mortes Recentes da Arte”. In: _____. *O Que Resta*. 1ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

MESCHONNIC, H. *Linguagem, Ritmo, Vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

OITICICA, H. “Brasil-Diarreia” (1970). In:____. *O museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2011.

OSÓRIO, L.C. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RANCIÈRE, J. “O dissenso”. In: NOVAES, A. (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Cia. das letras, 1996.

SÜSSEKIND, F. “A crítica como papel de bala”. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr. 2010. Caderno Prosa e Verso, p. 2-3.

Patrocínio:

_____ et alli (orgs.). *Crítica e Valor*. Seminário em homenagem a Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

_____. “Que eficácia pode ter? Adaptabilidade e resistência”. In:_____. et alli (orgs.). *Crítica e Valor*: Uma homenagem a Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

Diego Reis é doutorando em Filosofia no PPGF/UFRJ, mestre e licenciado em Filosofia. Bacharelando em Teoria do Teatro/UNIRIO.

Patrocínio:

ESTUDOS

A fruição desejante - notas sobre *Soma e Sub-tração: territorialidades e recepção teatral,* de Edélcio Mostaço

Kil Abreu

Resumo: O artigo apresenta o livro *Soma e Sub-tração: territorialidades e recepção teatral*, de Edélcio Mostaço. Investiga os modos como o autor discute e aplica os métodos da recepção teatral à luz de uma realidade específica que é a do teatro brasileiro moderno e contemporâneo, entre outros temas. E de como se insere e opera o trânsito entre diferentes gerações de críticos teatrais do país.

Palavras-chave: Recepção, Crítica,Teatro brasileiro

Abstract: The author presents the volume *Soma e Sub-tração: territorialidades e recepção teatral* by Edélcio Mostaço. It investigates the ways by which Mostaço discusses and applies the methods of theatrical reception in the light of an specific reality, that of the brazilian modern and contemporary theatre, among other themes, as the transit between different generations of brazilian critics.

Keywords: Reception, Criticism, Brazilian theatre

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/a-fruicao-desejante/

Patrocínio:

O primeiro movimento do livro de Edélcio Mostaço (*Soma e Sub-tração – territorialidades e recepção teatral*. São Paulo: Edusp, 2015) é um panorama do teatro brasileiro que cobre período entre o final dos anos 50 e meados da primeira década do século XXI. Uma visada que começa com os desdobramentos do primeiro modernismo e se estende à cena contemporânea. Edélcio enfatiza a década de 60 como matriz ou espaço/tempo em que se operou alteração fundamental. A nota em que toma os anos 60 como passagem paradigmática na direção de uma mudança substancial pode ser lida, pelas bordas, em outro historiador importante: Décio de Almeida Prado. Ou melhor, deve ser intuída não de uma análise feita por este, que chegasse às mesmas conclusões, mas, pode-se dizer, em uma atitude: o abandono da atividade crítica . Àquela altura o nosso maior crítico moderno justificara a saída da militância primeiro com o episódio envolvendo a atuação política dos artistas que punham-se em contraponto ao jornal *O Estado de São Paulo*, para o qual Décio escrevia. Mas, adiante, no balanço que se pode ler na apresentação de *Exercício Findo* há um argumento menos circunstancial, ligado ao caminhar objetivo da criação cênica. Que encontra eco distante agora, a posteriori e de maneira naturalmente não programada, em quadro apresentado no livro. Décio já não consegue acompanhar a produção , que começa a se diversificar em formas, gêneros e relações a ponto de desvirtuar em parte o que seria o projeto inicial do teatro moderno entre nós:

> Que princípios, formulados ou encobertos, me teriam guiado? Onde fui buscar os pressupostos teóricos que me autorizavam a julgar, a indicar o que era bom e o que era mau para o teatro? Alguns deles estavam claros e me acompanharam desde os primeiros passos porque eram os da minha geração. Em resumo, direi que desejávamos:

> para o espetáculo, mais qualidade e mais unidade, coisas essas, ambas, a serem obtidas através do encenador (...) para o repertório, fronteiras menos acanhadas, não com a exclusão da comédia, mas com a inclusão de outros gêneros (...) Outras posições só subiram à consciência quando foram contestadas, a partir de 1969 (...) Ninguém punha em dúvida a validade ou mesmo a superioridade da palavra para transmitir ideias e emoções. Os encenadores reinavam tranquilamente sobre os intérpretes, como ditadores benévolos ou sádicos, não se falando em criação coletiva. A área da representação já se deslocava às vezes para o centro, sem se confundir, no entanto, com o público, que não incorria riscos de intrusões físicas ou agressões verbais. O espetáculo era uma representação, não uma experiência real ou cerimônia mística (PRADO, 2008, p.23).

A fala, com menções à expectativa de "unidade" e extensão lógica entre gênero textual e cena, ao reclamo a favor do textocentrismo até então reinante mas já desafiado, à emergência da cultura de grupo e, certamente, às práticas artísticas instauradas pelo Oficina, indica um teatro que começa a escapar ao crítico. E coincide com o desenho deste período de grande invenção sublinhado por Mostaço na abertura do seu livro. Momento que abarca um arco amplo de experiências estéticas:

> A década de 60 configurou um decisivo entroncamento de fatores para o entendimento do teatro ainda hoje vigente. Não tivemos, desde então, em termos de dinâmica e guardando as proporções históricas, outro período equivalente quanto à expansão da criatividade e

> abrangência numérica do fazer teatral (...). Ao terminar, a década ostentava um vigoroso movimento cênico em decorrência das práticas e da multiplicidade de propostas estéticas em curso, que iam do realismo nacionalista à neovanguarda, compondo um leque de nuances dentro do fazer teatral. (MOSTAÇO, 2015, p. 25- 26)

Daí à pergunta: por que, no livro, estas implicações temporais, esta introdução pela via histórica interessam? O autor poderia perfeitamente começar por um texto teórico sobre recepção, o tema central. Mas, começa com um panorama histórico. Não se trata só de certa lógica esperada, qual seja, a caminhada do contexto em direção ao texto, do geral ao particular. Trata-se disto também, mas segue além. É já salvo engano parte da disposição intelectual que demarca o modo como Edélcio pensa e projeta o pensamento sobre o teatro. Disposição que tem a ver com o teatro em si mas também com as suas circunstâncias. Este é um fundamento verificável no correr da obra.

E se esta observação for factível não será difícil afirmar que o livro destrincha a seu modo aquele impasse a que chegara a crítica moderna, ampliando o repertório e lançando a ponte para alcançar, através deste instrumento que são os estudos da recepção, os métodos de pesquisa que se estabeleceram na emergência dos cursos superiores de teatro nas décadas seguintes a esta transição de época e, especialmente, nos últimos anos. Mas, não é diálogo pacífico, é construto que se levanta em mais de uma direção. Como diz o autor na apresentação, ao iluminar o título do volume:

> (...) a *Soma* almeja individualizar, sobretudo, o corpo e seu nomadismo. Seu devir, sua instável situação nas condições de decodificação. Já a *Sub-tração* não aponta a supressão, mas o arrastar, a intensidade dos pequenos

> perceptos em circulação, algo que somente a diferença apreende longe das repetições (MOSTAÇO, 2015, p. 17).

Do que se pode intuir, então, o corpo-pensamento na deriva desejante que individualiza e (se) arrasta nos/com os objetos. E que pode perfeitamente ser tomado como bússola "instável" também para aquelas posições históricas que a obra coloca em curso – não só do ponto de vista da temporalidade propriamente dita como também da discussão, em ato, dos seus métodos de investigação.

Talvez por isso, por ter vivido parte daquela passagem geracional, Edélcio assimila, no trânsito do seu pensamento, a disposição, deliberada ou intuitiva, para a um só tempo aderir às formas atuais de análise tanto quanto em certa medida toma-las a contrapelo. Nesta dialógica entre tempos e métodos fica claro que a difusão mais sistemática das teorias do teatro entre nós e a tendência às especializações de toda natureza, se por um lado implicaram maior rigor aos estudos teatrais, por outro tendem a departamentalizar cada vez mais o conhecimento. Sem precisar discutir este assunto frontalmente (sem toma-lo como tema), *Soma e Sub-tração* o recupera na própria prática da escrita, ao estabelecer os liames entre teoria e quadro social. Salvo em passagens que parecem dizer respeito a circunstâncias específicas de produção ou a certo gosto por instrumentos auto referentes, próximos à semiologia (como no ótimo Entre *texto e encenação*), é possível perceber este olhar que pactua as estruturas possíveis de comunicação e fruição do teatro aos seus contextos próprios, que não raro ensaiam arrebentar a dita estrutura. Embora esta atitude seja a esperada diante das maneiras amplas como a Recepção se organizou e o que ela propicia enquanto disciplina, não é, efetivamente, o que temos visto quanto à sua aplicação , que por vezes tende a bastar-se no formalismo ou, na outra ponta, aos meros jogos de impressão.

Fruição e prazer

O livro é dividido (ou somado) em duas partes. Na primeira o foco é mais recortado sobre a apresentação teórico-histórica e os instrumentos da Recepção: o andar e revisão dos conceitos, suas várias frentes e pensadores angulares. É momento em que a abordagem do tema já anuncia seu escopo ao colocar em pauta o esclarecimento de um equívoco recorrente, que liga a recepção a um processo exclusivamente íntimo, de ensimesmamento, quando o fundamental, diz ele, é que "a recepção é uma dimensão individual, mas um fenômeno coletivo" (MOSTAÇO, 2015, p.48) assim como, apesar do eixo mais interessado no fruidor, "a estética da recepção é uma operação comprometida com o processo artístico" (MOSTAÇO, 2015, p.49). Ou seja, não é uma coisa ou outra. É uma coisa e outra. É uma síntese que, por didática, já corta caminho para o que interessa mais ao fundo: uma hermenêutica que tenha a ambição de não se satisfazer com parcialidades.

Os argumentos, independente do que julguemos, estão sustentados por uma articulação insuspeita entre cultura e proposições de pensamento sobre o assunto dado. Ao demonstrar, por exemplo, os termos da discussão sobre o lugar do prazer na trajetória da Recepção, o autor não evita o debate. À luz da conferência de Hans R. Jauss em 1972 (*Pequena Apologia da Experiência Estética*), refaz os argumentos do crítico alemão sublinhando ali o confronto indicado entre Adorno e Marx:

> Após associar o cultivo do gozo, do prazer e das emoções a um desenvolvimento unicamente fetichista e regressivo, tal como é promovido pela indústria cultural, e defender a necessidade de seu exorcismo por intermédio da negatividade, Adorno se pergunta: "Se for extirpado o último vestígio de prazer, causa perplexidade a pergunta sobre a razão de existir das obras de arte?". Sem

Patrocínio:

> resposta, o filósofo frankfurtiano está aqui evocando o mesmo paradoxo já fixado por Karl Marx diante das formações sociais e suas respectivas produções artísticas, nas teses sobre a interdependência entre infra e superestrutura: “A dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de *nos proporcionarem ainda um prazer estético* e de terem para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis”. Ou seja, ele reconhece que a obra artística detém qualidades autônomas intrínsecas e mobiliza fenômenos de percepção em modo trans histórico, que a isolam e projetam em relação ao determinismo materialista e historicista, em função dos agenciamentos desencadeados quando do fenômeno da fruição (MOSTAÇO, 2015, p.52-53) .

Em outra frente, liberto de certo gosto pelas atitudes semiológicas e mais próximo talvez da filosofia da arte, Mostaço vai acompanhar as relações entre arte, ciência e teatro para introduzir as possibilidades de “uma epistemologia da pesquisa” propondo sua origem através de em um argumento relativamente simples, que o autor expõe junto ao filósofo e sociólogo Boaventura de Sousa Santos, quando dele recupera: “A ciência constrói-se contra o senso comum e para isso dispõe de atos na direção do conhecimento que são essenciais: a ruptura, a construção e a constatação” (MOSTAÇO, 2015, p. 102), para adiante arrematar:

> Por possibilitar também o conhecimento é que a arte e, nela, o teatro – desfruta de parentesco com a ciência.

> Não representando tal parelha uma disparidade epistemológica, solidarizam-se esses dois campos da aventura humana como interfaces de um assemelhado convívio com o real – o fato de se construírem em afrontamentos ao senso comum. (MOSTAÇO, 2015, p. 107).

As notas sobre os estudos em torno do texto como centro do fenômeno espetacular e, mais à frente, os instrumentos emprestados da sociologia, antropologia, semiologia, semiótica, da antropologia teatral e da etnocenologia atestam as contribuições e dificuldades da ciência quando aplicada ao teatro. O que pede sua reabertura não pela via de um enquadramento mas segundo a sua própria rebeldia:

> Esse mundo de conhecimentos, todavia, não esgota nem tem se mostrado cabal para abarcar as múltiplas facetas do fenômeno teatral, uma vez que sua especificidade resiste, a despeito da longevidade de suas práticas, à subordinação. (MOSTAÇO, 2015, p. 112).

E então percebemos o quanto esta ideia de ruptura e de afrontamento do senso comum que torna irmãos ciência e arte, faz parte de uma imaginação político-estética que também é subjacente, talvez indispensável, a estes fenômenos de recepção que o livro visita. E, indo além, de como este passa a ser um problema central não só para a recepção como também para a sociologia da arte, diante de um panorama de crescente objetualização mercantil das criações estéticas a ponto de colocá-las em posição estratégica

dentro da "lógica cultural do capitalismo tardio", como batizou Fredric Jameson (JAMESON: 2000).

Os dois ensaios centrais deste primeiro capítulo são antecedidos por aquele já citado olhar sobre o panorama brasileiro e têm sequência nos artigos sobre as relações entre texto e cena, fechando-se com o texto sobre o lugar agora retomado do espectador no teatro pós-dramático. Estas "pontas" , pode-se dizer, cumprem e dão sequência às possibilidades de um método de leitura em termos práticos. No sentido de que ali o autor já coloca em movimento, na análise histórica da cena e seus avizinhamentos disciplinares, algumas das questões apresentadas "em tese".

Escritos Descolados

Na segunda parte do livro seguimos com a reunião de escritos antes dispersos, uma série de intervenções que mesmo sendo de naturezas diversas servem em geral à mesma orientação do início: discutir a teoria à luz da sua aplicabilidade em termos não só conceituais como também "de vida ordinária". Os artigos perfazem um conjunto em que a autonomia relativa das partes não impede o sentido, explícito ou subliminar, do todo: a Recepção como ponto de partida e mesmo como motivo para cerrada reflexão, mas também para a investigação dos campos de várias ordens - a filosofia (a ética, a política, a estética), a sociologia e os estudos de linguagem. E quase sempre colaborando para um trançado que "re-úne" livremente saberes, naquela direção em que se cruzam análises multidisciplinares mas de fato extensivas, de acordo com a vocação do objeto.

Vista desta forma a Recepção de que o autor trata é dimensionada não apenas para verificar o que acontece quando o eixo de percepção do fenômeno artístico se desloca do criador para o fruidor, como também para

dispor a teoria e a discussão estética à luz de uma *experiência viva* , que pode inclusive surpreender ou verificar sob novo ângulo a própria teoria. É o caso do artigo sobre o *Pequeno organon*, de Brecht (*Brecht, o Organon da Diversão*) , quando se revisita a interação entre razão e empatia, em um dos capítulos mais brilhantes do livro. Ali a aplicabilidade dos operadores conceituais é tomada sem verniz e, no entanto, com um rendimento extraordinário, a partir da famosa e já amplamente apresentada oposição entre Brecht e Aristóteles, muito discutida mas poucas vezes esmiuçada, entre nós, com tanta propriedade. Mostaço refaz o percurso histórico dos conceitos até que se chegue de volta à questão de fundo, retomando aquela proposição que intui, com razão, que o problema de Brecht é, mais que Aristóteles, as formas do aristotelismo desdobradas e desenvolvidas como poética História adentro. No caso, não é exatamente a conclusão que guarda originalidade, mas o percurso da investigação até ali, que a ilumina e a requalifica agora sob rico repertório, que passo após passo "re-argumenta" os termos do debate.

Em outra passagem, no texto sobre o "pós drama" (*Um Tempo de Vida em Comum entre o Ator e o Espectador : o Teatro Pós-dramático*) poderíamos dizer, seguindo o mesmo raciocínio e acompanhando certa disposição à polêmica, que Brecht se tornaria um problema para alguns, menos em função do próprio Brecht e mais por causa do brechtismo. Sobre isso, ao comentar o enraizamento entre nós das ideias do teórico Húngaro Peter Szondi nos últimos anos, assinala:

> Szondi não deslindou essa equação entre *teatro* e *drama*, tomando um pelo outro, de modo que muita gente embarcou na canoa, supondo que a tal "epicização" do gênero dramático se constituiu em um estágio superior da arte cênica (...) no Brasil tal perspectiva equívoca

> encontrou eco nas postulações de alguns analistas recentes, como também nas teses artísticas associadas às práticas de certos coletivos teatrais paulistanos ao admitirem o épico brechtiano como um estágio artístico culminante ou a epicização de narrativas de outros períodos históricos como um patamar expressivo superior para o teatro. (MOSTAÇO, 2015, p. 116-117)

Polêmicas a parte, são exemplos de como há no livro um trato ético feito com o assunto (a Recepção), no sentido de tomá-lo como coisa passível de confronto, instrumento de aproximação às diversas frentes abertas pelo autor.

Conceito e fato

Um ensaio excepcional sobre Nelson Rodrigues a partir de Toda nudez será castigada (*Toda nudez será castigada?),* faz a trama - rica em referências tanto quanto em profundidade analítica - que vai de Dostoievski a Proust, passando por Pirandello; e as encenações dirigidas por Cibele Forjaz para a Cia Livre e Paulo de Moraes para a Armazém Companhia de teatro. Na mesma seara das companhias há o artigo sobre as relações entre teatro e sociedade desde o trabalho do Teatro da Vertigem, em que são apresentadas as dimensões éticas do ato estético. No Vertigem se recupera o sentido político do teatro não no âmbito de demandas para uma militância específica, mas no âmbito daquilo que tem interesse público quando, vazado em soluções estéticas, está enraizado firmemente na vida social.

Neste texto sobre o grupo dirigido por Antonio Araújo há boa exemplificação dos porquês desta costura com “duplo arremate” entre teoria e acontecimento artístico, entre fatos e conceitos. Por que interessam? Primeiro porque indicam paixão desalienada pela teoria. E o que é a teoria desalienada? É

aquela que gosta de objeto. O que em termos práticos quer dizer: que preza o chão firme da experiência, tanto a poética, *strictu sensu*, quanto a histórica, que lhe dá o contorno . E, sobretudo, que tem ponto de vista, algo que deveria ser essencial e inegociável à crítica, mas que via de regra vem sendo diluído em teses sobre a operação crítica cada vez mais próximas aos modos do relativismo.

Na sequência há outros artigos que revelam esta condição posta em trabalho na obra. São três textos que não fazem parte do seu núcleo duro, mas atestam por vias particulares os seus pressupostos.

Há dois artigos sobre experiências teatrais relativamente à margem: um é a respeito do incompreendido e pouquíssimo visitado teatro de Hilda Hilst a partir do espetáculo *Hilda Hilst in Claustro,* dirigido por Roberto Oliveira, em Porto Alegre. O outro é sobre a montagem *Borboletas ao sol de asas magoadas*, de Evelyn Ligocky. Em ambos o autor sinaliza dizendo sobre a importância das experiências de exceção , se o ponto de vista for o estético tanto quanto o da visibilidade. E, especialmente no segundo, coloca-se a tarefa de aplicar, digamos, mais deliberadamente, os instrumentos da Estética da recepção à luz de um teatro performativo.

Sem querer comparar o incomparável tanto em termos de objeto como de método, além das análises propriamente ditas a escolha destes dois textos para compor o livro nos lembra algo sobre o que alertava Antonio Candido na introdução à sua Formação da literatura brasileira. Mostaço se preocupa com certa noção de panorama que não conta apenas com os elementos e as experiências pré eleitas como “centrais”. Toma também estas, que têm interesse na composição do quadro e seguem demarcando a História “lateralmente”. O “lateral”, no caso, não sinaliza juízo de valor e sim certa condição especial, seja no sentido da visibilidade artística, seja quanto ao grau de experimentação ou novidade formal que elas apresentam. Entretanto, para

seguir na comparação é importante fazer uma distinção fundamental: se para Candido a ideia de "sistema" correspondia à expectativa de um recorte na direção de certa unidade característica possível, que delimitasse o campo de formação da literatura brasileira, para Mostaço prevalece, mais que o conceito de unidade, o de conjunto, e agora baseado definitivamente na percepção da multiplicidade e diversidade "complexas" das experiências não como um problema e sim como um fato. Isto está aliás anunciado como a primeira questão do livro, é uma das constatações que orientam o olhar:

> O Brasil conheceu, nas últimas décadas, transformações estruturais que alteraram seu perfil de modo acentuado, por meio de movimentos que não podem ser facilmente sintetizados. E o teatro aqui praticado, seguindo de perto essa dinâmica, apresentou igualmente uma complexidade difícil de ser apreendida, a não ser através de grandes esboços (MOSTAÇO, 2015, p. 23).

Ao lembrar que no desabrochar da cena contemporânea "as grandes interpretações do país, promovidas por intelectuais desde os anos de 1950, já não dão conta das complexidades estruturais que vivenciamos no dia a dia" (MOSTAÇO, 2015, p.23) intui e aplica objetivamente, nos artigos sobre teatro brasileiro, a ideia de que um bom caminho para avançar em relação a estes grandes esquemas de interpretação (sociais assim como estéticos) pode ser o da assunção de certa multiplicidade construtiva. Uma multiplicidade que de fato tem grande chance de dizer mais francamente sobre nós ainda que através de experiências tateantes, por fora das estruturas modelares que a tradição do teatro oferece. Expressões dissonantes que podem ser cotejadas tanto com as teorias do teatro como também com a economia política.

Gerações

Se quisermos seguir nesta trança, nesta transa geracional, ela certamente pode render ainda muita coisa, do centro para as bordas do livro. Daquilo que está lá para o que não está literalmente mas pode, dali, ser intuído. Há, por exemplo, um texto essencial, ainda que curto: *Décio de Almeida Prado e a Cumplicidade* (MOSTAÇO, 2015, p.191), que é aparentemente mais acidental. Trata-se da resenha sobre o livro de Ana Bernstein, *A Crítica Cúmplice – Décio de Almeida Prado e a Formação do Teatro Moderno.* As notas valem pela resenha em si . Mas, sobretudo, pelo que se pode perceber, além do escrito, sobre a dita passagem de geração. No texto Edélcio descreve o encontro de trabalho entre ele, um então jovem crítico, com aquele que fora o maior pensador vivo do teatro brasileiro. Seria só um encontro prosaico se não indicasse, como bem apontou Aimar Labaki no prefácio, a transição de um teatro que lá por 1968 "precisou de uma nova geração de intelectuais que pudesse com ele dialogar" (MOSTAÇO, 2015, p.13). Pois, de alguma maneira *Soma e sub-tração* é provavelmente o momento atual e atualizado daquele encontro e traz consigo tanto a revisão do repertório técnico e teórico que se inaugurava naquele momento e amadureceu depois, como também o sentido fundamental de um olhar herdado, humanista – o do próprio Mostaço – que não se deixou alinhar pelo academicismo. De uma maneira que os instrumentos que Décio não chegou a tomar a mão (e além) aparecem aqui experimentados sob um espírito crítico inquieto, sem que com isso aquelas lições de empatia com o conhecimento – com o objeto e com o sujeito do conhecimento – tenham perdido importância.

Nesse sentido o artigo indica tarefa que o autor provavelmente não se colocou, mas que acaba cumprindo por tabela: a de registrar as mudanças de repertórios e olhares operadas nestas transições históricas. E que seguem nos

provocando e nos alimentando até desaguarem em uma percepção nova sobre o próprio trabalho crítico, que o livro assimila.

Em que consiste, no capítulo atual, essa mudança? Como nos explicava o professor Luiz Fernando Ramos, a crítica brasileira viveu desde sempre (e ainda hoje há críticos tributários desta posição) sucessivas "reinaugurações" do nosso teatro (RAMOS: 1994), de maneira que a cada época e às suas reorientações sociais e estéticas os críticos declarassem a necessidade de invenção, nascimento ou renascimento da cena. Mas, quase sempre tomando como referência o cânone europeu. É prática que vem desde o século XIX e seguiu firme até recentemente entre nós.

Neste aspecto Edélcio Mostaço anuncia e se irmana a uma geração mais nova de críticos, que não é a dele, mas com a qual compartilha um ponto de vista sobre a questão: no livro já não se vive a expectativa de resposta às estruturas modelares do teatro. Mesmo que as apreciações sobre teatro brasileiro não sejam a única questão, nos estudos de caso ou sobre história que ele desenvolve ensaia-se a experiência de olhar francamente as incompletudes e formas próprias da nossa cena não como "erros" ou passagens para algo a ser amadurecido no futuro e sim como certa condição em movimento. E, desta maneira, o trabalho crítico já não precisa enquadrar a cena nacional segundo uma nova possível reinauguração que tente fazê-la caber em departamentos que, agora sabemos, talvez nunca a comportem.

No panorama ou nos textos específicos sobre teatro brasileiro podemos ler então que na tentativa de flagrar o que determina a sociabilidade brasileira em particular, vamos experimentando, pelas condições dadas, cruzamentos traduzidos em estruturas inusuais. Às incongruências entre gêneros e ao hibridismo da narrativa corresponde a incompletude histórica, mimetizada na forma, de maneira que "as estranhezas que se criam revelam, no campo

estético, as falhas e descontinuidades do campo social, às vezes mais, às vezes menos criticamente" (ABREU, 2008, p. 94).

Há, pois, uma herança vinda dos críticos humanistas e retomada em novas bases aqui e que tem a ver com a disposição para uma aventura intelectual, no sentido de um enfrentamento do objeto, o que não significa apenas uma experiência com a linguagem do objeto mas também o reconhecimento de que a singularidade das linguagens não é um algo em si, é algo que tem raiz na vida e tem razão de ser. As razões, claro, são de muitas ordens.

Para voltar ao título do livro, a soma que "individualiza o corpo" não para ensimesma-lo, mas para fomentar o seu devir instável é de fato o que acende o trabalho intelectual do autor, arauto da fruição desejante. E que nos diz muito sobre estes cruzamentos entre mais de uma tradição da crítica, entre as passagens históricas e o fato estético, entre o sujeito e a sociedade, entre os modos novos agora esclarecidos não só do fazer como também do ver, do Receber. Um processo posto em curso que significa a seu modo uma tomada de posição diante do mundo. Por isso, entre outras coisas, nos interessa: porque além da específica valiosa contribuição ao debate e aos estudos teatrais, nos irmana a todos – os artistas, críticos e fruidores que em alguma medida sempre somos.

Referências bibliográficas:

ABREU, Kil. "Experimentação e realidade: Grupos e modos de criação teatral no Brasil", *Próximo ato: Questões da teatralidade contemporânea.* SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (orgs.). São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

ARAÚJO, Antonio. *A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade.* São Paulo: Edusp, 2003.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. Instituto Moreira Sales. São Paulo, 2006.

BORNHEIM, Gerd. "Gênese e metamorfose da crítica*",* in *Páginas de Filosofia da arte.* Rio de janeiro: Uapê, 1998.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.

MOSTAÇO, Edélcio. *Soma e Sub-tração – territorialidades e recepção teatral*. São Paulo: Edusp, 2015.

PRADO, Decio de Almeida. *Exercício findo – Crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. "Da Pateada à apatia: O Teatro da Bagunça de Alcântara Machado e a Crítica de Teatro no Brasil", *O Percevejo*, v. 2, 1994.

Kildervan Abreu de Oliveira: Jornalista, crítico e pesquisador do teatro. Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Foi crítico do jornal Folha de São Paulo e da revista Bravo! Dirigiu o Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura/SP e foi curador dos festivais de Curitiba, Recife, Fortaleza e Festival Internacional de teatro de São José do Rio Preto. Por dez anos foi professor e coordenador pedagógico da Escola Livre de teatro de Santo André e por oito jurado do Prêmio Shell/Versão São Paulo. Atualmente é curador de teatro do Centro Cultural São Paulo.

Patrocínio:

ESTUDOS

A arte da crítica: Conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro

Por Patrick Pessoa

Disponível em: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/a-arte-da-critica/

> "Pensar (*Denken*) e agradecer (*Danken*) são palavras que, em nossa língua, tem uma única e mesma origem. Quem investiga o seu sentido, encontra-se no campo semântico de: 'recordar', 'ser cuidadoso', 'memória' e 'devoção'."
>
> Paul Celan

Nota preliminar

Conheci Ryunosuke Mori, um ator japonês que de imediato me lembrou muito o Chishû Ryû, numa viagem a Tóquio, em 2008. Depois de uma apresentação de *Na selva das cidades* com elementos do butô, mais tarde ressignificada pelo Aderbal Freire-Filho em sua montagem carioca, fui cumprimentar os atores e descobri que Mori falava português. A mãe dele, como fiquei sabendo mais tarde naquela mesma noite, tinha nascido em Bastos, no interior de São Paulo, e voltara para o Japão por causa de um casamento arranjado com o pai de Mori, que ela só veio a conhecer no dia das bodas. O modo como ele se apropriou do papel de Shlink, praticamente sem se mover durante as quase três horas de espetáculo, construindo cada mínimo gesto com um máximo de intensidade, mas sem se identificar empaticamente com o personagem, me parece até hoje a melhor interpretação da absurda capacidade de resistência daquele velho comerciante malaio, modelo do *self made man* que conseguiu vencer "na selva das cidades" justamente por ter transformado a própria pele

Patrocínio:

em uma carapaça e a própria opinião em uma mercadoria como outra qualquer. É sempre uma revelação quando um ator consegue traduzir corporalmente (e não psicologicamente) aquilo que importa em um personagem. Em nossa conversa no camarim após o espetáculo, tomei a liberdade de perguntar se poderia entrevistá-lo sobre aquela subversiva apropriação nipônica do pensamento de Brecht. Para minha surpresa, ele me respondeu que naquela noite mesmo estava livre. “Adoro falar português”, me disse. O português dele era quase perfeito, só tinha aquele “r” retroflexo típico do interior de São Paulo, e acabamos ficando até altas horas falando de tudo um pouco. Com relação a Brecht, ele tinha opiniões bem radicais. Mori defendia que, sem a arte do ator japonês, o conceito brechtiano de *Verfremdung* seria irrealizável na prática. Mais que isso: para ele, todo teatro ocidental moderno só se tornaria compreensível à luz das inovações cênicas surgidas nos mimos primitivos da Coreia do Norte, que haviam sido introduzidas no Japão em fins do século XIX pelo mestre Hiroda e posteriormente levadas para a Europa por um de seus discípulos, ensaiador na companhia de Strindberg. Mesmo sem concordar inteiramente com aquele ator extraordinário – por que os mimos primitivos da Coreia do Norte seriam mais importantes para a dramaturgia ocidental do que o teatro de marionetes da China, muito mais antigo? –, fui envolvido pelo que ele falava e pelo gosto do saquê quente que ele me serviu ao longo daquela noite memorável. Afinal, uma hipótese não precisa ser verdadeira para ser interessante. E Mori tinha um brilho mordaz e zombeteiro no fundo dos olhos que dava um interesse peculiar a cada uma de suas palavras.

Anos depois, em 2015, ele veio ao Rio apresentar um texto apócrifo de Brecht no CCBB e voltamos a nos encontrar. Notei que o tempo havia sido generoso com ele, sintoma de uma vida feliz. Num fim de tarde de caipirinhas no Restaurante do Círculo Militar na Praia Vermelha, tentei explicar a ele como a

minha visão da crítica havia mudado desde nosso encontro em Tóquio, quando a mistura improvável de Heidegger e Brecht ainda estava desequilibrada, dando a meus textos um viés mais existencialista que materialista. Como, àquela altura, estava dando um curso intitulado “A arte da crítica” no Espaço SESC, no âmbito do 3º Encontro Questão de Crítica, a conversa girou basicamente em torno das ideias que eu estava tentando articular, nem sempre com clareza.

Reproduzo abaixo, de memória, o diálogo que tivemos naquele dia. Tomei a liberdade de corrigir os eventuais erros de português de Mori. Achei que a singularidade de seu pensamento não precisava ser caricaturada linguisticamente, o que é talvez recurso válido no caso de um personagem cômico, mas não quando se trata de um amigo que, cordialmente, se dispôs a pensar junto comigo e a tornar menos obscuras para mim mesmo algumas questões persistentes.

*

M: No Japão, quando sai uma crítica, o elenco se reúne para ler junto, em voz alta. A gente forma uma roda no meio do palco e cada um lê uma frase, tentando imitar a cara e o tom da pessoa que escreveu. Em geral, a gente chora de rir. Como é que alguém que não faz teatro pode falar de teatro? Os textos dos nossos críticos parecem paródias das paródias daquele escritor argentino estupendo.

P: O que ficou cego ou o outro?

M: O que ficou cego, acho. Existe inclusive um antigo provérbio chinês que diz mais ou menos o seguinte: “Quem sabe, faz. Quem não sabe, ensina. Quem

não sabe ensinar, ensina a ensinar. E quem não sabe nem ensinar a ensinar, escreve crítica."

P: Sempre achei que esse provérbio era árabe... Mas vocês riem até quando os críticos afetam a bilheteria dos espetáculos?

M: Isso não acontece. Há pelo menos uns oito jornais de grande circulação só em Tóquio. Cada um com seu próprio crítico. Uma andorinha só não faz verão, como vocês dizem. Sozinho, nenhum crítico tem o poder de interferir significativamente nas bilheterias. Aliás, é assim em todo lugar. Aqui é diferente?

P: É, um pouco. No Rio a gente só tem um jornal de grande circulação.

M: E qual é o nome? Pravda?

P: (*risos*) Mais ou menos.

M: E a Internet? Vocês não têm umas revistas virtuais? Lá no Japão tem um monte. Confesso que não costumo ler. Os textos são longos demais, mas parece que o nível é bem melhor. Aliás, você não escrevia para uma?

P: Escrevo ainda. A gente tem um grupo bem interessante de críticos, pessoas de quem gosto muito. Mas, se for para rir, acho melhor você não ler.

M: Eu jamais riria de você, meu caro. Em todo caso, não pelas costas.

P: Que bom. Embora adore aquele chiste do Oscar Wilde, que dizia achar uma falta de educação dizer na cara de alguém algo que você pode dizer pelas costas, acho hoje em dia que, pelo menos no nosso meio teatral, precisamos aprender a dizer sinceramente o que pensamos.

M: Isso nem sempre é fácil. Os artistas costumam ser muito suscetíveis.

P: Mas é preciso aprender a lidar com isso, aprender a ouvir numa boa. Por exemplo, achei muito tosca essa prática de vocês de se reunirem para rir das

Patrocínio:

críticas. Quase me senti ofendido. Se pensar é, em alguma medida, generalizar, é preciso não exagerar. Ou a gente acaba caindo nessas generalizações babacas que infelizmente fazem o maior sucesso. Assim como há japoneses e japoneses...

M: Acho lamentável quando alguém me julga baseado em estereótipos culturais.

P: ...há críticos e críticos. “O” crítico não existe. Como sempre, a riqueza está nas diferenças, nas variações. (*Pausa.*) Não sei por que, lembrei daquela tua interpretação do Shlink.

M: Deve ser porque o conceito de “hunimi”, ou “variação sutil”, é a alma do butô, que eu tive que praticar muito para fazer aquele trabalho.

P: E valeu a pena, pode acreditar.

M: Você acha mesmo? Em Tóquio não foi nada bem recebido. Teve um crítico que escreveu que a minha voz não era adequada ao personagem. Outro escreveu que não fazia sentido encenar no Japão uma peça escrita por um alemão sobre uma Chicago que ele sequer conhecia. E um terceiro ainda disse que montar uma peça que Brecht escreveu com 22 anos de idade era um desperdício de tempo e dinheiro, já que *Na selva das cidades* era apenas um texto de juventude, ruim e incompreensível, incompatível com o talento do Brecht maduro.

P: Difícil de engolir.

M: Por essas e outras é que só nos resta rir... Quem são eles para dizer qual é a voz “correta” de um personagem que eu estudei quase um ano para interpretar?! Ou para dizer que um texto é “ruim” e “incompreensível”? Ou para afirmar que a encenação de um clássico estrangeiro “não tem sentido” só porque eles não se esforçaram o suficiente para entender a proposta?!

P: Eu sei do que você está falando. Que bom que em Tóquio vocês podem rir sem medo desses cagadores de regra. Aqui pega mal. Sempre dizem que é ressentimento dos artistas por não terem sido elogiados. Por isso, a maioria sequer reage às asneiras que saem sobre suas peças. Optam pelo silêncio. Com o tempo, vão perdendo a fé no diálogo com os críticos. E isso acaba contaminando os diálogos entre os próprios criadores. É muito raro que um diretor ou um autor ou mesmo um ator diga para o outro o que realmente pensou de um trabalho...

M: Esse exercício é de fato muito importante. É verdade que em Tóquio não temos muito diálogo com os críticos, mas entre nós é outra coisa. Faço questão de ouvir com calma o que os meus colegas viram num trabalho meu. E, quando vou ver o trabalho deles, me esforço para construir um discurso que vá além do "gostei, não gostei".

P: O problema é que, aqui, as relações de poder são bem complicadas. Entre atores, por exemplo, falar sinceramente coisas que firam um colega pode fechar as portas para futuros trabalhos. E, no caso dos críticos, é ainda mais grave. Uma crítica ruim no nosso Pravda pode não apenas inviabilizar financeiramente um espetáculo, pode também impedir que ele seja convidado para os festivais de outros centros importantes. E pode até fechar as portas para os editais de fomento público. É que são sempre os mesmos poucos nomes ocupando as posições de poder.

M: Que merda.

P: É. Mas isso tudo não tem nada a ver com a crítica, pelo menos não como a entendo.

M: Como assim? Acabei de te contar o que alguns dos principais críticos de Tóquio escreveram sobre a nossa "Selva". O fato de um crítico conhecido ter escrito não implica que o que ele escreve é necessariamente uma crítica?

Patrocínio:

P: De forma alguma. O renome não pode ser a única forma de legitimação. Do contrário, seríamos obrigados a gostar de tudo o que faz sucesso, que vende, que "sai bem", como dizem os nossos garçons. Acho fundamental pensar em outros critérios. Antes que a "mão invisível do Mercado" nos esgane de vez...

M: "Que nada seja dito natural, para que nada seja dito imutável".

P: O velho Brecht tem razão. A legitimidade é uma construção social como qualquer outra, que obedece a uma rede complexa de condicionamentos, às vezes espúrios. Propaganda, conformismo, preguiça, hábito, bajulação. No caso da "crítica", com muitas aspas, o fato de textos muito curtos servirem de "guia de consumo" ou de "papel de bala" é a principal origem de sua legitimidade, a principal razão de seu alcance social.

M: Crítica como papel de bala? Bela imagem! Mas isso não pressupõe que a arte tenha se tornado uma mercadoria como outra qualquer?

P: Você conhece neste mundo alguma coisa que não seja transformada em mercadoria quase instantaneamente?

M: A minha arte. (*Risos.)* Sei muito bem que nem a minha arte está imune à mercantilização. Nada está. Pelo menos por enquanto.

P: "Que nada seja dito natural, para que nada seja dito imutável".

M: É isso aí. Você entende agora por que no Japão os artistas não levam a crítica a sério?

P: Talvez. Mas vocês acham mesmo que essa é uma boa forma de resistir ao império da mercadoria?

M: Pra gente funciona. Pelo menos nos divertimos coletivamente com textos que individualmente poderiam nos destroçar. É foda empregar tanto esforço na construção de um trabalho e depois ver que ele simplesmente não foi compreendido. Mesmo quando são positivas, essas críticas, até por serem

Patrocínio:

breves demais, sempre nos dão a impressão de terem sido escritas às pressas, sem o trabalho e o cuidado que nós próprios temos ao montar os nossos espetáculos.

P: Acho que isso tem muito a ver com a estrutura do jornalismo em geral. O camarada vê a peça hoje e amanhã o texto já tem que ser publicado. Sair do forno, como dizem aqui.

M: Isso não é desculpa!

P: É verdade. Mas, sinceramente, o riso, o desprezo e mesmo a indiferença pela crítica me parecem uma estratégia pueril, se não conformista. Em primeiro lugar, porque não mudam o *status quo* que se alimenta dessa crítica e que goza cinicamente com o rebaixamento da arte a uma mercadoria como outra qualquer. Em segundo lugar, porque não mudam a crítica. Uma melhora no nível da crítica poderia, por que não?, transformar as demandas do público. Isso para não falar das preocupações estéticas dos próprios artistas. Ninguém cria a partir do nada. Não existe texto sem contexto. Se você quer saber a minha opinião, que eu teria uma certa vergonha de confessar se você não fosse meu amigo, acho que o nível da produção artística de uma cidade, de um país, está diretamente ligado ao nível de sua crítica.

M: Isso me soa idealista demais. Como diria Brecht, o buraco é mais embaixo... Uma transformação da relação dos artistas com a crítica, ou mesmo da própria crítica, seria só uma gota no oceano.

P: Às vezes, basta uma gota para fazer o oceano transbordar.

M: Aí já não é nem mais idealismo, é delírio mesmo! (*Risos*)

P: Em todo caso, mesmo que este trabalho esteja fadado ao fracasso, ou justamente por estar fadado ao fracasso, ele é absolutamente necessário. E, pelo menos aqui no Rio, com um grupo pequeno de pessoas tentando praticar

a crítica de um outro jeito, e com um grupo de artistas percebendo a importância dessa interlocução, as coisas já começaram a mudar.

M: Mas e o público? Quem lê essas novas críticas? Muita gente?

P: Por enquanto não. E acho importante, pelo menos por enquanto, essa não ser uma preocupação central. Sabe aquela imagem da “mensagem na garrafa” que fica flutuando por aí até ser encontrada num momento propício por alguém que se dispõe a decifrá-la?

M: Acho ruim a ideia de “mensagem”.

P: Foi só uma imagem.

M: Só uma imagem?! Não tem nada mais importante do que uma imagem precisa! Mas concordo que produzir com os olhos nas possíveis preferências dessa entidade abstrata que se costuma chamar de “grande público” é um péssimo ponto de partida. Imagina se os artistas fizessem isso!

P: E como fazem!

M: Alguns, não todos. Eu não faço. Ou pelo menos tento não fazer. Odeio a ideia de que “o cliente tem sempre razão”. Quando o gosto do freguês determina a nossa produção, é o fim da possibilidade da criação, do novo. Os fregueses só costumam gostar do que já conhecem, do que não demanda nenhum esforço. Os fregueses só querem emoções fugazes. O que o nosso Brecht chamava de “empatia”...

P: Concordo, com a ressalva de que, para mim, nem todo espectador é um freguês.

M: Claro que não. Se fosse assim, a arte já tinha morrido há muito tempo.

P: O que vale para você como artista vale para mim como crítico. Se você não quer tratar os teus espectadores como fregueses, e fregueses um pouco

burros, tão fáceis de agradar quanto de enganar, eu também não vou tratar os meus leitores como pessoas dotadas de uma “compreensão média”, incapazes de ler textos mais longos, mais reflexivos. Sabia que nos jornais eles proíbem até mesmo palavras consideradas difíceis?! Vou tratá-los como eu gostaria de ser tratado.

M: E como você gostaria de ser tratado?

P: À base de uma caipirinha de caju tão boa quanto esta aqui... (*Risos. Os dois brindam.)* Tudo bem se eu for um pouco ridículo?

M: “Todas as cartas de amor são ridículas”. Não foi isso que disse aquele teu tio?

P: Como eu gostaria de ser tratado? (*Pausa.*) Como um parceiro, um interlocutor numa conversa potencialmente infinita. Dessas que não têm hora para acabar.

M: Tipo esta aqui?

P: Dessas que começaram antes da gente chegar, sei lá quando, na Grécia, na Mesopotâmia, na China, na puta que pariu, não importa, e que vai continuar depois que a gente for embora.

M: Hegel numa hora dessas?

P: Eu gostaria de ser tratado como alguém que não precisa saber nada específico para sentar na mesa, muito menos Hegel! (*Risos.)* Como alguém que só quer mesmo pensar junto, seguir as pegadas que o outro deixa na areia. Sentir junto. Como alguém que está aberto para ouvir o outro, a princípio sem ficar julgando. Qual é a importância de concordar ou discordar? Como alguém que acredita que a realidade é tão rica, tão múltipla, tão complexa, tão caótica, que acha meio ridícula a ideia de *uma* perspectiva verdadeira. Como alguém que quer ouvir o outro, desde que o outro não seja dogmático, não

esconda a sua experiência pessoal atrás do manto de uma pretensa objetividade e de um discutível saber. Como alguém que leu num livro de bolso com as páginas meio amareladas que “a única perspectiva falsa é aquela que pretende ser a única”. Como alguém que, embora duvide de uma verdade absoluta, aprendeu com o tempo que sempre dá para pensar-sentir melhor se deixando contaminar pelos olhares dos outros. Aproximação, convivência, não é disso que se trata? Como alguém que não opõe autonomia a diálogo, que sabe por experiência própria o quanto uma outra perspectiva é capaz de enriquecer a nossa. Como alguém que aposta que ouvir o outro não é perder a própria voz. Como alguém que sente que falar sobre uma obra não tem nada a ver com julgar, argumentar e convencer. Como alguém que só quer que lhe mostrem alguma coisa que ele próprio não viu, ou que apenas pressentiu sem conseguir formular. Como alguém que goza com as pequenas descobertas, que vê qualquer obra como um potencial livro dos prazeres. Como alguém que...

M: Mas peraí! Eu perguntei como você gostaria de ser tratado por quem escreve uma crítica. E tudo o que você está dizendo me lembra muito mais o modo como eu gostaria que os espectadores dos meus espetáculos se sentissem tratados...

P: No fundo, não vejo nenhuma diferença entre os leitores das minhas críticas e os espectadores de uma obra teatral.

M: Não é possível! Isso implicaria afirmar que não há diferença entre a experiência de um espetáculo e a experiência de um texto crítico!

P: Por que você se espanta? O ideal da crítica, para mim, é funcionar como uma nova apresentação de um espetáculo. Não dizem que cada apresentação teatral é sempre única, diferente das anteriores, e que essa seria uma distinção fundamental entre o teatro e as outras artes?

Patrocínio:

M: Dizem. Com exceção talvez da performance...

P: Pois então. Por que um texto crítico não pode ser pensado como um outro tipo de apresentação de uma obra teatral? O fato de ser diferente, e de se valer do recurso da prosa, ou da narrativa da experiência singular do crítico, nem seria assim tão original frente a muito do que a gente vê nos palcos hoje em dia. O caráter épico do teatro brechtiano, como você sabe, contaminou boa parte da produção contemporânea.

M: Porra! Explica melhor isso aí. Estou gostando, mas...

P: Quando falam que a crítica é a memória do teatro, que a crítica serve como registro desses fenômenos fundamentalmente efêmeros que são as apresentações de uma obra teatral, acho que é isso no fundo que querem dizer. A crítica só pode sobreviver aos espetáculos que lhe servem de ponto de partida e provocação para o pensamento quando abre mão de ser um “registro objetivo”, quando assume a si mesma como uma espécie de “reconfiguração subjetiva”.

M: Se não me engano, é isso que defendem os devotos de um impressionismo selvagem no comentário das obras. O que também não acho bom, porque aí a obra deixa de ser o réu num julgamento e se torna puro pretexto para associações quase sempre delirantes que não têm nada a ver com o que materialmente foi trazido à cena. Detesto quando usam uma obra de arte como mera ilustração para falar de “temas” que poderiam ser trabalhados de forma muito mais consistente em outros lugares. Num livro de filosofia, por exemplo. Quem faz isso pode até achar que está fazendo jus à “profundidade” da arte, mas a impressão que sempre me fica é que a obra em si, com sua riqueza e linguagem específicas, é apenas usada como uma escada que logo é abandonada.

P: Concordo, abaixo à arte como ilustração de ideias preexistentes! Mas acho que essa tua objeção toca num ponto mais complicado: a oposição que propus entre registro objetivo e reconfiguração subjetiva não é muito precisa. A dicotomia sujeito-objeto é só uma dessas heranças da filosofia ocidental que impregnou a nossa linguagem a tal ponto que fica difícil pensar sem ela. E pensar com ela também. Sendo japonês, tenho certeza de que você dispõe de uma gramática melhor para dar conta desse fenômeno...

M: Talvez, nunca parei para pensar nisso direito.

P: Em todo caso, o que eu estou dizendo não tem nada a ver com "impressionismo". O que há de mais objetivo no mundo é o fato de que toda realidade já sempre se mostra no âmbito de uma interpretação, de uma perspectiva, de um recorte. Não é possível ver sem os próprios olhos.

M: "Não é possível pular a própria sombra", já dizia o meu caro Hegel.

P: A turma do contra sempre vai querer dizer que essa interpretação é "subjetiva". Ou pior: vai querer dizer com aquele sorrisinho no canto da boca típico dos lógicos que (*Imita a voz superior dos acadêmicos aos quais se refere.)* a proposição de que tudo é subjetivo contém uma contradição performativa, já que em seu gesto reivindica para si mesma uma universalidade que é recusada por seu teor.

M: Faz sentido...

P: Claro que faz, é uma maneira de ver até bem popular, princípio tanto para o objetivismo mais tacanho quanto para o relativismo mais cínico. Mas quando eu falo em "reconfiguração subjetiva", não estou negando a possibilidade de um critério que, mesmo não sendo universal e necessário (ou objetivo no sentido clássico), é ainda assim passível de ser compartilhado.

M: Que critério é esse?

P: O critério da "integração". Lê aqui embaixo.[1]

M: Embaixo da mesa?

P: Não. Na nota de rodapé.

M: Essa conversa tem nota de rodapé?

P: Por que não? Toda conversa tem. Ou poderia ter. E essa pode.

Pausa enquanto Mori lê.

M: Agora me diz o que você vê de interessante nisso. Pra mim, talvez por conta desse português mais erudito, fica um pouco difícil de acompanhar.

P: Gosto demais dessa reflexão do Barthes sobre o conceito de crítica. Mas como nem tudo que ele diz tem a ver com a minha visão, vou recortar o que me interessa: a ideia de que uma crítica não tem como tarefa julgar a adequação de uma obra à realidade, ou de uma obra a certos padrões poéticos previamente existentes e pretensamente universais. A crítica tem que tentar entender a obra nos seus próprios termos – e não nos termos do crítico ou de qualquer manual do que seria um "teatro bem feito". Trata-se de entender, ou melhor, de fornecer uma interpretação possível do "ideal da obra", de seu

[1] BARTHES, R. "O que é a crítica". In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 161: "Se a crítica é apenas uma metalinguagem, sua tarefa não é descobrir 'verdades', mas 'validades'. (...) As regras a que está sujeita a linguagem literária não concernem a conformidade dessa linguagem com o real (...). A crítica não consiste em dizer se Proust falou certo; (...) seu papel é unicamente elaborar ela mesma uma linguagem cuja coerência, cuja lógica e, para dizer tudo, cuja sistemática possa recolher ou, melhor ainda, 'integrar' (no sentido matemático da palavra) a maior quantidade possível de linguagem proustiana (...). A tarefa da crítica é puramente formal: (...) consiste em ajustar, como um bom marceneiro que aproxima apalpando 'inteligentemente' duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece a sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época. A prova da crítica não é de ordem 'alética' (não depende da verdade), pois o discurso crítico nunca é mais do que tautológico: ele consiste finalmente em dizer com atraso (...); a prova crítica, se ela existe, depende de uma aptidão não para descobrir a obra interrogada, mas ao contrário para cobri-la o mais completamente possível com sua própria linguagem."

Patrocínio:

discurso, de seu princípio articulador, de sua proposta, daquilo que dá alguma unidade aos seus elementos, alguma inteligibilidade ao modo como foram justapostos.

M: Supondo que a obra tenha uma unidade... A turma do teatro pós-dramático recusa justamente essa exigência.

P: Não concordo. O que eles recusam é a ideia de que o princípio organizador seja o *múthos* aristotélico, a trama, o enredo, um princípio de causalidade que encontraria no texto dramático a sua raiz. Mas seria impensável uma obra que não tivesse alguma unidade, quero dizer, uma obra cujos elementos fossem justapostos de forma totalmente arbitrária. Até a fragmentação mais radical, o acaso e a arbitrariedade, quando despontam, obedecem a algum discurso que vê nelas um caminho expressivo mais interessante que a linearidade. Quando falo em unidade, portanto, estou falando em termos bem modestos, nada prescritivos. Em todo caso, ando há um bom tempo amadurecendo a ideia de que a atualidade da *Poética* de Aristóteles depende da possibilidade de pensá-la como uma teoria da recepção, como uma reflexão sobre a crítica, mais do que como uma teoria da produção. É que, por menos unidade que uma obra tenha, a crítica de algum modo há de produzir um “enredo” ou uma “narrativa” que tente integrar os elementos da montagem segundo a experiência temporal do crítico, que, por conta da matéria com a qual trabalha, a prosa, só pode reconfigurar esses elementos diacronicamente.

M: Mas para isso não bastaria entrevistar os realizadores? Perguntar diretamente a eles quais seriam suas intenções?

Patrocínio:

P: Os realizadores, e me corrija se eu estiver errado, nunca têm um controle absoluto sobre a reverberação de suas obras, sobre as múltiplas possíveis camadas que elas podem ter. Dá uma olhada aí embaixo de novo.[2]

Pausa enquanto Mori lê.

M: Bonito isso!

P: Também acho. O fato de ultrapassar "tragicamente" a intenção de seus realizadores implica que uma obra só se completa no seu encontro com o público. Em certo sentido, com cada espectador. Por isso, o Schlegel, camarada que foi fundamental na minha formação, costumava dizer que a crítica não tem nada a ver com um juízo sobre a obra, sendo antes "o método de seu inacabável acabamento". No pólo oposto dessa visão, o mais característico dos juízes da arte é justamente tomarem a obra como pronta e acabada antes de sua recepção, como algo que não teria nada a ver com eles. Os juízes fingem que não são coautores da obra, como se pudessem vê-la de fora, de modo puramente passivo. Até hoje, esses juízes da arte (que nos jornais costumam atender pelo nome de "críticos") têm em Pôncio Pilatos a sua maior inspiração: lavam as mãos diante do réu (a obra!), querem se manter puros, objetivos, imparciais, e muitas vezes chegam a evitar o contato com os artistas.

M: É que nós somos contagiosos! (*Risos*)

P: Mas é claro que há exceções, mesmo nos jornais.

[2] SCHELLING. *Sistema del idealismo transcendental.* Madri: Anthropos, p. 102: "Do mesmo modo como o homem, sob o efeito da fatalidade, não realiza o que ele quer ou intenciona, mas o que ele tem de realizar através de um destino incompreensível, parece ao artista, na observação daquilo que é o propriamente objetivo na sua produção, por mais cheio de intenção que esteja, estar sob o efeito de um poder que o separa de todos os outros homens e o coage a exprimir ou apresentar o que ele próprio não penetra inteiramente, e cujo sentido é infinito. (...) Assim ocorre com toda obra de arte verdadeira, na medida em que ela é passível de uma interpretação infinita, como se houvesse nela uma infinitude de intenções que nunca se pode dizer se estava posta no próprio artista ou se antes repousava meramente na obra de arte."

M: Mas então quer dizer que, para além daquelas razões políticas sobre as quais conversamos mais cedo, a tua recusa dos “críticos-juízes” também têm motivações, por assim dizer, estéticas.

P: Com certeza!

M: E como é que você reconhece, assim concretamente, a diferença entre um juízo e uma crítica?

P: Normalmente, é fácil. São dois os sintomas principais dessa doença que é a “compulsão ao juízo”. O primeiro é bem material: está no uso indiscriminado de adjetivos. X é “bom”, Y é “ruim”, Z é “sutil”, A teve uma atuação “irretocável”, B fez uma “bela iluminação” e assim por diante. Nos juízos se manifesta um paradoxo curioso: por mais que haja uma pretensão de objetividade, de falar sobre a obra sem sujar as mãos, sem assumir o fato de que a história da recepção é constitutiva e constituinte da própria obra, raramente as descrições são objetivas. Parece mania, mas basta ler uma dessas resenhas de jornal para ver como os substantivos não suportam a solidão dos campos de algodão: precisam sempre vir de mãos dadas com um adjetivo, por mais esdrúxulo que seja. E, claro, quanto menos essas indigestas damas de companhia vêm acompanhadas por descrições substantivas do que viu o juiz, mais impressionista, arbitrário e dogmático fica o todo.

M: Daí a importância do “nome do crítico”, não é mesmo? Ele tem o direito de usar os adjetivos mais delirantes, sem a menor necessidade de desenvolver melhor o seu raciocínio, porque disporia de uma autoridade, de um olho que os outros não têm. O nome do crítico, assim como o seu pretenso saber, também se tornou uma mercadoria...

P: Sem dúvida. Por isso ouvir o que é falado é sempre mais importante do que saber quem fala. Se as obras têm relativa autonomia com relação aos seus criadores, a crítica também precisa ter.

Patrocínio:

M: E qual seria o segundo sintoma?

P: É o que alguns pesquisadores da Universidade de Boston chamaram de CLD ou “check-list disease”. Começou nos anos 1950 com as donas de casa norte-americanas que não conseguiam mais ir ao supermercado sem uma lista de compras – nos casos mais graves, a lista era sempre a mesma – e, por um desses processos difíceis de explicar, acabou se alastrando pelas redações dos jornais. Aqui no Brasil, a maior parte dos “juízos de jornal” deriva a sua forma de um estágio bastante avançado de CLD. Em vez de considerarem cada espetáculo nos seus próprios termos, ordenando seu discurso sobre os elementos cênicos de acordo com a ênfase singular que cada espetáculo lhes dá segundo o princípio unificador de que falamos há pouco, os nossos jornalistas partem de uma estrutura invariável: falam primeiro se o texto do espetáculo é “bom” ou “ruim”, às vezes contextualizando em uma ou duas linhas quem foi o seu autor e a época em que foi escrito (e em certos casos realçando a “pertinência” ou a “atualidade” dos temas abordados); depois falam da direção, que pode ter sido “competente” ou “equivocada” ou mesmo “inexistente”; depois consideram a “beleza”, “feiúra”, “adequação” ou “funcionalidade” da iluminação, dos cenários, dos figurinos e da trilha sonora (quase sempre nessa ordem, como se esses elementos não passassem de adereços um tanto quanto supérfluos ou puramente ornamentais) e terminam com chave de ouro, dedicando uma ou duas linhas a cada “estrela” do espetáculo, os atores, cujo trabalho é reduzido a um adjetivo apenas, no máximo dois.

M: Pelo que você está dizendo, então a CLD é a verdadeira causa da compulsão à adjetivação. Tendo em vista a estrutura rígida e a brevíssima extensão das resenhas de jornal, esse elenco de adjetivos vai ter emprego garantido por muito tempo. Te ouvindo falar desse jeito, acho ainda mais

Patrocínio:

legítimo o riso com que recebemos as críticas no Japão. CLD! O Toshiro vai adorar o conceito.

P: Críticas não! Juízos, Mori, juízos! Mas esqueci de mencionar a marca mais gritante desses juízos de jornal: as estrelinhas que julgam o espetáculo como um todo de acordo com uma quase inesgotável lista de adjetivos.

M: Que são?

P: “Excelente”, “Ótimo”, “Bom”, “Regular”, “Ruim”.

M: Crítica como papel de bala. Agora entendi. Bastam esses cinco adjetivos que o freguês do jornal nem precisa ler o texto. Por menor que seja, por mais que os editores e jornalistas se esforcem para facilitar seu pensamento e sua linguagem, sempre vai ser mais do que o freguês precisa para escolher o programinha de sábado à noite, antes da pizza.

P: Outro paradoxo: quanto mais concessões os jornalistas fazem a esse “leitor médio”, mais leitores eles perdem, já que menos leitores se dispõem a formar.

M: Mas então você acha que o jornal como plataforma é incompatível com a crítica?

P: Hoje em dia acho. Mas nem sempre foi assim. Houve um passado em que os jornais davam mais espaço à reflexão e os resenhistas de teatro não subestimavam a inteligência dos seus leitores. E também não acho que seja assim em todos os lugares. Rio de Janeiro e Tóquio são apenas dois exemplos, mas quero crer que em alguns lugares a crítica também comparece mais assiduamente nos jornais. Em São Paulo, por exemplo, o nível da discussão já é bem melhor, com mais intercâmbio entre o jornal e a universidade, com mais abertura para outros tipos de formação que não a do “jornalista puro sangue”.

M: Em todo caso, dizem que logo logo os jornais impressos vão acabar...

P: Isso infelizmente não é tão promissor quanto poderia ser. Esse modelo de "crítica" como juízo, como exercício dogmático e impressionista da própria "autoridade" e, no final das contas, como papel de bala, já contaminou vários blogueiros das novas gerações. E temo que, dada a função que desempenha no mercado da arte, ainda vá durar mesmo quando não houver mais nenhum jornal. Nem o nosso Pravda!

M: "Que nada seja dito natural, para que nada seja dito imutável". Já disse isso hoje, né?

P: Umas oitocentas vezes.

M: É que está ficando tarde. Mas antes de ir embora, queria ter uma noção mais clara dessa outra crítica aí que você defende. Acho que já entendi muito bem o que ela não é, mas queria entender melhor o que ela é. Em poucas palavras, se possível.

P: Em poucas palavras? Tipo resenha de jornal? Porra, acabei de dar um curso inteiro sobre o conceito de crítica que acho mais interessante e você me pede para resumir? Sacanagem.

M: Não precisa ser preciso, é só para eu ter uma ideia. Prometo que não vou mais te interromper.

P: Assim não tem graça. Mas vamos lá. Na verdade, acho que já disse o mais importante. Lembra do conceito de "integração" do Barthes? Então: se a tarefa do crítico, como ele diz, não é julgar se as opções cênicas do artista que ele analisa estão corretas nem "descobrir" a verdade da obra, mas sim "cobrir" o máximo possível com a sua própria linguagem (que inclui o momento histórico que está vivendo, as suas referências teóricas e as experiências pregressas que teve em outros espetáculos e na vida em geral) a linguagem da obra que

Patrocínio:

ele toma como ponto de partida, temos um primeiro critério para definir a crítica em sentido estrito. Ela tem que integrar e ressignificar o máximo possível de elementos, chamando a atenção para a sua necessidade e a sua articulação. Por mais aparentemente isolado que esteja cada elemento de uma encenação, a crítica precisa tornar visível como esses elementos se constelam.

M: Mas peraí: isso não é o que tentam fazer os jornalistas quando cedem à CLD e tentam dar conta de todos os nomes da ficha técnica?

P: De forma alguma. O fato de que eles falam de cada elemento separadamente, sempre na mesma ordem, e dando um destaque excessivo aos nomes dos artistas (outra mercadoria!) responsáveis por cada item da ficha técnica, mostra justamente que eles não são capazes de articular esses elementos, de constelá-los segundo o princípio unificador de cada obra singular. Se fossem capazes de fazer isso, a ordem de apresentação dos elementos no texto crítico seria absolutamente variável, os nomes dos artistas não precisariam necessariamente ser mencionados e sobretudo haveria elementos que, embora presentes em uma encenação, sequer precisariam ser considerados pelo crítico, já que não seriam especialmente relevantes no âmbito daquele recorte particular.

M: Então, se estou entendendo o que você está querendo dizer, mais importante do que a ideia de “integração” ou de “constelação” é a ideia de “princípio unificador”.

P: Sem dúvida. Isso que estou chamando de “princípio unificador” em um texto crítico funciona assim como um ímã que atrai para si todos os elementos de um espetáculo, tornando possível a sua visualização como produto de um discurso específico.

M: Mas esse “discurso específico”, que para você e para o teu camarada Schelling não se confunde com a “intenção do autor”, estava lá antes, à espera de ser descoberto, ou é produzido pela crítica?

P: Ih, acho que o Japão já se ocidentalizou. Você está me perguntando se o princípio unificador é objetivo ou subjetivo. Nem uma coisa nem outra! Os gregos falavam do “ser” como um “antes que só se mostra depois”. O Barthes, naquele rodapé, falava que a “crítica consiste em dizer com atraso” aquilo que de algum modo a obra já havia dito. O que é curioso é que nem esse “antes” nem esse “já dito” podem ser lidos como fatos brutos independentes do trabalho de interpretação. Em outras palavras: ao reconfigurar a obra a partir de um princípio unificador, ou de uma questão central, o que a crítica faz é tornar visível na obra algo que sem dúvida já estava lá, mas que jamais teria aparecido e ganhado uma formulação precisa se não fosse o trabalho do crítico. Se faz sentido para quem leu a crítica, se não soa arbitrário, decerto é porque já estava lá. Mas estava lá em estado latente, como uma semente esperando pelo jardineiro que a faria florescer. Sem o jardineiro, essa flor jamais teria vindo à luz.

M: O crítico é então uma espécie de jardineiro? Mas e o encenador? Essa metáfora não seria válida também para ele, sobretudo quando traz à cena textos clássicos?

P: Acho que sim, por que não? Uma montagem de um texto preexistente que não é simultaneamente um ensaio sobre esse texto não me interessa. E mesmo que o texto seja novo ou sequer seja o elemento desencadeador do espetáculo, sem primazia hierárquica, ainda assim cada espetáculo precisa ser lido como uma tomada de posição num debate mais amplo sobre a história da arte. Nesse sentido, todo bom encenador tem muito de crítico. Ou de jardineiro. Mas como o crítico opera sobre a obra do encenador, talvez seja possível pensá-lo como um jardineiro de segunda ordem, ou um jardineiro de

jardineiros. Afinal, ao trazer à luz virtualidades presentes na obra que nunca teriam vindo a ser, o crítico de algum modo potencializa a obra, torna visíveis para os próprios realizadores camadas que eles não haviam percebido.

M: “Ninguém pode pular a própria sombra”. Acho que essa também já disse hoje. Mas é por isso é que a gente depende do olhar do outro.

P: Inclusive, acho que os diálogos mais fecundos entre críticos e encenadores se dão justamente quando o encenador potencializa o olhar do crítico através de sua obra e quando o crítico potencializa a obra do encenador através de seu recorte singular.

M: A crítica como um modo de potencializar a obra, de intensificar o seu alcance, de multiplicar as suas camadas, gosto muito dessa ideia.

P: Eu também. E o mais curioso é que ela está lá nos primeiros românticos alemães, dos quais o teu brilhante amigo Hegel tanto zombou.

M: Qual o problema? Hegel tinha razão. A sua. Schlegel também. Que importa que as suas posições sejam contraditórias? Uma vez li no prato de um restaurante de Kioto o seguinte haikai: “O oposto de uma pequena verdade é uma falsidade. O oposto de uma grande verdade é outra grande verdade”.

P: Esse haikai vale para as relações entre as obras. E também para as relações entre distintas críticas de uma mesma obra.

M: Mas se a crítica é uma forma de intensificar a experiência da obra a partir de uma “reconfiguração subjetiva”...

P: Agora estou achando melhor falar em “reconfiguração perspectiva”.

M: Que seja. Se a crítica é uma reconfiguração perspectiva da obra, e se as próprias obras são também reconfigurações perspectivas dos textos dos quais partem ou mesmo da história das artes da cena, então qual seria a diferença entre crítica e criação?

P: Taí uma questão que não sei responder.

M: A crítica como uma forma de arte? Estupefaciente, meu caro!

P: Não que autoria importe, mas a ideia não é minha. Os românticos já diziam que “a poesia só pode ser criticada pela poesia”. E Lukács, antes de ficar gagá, escreveu um texto belíssimo “sobre a essência e a forma do ensaio” que diz exatamente que “o ensaio é uma forma de arte”.

M: Mas isso significaria que um texto crítico...

P: um ensaio...

M: ... precisa ter a mesma autonomia de uma obra de arte. Essa ideia acho mais difícil de absorver. Faz sentido ler uma crítica de um espetáculo que não vimos nem pretendemos ver?

P: Por que não faria?

M: Ué, porque aí o leitor não teria condições de dialogar com o crítico, se entendi bem quando mais cedo você disse que a crítica era também uma forma de diálogo.

P: Bom você ter falado isso. Essa é uma outra diferença importante entre uma crítica e um juízo sobre a arte, esses papéis de bala. Na verdade, quando o objetivo é consumir a arte, talvez não faça mesmo sentido ler um texto sobre uma obra que a gente não pretende “comprar”. Mas o ensaio crítico, a rigor, não é um texto *sobre* uma obra, é muito mais um texto *a partir* de uma obra, que nos leva a pensar em questões que largamente a transcendem. Os românticos, sempre eles, falam em infinitização, na tarefa de mostrar as infinitas possíveis relações entre uma obra e outras obras, entre uma obra e a história, entre uma obra e as questões sociais, políticas e filosóficas mais amplas. Partindo sempre, é claro, de uma análise imanente de forma da obra, de uma reconfiguração perspectiva de seus elementos, de uma atenção às

Patrocínio:

suas mínimas inflexões formais. A obra como microcosmo contém o macrocosmo, expressa-o de uma maneira singular. A obra como mônada, disse o Benjamin. Isso não tem nada a ver com a "teoria do reflexo" do Lukács gagá. A crítica opera de dentro para fora, e não de fora para dentro. Descobre na própria obra o mundo fora dela, em vez de projetar na obra informações (biográficas, estéticas, culturais) que o crítico teria obtido antes, independentemente de sua convivência com a obra – no Google, talvez. O Barthes, naquele mesmo texto, diz uma outra coisa muito bonita. Lê aí embaixo de novo.[3]

Pausa enquanto Mori lê.

M: Do caralho! Que ideia bonita essa de que "a crítica não é uma 'homenagem' à verdade do passado, ou à verdade do 'outro', ela é construção da inteligência do nosso tempo."

P: Também acho.

M: Engraçado...

P: O quê?

M: Tudo o que você me disse hoje é quase o oposto do que eu entendia antes como sendo crítica. Quando pensava em crítica, pensava em algo bastante

[3] BARTHES. Op. Cit., p. 163. "o crítico não tem de reconstituir a mensagem da obra, mas somente seu sistema. (...) É com efeito ao reconhecer que ela não é mais do que uma metalinguagem que a crítica pode ser, de modo contraditório mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalizante e liberal. Pois, por um lado, a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é alguma das linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das ideias, das paixões intelectuais, ela é uma *necessidade*; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por cada crítico em função de uma certa organização existencial, como o *exercício* de uma função intelectual que lhe pertence particularmente, exercício no qual ele põe toda a sua 'profundidade', isto é, suas escolhas, seus prazeres, suas resistências, suas obsessões. Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma 'homenagem' à verdade do passado, ou à verdade do 'outro', ela é construção da inteligência do nosso tempo."

dogmático, muito impressionista e fundamentalmente negativo. Em português, criticar não é normalmente o mesmo que “falar mal de”? E, curiosamente, todas as palavras que você usou para definir a crítica são essencialmente positivas, ou propositivas: integração, intensificação, potencialização, infinitização, reconfiguração, autonomia, coautoria, método do inacabável acabamento, construção da inteligência do nosso tempo...

P: Todas essas palavras são roubadas dos românticos... Já leu aquele livro do Benjamin sobre “O conceito de crítica de arte do romantismo alemão”? Quem não ler esse livro, não tenho a menor dúvida, vai direto para o inferno. (*Risos*.)

M: Vou ler, pode deixar. Tomara que esteja traduzido em japonês. Mas e o aspecto negativo da crítica, será que não é importante também? A construção da inteligência do nosso tempo não implica, e mesmo exige, recusar e denunciar as porcarias da indústria cultural que obstruem a emancipação dos espectadores e aprofundam essa visão de que tudo tem que ser mercadoria?

P: Tenho discutido muito essa questão lá no meu curso sobre “A arte da crítica”. Os românticos têm um princípio bem interessante: o da não-criticabilidade do que é ruim. Tudo o que está abaixo da crítica só merece, deles, o silêncio ou a destruição irônica. Como só gosto de escrever sobre os espetáculos que dialogam comigo, que me dão a sentir e pensar coisas antes desconhecidas ou não formuladas, no meu próprio trabalho tendo a seguir fielmente esse princípio. Afinal, não tendo nenhuma vontade de servir de “guia de consumo”, por que perderia meu tempo falando daquilo que, pelo menos para mim, não é relevante?

M: Nesse caso, a razão seria menos estética ou existencial que política: assumir uma posição nessa guerrilha cultural...

P: Sinceramente, acho que silenciar sobre o que está abaixo da crítica já é uma posição bem clara. Quando adotada coletivamente, como fazemos na Questão de Crítica, aquela revista com a qual colaboro, ela ganha ainda mais peso. Mas, pensando melhor, descobri duas coisas: a primeira é que, assim como toda obra de arte, também os ensaios críticos contêm em si uma negatividade constitutiva. Ao recortar a obra segundo este princípio unificador e não aquele – o crítico, para mim, é talvez mais açougueiro do que jardineiro, já que toda a sua arte consiste em encontrar o ponto de corte preciso, o ponto de corte exigido pela "carne do espetáculo", sendo que esta é inclusive a leitura mais potente da etimologia da palavra crítica, que vem do verbo *krinein*, separar, romper, fazer uma incisão –, ao realçar estes elementos e não aqueles, o crítico age como o artista. Também ele se apropria só do que lhe interessa na história das formas e, ainda que indiretamente, recusa um monte de outras posições possíveis.

M: E qual é a segunda coisa que você descobriu?

P: Que a crítica, mais do que uma reconfiguração perspectiva, é uma reconfiguração prospectiva. A construção da inteligência do nosso tempo de que fala o Barthes está muito mais voltada para o futuro do que para o passado, para o que ainda não é mas pode vir a ser, do que para os condicionamentos que tendem a engessar o pensamento. Nesse sentido, em todo ensaio crítico, por mais positivo ou propositivo que seja, há também um momento de denúncia ou negação dos elementos (ou de certas articulações de elementos) que estorvam a realização do ideal da obra, elementos que, ao serem modificados, permitiriam que a obra adquirisse uma potência ainda maior.

M: Isso não é o clichê de uma "crítica construtiva"?

P: De certa forma sim, afinal todo clichê tem um fundo de verdade, dependendo de como o lemos. Neste caso, retomando a ideia de que a crítica é fundamentalmente um diálogo entre o espectador que vê a obra e o encenador que primeiro a vislumbrou, unidos pela busca desse inalcançável "ideal da obra", do qual não obstante é sempre possível nos aproximarmos mais e mais, eu diria, para concluir... Você já pediu a conta?

M: Já está paga.

P: Obrigado, Mori, não precisava. Deixa eu dividir contigo.

M: Lá em Tóquio você me paga uns saquês.

P: Combinado.

M: Você diria para concluir...

P: Que, hoje em dia, penso a crítica como uma carta aberta aos realizadores de uma obra, sobretudo ao encenador, responsável pela escolha de seu "princípio unificador". Neste sentido, gosto muito de ler o famoso "Ensaio como forma", do Adorno, como uma teoria das correspondências e do diálogo ainda possível em nosso tempo. O ensaio como forma outra coisa não é que o ensaio como carta...

M: E por que você escreveria cartas para alguns encenadores e não para outros?

P: Por gratidão. Em larga medida, a crítica para mim é o pagamento de uma dívida de gratidão. Dá uma olhada na epígrafe dessa conversa que você vai entender.

M: Conversa com epígrafe?! Tu é doido!

Pausa para Mori ler a epígrafe.

M: (*Sorrindo com os olhos bem apertados, não se sabe se por influxo da origem nipônica ou das caipirinhas de caju.)* Por tudo o que você me disse, diria mais. Lembra quando o Stendhal escreveu que “a arte contém sempre uma promessa de felicidade”? Por mais que, como ator, me custe dizer isso, acho que essa crítica de que você falou hoje é tão importante quanto a própria produção de espetáculos para realizar essa promessa.

P: Que bom que você me entende. Obrigado, meu amigo.

Patrick Pessoa

Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 2016.

ESTUDOS

Heiner Goebbels — Polifonia cênica como política da forma. Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos

Por Luiz Felipe Reis

Resumo: O pesquisador e multiartista alemão Heiner Goebbels é o objeto principal deste texto, que buscará, entre os formatos do ensaio e da reportagem, analisar parte da sua trajetória artística e relacioná-la, com maior ênfase, a uma de suas mais reconhecidas criações cênicas, a instalação maquínico-performativa *Stifter's dinge*. Entrevistas individuais e conferências concedidas por Goebbels servirão ao desenvolvimento do texto, que dialoga ainda com formulações de nomes como Bertolt Brecht, Heiner Müller, Michel Foucault e outros.

Palavras-chave: estética da ausência, polifonia cênica, dramas da percepção, teatro pós-dramático, arte no Antropoceno

Abstract: The German multi-artist, composer and theater director Heiner Goebbels is the main object of this text, which, mixing the formats of essay, article and immersive reportage, seeks to analyze part of his artistic career and relate it, with greater emphasis, to one of its most recognized scenic creations, the performative installation *Stifter's dinge*. Individual interviews and conferences given by Goebbels are among the materials used to the development of the text, which still dialogues with formulations given by Bertolt Brecht, Heiner Müller, Michel Foucault and others.

Keywords: aesthetics of absence, polyphony of the scene, drama of perception, postdramatic theater, art in the anthropocene

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/heiner-goebbels/

Patrocínio:

Compositor, instrumentista, maestro, arranjador, diretor teatral, arte educador e teórico dos campos das artes cênicas e da música, o pesquisador e multiartista alemão Heiner Goebbels é o objeto principal deste texto, que buscará, entre os formatos de ensaio e reportagem, analisar parte da sua trajetória artística, relacionando-a, com maior ênfase, a uma de suas mais reconhecidas criações cênicas, a instalação maquínico-performativa *Stifter's dinge*.

Antes de tecer uma análise pormenorizada desta obra, porém, será necessário reconstituir parte da trajetória artística e teórica desenvolvida por Goebbels, repassando elementos que compuseram, ao longo do tempo, a sua condição específica de artista-pesquisador focado, sobretudo, nas possibilidades de relação entre o som e a cena, entre o teatro e a música.

Com mais de três décadas de carreira e mais de 30 produções encenadas nas principais capitais culturais do mundo, é válido destacar que Goebbels é, antes de um diretor de teatro, um artista com origens fincadas na música, e alguém que se define, acima de tudo, um "compositor". Veremos neste ensaio também, ainda que de modo breve, de que modo a sua elaboração teórica e seu fazer artístico possibilitaram a aplicação deste termo musical ("compositor") ao ofício do criador teatral; adicionando às condições de "diretor" e de "encenador" a faceta do "compositor cênico", como aquela capaz de aliar, em um único ofício, as funções de criador musical (composição, direção e arranjos) e de encenador teatral.

Goebbels representa, em muitos sentidos (que poderão ser pormenorizados num ensaio futuro), o retorno da figura do compositor ao centro das discussões sobre a forma teatral e suas possibilidades, assim como um retorno às origens do teatro grego enquanto experiência cênica de forte apelo sonoro, e não apenas visual, verbal e físico – é válido lembrar que, na Grécia antiga, música, texto e atuação foram os materiais que, unidos, deram forma ao que se convencionou chamar teatro, quando no século VI a.C. o poeta Téspis

Patrocínio:

desenvolve uma nova linguagem cênica que punha em diálogo um personagem e um coro de cantores e bailarinos. Primeiro compositor e ator solista desta linguagem, Téspis pode ser considerado o criador do que se estabeleceu, posteriormente, como tragédia – clássica e/ou grega –, em que Ésquilo e Sófocles foram seus principais desenvolvedores, tanto como autores e, também, como compositores; dupla condição que Goebbels assume e, assim, recupera. A menção ao poeta grego Téspis e à condição (esquecida) de Ésquilo e Sófocles como compositores se vinculam a Goebbels, pois suas obras, assim como nas origens do teatro grego, se constituem como experiências cênicas de forte apelo sonoro – e que, enquanto forma, se aproximam de atributos constituintes da música e dos sons: meios abstratos, não miméticos e não verbais. A força sonora do trabalho de Goebbels se aproxima, ao mesmo tempo, de uma tendência contemporânea observada por teóricos como David Roesner, Ross Brown, Nicholas Till, Petra Maria Meyer e Patrice Pavis, que vislumbram uma espécie de "virada sonora" na cena contemporânea, que busca questionar e, se possível, ultrapassar uma concepção legitimada que compreende o teatro, ou o espaço cênico, como uma *mise-en-scène* predominantemente visual: "A *mise-en-scène* é o ponto culminante da teatralidade ocidental, que é certamente visual" (PAVIS, 2011).

De acordo com os teóricos citados acima, tal abordagem visual, embora extremamente arraigada e difundida, estaria sendo contrabalanceada por perspectivas que estruturam a performance cênica e o espaço cênico como um campo sonoro, auditivo e musical:

> Estamos descobrindo o som? (...) Mise-en-scène, mise-en-son, mise-en-songe? Trata-se de uma virada sonora? O som e os ruídos podem ser desenhados, são passíveis de *design*? Os *sound designers* acham que sim. Mas "*sound design*" consiste em ver o som como algo mais que uma peça de *design*, ou mesmo um traço visual. O ponto é ir além (ou pelo menos tornar mais completa) a

> nossa visão do teatro como uma mise-en-scène visual, através de uma concepção sonora, auditiva e musical de performance: auralidade, portanto, como contrapartida ou o complemento da visualidade (idem, 2011).

Embora John Cage tenha definido, em 1968, que a situação teatral padrão consiste de “coisas para se ouvir e ver” (CAGE; KOSTELANETZ,1970, p. 51), o “espetáculo teatral” e o “palco visual” dominaram os discursos das histórias do teatro e das análises das performances, “enquanto a ‘sonoridade da performance’ ou o ‘palco acústico’ ainda merecem ser escutados com mais cuidado”, dizem Kendrick e Roesner (KENDRICK; ROESNER, 2011), que destacam ainda, em meio à “virada sonora”, a emergência do ruído na cena, elemento bastante presente nas composições sonoras de Goebbels, especialmente em *Stifter’s dinge*.

Sobre a obra

Stifter’s dinge teve a sua estreia mundial no ano de 2007 na cidade de Lausanne, na Suíça, e segue em cartaz desde então. Apresentada nos principais centros culturais, teatros e festivais do mundo, a obra também foi apresentada no Brasil, em março de 2015, durante a realização da 2ª edição da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). É tanto uma versão em vídeo da obra, a sua apresentação na MITsp, assim como o documentário *The experience of things*, de Marc Perroud, que registrou o processo de criação do trabalho, que nos servem de material de análise para este texto. Somam-se a este conjunto de referências, ainda, quatro entrevistas individuais que pude realizar com Goebbels, além de entrevistas concedidas a outros jornalistas e pesquisadores, e ainda materiais e falas colhidas durante os três seminários ministrados pelo artista no Brasil em 2015, “Polifonias da cena

contemporânea", "O teatro da ausência" e "Rumo a um drama da percepção", os quais pude presenciar.

Inicialmente, pode-se dizer que *Stifter's dinge* é o ponto culminante de um ciclo de pesquisa teórica e de prática artística percorrido por Goebbels entre o começo dos anos 1990 e meados dos anos 2000. Neste período, a retroalimentação entre os campos da reflexão e do fazer artístico ensejou a elaboração de três noções ou "teorias aplicadas", nominadas aqui de "estética da ausência", "polifonia cênica" e "drama da percepção", que investigam e porventura desconstroem, sobretudo, pressupostos teatrais estabelecidos, no que se refere à hierarquia, à centralidade e ao protagonismo conferidos ao texto e ao ator na concepção de uma obra cênica.

Com dupla formação em sociologia e em música, Goebbels iniciou a sua carreira musical nos anos 1970. Já como compositor de trilhas e paisagens sonoras nos anos 1980, Goebbels colaborou com alguns dos maiores nomes do teatro alemão do período, entre os quais Claus Peymann, Matthias Langhoff, Ruth Berghaus e, principalmente, Heiner Müller, considerado por Goebbels como sua principal referência, e um dos motores da guinada artística de Goebbels em direção ao campo da performance e do teatro.

> Compus muitas trilhas para cinema e teatro, mas havia um descontentamento com o tipo de teatro criado naquela época, com as hierarquias entre os artistas da equipe, e com a hierarquia entre os elementos cênicos, em que o texto era visto como o elemento mais importante. A questão é que eu via uma série de possibilidades para outro tipo de teatro sendo desperdiçadas. Então comecei a trabalhar em minhas peças sonoras, radiofônicas, experimentando opções que chegassem a um balanço mais equilibrado entre texto, música e sons, além de um espaço mais imaginativo para o espectador, sem cair na ilustração (Goebbels em entrevista concedida a mim, em

2012).

Seus primeiros experimentos teatrais se deram, portanto, no ambiente do estúdio de gravação, e não em cena. Lugar-chave do campo da experimentação sonora e musical, o estúdio possibilitou a Goebbels criar as suas primeiras peças radiofônicas, ou experimentos de associação entre sons e textos de Müller: *Wasteland waterfront* (1984), *The liberation of Prometheus* (1985) e *Volokolamsk Highway* (1989). O ano de 1987 marca a passagem de Goebbels do estúdio para o palco, não mais como *performer* e músico, mas como diretor ou encenador teatral. Neste novo território, suas principais influências foram as encenações de Robert Wilson e de Einar Schleef, artistas que davam concretude ao conceito brechtiano de "separação de elementos", criando obras em que os diversos materiais dispostos em cena deveriam ser tratados como elementos artísticos em si, e não como materiais decorativos e ilustrativos:

> O que me guiou em direção a outro tipo de abordagem em cena foi a noção de justiça. Justiça a todos os outros elementos do teatro, e aos artistas e técnicos por trás de um espetáculo. Desde o começo, eu estava interessado em estabelecer uma polifonia de vozes artísticas dentro de um time. Meus primeiros trabalhos, mais do que peças, eram uma espécie de concertos encenados (idem).

Em busca de novas formas cênicas

Como indica a sua fala, Goebbels desenvolveu uma série de formas híbridas de encenação, buscando outros termos para melhor representar experimentos cênicos que, raramente, se encaixavam nas convenções ou definições acerca do que se concebe como teatro ou performance. Nesse caminho, seus primeiros espetáculos já punham abaixo as fronteiras e barreiras entre os gêneros vinculados às artes cênicas – teatro, dança, performance, show,

concerto, ópera –, trazendo à tona expressões como “concertos encenados”, “teatro instrumental” e, posteriormente, “instalações performativas” (*Stifter’s dinge*), que funcionam como obras de forte apelo visual e sonoro, em que o ator e o texto passam a partilhar o lugar de destaque, o tempo de presença e a sua importância para o todo com outros recursos e elementos cênicos: luz, som, imagens, espaço, cenário e objetos.

Pois é a partir desta premissa, que visa assegurar autonomia e independência artística a tais elementos, que Goebbels desenvolverá toda uma trajetória de aplicação e avanço prático das premissas teorizadas por Brecht. Afinal, foi em sua tentativa de distinguir o teatro dramático e o épico, e de tornar o segundo um avanço e uma modernização em relação ao primeiro, que Brecht propôs a aplicação dos conceitos do teatro épico no campo da ópera, acreditando que a “irrupção dos métodos do teatro épico na ópera” conduziria, principalmente, a uma “separação radical dos elementos” cênicos (BRECHT, 1991):

> A grande luta pela supremacia entre a palavra, a música e a representação (em que se coloca sempre a questão, qual dos elementos serve de pretexto ao outro – a música como pretexto para a ação cênica ou a ação cênica como pretexto para a música, etc.) pode ser simplesmente solucionada pela separação radical dos elementos. Enquanto a “obra de arte total” significa que a totalidade é uma salsada [mistura], enquanto se pretender portanto “fundir” as artes, os elementos são necessariamente degradados por igual, servindo cada um apenas como deixa para o outro. O processo de fusão estende-se ao espectador que também se funde e representa uma parte passiva (sofredora) da obra de arte total. Tal magia deve ser naturalmente combatida. Tem de se acabar com tudo o que represente qualquer tentativa de hipnotização, criando situações pouco dignas de inebriamento, toldando os sentidos (BRECHT, 1991).

Assim, do teatro musicado de Brecht em diante, “música, palavra e imagem tiveram de se tornar mais independentes”, dizia Brecht. Goebbels reconhece a relação entre as premissas de Brecht e a sua prática artística, com a ressalva de que “Brecht escreveu sobre isso como teoria pura”, diz Goebbels em entrevista a Lukas Jiricka:

> Ele não sabia como colocar isso em prática e usar isso em seu trabalho como diretor. Não porque ele não detinha as habilidades necessárias, mas por razões técnicas. Muita coisa mudou desde a sua época (...) Mesmo hoje em dia ainda é difícil trabalhar com o ator de uma forma não-psicológica, mas devia ser muito mais complicado nos anos 1950. A sua teoria é muito fértil, embora não tenhamos muita experiência quando a questão é colocá-la em prática. Eu tento descobrir e analisar isso com meus estudantes (Goebbels em entrevista a Lukas Jiricka).

Quando perguntado se, fora o seu trabalho, alguma vez observou as teorias de Brecht aplicadas com sucesso em cena, diz: “Sim, nas montagens de Robert Wilson” (Goebbels em entrevista a Lukas Jiricka):

> Quanto tempo se passou (e quantas encenações de Robert Wilson tivemos de assistir) até que aceitássemos seriamente o que Adolphe Appia já havia proposto em *Music and staging* (1889) e desenvolvido em *The living work of art* (1921), de que a luz em cena pode ser uma forma de arte independente, e não apenas um meio de potencializar a visibilidade dos atores e do cenário? (GOEBBELS, 2013).

Na pesquisa cênico-musical desenvolvida por Goebbels, portanto, observa-se a vinculação teórica com Brecht, mas, acima de tudo, a aplicação prática dos pressupostos brechtianos (“separação dos elementos”) com propósitos bem definidos, em que as estratégias de distanciamento ou separação são implementadas para que cada elemento cênico se torne um material artístico

autônomo, “uma peça de arte em si” (GOEBBELS, 2010); materiais artísticos independentes, que estão integrados apenas na medida em que coabitam e constituem o mesmo evento cênico, mas sem qualquer relação de dependência ou servilismo.

Portanto, no trabalho teórico e artístico de Goebbels as noções brechtianas de distanciamento e de separação se traduzem na noção de “autonomia de materiais”. Materiais esses que não são mesclados, misturados, ou diluídos em processos de fusão, mas mantidos em suas especificidades e, então, criteriosamente justapostos, como num arranjo musical, a ponto de constituírem uma “polifonia de materiais”.

Política formal

As noções de composição e de polifonia, ambas emprestadas do campo musical, constituem as bases conceituais e formais do seu teatro. Ao tomar emprestada a noção de polifonia e levá-la ao teatro, o que Goebbels ambiciona, num primeiro momento, é equilibrar, equalizar, redistribuir e democratizar as forças e espaços de presença oferecidos aos diferentes materiais que habitam e partilham a cena. E é neste ponto que a sua principal premissa formal se materializa como um contundente gesto político. Um gesto político-formal que se materializa na desierarquização, descentralização e democratização dos espaços e forças dedicados a cada uma das vozes – formas de arte, linguagens e materiais – que constituem seus trabalhos cênicos. Sua tomada de posição política e crítica às iniquidades e aos desequilíbrios nos jogos de forças do contemporâneo não se dá através de mensagens, textos ideológicos ou declarações panfletárias. Sua condição de homem e artista político se expressa na forma não hierárquica em que os elementos cênicos se relacionam em cena nas suas criações. Sua política

democratizante e igualitária, portanto, está contida e incutida na forma de seus trabalhos.

> Se a arte é demasiada em propósito de algo, se a sua destinação é muito óbvia, ela perde certas qualidades enquanto obra de arte. Como Heiner Müller nos aponta: "É como amarrar um cavalo num carro. O carro não corre bem e o cavalo não sobrevive". Então eu acho importante que o artista não controle completamente o contexto político de uma performance (GOEBBELS, 2004).

Aterrissaremos, a partir daqui, nos aspectos fundamentais da pesquisa cênico-musical teorizada e praticada por Goebbels, e intitulada por ele de "Teatro da ausência"; expressão vinculada e decorrente de um de seus mais importantes ensaios, "Estética da ausência: questionando pressupostos básicos das artes performativas", apresentado como uma conferência realizada na Cornell University, em 9 de março de 2010. Fonte importante para a redação original deste texto, o referido ensaio de Goebbels será repassado aqui em tópicos, após ter sido traduzido e publicado na edição anterior da *Questão de Crítica*. Nele, Goebbels concebe uma revisão da sua trajetória artística com o objetivo de detalhar a origem dos principais tópicos que estruturam o seu trabalho cênico-musical, assim como as noções de "Teatro da ausência" ou "Estética da ausência", em que a palavra ausência pode ser compreendida nos seguintes termos:

1) ausência de hierarquia entre os diversos elementos e linguagens que compõem o evento cênico; luz, som, imagem, espaço, textos, *performers* e objetos são peças de arte em si, vozes independentes que compõem uma polifonia cênica;

2) ausência como retirada do ator e do texto do foco de atenção do espectador, e do centro do evento cênico; ruptura com a predominância do texto e do ator sobre os demais elementos e linguagens;

3) ausência de protagonismo individual; exercício de um protagonismo coletivo;

4) ausência de atenção concentrada, substituída pela descentralização da atenção, dos sentidos e dos modos de percepção do espectador entre diferentes elementos, humanos e não humanos, materiais e imateriais;

5) ausência de sincronia, composição semântica e interdependência entre ver e escutar, entre o palco acústico e o visual;

6) ausência de passividade na função do receptor, mas, sim, engajamento e emancipação do espectador;

7) não há uma história linear conduzida por personagens e narrativas dramáticas, assim como não há temas e/ou mensagens pré-determinados;

8) construção de ausências, de espaços em branco, lacunas em aberto, que devem ser ocupados pela imaginação, percepção e pelas sensações do espectador;

Nas palavras de Goebbels, ausência pode ser compreendida no sentido de "evitar aquilo que se espera, as coisas as quais já assistimos e já ouvimos, as coisas que são feitas normalmente em cena" (GOEBBELS, 2010).

E num trecho de *A província do homem*, Elias Canetti sintetiza as aspirações que conduzem o trabalho de Goebbels:

> Passar o resto de nossas vidas apenas em lugares completamente novos. Desistir dos livros. Queimar tudo o que se começou. Ir a países cujas línguas você nunca vai manejar. Se proteger contra toda palavra já explicada. Se manter em silêncio, em silêncio e respirando, para respirar o incompreensível. Eu não odeio o que eu aprendi; o que odeio é viver dentro do que eu aprendi (CANETTI, 1978, p. 160).

Cada um dos eixos teóricos enumerados acima foram problematizados e colocados em prática em obras como *Ou bien Le débarquement désastreux* (1993), *Max Black* (1998) e *Eraritjaritjaka* (2004) – ciclo que investiga a ausência e a presença do ator em cena, mas, sobretudo, como já dito, a ausência de uma relação totalitária, hierárquica e subserviente entre os artistas e disciplinas envolvidos no processo, entre os materiais e elementos apresentados em cena, e também entre os artistas e os espectadores. Desenvolvidos nas obras citadas, tais aspectos são radicalizados e aprofundados durante o processo de criação da obra *Stifter's dinge*.

Respondendo a cada uma destas noções de modo vertical, *Stifter's dinge* é até hoje considerada a mais radical e disruptiva proposta cênica de Goebbels. Nela, a noção de ausência atinge frontalmente o protagonismo do texto e, principalmente, a presença do ator-performer, elemento que é literalmente suprimido da cena.

Deste modo, *Stifter's dinge* se apresenta como um experimento cênico sem atores, um show sem *performers*, um "*no man show*". Trata-se, em suma, de um experimento maquínico-performativo guiado, predominantemente, por dispositivos eletrônicos, seus acionamentos e agenciamentos. Em vez de ser guiada e ter sua atenção vinculada à presença e às ações de um *performer*, *Stifter's dinge* é toda conduzida por elementos cênicos, materiais e "coisas" (*dinge*, em alemão): luz, projeções visuais, gravações sonoras, vozes em *off*, murmúrios, névoa, água, gelo, fumaça, placas de pedra e metal, além de objetos e máquinas diversas, entre elas, uma engrenagem robótica que aciona automaticamente cinco pianos.

A montagem direciona a atenção e a percepção dos espectadores, portanto, justamente para "as coisas ou elementos" que, no teatro, são geralmente parte do cenário ou funcionam com o objetivo de servir ao texto e ao ator, "com um

Patrocínio:

papel meramente ilustrativo, decorativo. Aqui elas se tornam protagonistas", diz Goebbels, em material de divulgação da peça[1].

Neste sentido, a obra amplia os limites do que podemos chamar de experiência teatral, e questiona pressupostos básicos acerca dessa linguagem, sobretudo a presença e a performance ao vivo do ator em cena, e também a centralidade do texto dramático e a sua aparentemente indispensável elocução ao vivo.

> A questão que eu e o Klaus Grunberg nos fizemos era: "É possível criar uma peça sem qualquer pessoa em cena? É possível manter a atenção por uma hora ou mais sem um protagonista, seja ele um ator, um performer, um músico, premissas essenciais do teatro for abandonada?" Esse foi o nosso ponto de partida (Goebbels em entrevista concedida a mim).

E em conversa com Peter Laudenbach, ele avança: "Estou interessado em ver quão longe podemos ir com essas ausências e permanecer – talvez por conta disso mesmo – capaz de provocar a imaginação" (Goebbels em entrevista concedida a Peter Laudenbach).

A preocupação com a sustentação do interesse e da curiosidade do espectador não se traduz, contudo, em buscar cativar o espectador através de uma experiência marcada por estratégias de identificação e de reconhecimento – "O teatro oferece ao espectador, em sua forma convencional de intensidade e presença, a possibilidade de identificação do espectador com o trabalho, como se o visse espelhado" (GOEBBELS, 2015). O que interessa Goebbels é o contrário: proporcionar ao espectador uma experiência de alteridade, de encontro com o outro, o irreconhecível: "Meu interesse é convidar a platéia para um encontro com o estranho, com o desconhecido" (idem, 2015).

[1] Disponível em: http://www.vidy.ch/en/stifters-dinge

Patrocínio:

Muitos se referem à obra como uma instalação cênica ou como uma instalação audiovisual, mas Goebbels diz que definir, testar ou mesmo ampliar limites entre formas de arte ou gêneros artísticos, ou de um único gênero, não o interessa: “Não me importo muito com o que é ou não teatro. Podemos chamar do que quiser. O que me importa é sobre o que as pessoas sentem e pensam” (Goebbels em entrevista concedida a mim).

Seu compromisso artístico reside, antes de tudo, em “criar e proporcionar experiências artísticas poderosas para o espectador” (idem). Em suma, elaborar uma “experiência estética”, uma jornada sensorial capaz de provocar diferentes percepções e sensações nos espectadores, deixando em aberto as possibilidades de interpretação acerca do que experimentaram.

> Teatro, para mim, tem mais a ver com criar uma experiência artística, do que a ver com entendimento. Tento ressituar o teatro como uma forma de arte, como uma forma de experiência artística. Assim como as artes visuais, a escultura, a pintura (idem).

Portanto, define o próprio trabalho como um convite ao público “para adentrar um espaço fascinante repleto de sons e imagens, um convite para ver e ouvir”.

> Oferecemos muitas imagens, sons e impressões, que nos levam a respeitar mais as coisas que normalmente, no teatro e também na vida real, têm apenas uma função servil ou ilustrativa. O ponto de partida foi o desejo de inventar um espaço para que a imaginação de todos pudesse fluir (idem).

Ao evitar a adoção de temas específicos, assim como a noção de história, drama ou narrativa dramática, Goebbels busca distanciar suas obras da função de oferecer ao espectador um caminho que o leve a um entendimento, a uma interpretação ou à confirmação de um sentido unívoco, previamente definido. Ao contrário, adotando uma prerrogativa diametralmente oposta, a obra de

Goebbels ganha “sentido artístico” quanto mais polissêmica ela for, quanto heterogêneos e diversos forem os sentidos atribuídos pelo conjunto de espectadores à experiência artística proposta por ele.

Neste sentido, uma de suas principais estratégias é evitar “reduzir o teatro como um instrumento que nos possibilita contar histórias”, diz ele na conferência “Polifonias da cena contemporânea”:

> Não me atenho a apenas um assunto, tema ou história. Tento compartilhar questões com a plateia. Isso tem a ver com a minha ideia de que o sentido não é algo que temos de prover diretamente, mas algo que a plateia deve produzir (GOEBBELS, 2015).

Evita, portanto, a encenação de histórias e narrativas calcadas em enredos, tramas e resoluções. Em vez de desfechos, busca aberturas:

> Busco mais liberdade, um teatro repleto de espaço, lacunas, questões, e não respostas. Um teatro em que a interpretação é a tarefa daqueles que veem e ouvem o que acontece. Um teatro em que o drama acontece na imaginação e na percepção do público. O mais importante é o seguinte: às vezes as coisas mais ínfimas podem produzir um drama intenso dentro de nós, como, por exemplo, assistir a um pouco de chuva, enquanto se escuta um piano executando Bach, por exemplo (Goebbels em entrevista concedida a mim).

É exatamente o que acontece em uma das mais belas cenas de *Stifter’s*..., uma obra que se filia, em sua aversão à história e à narrativa, às premissas da escritora americana Gertrude Stein, uma das principais influências de Goebbels:

> Ela tinha uma forte aversão contra essa força gravitacional em torno de contar ou narrar histórias no teatro. E dizia: “Tudo que não é uma história pode ser uma peça”. Mas por quê? “Qual é a razão de se contar

> uma história já que há tantas e todo mundo sabe tantas e conta tantas (…) então por que contar outra história. Há sempre uma história acontecendo". Inspirado por isso eu criei não exatamente uma peça (Goebbels em entrevista concedida a mim).

Stifter's dinge, de fato, foi concebida por Goebbels como "uma composição para cinco pianos", diz. No entanto, cada um desses instrumentos é executado sem pianistas, com suas teclas acionadas através de dispositivos robóticos. Juntos, os cinco pianos são observados, ao fundo da cena, como elementos de uma instalação visual de caráter escultural, já que estão dispostos verticalmente, suspensos uns sobre os outros, numa estrutura que sustenta, ainda, refletores e alguns galhos ressequidos. Despidos de suas capas, os pianos executam de modo autômato e virtuoso composições autorais de Goebbels, e partituras variadas, como "The Italian Concert in F major. BWV 971, 2. Movement", de J. S. Bach. A execução desses instrumentos de modo automatizado, e a observação do premir das teclas sem a presença humana conferem ao evento cênico em questão uma aura mágica e fantasmática, inusitada.

> O teatro deve, sempre, nos surpreender, despertar nossa curiosidade, deve nos mostrar coisas que nunca vimos antes, algo absolutamente desconhecido para nós, um quebra-cabeças, talvez um pouco de mágica (Goebbels em entrevista concedida a Peter Laudenbach).

Estrutura de desenvolvimento

Stifter's dinge inicia a sua performance como uma espécie de testagem dos cinco falantes dispostos em fila, unicamente ao lado esquerdo da cena. Ruídos emitidos e suprimidos caminham de trás para frente, entre as caixas sonoras, até que tubos percussivos são acionados e dois integrantes da equipe surgem em cena para iniciar um trabalho de manipulação e aplicação de materiais em

pó nos três grandes compartimentos retangulares, ou piscinas, dispostas no espaço. Enquanto os contrarregras polvilham o fundo de cada piscina com uma grande peneira, emissões de luz passam a desenhar o solo destes compartimentos, e três tubulações conectadas a cubos luminosos irrigam tais piscinas de água. O contato do líquido com o material em pó gera uma reação, e o ambiente começa a ser redesenhado pela aparição de desenhos fantasmáticos, num balé de borbulhas enfumaçadas. Aos poucos, uma atmosfera nebulosa toma a cena enquanto objetos diversos, como placas de concreto, por exemplo, se movem e arrastam-se lentamente umas sobre as outras produzindo sonoridades graves de acentuação industrial. Num dado momento, de modo repentino, todas as luzes se apagam, os ruídos cessam, e a cena transforma-se em um espaço acústico por excelência, preenchido integralmente por "silêncio" e, então, pelas emissões sonoras de registros etnográficos coletados, em 1905, pelo austríaco Rudolph Pöch, que registrou cânticos ancestrais de povos indígenas de Papua Nova Guiné; as suas encantações para o "deus dos ventos", algo vital para os navegadores de Papua. De repente, em meio aos cânticos, espocam luzes e sons percussivos e um novo balé de cortinas se inicia. E o contato dos feixes de luz com a água dos reservatórios passa a desenhar as cortinas com linhas senoidais, até que todos os aparatos são, novamente, abruptamente interrompidos. Suspendem-se as cortinas, a luz baixa, os cânticos cessam, as águas se aquietam e o silêncio impera, enquanto ao fundo da cena uma projeção visual revela, aos poucos, contornos de árvores e demais elementos que constituem uma paisagem florestal, até que se torna fixa e nítida a tela *Swamp* (1660), de Jacob Isaacksz van Ruisdael.

A imagem, fixada, passa a sofrer transformações cromáticas, e uma gravação sonora em *off* é acionada. Reverbera a voz de um ator, em tom pouco expressivo, narrando um fragmento da obra *My great grandfather's portfolio*, do

Patrocínio:

autor austríaco Adalbert Stifter. Pouco difundido no Brasil, Stifter é um autor romântico do início do século XIX, cuja reputação como incorporador das convenções burguesas do período Biedermeier (1815-1848) – com obras marcadas pela fuga para o idílio e a vida privada – não contempla a extensão de seus feitos literários. No texto reverberado em cena, o "Conto de gelo", Stifter descreve, minuciosamente, detalhes de imagens, paisagens e objetos que atravessam seu campo de visão, tal qual um artista plástico diante de uma paisagem. Sua narrativa é descritiva, e ele destrincha, com nitidez e detenção, a visualidade de elementos naturais, como folhas, bichos, água, gelo, pedaços de pedra, madeira... "Coisas" (*dinge*) diversas, conhecidas e desconhecidas, nomináveis e inomináveis, reconhecíveis ou absolutamente desconhecidas. São essas coisas, esses materiais, que tomam a sua atenção e a sua narrativa descritiva – nunca dramatizada ou historicizante.

Sua escrita caminha e avança conforme caminha e se move o autor-(d)escritor, que deambula num fluxo contínuo, sem ponto de chegada presumido. Percebe-se, aos poucos, que o próximo passo é a semente da próxima palavra, que nasce a partir de cada novo encontro do olhar do autor com os elementos que surgem, de modo imprevisto, à sua frente. Neste sentido, pode-se dizer que a escrita descritiva do autor é, literal e metaforicamente, uma expedição floresta adentro, uma aventura contínua rumo às entranhas de um ambiente desconhecido, de onde surgem coisas que o autor não conhece e não prevê, eventos naturais que fogem ao seu domínio e controle, e sensações que fogem à sua compreensão. Ele é provocado, constantemente, por coisas insuspeitas que ocorrem ao seu redor, como quedas de árvores, chuva e nevascas, entre outros eventos e evocações de "desastres" naturais.

> Agora nós reconhecemos o ruído que havíamos escutado anteriormente no ar; não estava no ar, estava perto de onde estamos agora. Nas profundezas da floresta ele ressoou perto de nós, e veio a partir dos galhos e dos

> ramos das árvores conforme eles se partiam, estilhaçavam e caiam no chão. E ficou ainda mais terrível quando tudo ao redor ficou imóvel. Nem um galho, nem uma agulha de pinheiro agitada em meio a todo aquele brilho cintilante; até depois do gelo cair um ramo poderia desabar. Então tudo ficou em silêncio novamente. Nós ouvimos e olhamos; e eu não sei até que ponto era maravilhamento ou medo de me dirigir mais profundamente por dentro dessa coisa[2].

Coisa, portanto, segundo Goebbels, seria tudo aquilo que não oferece ao homem identificação, compreensão ou reconhecimento imediato, "significam as coisas que nós não conhecemos" (GOEBBELS, 2015a). Coisas são, portanto, os objetos ou lugares desconhecidos com que o autor-narrador e o espectador-leitor se deparam, e que provocam em ambos experiências inesperadas.

> Gosto de falar em "arte como experiência" porque não estou interessado em teatro como um instrumento para transmitir mensagens. (...) O teatro pode ser muito mais que isso: um caleidoscópio de impressões geradas por movimentos, sons, palavras, espaços, corpos, luz e cor. E esse "mais" pode, possivelmente, atingir áreas de experiência para as quais ainda nos faltam palavras. Então "arte enquanto experiência" envolve estarmos prontos para aceitar que não é sempre essencial que entendamos o que está acontecendo no palco, ou seja: predisposição a querer escutar uma língua estranha, uma música não familiar, e a olhar imagens que subvertem categorizações existentes (GOEBBELS, 2012).

Curador e diretor artístico da Ruhrtriennale 2012, um festival internacional de artes realizado no Vale do Ruhr, na Alemanha, Goebbels fechou seu ciclo curatorial em 2014, com outra carta editorial de teor semelhante:

[2] Trecho de *My great grandfather's portfolio*, de Adalbert Stifter, que consta nos materiais de divulgação da peça *Stifter's Dinge*, disponíveis em: http://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/texts

Patrocínio:

> Quando nossas tentativas de classificar o que assistimos parecem não mais funcionar, é aí que as coisas começam a se tornar interessantes. (...) É possível que você encontre seus próprios termos para aquilo, ou você pode, simplesmente, aproveitar o fato de ter ficado sem palavras (GOEBBELS, 2014).

Assim, a floresta ou os bosques por onde o autor-narrador de Stifter caminha se tornam, mais do que meras paisagens distanciadas, espaços de imersão e de encontro com coisas e fenômenos desconhecidos, inesperados e imprevisíveis: “A arte – de acordo com uma formulação do teórico de sistemas Niklas Luhmann – é definida ‘pela implausibilidade da sua origem’” (GOEBBELS, 2013).

Tais noções de surpresa, imprevisibilidade e do implausível nos conectam às premissas de outra grande influência artística de Goebbels, o compositor John Cage, segundo o qual a arte deveria imitar a natureza em seu “modo de operação”, portanto, um funcionamento por regras próprias, muitas vezes imprevisível e incontrolável. E, por isso, surpreendente e, às vezes, implausível, como sugere Luhmann.

Sob tais influências, portanto, para Goebbels, a arte se dá, de fato, quando certa experiência se aproxima daquilo “que John Cage compara com a sensação de se estar perdido na floresta”, diz Goebbels, em uma de suas conferências de São Paulo.

“Muitos teatros se baseiam em reconhecimento e familiaridade, e isso é o oposto de uma experiência artística” (GOEBBELS, 2013).

É a partir deste ponto que é válido investigar mais a fundo como Goebbels interpreta não só a noção de “experiência artística”, mas a própria noção de arte como uma prática capaz de conceber uma “realidade em si”, portanto, uma “realidade artística”. Como já vimos, “experiência artística” significa, para o

Patrocínio:

autor, oferecer ao espectador uma jornada de fruição e “encontros com coisas que não conhecemos, que nos mostrem aquilo que nunca vimos antes”. De acordo com compositor, no entanto, para que isso seja possível, cada novo projeto de sua autoria deve ser capaz de construir e proporcionar ao espectador “uma realidade artística em si”, e não uma reprodução do “real cotidiano”.

A crença na arte como passaporte para “outro real” e o texto como escritura de “outro mundo”, guiado por regras particulares de forma e de conteúdo, aproximou Goebbels não só dos já citados Stifter, Müller e Gertrude Stein, mas de ícones como Samuel Beckett, Franz Kafka, Francis Ponge, Joseph Conrad, T. S. Elliot e Edgar Allan Poe, autores que, segundo Goebbels, “consideram fortemente o problema da forma e da estrutura literária como algo tão importante quanto o conteúdo e os sentidos semânticos” (GOEBBELS, 2004). “Não é apenas o que eles dizem, mas como eles dizem”, afirma.

Não é à toa, portanto, que em busca desse pacto com “outro real”, em *Stifter’s*..., Goebbels povoa o imaginário do espectador com boas doses de textos, imagens, sons e vozes “que vêm de outro mundo” (Goebbels em entrevista concedida a John Tusa). Goebbels refere-se, nesse sentido, a registros que evocam outros tempos, lugares e culturas, como os já citados cânticos dos povos originários da Papua Nova Guiné, assim como cânticos gregos ou de índios sul-americanos.

Ponte entre tempos

Stifter’s... é uma experiência que arma-se, portanto, como uma ponte entre tempos, entre o presente e o passado, ou entre o presente e um futuro indeterminado, conduzindo o espectador a um encontro com tempos distantes, longínquos, remotos ou futuros, mas sobretudo, zonas temporais aos quais o

espectador desconhece. Além do contato direto com sonoridades ancestrais, o trabalho também promove o contato do espectador com ecos de um passado mais recente, como o registro sonoro de uma entrevista concedida pelo antropólogo francês Claude Levi Strauss ao programa Radioscopie France Inter, em 1988. Nela, Strauss fala abertamente da sua solidão e da sua desconfiança em relação ao homem e à humanidade, como se não tivesse razões para confiar no humano, dada sua inclinação destrutiva, e autodestrutiva.

Se a deambulação descritiva de Adalbert Stifter, ecoada nos momentos iniciais da obra, evocava eventos, catástrofes ou desastres ecológicos de ordem natural – onde o elemento humano, mais do que atuante, está apenas diante e à mercê destas forças naturais –, a partir da fala de Strauss o espectador já é capaz de imaginar e vincular tais desastres e catástrofes ao pendor destrutivo e autodestrutivo do homem ao modo como tem se dado no contemporâneo, por exemplo, as dinâmicas de interação entre o homem e o ambiente. O fato mesmo de *Stifter's*... construir um ambiente cênico onde o elemento humano foi suprimido, onde não há interação direta entre o homem e o ambiente, nos possibilita refletir sobre este desaparecimento da humanidade como possível resultante de catástrofes e desastres não apenas naturais, mas antropogênicos, provocados pela ação do homem na natureza, pelo impacto do elemento humano na Terra.

Partindo dessa perspectiva – possível de ser admitida, mas não estabelecida pela obra –, pode-se depreender que *Stifter's*... nos sugere, evoca e materializa os desdobramentos de uma outra natureza de conflito: não mais o conflito teatral eminentemente humanista, antropocêntrico e autorreferente, dominado por ações e aparições de homens em conflito com outros homens em cena, ou do homem consigo mesmo, mas o conflito entre o homem e a natureza, entre a humanidade e a Terra, entre o elemento humano e as forças maiores e

naturais que nos governam, que possibilitam ou não nosso presente e futuro. A cena despovoada do elemento humano vivo revela-se, quem sabe, como o vislumbre de uma nova tragédia, iminente, que se insinua e se anuncia no presente, neste momento em que as forças da natureza têm intensificado suas respostas e reações frente às violentas intervenções da humanidade no planeta.

> O mito trágico, muito provavelmente, é a presentificação – ou a representação – de poderes maiores do que aquilo que podemos controlar. O que vemos nos dramas humanistas tradicionais é mais e mais o conflito que é trazido abaixo, ao nível das relações pessoais, ou conflitos rebaixados ao nível das relações psicológicas, que é algo que eu realmente detesto no teatro contemporâneo. Na verdade, o cinema parece ir melhor. A indústria do cinema entendeu que as pessoas precisam de algo mais do que histórias de amor. É claro que eles continuam a produzir filmes de amor, mas nos últimos 50 anos foram realizados diversos outros filmes que buscam representar outras forças com as quais temos de lidar, forças maiores que nós. (...) Mas o ponto é que alguns desses filmes mostram a consciência de que nem tudo pode ser discutido e resolvido no contexto das relações pessoais. E até aqui, o teatro moderno parece sempre fazer exatamente isso; mesmo com o subtexto mais político, mesmo quando lida com as mitologias trágicas, ele tenta frequentemente reduzir as coisas a uma espécie de drama doméstico, e eu acho isso terrível. Como eu sempre vivenciei o mundo como um mundo político, acho que nos deparamos diariamente com muitas relações de força e de poder que são muito maiores e que não podem, tão facilmente, serem reduzidas às dimensões pessoais (GOEBBELS, 2004).

Voltando à cena, logo após a fala de Strauss, o espaço acústico é tomado pela justaposição de elementos sonoros de origem natural (chuva) e artificial (sons de piano), até que outra camada de sonoridade maquínica toma o ambiente e passa a compartilhar o espaço acústico da cena com a projeção sonora da voz

metálica e fantasmática do escritor *beat* William S. Burroughs, em um excerto de tom apocalíptico extraído de *Nova express – Tower open fire*.

> Escutem as minhas últimas palavras qualquer mundo, escutem todos vocês, governos, sindicatos, nações do mundo. E vocês poderosas potências por trás de seus negócios sujos consumados em latrinas. Para usurpar o que não lhes pertence. Para vender para sempre o chão em que pisariam os pés de seus filhos ainda não nascidos (BURROUGHS, 1965).

Estas evocações de um possível colapso sistêmico, de um mundo sendo movimentado e negociado, de recursos usurpados, e de um chão em estado de movência sobre o qual, futuramente, não poderemos mais pisar ganham reforço logo em seguida, através da voz de Malcolm X, num registro sonoro extraído de uma entrevista à TV concedida no começo dos anos 1960. Nela, o líder negro norte-americano exorta a descentralização do poder e o fim de um modelo de vida calcado em um sistema europeu: “O poder não está mais no centro da Europa”.

A obra em seu tempo: o Antropoceno

O teor premonitório e em tom de alerta da literatura de Burroughs, e o discurso político de viés crítico e contestador a um modelo de vida ungido e consolidado na modernidade europeia e dominante no mundo, observado nas falas de Malcolm X, estabelecem pontes e possíveis confirmações à fala desiludida de Strauss, em sua desconfiança e preocupação acerca das inclinações destrutivas da espécie humana. O sequenciamento e a justaposição destes três excertos sonoros possibilitam ao espectador costurar uma linha de acontecimentos históricos tecidos e atravessados pela humanidade no século XX, uma rota que nos guiou ao contemporâneo contexto de quedas, colapsos, rupturas e desilusões, expressadas no imaginário dessas três eminentes

figuras do século passado. As fricções e ruínas que eles diagnosticam, ou prenunciam, revelam a desestabilização e a desestruturação de certo mundo e ideia de humanidade, a falência e o colapso de um modelo de sociedade e do *ethos* do homem moderno ocidental. Tais vozes críticas ecoam de figuras proeminentes da metade do século passado em diante, justamente o momento de guinada, de ruptura, dos estertores do mundo moderno em sua transição ao mundo pós-moderno de hoje.

É interessante observar, portanto, que o antropocentrismo forjado no Renascimento (séculos XIV, XV e XVI) e intensificado do Iluminismo (século XVIII) em diante revela-se, nesta transição entre a modernidade e a pós-modernidade, como uma irônica fatalidade. O iluminismo e a modernidade, enquanto sistemas de visão de mundo responsáveis por nos "emancipar" ou nos "livrar" das trevas da Idade Média, em decorrência de seus excessos e desmedidas, nos guiaram a uma nova Idade das Trevas, reconfeccionada, e iniciada justamente a partir do ponto do tecido histórico em que a humanidade atingiu o ápice de seu projeto desenvolvimentista e de progresso calcado no apuro técnico-científico. O fim da modernidade e o início do mundo pós-moderno coincidem, de modo trágico, portanto, com o momento em que os avanços tecnocientíficos e os progressos sociais desencadeados pela Revolução Industrial perdem o prumo e resultam nas duas grandes Guerras Mundiais, na detonação da bomba atômica e, a partir de então, numa humanidade que se vê mais próxima, ameaçada e à mercê de duas hipóteses de extermínio: a iminência de uma tragédia nuclear ou a iminência de uma tragédia ecogeológica, ambos eixos factuais que levaram, recentemente, a comunidade científica internacional à definição de uma nova era ou idade geológica da Terra, o Antropoceno. Conceito complexo, o Antropoceno trata-se, em suma, do momento da História do planeta em que o elemento humano deixa de ser considerado mero agente biológico e passa a ser visto como força

geológica substancial, ou a principal responsável pelas atuais transformações na forma e na paisagem do mundo, no equilíbrio e no funcionamento do sistema da Terra – sendo as mudanças climáticas o principal indício e resultado deste que é um dos mais agudos e críticos conflitos contemporâneos: o embate entre a humanidade e a Terra, entre o insustentável ritmo de consumo do homem e os limitados e finitos recursos do planeta.

Importante considerar, nesse sentido, que o Antropoceno é resultado de uma aceleração tecnológica sem precedentes desencadeada pela Revolução Industrial, que possibilitou não só a eclosão de uma verdadeira bomba populacional, mas constituiu uma sociedade humana guiada por um ritmo de consumo insustentável, superior à quantidade de recursos que a Terra é capaz de regenerar a cada ano. A devoração dos recursos do planeta, a degradação ambiental, o desequilíbrio climático, o aquecimento global e a aceleração da perda de biodiversidade indicam o óbvio: a humanidade entrou em rota de colisão com a Terra. E nesse embate, o mais provável não é bem o fim da Terra, mas o colapso da comunidade humana na Terra, e o seu desaparecimento. É o que nos revela, por exemplo, a jornalista e escritora americana Elizabeth Kolbert em seu premiado livro *A sexta extinção*: que estamos à beira da sexta extinção em massa da História da Terra. E diante desse fenômeno a humanidade é, a um só tempo, agente e possível vítima desse extermínio. Destruição e autodestruição. A desilusão e o receio de Strauss. A expressão de uma pesquisa científica de Kolbert. A possibilidade de imaginarmos tudo isso, ou não, através da realidade artística criada por Goebbels.

Pensar no Antropoceno ao assistir *Stifter's dinge* é possível não só pela inclinação destrutiva e autodestrutiva evocada por Strauss, mas porque a obra nos oferece a visualização de uma realidade artística, cênica, que materializa a possibilidade da tragédia final para a humanidade: o seu desaparecimento.

> Se estes arranjos (as disposições fundamentais do saber) viessem a desaparecer tal como apareceram, se eles, por algum acontecimento cuja possibilidade nós podemos no máximo pressentir, mas que no momento ainda não podemos reconhecer nem sua forma nem sua promessa; se esses arranjos, enfim, desvanecessem, como aconteceu com as bases do pensamento clássico, na curva final do século XVIII, então podemos apostar que a humanidade irá desaparecer, assim como um rosto desenhado na areia à beira do mar (Michel Foucault, em um excerto destacado no programa de *Stifter's dinge*).

Não à toa, a realidade artístico-cênica da obra nos convida a ver e imaginar a possibilidade de um "mundo sem nós", um mundo pós-humano, um porvir desumanizado ou despovoado de humanos, mas habitado, dominado e conduzido por elementos naturais e materiais sintéticos. Reinam, na "realidade artística" de *Stifter's*..., objetos, máquinas e robôs inventados pelos homens, que em sua ultrarrobotização e automação, quem sabe, podem vir a prescindir do homem para se pôr em funcionamento.

Ao suprimir o elemento humano da cena, e ao romper com a dependência da presença humana para o desenvolvimento de uma experiência cênica, *Stifter's*... se desenvolve no espaço-tempo através de ações performativas de objetos e peças maquínicas. Nesta paisagem pós-humana, pós-industrial e robótica, o elemento humano é apenas evocado, apresentado em sua ausência, a partir de seus resíduos imateriais, como vozes, e seus rastros materiais, as tais máquinas e objetos condutores da cena.

A ausência do elemento humano, a ausência de relação direta e significante entre os elementos cênicos, assim como a ausência da lógica de enredo e desfecho, conflito e resolução, clímax e catarse, assim como a ruptura com os pactos de proximidade, mimese e verossimilhança entre o "mundo real" e o "mundo cênico" evidenciam uma estratégia de criação onde há deliberada

construção de lacunas, vazios, ou seja, espaços em aberto para "imaginação do espectador, onde os textos estão destrancados e as imagens estarão abertas aos olhos do espectador" (GOEBBELS, 2013).

> Existe, sempre, uma separação e uma divisão entre imagem e som. Esse tipo de composição cria *gaps*, zonas em aberto entre o que se ouve e o que se vê. E é precisamente esses espaços que a imaginação ama habitar. Assistimos a um balé de cortinas e focos de luz, com sombras e formas estranhas produzidas, enquanto se ouvem essas antigas vozes. Então as pessoas veem deuses e o que mais suas imaginações criarem a partir dessas combinações de materiais (GOEBBELS, 2015).

São esses materiais não humanos, portanto, os condutores e reguladores da vida e do mundo que acontece em cena e no imaginário do espectador. Na realidade artística apresentada em *Stifter's*... não é o homem que está no centro do poder e da vida, no comando do funcionamento do mundo, muito pelo contrário, ele foi suspenso do jogo. E é nesse sentido que Goebbels e seu ousado experimento cênico operam um rompimento brutal com a tradição hierárquica, totalitária e centralizadora da narrativa antropocêntrica, focada no humano e em suas interações consigo. Se analisada por esta perspectiva, *Stifter's*... pode ser a revelação da face trágica, e até aqui oculta, de um desfecho sombrio para um projeto de mundo e de humanidade (autorreferente) arquitetados pelo Renascimento e impulsionados pelo iluminismo, mas que nos legou uma nova tragédia: a humanidade ameaçada por forças e acontecimentos geológicos e climáticos que, talvez, não seja mais capaz de controlar, evitar ou refrear.

O tempo da obra

Outro aspecto significativo é o modo como o tempo é percebido nesta atmosfera pós-humana. Já vimos até aqui como a obra possibilita elos em relação ao tempo cronológico, histórico, mas cabe observar com atenção o modo como a obra estabelece uma qualidade específica de percepção do tempo durante a duração e o desenvolvimento da obra em cena.

A fim de ampliarmos ainda mais o debate sobre como a obra se inscreve em seu tempo, ou no tempo do Antropoceno, é interessante pensar que se, de algum modo, o Antropoceno é resultante de um processo de aceleração tecnológica sem precedentes, que propiciou a aceleração da elevação da taxa populacional humana, assim como acelerações diversas, no ritmo da perda de biodiversidade, no degelo polar, no aquecimento global, no fluxo comunicacional, em suma: é possível observar que o tempo ao qual o Antropoceno se vincula é um tempo marcado, fundamentalmente, pela percepção de uma aceleração do tempo, da passagem do tempo. Um mundo onde "tudo" passa cada vez mais rápido, depressa, onde a eficácia tecnológica é medida por sua capacidade de produzir aceleração e velocidade, onde preenchemos o tempo com tantos afazeres e urgências que o tempo, por fim, acaba suprimido (por tanto preenchimento), e o que sentimos, então, é que nos falta justamente tempo – falta de tempo, espaço em aberto, respiro. Se o tempo é, portanto, uma ausência sentida na vida cotidiana, na realidade artística concebida por Goebbels o tempo é colocado em cena como algo a ser experimentado, sentido e vivido. Goebbels cria uma realidade cênica, um espaço-tempo artístico, que se afigura como um contraponto à experiência do cotidiano, uma obra que nos oferece uma experiência de tempo e espaço, som e imagem, radicalmente diferente da experiência de sentidos e percepções oferecida na realidade cotidiana dos grandes centros urbanos, ou na realidade virtual proporcionada pelos dispositivos digitais. A obra estabelece, assim, uma

outra relação com o tempo, ou com a sensação de passagem do tempo. Em vez de aceleração, desaceleração.

> Diminuir a velocidade em meio à “sociedade de espetáculo” parece ser, cada vez mais, uma qualidade subversiva. Nós não temos que copiar a velocidade e o ritmo que nos é oferecido pelas mídias (GOEBBELS, 2013).

Ao longo da experiência proporcionada pela obra, é possível perceber, aos poucos, uma substancial desaceleração temporal, como se a obra fosse constituída por engrenagens que operam a fim de produzir no espectador a impressão de uma redução na velocidade dos acontecimentos, como se o ritmo da vida tivesse sido desacelerado na realidade da cena, lugar este em que, não se pode deixar de notar, o homem não está mais em jogo, como elementos manipulador da experiência do espaço-tempo. Pode-se imaginar, a partir daí, que o autor aciona estratégias estéticas de desaceleração tanto como forma de contraponto estético “puro”, no desejo de fazer sua obra estabelecer uma realidade sensório-perceptiva da ordem da alteridade, portanto diferente do modo como a experiência do tempo é percebida na vida dos grandes centros, assim como tal desaceleração pode ser percebida como possível estratégia de fruição estética, com o intuito de nos dar "tempo para ouvir e olhar as coisas", diz em sua entrevista a Peter Laudenbach:

> Um tempo mais lento nos permite uma melhor escuta e uma visão mais ampla, o que incidentalmente Stifter permite ao leitor quando ele se transforma nesse narrador peregrino em sua imersão na floresta (Goebbels em entrevista a Peter Laudenbach).

Revela-se ainda, através dessa desaceleração temporal proposta pela obra, uma operação contínua de dessaturação, desobstrução e “limpeza” do equipamento sensório-perceptivo do espectador.

“Uma característica de Adalbert Stifter é que seus textos desaceleram os nossos sentidos”, diz Goebbels na conferência “Rumo a um drama da percepção” (GOEBBELS, 2015a). E em outro trecho da entrevista concedida a Laudenbach ele avança:

> Eu não confundo o palco com a “realidade” e estou perfeitamente ciente de que o que eu crio é um espaço artificial, e um espaço para uma experiência artística. Se você souber como conduzir isso, é possível guiar a atenção do espectador na direção do som de uma placa de pedra que se arrasta lentamente, a descobrir 'coisas' como numa trilha na natureza; ou mesmo levá-los a descobrir alguma coisa nova sobre eles mesmos (Goebbels em entrevista a Peter Laudenbach).

Assim, aos poucos, no seu desenrolar em ritmo lento, a experiência da obra provoca a imersão e a confrontação do espectador com a hipótese de um mundo outro, diferente. À medida que avança em seu próprio tempo, *Stifter’s dinge* se arma não só como ponte ao passado, mas como um trampolim cronológico à frente, impulsionando o imaginário do espectador numa travessia entre o presente incerto do contemporâneo ao vislumbre de um futuro, embora indeterminado, sugestivamente distópico, guiado por coisas e forças que os homens, um dia, imaginaram controlar, mas que em cena se autorregulam e se desenvolvem sem a necessidade da mediação humana.

Polifonia e polissemia

Dada a sua constituição polifônica e seu desenvolvimento polissêmico, contudo, não se deve reduzir o experimento cênico de Goebbels a uma única subjetividade, temática ou interpretação — estética, antropológica ou ecológica. Em muitas de suas entrevistas, Goebbels faz questão de destacar que não cria obras a partir de temas, embora a obra "levante questões sobre como lidar com

forças naturais e catástrofes ecológicas, que nos permite refletir sobre a nossa relação com o outro e com a natureza" (Goebbels em entrevista concedida a mim). "É uma obra que vem sendo percebida como uma aproximação a tópicos etnográficos e ecológicos, mas as pessoas muitas vezes saem ao fim agradecendo: 'Até que enfim não tem ninguém em cena para me dizer sobre o que pensar'" (idem)

E em sua carta editorial de 2012 para o festival Ruhtriennale, ele avança:

> Em nossa vida diária, regulada pelos meios midiáticos, tudo nos é servido de uma forma quase totalitária. Os apresentadores de TV nos olham, *entertainers* gritam na nossa direção. A maioria dos filmes são criados como máquinas de entretenimento que nos prendem, mas não nos libertam. O potencial para descobertas individuais tem sido espremido e o escopo da nossa imaginação tem diminuído. Em meio a essa situação, a arte, em um contexto teatral, pode adquirir a função de um refúgio, se tornando uma espécie de museu da percepção (GOEBBELS, 2012).

Goebbels, com certeza, não força ou conduz o espectador a considerar os temas apresentados neste ensaio, mas abre certamente possibilidades e lacunas para tal. Afinal, não se deve ignorar o fato de que seu dispositivo artístico não apenas opera um questionamento e o descarte da necessidade da presença do *performer* para a condução de um experimento cênico. A supressão da presença humana do mundo cênico, do ambiente onde se desenvolve a vida ou a experiência artística em si, nos dá a ver, também, uma possibilidade de continuidade da vida sem nós, nos provoca a ver e a constatar que a vida, na Terra, nos precede e nos ultrapassa, continuando para além da humanidade.

Pós-apocalipse e mundo pós-humano, ou quem sabe a origem de um novo mundo? Não se sabe. São hipóteses. E *Stifter's dinge* é pródiga nisso: ativar

imaginários. E o faz, a despeito de nossos temores e incertezas, apresentado uma realidade artística em cena plenamente ungida, em igual medida, tanto de beleza como de estranhamentos, ou a um só tempo ou expressão, uma estranha beleza, como preconizava o dramaturgo Heiner Müller.

Uma das principais influências para o projeto artístico de Goebbels, Müller sem dúvida pactuava com Stifter, Strauss, Burroughs, Malcom X e, por que não Goebbels, de uma permanente insatisfação e vocação crítica inclinada ao presente, visto por Müller, sobretudo, como um tempo trágico, apocalíptico, resultado do fracassado projeto de mundo e de humanidade projetado pelo iluminismo, consumado ao fim da modernidade e consumido de vez na pós-modernidade.

“Em cada território que ainda tem sido ocupado pelo iluminismo, desconhecidas zonas de trevas e escuridão foram, de modo ‘inesperado’, abertas” (MÜLLER, 1977, p. 340).

Seu projeto artístico nasce, como é sabido, não de uma fantasia de mundo, de uma visão, mas da insatisfação com o presente, com o mundo vivido.

> Insatisfação com o mundo é a fonte de toda inspiração, seja no teatro, nas artes visuais ou na literatura. Se você está satisfeito ou gosta do mundo do jeito que ele está, então você não precisa criar nada, pode reclinar seu corpo e descansar (MÜLLER, 2001).

Suas peças e teorias, portanto, nascem a partir de uma concepção de teatro como um elemento de oposição, como manifestação de insatisfação. Mas é no tratamento a essa insatisfação, ou melhor, na sua origem que repousa o segredo tanto do projeto artístico de Müller como o de Goebbels. Por detrás da insatisfação, e para além da sua expressão bruta, dura ou grotesca, existe em ambos um pacto estabelecido com o apuro da forma como máquina de produção de beleza. Assim, tanto em *Hamletmachine* como na performance

robótica-maquínica de *Stifter's dinge* existe a materialização do caos e a sua organização, a confecção de uma forma que confere aos sensos a impressão da existência da beleza, mesmo que efêmera. Um pacto com a beleza, portanto, que talvez seja fundado, como poderia nos sugerir Goebbels, pela percepção da sua ausência no mundo. Presentificá-la em cena, então, seria a sua resposta artística à ausência da beleza no mundo de atrocidades naturalizadas em que vivemos.

"O teatro precisa ser bonito. Mesmo quando apresenta o horror e o atroz, ele precisa ser bonito, caso contrário ele não poderá ser estranho, esquisito" (MÜLLER, 2001). E como acrescenta Goebbels, ao fim de uma de suas conferências: "O estranho, na verdade, é a beleza". O sentido da insatisfação artística, portanto: estranheza e beleza. E se estamos diante de um estranho e terrível colapso humano ou da Terra, Müller e sua derradeira peça *Germânia* nos animam: "Povo do mundo, vamos cuidar e não destruir essa beleza!"

Mensagem que Goebbels jamais expressaria. Afinal, a sua esperança está na forma, e em como o outro a vê em cena: "Eu vi um pôr do sol naquela hora em que as luzes explodem nas cortinas", lhe disse uma espectadora ao fim de uma sessão de *Stifter's dinge*. "Sim, pode ser", diz Goebbels.

Quem sabe?

Referências bibliográficas

BRECHT, Bertolt. "Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*". In: *Groβe kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 24*. Trad. Vera San Payo de Lemos. Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag, Suhrkamp Verlag, 1991.

BURROUGHS, William. *Nova express* – Tower open fire. New York: Evergreen-Grove, 1965.

CAGE, John; KOSTELANETZ, Richard. *John Cage*. New York: Praeger, 1970.

CANETTI, Elias. *A província do homem*. Trad. Joachim Neugroschel. New York: Seabury Press, 1978.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOEBBELS, Heiner. "Aesthetics of absence: questioning basic assumptions in performing arts". Conferência proferida na Universidade de Cornell, 9 de março de 2010. Disponível em: http://igcs.cornell.edu/files/2013/09/Goebbels-Cornell-Lecture18-1dnqe5j.pdf. Tradução em português:

http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/estetica-da-ausencia/

_____. "Editorial 2012". Carta editorial da edição de abertura da Ruhrtriennale 2012. Disponível em:

http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2012.ruhrtriennale.de/en/ruhrtriennale/editorial-2012/index.html

_____. "Editorial 2014". Carta editorial de fechamento do ciclo curatorial 2012-2014 da Ruhrtriennale. Disponível em:

http://archiv.ruhrtriennale.de/www.2014.ruhrtriennale.de/en/ruhrtriennale/editorial-2014/index.html

_____. "Performance as composition". Entrevista concedida a Stathis Gourgouris. In: *PAJ*. Journal of Performance and Art, v. 26, n. 3, set. 2004. Disponível em:

http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/46

_____. "Polifonias da cena contemporânea". Conferência proferida no Tempo Festival, 5 de março de 2015.

_____. "Rumo a um drama da percepção". Conferência proferida na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 9 de março de 2015a.

_____. "Research or craft? Nine theses about educating future performing artists". In: *PAJ*. Journal of performance and art. v. 35, n. 1, jan. 2013, pp. 43-48.

KOLBERT, Elizabeth. *A sexta extinção*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

KENDRICK, Lynne; ROESNER, David. *Theatre noise*: the sound of performance. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

MÜLLER, Heiner; WEBER, Carl (ed. & trad.). *A Heiner Müller reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

MÜLLER, Heiner. *Germânia*. Berlim: Rotbuch Verlag, 1977.

Patrocínio:

PAVIS, Patrice. “Preface”. In: KENDRICK, Lynne; ROESNER, David (eds.). *Theatre noise*: the sound of performance. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Links:

Entrevista com John Tusa:

http://www.bbc.co.uk/programmes/p00njmty

Entrevista com Lukas Jiricka:

http://18.konfrontacje.pl/en/an-interview-with-heiner-goebbels-by-lukas-jiricka/

Entrevista com Peter Laudenbach:

http://archive.kfda.be/2008/files/2/StiftersDinge_en.pdf

Entrevista com Luiz Felipe Reis:

http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/heiner-goebbels-fala-no-rio-sobre-polifonias-da-cena-15501762

Luiz Felipe Reis é jornalista de artes cênicas no Segundo Caderno de *O Globo*, autor e diretor da Polifônica Cia., e curador do festival Cena Brasil Internacional. Atua na imprensa escrita desde 2006, e à frente da Polifônica Cia. escreveu e dirigiu *Estamos indo embora...*, um experimento cênico-científico interdisciplinar, indicado ao Prêmio Shell 2015 na categoria Inovação, pela “multiplicidade de linguagens artísticas adotadas para abordar a ação do homem nas transformações climáticas”. Como jornalista, realizou quatro diferentes entrevistas com o artista Heiner Goebbles, cobrindo parte da programação da Trienal de Artes Ruhrtriennale, dirigida e curada por Goebbels entre 2012 e 2014, além de participar de três diferentes seminários ministrados por Goebbels no Brasil: "Polifonias da Cena Contemporânea", "O Teatro da Ausência" e "Rumo a um Drama da Percepção".

Patrocínio:

CONVERSAS

O teatro expandido e a arte permeável de Marcio Abreu

Por Marco Vasques e Rubens da Cunha

Resumo: “O teatro é necessariamente uma experiência entre pessoas.” Esta é uma frase que possui força e concisão, predicados que podem ser atribuídos ao diretor e dramaturgo Marcio Abreu, que comanda a companhia brasileira de teatro, com sede em Curitiba - Brasil. A companhia desenvolve um amplo trabalho de pesquisa e produção, em parte explicado por Marcio Abreu nessa entrevista. Ele também nos fala de seu caminho pessoal e profissional pelo teatro, bem como do seu processo criativo e das inúmeras parcerias que vem fazendo ao longo das últimas duas décadas.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro, Marcio Abreu, Processo criativo.

Abstract: "Theater is necessarily an experience among people." The phrase has power and conciseness, predicates that one can attribute to Marcio Abreu, director and playwright. He is the leader of “companhia brasileira de teatro”, based in Curitiba - Brazil. The company develops a wide work of research and production, which is explained by Marcio Abreu in this interview. He also reveals his personal and professional path towards theater, as well as his creative process and uncountable partnerships he has been experiencing over the last two decades.

Keywords: Brazilian Theater, Marcio Abreu, Creative process.

Disponível (com imagens, quando houver) em:
http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/marcio-abreu/

Patrocínio:

“O teatro é necessariamente uma experiência entre pessoas.” Esta é uma frase que possui força e concisão, predicados que podem ser atribuídos ao diretor e dramaturgo Marcio Abreu, que, atualmente, é uma das vozes mais criativas da atual cena brasileira. Marcio Abreu comanda a companhia brasileira de teatro, (assim mesmo em minúsculas, como ele gosta de frisar) com sede em Curitiba. A companhia desenvolve um amplo trabalho de pesquisa e produção em partes explicados por Marcio Abreu nesta entrevista. Ele também nos fala de seu caminho pessoal e profissional pelo teatro, bem como do seu processo criativo e das inúmeras parcerias que vem fazendo ao longo das últimas duas décadas. A certa altura Marcio nos diz que a arte tem compromisso com o desconhecido, o imponderável, o risco, o abismo. É possível perceber que esse compromisso é mantido por sua obra instigante e profícua, bem como pela força de suas ideias reveladas nesta entrevista.

Marcio, como se deu a sua primeira aproximação com a arte teatral e em que momento você percebe ou decide que estaria na linguagem cênica o seu modo de expressão?

É provável que a primeira memória que tenho a respeito do teatro seja inventada. Brincar de inventar novos mundos, fantasiar o corpo, transformar o espaço, criar histórias, encontrar pessoas e misturar-me a elas, sempre foi uma atividade muito presente na minha infância. No prédio onde eu morava, nas ruas onde eu me perdia, na casa da avó e, especialmente, nas escolas em que estudei sempre teve teatro e atividade teatral. Lembro, por exemplo, da primeira peça num teatro grande na minha escola. Eu calçava uma bota feita de papelão, por cima do tênis kichute preto. Eu morava no décimo quarto andar. Na hora de ir para a apresentação, faltou luz e eu tive que descer de

escada. Minha bota ficou toda rasgada. Acho que, na foto, eu sou o único com o figurino todo errado. Talvez eu tenha inventado isso, mas é profundamente verdade na minha memória. Mais tarde entendi que a invenção é uma das maiores dimensões de verdade que o teatro pode ter. Não lembro do momento em que decidi pelo teatro. Quando me dei conta, esta era a minha vida.

Como surge a companhia brasileira de teatro? Quando do seu surgimento, quais os principais pressupostos de trabalho? Já havia, no início, um projeto de se tornar uma das principais companhias de teatro do Brasil?

O nome surgiu por acaso e circunstância. Eu estava num período de transição importante. Tinha acabado de deixar um grupo do qual fiz parte por alguns anos, o Grupo Resistência, que foi muito importante pra mim, uma experiência de juventude, com amigos, uma espécie de iniciação e formação que reverberam ainda hoje naquilo que me tornei. Com este grupo me tornei ator, diretor e dramaturgo e passei por todas as funções do teatro. Como eu dizia, tinha acabado de deixar o grupo e fui para a Nicarágua num dos encontros da EITALC – Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe, escola da qual participei e que também foi fundamental na minha formação. Lá, os únicos brasileiros éramos eu e a Fernanda Farah, uma atriz de quem eu estava muito próximo na época e de quem sou amigo até hoje. Tínhamos que criar pequenos trabalhos que circulavam por aquele lindo e inesquecível país, em regiões onde os camponeses desenvolviam seus trabalhos e também sua arte. Para nos identificar em meio a artistas do mundo inteiro que estavam naquele encontro, referiam-se a nós como companhia brasileira. No mesmo período eu recebi um recado do Brasil sobre um projeto meu aprovado e que precisava ter o nome do grupo. Ficou este! Logo em seguida dei sequência ao trabalho fundador da companhia brasileira, o *Volta ao dia...,* uma peça com dramaturgia

minha, a partir de uma longa pesquisa sobre a obra do autor argentino Julio Cortázar. Este trabalho determinou princípios importantes até hoje nas minhas criações, como o conceito expandido de dramaturgia e os aspectos indissociáveis entre este campo e o da encenação. A companhia surgiu de maneira orgânica, sem planejamento, a partir de um impulso meu e do encontro e afinidade com outros artistas. A permeabilidade e dinâmica da companhia é a sua característica mais importante. É o que mantém seu vigor. Trabalhamos com atores e colaboradores de diversas cidades. Temos uma frequência de intercâmbios e pensamos em logo prazo. Temos continuidade e repertório. Nunca pensei em nada além de criar minhas obras, junto com meus parceiros, antigos e novos. Não fiz estratégia. Atuo na dimensão do coletivo, que é a perspectiva do teatro e sua maior revolução.

Você é formado pela EITALC (Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe). O quanto essa experiência, digamos, descentrada dos eixos americano e europeu, influencia no seu trabalho?

A EITALC é uma escola criada em Cuba, com representantes de diversos países. Sua sede era na Cidade do México. O modelo itinerante e o dialogo com a antropologia nos proporcionava a experiência com diversos campos da arte e com culturas diferentes. Não é uma escola tradicional, na qual você se forma depois de um período determinado. Cada um determina o seu tempo e a sua trajetória. Tive a chance de encontrar grandes mestres do teatro da América Latina e também de países de outros continentes. Foi uma experiência radical, de aprendizado humano e artístico, de convivência com diferenças culturais, históricas e sociais. De afirmação da identidade na perspectiva do outro.

Por outro lado, você tem uma intensa parceria com dramaturgos e companhias francesas. Como se dá esse trânsito, esse processo de escrever para montagens francesas e adaptar peças francesas no Brasil?

Sempre a perspectiva do outro. Olhar em nossa direção através do olhar do outro. E isso no Brasil ou fora dele. De alguma maneira o deslocamento está no meu DNA. Vários fatores me levaram a França. Giovana Soar, uma das minhas parceiras na companhia brasileira, morou alguns anos em Paris e me estimulou neste diálogo. Logo começamos a encontrar, em alguns textos de autores contemporâneos franceses, pontos de ligação, questões comuns ao nosso trabalho, além de um olhar para a dramaturgia que desdobrava nossa pesquisa em outras direções. Entre 2004 e 2006 montamos peças a partir de textos de dois autores inéditos aqui: Phillipe Minyana (*Suíte 1*) e Jean-Luc Lagarce (*Apenas o fim do mundo*). Sempre fazendo um esforço de publicação dos textos e circulação das ideias. Depois disso Lagarce teve várias montagens no Brasil, o que me deixa muito feliz, pois ele é um autor indesviável, um clássico contemporâneo, em qualquer parte do mundo. Montei ainda, em 2011, *Isso te interessa?* uma versão adaptada por mim e pela Giovana de *Bon, Saint-Cloud*, de Noëlle Renaude e, em 2012, *Esta Criança*, um texto do Joël Pommerat, um grande autor/encenador francês. Além disso escrevi e colaborei em algumas peças em Paris e em Limoges, fiz uma versão de *Os três porquinhos* para a Comedie Française, dirigida pelo Thomas Quillardet e, com a companhia brasileira, fizemos alguns trabalhos em colaboração com artistas e coletivos de lá, o mais recente e ainda em turnê, inédito no Brasil, chama-se *Nus, ferozes e antropófagos.*

A companhia brasileira de teatro é responsável por trazer peças de autores contemporâneos inéditos no Brasil. Como acontece essa seleção? Fale um pouco sobre a sua aproximação com artistas como Joël

Pommerat de quem você dirigiu o *Esta Criança* (2013) e Ivan Viripaev de quem dirigiu *Oxigênio* (2010).

Montamos esses autores por afinidade e desafio. Por entender que em nossa trajetória faz sentido desdobrar nossas questões em diálogo com as obras desses artistas. Não ficamos procurando peças para montar. A continuidade da pesquisa e do trabalho de criação e circulação nos leva até o próximo projeto. Sempre é assim. Um trabalho determina o outro. Não há estratégia. Há pesquisa e criação. Foi assim também em *Oxigênio*, de Ivan Viripaev e em *Esta Criança,* de Joel Pommerat. Traduzir do russo e do francês. Entender como recriar essas obras em nossa língua, já que ambas são de universalidade radical e, principalmente, entendê-las no sentido da nossa dramaturgia, dos discursos subterrâneos que engendram e perpassam todos os meus trabalhos, seja a partir de um texto meu ou de outro autor, é o motor do processo. A dimensão sonora e política dos textos de Viripaev, assim como a concisão de linguagem e visão radical do humano em Pommerat, ambos em diálogo com o real em formas teatrais não realistas, tem tudo a ver com o trabalho que venho fazendo com a companhia desde sempre.

A nudez é um elemento cênico complexo, pois apesar do aparente liberalismo na questão, ainda somos um público bastante apegados ao tabu. Na peça *Isso te interessa?* (2011) a nudez é um importante elemento dramatúrgico. Houve algum processo diferente no seu trabalho para se conseguir tal despojamento e entrega dos atores?

A nudez é um elemento como outros. Há inclusive o desgaste cultural desta ideia. É difícil ultrapassar a camada cultural da nudez e torná-la concreta, apenas o que ela é. Para mim foi uma decisão artística fundamental para chegar na sensibilidade que eu buscava com essa peça. A consciência disso

Patrocínio:

foi suficiente. Tomei a decisão dez dias antes da estreia. Conversamos e os atores entenderam perfeitamente. Não houve resistência, mas diálogo, entendimento e um trabalho delicado de preparação. Tudo em prol da potência da peça e de sua dimensão em relação ao público. A entrega é necessária com ou sem roupa. A nudez, de certa forma, nos meus espetáculos, sempre existe, inclusive a minha. Com ou sem roupa. Em *Isso te interessa?* O retorno de público mais frequente e comovente que temos é o de que as pessoas esquecem que os atores estão nus ou o que se vê são pessoas de verdade e não simulacros. Nossa peça tem uma concisão profunda, tudo o que está ali é essencial. O fato de os atores estarem nus faz parte disso.

Ao se observar a ficha técnica das produções da companhia brasileira de teatro, alguns nomes se repetem desde o início, tais como Nadja Naira, Giovana Soar e Ranieri Gonzalez, geralmente exercendo diversas funções. No entanto, há sempre novas parcerias acontecendo e que trazem outros atores e técnicos à produção. Como esse trânsito é pensado no dia a dia da companhia? Como essas novas parcerias são firmadas? Essa variedade de projetos e, consequentemente, de participantes nesses projetos, alteram a forma de trabalho da companhia, ou há uma espinha dorsal mais fixa, necessitando a adaptação de quem chega?

Temos várias peças que convivem, assim como diversos artistas e técnicos que integram a companhia. Há um núcleo fixo e há os colaboradores. Nossa sede é em Curitiba e trabalhamos com gente de toda parte. Cada trabalho abre-se também a novos encontros e parcerias. Temos feito co-produções, como é o caso de *Esta Criança* e *Krum,* com a Renata Sorrah e *Nus, ferozes e antropófagos,* com o Coletivo Jakart e o Centro Dramático Nacional de Limoges. A companhia é também toda essa constelação que forma as equipes

de cada peça. Sempre buscamos reincidir, reencontrar, repetir, seguir juntos, mas ao mesmo tempo se abrir, criar novos vínculos, novas amizades artísticas. A permeabilidade associada a um forte conceito artístico são a base da nossa maneira de existir.

Na peça *Krum* (2015) você dirige um elenco bastante diverso, no entanto gostaríamos que você nos relatasse como é dirigir quatro atrizes tão díspares e potentes como Renata Sorrah, Grace Passo, Inês Viana e Cris Larin?

São grandes artistas, grandes atrizes, grandes mulheres. Todos os atores que integram o elenco de *Krum* tem trajetórias muito bonitas no teatro e já tinham, de alguma maneira, direta ou indireta, proximidade comigo e com a companhia. Renata é uma parceira para vida, alguém que torna inesquecíveis os processos, uma mulher de teatro, uma mestra que melhora todos e tudo por onde passa, dona de um repertório sublime e de uma sensibilidade rara. E, sem exagerar e entendendo as devidas diferenças, poderia dizer o mesmo de cada uma delas. Grace Passô, Cris Larin e Inez Viana, são artistas brasileiras grandiosas. São singulares, tem um trabalho próprio. A voz delas reverbera em muitos níveis. É uma felicidade, para mim, conviver e trabalhar com elas. Cada pessoa é um mundo, que reflete de maneira única a humanidade toda. Crio todos os dias um pensamento sobre o teatro. Todo processo tem suas particularidades, seus códigos, sua língua. Tenho obsessões, insistências, perseveranças. Há alguma coisa que vai em direção a todos da mesma maneira, mas há também uma língua, uma escuta e uma sensibilidade diferente para cada uma dessas atrizes.

Permeabilidade e dramaturgia expandida são palavras que você usa para demarcar um ponto de apoio de suas pesquisas. Gostaríamos que você nos falasse um pouco mais sobre esses conceitos e suas aplicações.

Muito se pode falar sobre isso. O teatro é necessariamente uma experiência entre pessoas. O tempo de duração de uma peça é tempo de vida e, como tal, deve ser intenso, repleto de pulsação e fluxo entre palavras, sons, ações, imagens, silêncios e pessoas. A permeabilidade de sentidos e o entendimento de que cada elemento que integra uma obra é parte significativa dela e contribui para que sua percepção seja ampla e potente, é o que pode determinar um conceito expandido de dramaturgia. O texto é um aspecto muito importante, mas não é tudo. Há um campo complexo de articulação de linguagem que, bem entendido, pode incluir a palavra, mas que leva em consideração, muitas vezes sem hierarquia, todos os outros elementos que compõem a obra. E é aí que dramaturgia e encenação tornam-se indissociáveis. Esta indissociabilidade existe quando os dois campos se permeiam e, em alguns casos, se confundem, se misturam. Nos meus processos criativos há uma parcela considerável da experiência que se localiza nesse "entre", nessa fissura. O que é do dramaturgo, o que é do encenador e o que é do dramaturgo/encenador? Isso tudo inclui também como pensar a construção da presença do ator. A presença é manifesta sempre na dimensão do outro. Alguém sozinho numa sala vazia não existe, a não ser que tenhamos a notícia de que há alguém sozinho numa sala vazia. A presença se dá pela notícia que tivemos. A notícia desencadeia a percepção de que há alguém dentro daquela sala vazia. Podemos fabular sobre quem é, como foi parar ali, o que faz, etc. Nossa imaginação a respeito desse alguém é o que determina a sua existência e, por conseguinte, sua presença. Ela se dá em relação a nós, que somos o outro. Acontece da mesma maneira se estamos diante de um ator em cena. Este manifesta sua presença através da nossa percepção sobre ele.

Existimos sempre em relação ao outro. No teatro, isso é radical e determinante. Por isso, mais uma vez, a importância do conceito de permeabilidade. No meu trabalho com os atores, mobilizo sempre a maior elaboração possível, buscando precisão e técnica, mas peço que no momento da apresentação esqueçam tudo. Precisão associada ao esquecimento e à confiança: paradoxo essencial quando penso em experiências permeáveis e expandidas na dramaturgia que venho fazendo. O momento da apresentação é quando se instaura o acontecimento do teatro, e isso também é dramaturgia: inscrever acontecimentos no espaço e em relação às pessoas, produzindo múltiplos sentidos.

Marcio, com todo esse trânsito por inúmeras experiências estéticas de vários países, como você vê a atual cena teatral no Brasil? Quais artistas e companhias, além dos já mencionados, que chamam a sua atenção sejam por se aproximarem do seu trabalho via inquietação similar ou aqueles que se aproximam justamente pela diferença.

A cena teatral no Brasil é plural. Há gente trabalhando nos quatro cantos do país. É muito difícil dar conta de tudo. Viajo muito, mas ainda é pouco pra conhecer tanta coisa. Percebo que há diversos circuitos, dos mais evidentes aos mais alternativos. Vejo que há o legítimo exercício de diálogo com os públicos mais variados, em circunstâncias também diversas. De um modo geral, sinto que nosso teatro é descomplexado, no sentido de que nos autorizamos a fazer qualquer coisa, sem pudor, sem reverência a valores culturais arraigados. Podemos inventar quebrando regras, devorando referências, transformando o real. Criamos com muito pouco. Isso tudo eu vejo como qualidade. Claro que o outro lado disso pode apontar para uma espécie de diletantismo, que também existe. Há gente inventando a roda. Mas, em geral, vejo potência na nossa liberdade descomplexada. É difícil citar nomes.

São tantos. O que acho importante dizer é que a maioria dos artistas que segue propondo experiências significativas tem em comum o fato de repensar as relações com o público, buscar novas formas de dramaturgia, aprimorar os modos de produção vinculados aos modos de criação, entre outras coisas. Nos últimos 15 anos pelo menos, foi-se criando lucidamente uma espécie de ética de afirmação do teatro, dos grupos, companhias e coletivos, de trabalho continuado, que declaram sua importância na sociedade, seu vínculo forte com o público, sua vocação para criar formas inventivas que escapem dos modelos pré-estabelecidos e que não se restringem a circuitos ditos alternativos, mas circulam em instâncias variadas e alcançam visibilidade e legitimidade. Tudo isso, ao longo do tempo, potencializa a qualidade das experiências artísticas e cobra da sociedade e das políticas públicas um reconhecimento à sua altura.

Você acabou de voltar de uma temporada na França, pode falar um pouco sobre esta experiência?

Desde 2006 tenho vínculos com a França. Começou porque montei dois textos de autores franceses inéditos no Brasil. Em 2005 *Suíte 1*, de Phillipe Minyana e em 2006 *Apenas o fim do mundo*, de Jean-Luc Lagarce. Nesse período fiz muitos contatos por lá, durante as pesquisas para a criação dos espetáculos. Em 2007 conheci o diretor Thomas Quillardet, que veio ao Brasil para fazer um projeto ao redor da obra de Copi, cartunista, autor e ator argentino radicalizado na França, morto no final dos anos 80, pertencente a uma geração de artistas geniais, muitos desaparecidos em virtude da AIDS. Nesse mesmo período, eu também pesquisava o Copi, junto com a companhia brasileira. Acabamos colaborando com o Thomas e fizemos juntos o projeto, que incluiu uma peça dirigida por ele, um ciclo de leituras dirigidas por mim, pela Giovana Soar, que também traduziu uma das peças, e por outros diretores convidados, uma exposição de desenhos e o lançamento, pela editora 7 Letras, de três peças

que traduzimos. Isso tudo aconteceu em Curitiba e no Rio. A partir daí o intercâmbio foi se desdobrando. Em 2009 fizemos uma criação em Paris, no Théâtre Maison de la Poésie, com o Coletivo Jakart e outros artistas convidados, em torno de 25 pessoas, entre franceses e brasileiros. Um trabalho bilíngue ao redor da obra do Paulo Leminski, que também traduzimos para o francês. Depois disso realizamos em Curitiba no mesmo ano um fórum sobre clássicos, incluindo companhias e artistas convidados da França e do Brasil. E por aí vai... as parcerias são duradouras e tem muitos desdobramentos. Além do meu trabalho pessoal como autor, que fui desenvolvendo na França, criamos um espetáculo chamado *Nus, ferozes e antropófagos*, ainda inédito aqui, fruto dessa longa parceria com o coletivo Jakart, o Thomas e o diretor Pierre Pradinas. A peça continua em turnê pela França e deve estrear por aqui ainda este ano. Essa troca tem sido muito potente e nos da a chance de nos ver de fora, de tensionar as percepções culturais, de expandir a língua e a linguagem e de dar sequência ao nosso trabalho de criação e pesquisa.

Algumas artes mais, outra menos, mas de um modo geral o teatro tal qual o cinema, por suas naturezas coletivas, necessitam de apoio financeiro via Leis de Incentivo à Cultura. Recentemente tivemos uma polêmica por conta da aprovação, via Lei Rouanet, de um projeto que visava a biografia da cantora Cláudia Leite. Como você vê as Leis de Incentivo à Cultura em nosso país? Em seus périplos pelo mundo, chegou a conhecer algum modelo que julga adequado?

Não há modelo perfeito. Todos necessitam de aprimoramento e transformações que acompanhem a dinâmica da sociedade. No Brasil as leis de incentivo são muito importantes, já que viabilizam a maior parte das ações culturais e artísticas. Mas não são exatamente um exemplo de política pública

para as artes e a cultura. Isso ainda não temos. E é urgente que avancemos neste sentido! Não podemos mais esperar. O país precisa reconhecer definitivamente a dimensão da sua cultura, assim como a força e a singularidade da sua produção artística. E reconhecer significa, entre outras coisas, viabilizar, fomentar, financiar, ampliar, incluir, estimular, distribuir, descentralizar, pensar. É preciso, no entanto, separar o que é da cultura e o que é da arte. São campos distintos que podem ter zonas de confluência. A criação artística não pode ser baseada sempre em conceitos de economicidade e de lucro. Devem, portanto, ter viabilidade através de políticas públicas. Um produto cultural que tem desdobramentos financeiros lucrativos talvez possa andar sozinho. Cláudia Leitte é uma cantora que não precisa de dinheiro público, é evidente. Mas é complexa a questão. Os critérios para se determinar o que é ou não passível de integrar as políticas públicas é uma discussão fundamental. Cabe ao Estado e à sociedade tomarem para si as decisões de âmbito público. Não cabe ao mercado decidir onde investir esse dinheiro. Em países onde a cultura é levada a sério, investe-se dinheiro público diretamente e em volumes consideráveis, mas dentro de um pensamento de política pública, que prevê continuidade, formação, apoio a criação, produção, circulação, descentralização, etc. É assim em países como a França e a Alemanha, por exemplo. Claro que não são perfeitos e que também precisam se transformar de tempos em tempos. Nós devemos criar esta consciência e afirmar o lugar da arte e da invenção no nosso país, como prioridade, com dimensão pública, como direito e fruição, como cidadania. Isso é dever do Estado e compromisso de cada um de nós.

Poderia falar do um pouco sobre a peça *projeto brasil* e sobre a peça que resultou desse trabalho?

A peça *projeto brasil*, assim em minúsculas, é fruto de uma longa trajetória de

leituras, convivência em sala de ensaio e viagens pelo país. É a nossa peça mais recente. Tem dramaturgia própria. É um conjunto de ações e performances que se articulam ao redor da ideia de múltiplos discursos e da reverberação de vozes reais. São impressões subjetivas a partir do nosso olhar para o Brasil. Não é, nem pretende ser, um retrato do país. É uma peça de invenção, tem aspectos sensoriais e de criação de imagem. Propõe ao público a convivência com diferentes formas dramatúrgicas e pontos de vista. É um projeto que prevê desdobramentos e que vai gerar novas criações. Revela um momento importante na trajetória da companhia. Tem um aspecto político evidente e um forte diálogo com o real. Um trabalho que estamos vivenciando agora com o público de várias cidades do país e logo também, no final do primeiro semestre, em outros países. Ainda é cedo para falar muito sobre a peça, pois as primeiras temporadas de um trabalho são também um momento sensível de criação, ajustes, entendimento. Precisamos agora nos concentrar, ouvir e receber o retorno das pessoas do público, o que tem acontecido de maneira muito intensa e calorosa. É frequente termos contato com nosso público no decorrer dos processos, através de oficinas, mostras públicas e ensaios abertos. Em todos os trabalhos têm sido dessa maneira, em maior ou menor medida. No *projeto brasil* tivemos o público presente em todas as etapas, desde os primeiros exercícios, passando pelos seminários, alguns ensaios e encontros, até a pré-estreia e, finalmente a estreia e as primeiras temporadas. Além disso, as pessoas nos escrevem através das redes sociais e do site da companhia. Na temporada de Curitiba, sempre oferecíamos chope e conversa com o público na saída do teatro. Os teatros precisam voltar a ser espaços de encontro e convivência. Precisam ser acolhedores. O *projeto brasil* tem nos dado a chance de relação forte com públicos diversos. Em Manaus fizemos sessões lotadas no Teatro Amazonas, que é magnífico, uma obra de arte brasileira, com pessoas de todas as classes sociais, vibrando juntas.

Temos colecionado histórias e imagens inesquecíveis desde o início desse processo.

Alguns estudos atuais sobre teatro, como o pós-dramático, o infradramático e o teatro performativo têm em comum uma mudança da representação para a presentação. Como você avalia essa mudança e como está sendo refletida nos projetos da companhia?

Essas classificações estão muito longe de dar conta do que significa o fenômeno do teatro em sua dimensão relacional e de convivência. São categorias e conceitos que tentam teorizar instâncias que existem dinamicamente e em constante transformação. Há um enorme hiato entre essas definições e o acontecimento teatral no calor da hora e nos processos criativos. Vejo, por exemplo, a ideia de pós-dramático, como uma tentativa historicista de identificar tendências de um certo período. O que, em si, tem grande valor. Mas afirmar que esta ou aquela peça é pós-dramática me parece realmente sem sentido. Não quer dizer nada. No entanto, respeito o trabalho de pensadores que ampliam as possibilidades de entendimento do teatro. O problema, muitas vezes, é a interpretação que se faz desses textos, reduzindo-os a fórmulas e modismos superficiais. Daí a muito recorrente reprodução de modelos e clichês nas práticas contemporâneas do teatro. Pensar o conceito de apresentação, alçando-o ao nível da dramaturgia, tem sido uma das bases dos meus estudos e criações. Entendo que o momento no qual um acontecimento se instaura entre as pessoas, a partir de uma espécie de língua própria, com seus códigos, movimentos e zonas de percepção singulares, este instante único, que pode ter a duração de uma peça inteira, este tempo no qual todos os elementos confluem para criar uma obra, este é o momento em que o teatro se realiza plenamente, como dramaturgia, como experiência de presenças compartilhadas, como escrita e como inscrição. É no “entre” que

tudo acontece. A apresentação não é apenas a conclusão de um resultado. É o ato criativo por excelência. O ato gerador.

Num artigo sobre a peça Vida, Luciana Eastwood Romagnolli cita um caderno de ensaio, no qual você faz uma pergunta e dá uma resposta: "O que é real em cena? O que é real é aquele ator ali". Se o ator é o real em cena, como é a preparação dos atores da companhia? Você poderia nos falar sobre o processo de pesquisa e ensaio?

Cada peça tem suas especificidades, assim como cada ator é um universo singular, diferente de todos os outros. Então, posso dizer, que a cada trabalho renovo minhas práticas e os processos se determinam como experiência única. No entanto, é evidente que tenho, considerando minhas obsessões e estudos, caminhos, técnicas e práticas que desenvolvo com os atores e que aprimoro ao longo do tempo. Trabalho, como já disse anteriormente, com um paradoxo fundamental: elaboração técnica e precisão por um lado; esquecimento e confiança por outro. Extremos que parecem não conviver, mas que busco diariamente estabelecer como ação e pensamento no trabalho do ator. A pesquisa é algo que acontece constantemente e perpassa todos os trabalhos, como um rio subterrâneo.

Em 2006, no programa da peça *Apenas o fim do mundo* você escreveu "Nosso individualismo pós-moderno envelheceu, ficou mais estúpido. O tempo é curto e 'o mundo já não importa se não tivermos forças pra continuarmos escolhendo algo verdadeiro', se não tivermos a capacidade de fazer ressoar alguma voz que se escute, se não dermos algum sinal de vida 'inútil', sensível, que existe no movimento em direção ao outro, apenas isso, e nada mais." Dez anos depois, essa proposta continua

Patrocínio:

valendo? As suas peças continuam propondo essa "inutilidade"? As palavras ainda não atingem ninguém?

Sim, tudo continua valendo e sempre se renovando. Pensar a arte na perspectiva da utilidade, sobretudo numa sociedade como a nossa, cada vez mais utilitarista, corroída por um capitalismo avassalador e massificante, é um enorme equívoco. Arte não é para "dar certo" ou "funcionar". Um artista não deve ser "eficiente" ou "produtivo". Uma obra não deve "servir" a propósitos ou "passar uma mensagem". Não existe para dar lucro, ainda que possa gerar divisas. A arte tem compromisso com o desconhecido, o imponderável, o risco, o abismo. Criamos obras de arte porque não sabemos. Palavras não existem para atingir ninguém. Armas atingem, palavras ressoam, articulam-se, geram sentidos, ampliam a experiência humana, reinventam o mundo. Não crio peças porque quero dizer coisas. Crio e então digo, simplesmente. Não quero atingir ninguém, mas sei que existimos na relação com o outro. Este é o lugar do teatro.

Estamos vendo uma enorme expansão de cursos de artes cênicas em todos os níveis. Escolas independentes, escolas formais e um recrudescimento considerável na academia. Cursos de graduação e pós-graduação se espalham Brasil afora. Existe no senso comum uma divisão entre prática e teoria. Pesquisadores como Renato Ferracine e Antônio Araújo, por exemplo, têm nos mostrado que esta questão pode ser superada. Como você vê esse contexto?

As escolas são muito importantes. A diversidade delas ainda mais. A formação nas artes deve ser plural. Inventar modelos e aprimorar experiências que aproximem teoria e prática é fundamental. Penso que é função da academia criar diálogo com a comunidade, com a cidade, com o mundo aqui fora. E isso

Patrocínio:

tem acontecido cada vez mais. Assim, como o contrário também é verdade, pois há um fluxo grande de artistas que tem levado suas práticas para o campo do desenvolvimento teórico. Os conceitos de pesquisa nas artes tem sido discutidos em níveis mais interessantes do que há alguns anos. Há um vai e vem entre prática e teoria, entre criação artística e academia, que é mais intenso e estimulante, e que melhora tudo. Vejo com entusiasmo as escolas livres, como a de Santo André ou o formato em módulos de prática como a SP Escola de Teatro, convivendo com modelos mais tradicionais e igualmente potentes como o da EAD ou da maior parte dos cursos em universidades. Percebo que nos últimos anos os diálogos têm sido mais intensos e as fronteiras menos marcadas.

Ao iniciar um novo trabalho, qual a primeira inquietação que surge? Claro que cada trabalho resultará em uma inquietação distinta, no entanto, há algum ponto primordial a cada começo?

O desconhecido me seduz bastante. Aquilo que não sei. Nunca sigo uma linha reta que vai da ideia à realização. Não vivencio processos em que estabeleço tudo no começo, planejando detalhadamente na cabeça o que será a peça e depois apenas executo em etapas. Não entendo a criação artística desta maneira. Eu me vejo sempre num campo aberto com a sensibilidade aguçada, permeável a tudo. O trajeto tem sempre um relevo acidentado. Avanço e recuo incessantemente. Produzo muito material que jogo fora. Uma peça é uma espécie de condensação de um material muito mais vasto, que fica de fora, mas que é essencial para a potência do que resta. Sinto que as decisões se fazem no fluxo de um processo contínuo que se desdobra em outros, como um rizoma. Posso escolher entre muitas vias, mas, a cada momento, fica evidente por onde ir. Isso tem a ver com escuta, consciência, continuidade, obsessão, entusiasmo. Nós diante de algo que ainda não existe. Ainda.

Patrocínio:

Marco Vasques é poeta, crítico de teatro e editor do jornal brasileiro de teatro Caixa de Pont[o]. É doutorando em teatro pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC.

Rubens da Cunha é poeta, crítico de teatro e editor do jornal brasileiro de teatro Caixa de Pont[o]. É doutor pelo Programa de Pós-Graduação de Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano.

Patrocínio:

TRADUÇÕES / TRANSLATIONS

The function of criticism and the Internet era

Rui Pina Coelho

English version by the author

Paper presented at the Symposium “A New World: The Profession of Criticism in the Internet” / XXVII World Congress of IATC/AICT, in Beijing, October 2014.

Abstract: As a result to the profound and increasing difficulties on professional performing arts criticism, there has been an on-going migration to new media namely, specialized journals, magazines or books, and the Internet, where sites and blogs devoted to performing arts criticism are flourishing. There has been also an approach between the traditionally distinct areas of criticism, dramaturgy and creation. Practises such as embedded criticism, horizontal criticism or intercriticism have been placing critics and dramaturges in a more and more close position. All these changes have been altering the core function of performing arts criticism and its role on public sphere. In this paper, I aim to discuss the function of online criticism while presenting and evaluating the recent Portuguese online training seminar for performing arts critics *Mais Crítica*, sponsored by four Lisbon theatre venues.

Available at: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/the-function-of-criticism/

Patrocínio:

Resisting to the general apathy and caught in the crossroad of a kaleidoscopic theatrical reality, criticism is facing today new exciting challenges and is responding to new needs. Navigating between aesthetics, history, philosophy, literature and journalism, performing arts criticism has been slowly – and steadily – disappearing in the last decades. We could refer to monsters such as commercialism, publicity, and the general indifference towards the arts or the loss of debate in the public sphere as the main reasons for the performing arts criticism apparent collapse. But things may be a bit more complex than that. And, ultimately, it seems to be virtually impossible to single out just one reason for performing arts criticism's crisis. But one thing seems to be very palpable: it is not difficult to imagine a scenario where, in a very near future, criticism will disappear.

Of course, each geographical and historical context has its own specificities and characteristics. This alleged crisis has not the same expression all over the world. I'm sure we can find common traces of it a bit everywhere, but I'm also sure that there are contexts that are resisting better to the crisis and making brave new ways.

As far as I'm concerned, considering the context that I know better – the Portuguese one – it seems to me that one of the main reasons for the disappearance of performing arts criticism is the on-going blur between cultural journalism and criticism. I do strongly believe that criticism has nothing to do with journalism. These two forms of writing are both important and are both essential activities to a valid dialogue with the theatrical event, of course. But they are intrinsically different on its mission, function and strategies. Cultural Journalism contextualises, presents, promotes, and shines a light on a performance. Criticism does all that and, plus, it needs to be able to dialogue subjectively with a performance and to be able to share that experience with a broad collective. A critical text is, thus, a profoundly subjective text that

responds to the sensibility of its author and that is open to discussion on the public sphere. Criticism was born out of the struggle against European absolutisms, in seventeenth and eighteenth centuries. Its practice was part of an on-going movement of modification of the political landscape of the time. Consequently, unlike cultural journalism, criticism has a vital social and political function. Or, more lucidly, as Terry Eagleton states:

> Every judgement is designed to be directed toward a public; communication with the reader is an integral part of the system. Through its relationship with the reading public, critical reflection loses its private character. Criticism opens itself to debate, it attempts to convince, it invites contradiction. It becomes a part of the public exchange of opinions. (2005: 10)

Personally, I strongly believe that the core function of performing arts criticism is to amplify the impact area of a performance; to increase its impact on the public sphere. I do believe that performing arts criticism helps to place the public debate about a performance on the same level of attention that other public concerns, such as the price of bread, an interview with a banker, or the news on global finance.

This may seem a bit naïve – and, worst (!), inappropriate for the theme of our symposium: “A New World: The Profession of Criticism in the Internet Era”. But I hope it all seem clearer in a couple of minutes.

As we all know, theatre criticism and newspapers have a very long relationship. They have been married since the eighteenth century. Consequently, as all long term couples do, they have started to look like each other. Then, theatre criticism and cultural journalism tend to look like each other: they are often printed in the same pages of the newspaper; they are often signed by the same authors. They look like each other and the blur is installed. Furthermore, cultural journalism is safer – it involves less polemics or arguments; it invites publicity; it

Patrocínio:

is friendlier. And so, with the blur between cultural journalism and criticism, my guess is that cultural journalism will take over and criticism will eventually disappear. It is very easy to understand an editor that doesn't see the need to publish a critical text with 3.500 signs the day after a premiere of a performance when he has published, two days before, a long interview with the director or with the leading actor or actress. It is very easy to understand this editor's option – but is also important to remind this editor that he/she is very wrong. Cultural journalism and theatre criticism are very different things and respond to very different functions. Both needed. Both vital. But also both different. Cultural journalism and criticism do not share the same function.

So, if newspapers don't seem to be interested in having critical texts on their pages and if the space for criticism is more and more limited, performing arts criticism has been moving away towards new media namely, specialized journals, magazines or books, and, of course, to the internet, where sites and blogs devoted to performing arts criticism are flourishing. Some are amateur, others are professionalized; some are linked to traditional titles, others act as "alternative underdogs"; - but they are all creating a possibility of a new – however different - life for criticism.

On the same manner, trying to find new ways for the practice of theatre criticism, there has been an on-going approach between the traditionally distinct areas of criticism, dramaturgy and artistic creation. Practises such as embedded criticism, horizontal criticism or intercriticism have been placing critics, dramaturges and artists in a more and more close position and have been raising new ways for performing arts criticism to develop[1].

[1] On this subject, we should remember the International Conference on Intercriticism, held by the Association of Slovenian Theatre Critics and Researchers, the AICT/IATC and the Maribor Theatre Festival, in the University of Maribor, 2010.

Patrocínio:

All these changes have been changing the core function of performing arts criticism and its role on public sphere. In this paper, I aim to discuss the function of online criticism and its participation in public life, while presenting and discussing the Portuguese online training seminar for performing arts critics "Mais Crítica" (http://maiscritica.wordpress.com), sponsored by four Lisbon theatre structures: Culturgest, Alkantara, and the Municipal Theatres Maria Matos and São Luiz. These four institutions represent, in Lisbon, the most relevant venues for new theatricalities and contemporary performance, promoting Portuguese contemporary theatre makers as well as inviting relevant international artists and groups, offering the city some of the most interesting and significant performances in the last decade. Culturgest is an institution linked with the national bank Caixa Geral de Depósitos. Its theatre programme is one of the most exciting in the city, focused mainly on international performances. Alkantara is an association focused on the promotion of artistic creation and on the presentation of new theatrical forms, including an annual international theatre festival, one of the most significant in Portugal; and two municipal theatres: Maria Matos and São Luiz, both with a clear focus on defending and promoting Portuguese contemporary theatre and dance makers, but also with a relevant international profile[2].

The training seminar "Mais Crítica" ("More Criticism") ran from July 2012 to October 2013. It had two tutors (I, more at ease in theatre and drama criticism; and Liliana Coutinho, fluent in dance and performance criticism). We first started with a call for participations. Then we selected six critics out of nearly sixty candidates. Our task was, essentially, to provide a long-term formation on performing arts criticism while discussing performances, editing and discussing the texts written by the trainees during the period of training, and, overall, to

[2] This was an initiative held by Miguel Lobo Antunes and Francisco Frazão (Culturgest), Mark Deputter (Maria Matos Municipal Theatre), Thomas Walgrave (Alkantara) and José Luís Ferreira (São Luiz Municipal Theatre).

Patrocínio:

manage the blog where all the texts, comments and other materials produced in the context of the seminar were published. The best applications were unquestionably from candidates with an academic profile and with some experience on criticism. And, most relevantly, all manifested particular interest in new theatrical forms, dance or transdisciplinar performances. We also received several applications from actors and other theatre artists moved mainly, I suppose, by curiosity. But we opted by the ones that seemed to be looking for a way to professionalize their critical writings and by those candidates that could go on writing theatre reviews after the end of the training seminar.

Within Lisbon theatre and dance community, the start of this training seminar was not without suspicion. There were several questions flying around us: Should institutional theatre structures sponsor theatre critics to promote criticism? Is it their job to do that? Will these critics write only about performances presented in those venues? If so, isn't this a way to have unpaid critics writing? A cloud of suspicion and promiscuity was, positively, in the air. Trying to anticipate precisely those misunderstandings, one of the first things undertaken by the sponsors was to write to the majority of the theatre and dance structures in Lisbon and to announce that we were about to start this venture, and to ask if there would be any ticket availability for the trainees. The sponsors also inquired if some artists would be available for discussions and meetings with the working group. To both questions the answers were 99% positive. The aim was to write about performances presented in Lisbon in all the venues available, and not only on venues owed by the promoters, obviously. The goal of this long-term training seminar was to fight the progressive disappearance of performing arts criticism in the Portuguese theatrical landscape. The idea was to multiply the number of critics working and writing in

Portugal and to help to create new sites that could amplify the discourse on arts and its impact on the public sphere in general.

The training had a theoretical and a practical component that was devised to provide a set of important tools for analysing and writing about performances. The training also comprehended a series of sessions devoted to specific themes, such as the function of theatre criticism; cultural journalism; criticism and memory; criticism and artistic creation; the crisis of authority; judgment and argumentation; new media; and art and social participation.

Besides this programme, the training seminar intended to be complemented by several parallel activities, such as attending rehearsals or talks with theatre and dance makers. During the training period there were also some intensive working sessions, such as a three-day workshop with the Dutch critic Pieter T'jonk, in Lisbon, and the active participation in the show case of Portuguese theatre – PT13 (http://www.pt-13.com/info.html) - promoted by the choreographer Rui Horta, in his venue in the South of the country, at Montemor-o-Novo. During PT13, the theatre and dance critics, Helen Meany and Gerard Mayen, were invited to conduct the work sessions where the performances were discussed and analysed. During the showcase the texts were published in the blog. At the beginning of the training there was also programmed a series of talks by the Portuguese critic Augusto M. Seabra on the topic "History and Theory of Criticism", in Culturgest.

All this created some interest in Lisbon theatre and dance community and, at the beginning, each new post on Mais Crítica blog motivated many comments and reactions. Some comments tried to discuss the performances reviewed, debating the arguments presented by the critics; but other merely criticized the critics, lamenting everything from the title of the text to the choice of the verbs. In my opinion, some comments were very harsh and unfair; but the general attitude was to favour the initiative. I guess that everybody felt the acute need

for the promotion of critical thought and, particularly, performing arts criticism. At the peak of interest of our seminar, each new post had about five hundred readers (which we considered quite a good number). And as the quality and relevance of the texts were considerably growing, almost everybody forgot that "Mais Crítica" was a training seminar and the blog became just another performing arts critic's blog.

The readers of the blog were overwhelmingly members of the theatre and dance communities – fellow critics, actors, directors and other theatre and dance artists. And, I guess, this is what happens with the majority (if not the totality) of the blogs on theatre criticism. There are not many of these blogs in Portugal – even if performing arts criticism is rapidly disappearing from our printed newspapers, Internet is not exactly becoming its visible substitute. There are just a few blogs, mostly kept amateurishly. Many are very personal blogs where are published, simultaneously, personal impressions of life, thoughts, travel reminiscences and theatre reviews; others are collective blogs where an editorial guideline is hard do trace, publishing theatre and dance reviews but also interviews and other texts, addressing theatre, cinema, literature and other arts. And, most relevantly, they all seem to share the same readers. Of course, this is an incredible abusive affirmation (I have not scientifically identified all the readers on theatre Portuguese blogosphere) but it is quite perceptible that its reading community is not that diverse.

The first cycle of formation ended in October 2013. With the conclusion of the seminar, the trainees decided to continue as a group and to create their own blog, with a different name and a different identity. They were all interested in having a more close relationship with creators and, specifically, to move into a field more connected with dramaturgy – the work developed by SARMA (Laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation) was very inspirational and can be held as a good example of what the group was looking

for. As far as the sponsors were concerned, they intended to study a way to continue the initiative, possibly transforming it in a series of short-term training seminars, with a different group. None of these intentions have been – so far – undertaken.

This is not the place to make an exhaustive evaluation on the merits and the flaws of the "Mais Crítica" Project – I have done that elsewhere – and that is not the goal of this paper. But one thing I would like to share – and that is precisely the point of my paper. The "Mais Crítica" blog – like many other similar blogs devoted to criticism – was not able to overpass the frontier of the "theatre community". Its readers were mainly fellow critics and artists – people that were already interested on the subject. That is precisely my problem with online criticism. I do strongly believe that online criticism and, generally, the *new media* are not able to fulfil the core function of criticism. I mean, shortly, to increase the impact area of a performance and to inscribe it on the public sphere. In order to do this, criticism needs to be on the same level as other subjects of public life, from politics to football. And, sadly, notwithstanding the current divorce between newspapers and critical thought, there is hard to find a better *medium* than newspapers to do precisely that. General media such as daily or weekly newspapers proved to be the best way to feed a fluid dialogue between things so diverse as football, politics, economy, urbanism or art. Specialized media such as theatre journals, magazines or blogs fail, necessarily, to do that. They address a restricted community that share the same common interests and, therefore, they don't allow criticism to perform its function.

Although, obviously, Internet is a miraculous space for sharing and publishing, offering an amazing amount of space for criticism and analysis of specific niche interests. Plus, it can provide a much closer relationship between the critic and its reader. Conventional print publications, more and more dependent of

commercial benefits, cannot simply match the space offered online. It's quite common nowadays to have a print (shorter) and an online (longer) version of the same review. The problem may arise if the discussion is atomised and, consequently, excluded from the public sphere. People interested on, say, experimental performance art, independent theatre or off-off festivals will surely be able to find relevant sites to read, comment and discuss. But it can also restrain experimental performance art, independent theatre or off-off festivals to enter the arena of public sphere. The Irish critic Rónán McDonald puts it in these terms:

> Non-initiates are unlikely to stumble on the relevant sites, which may become, instead, hermetic discussion circles for those already won over the cause. The danger, again, is that while everybody's interests are catered for, nobody's are challenged or expanded. (2007:16).

And this ability to challenge and expand is, I believe, to be at the centre of the function of criticism.

McDonald, in his incise work, *The Death of the Critic* (2007) also mentions something that the "Mais Crítica" reviewers seem to have stumbled on: the "horizontal authority" of the voice of the critic. Or, as McDonald puts it:

> In order for there to be a public sphere, an arena for the wide sharing of ideas and cultural critique, the organs and venues of communication need to be limited. There need to be some voices heard above the din. […] [D]ilation, so far as an arena for public discussion is concerned, is also dilution. (*Ibidem*)

In fact, one of the major difficulties – that caused a great deal of stress and anxiety on the trainees – was their alleged lack of authority to be writing on performances. This is a bit of a paradox because the whole world seems to be terminating the idea of authority itself and the horizontality of opinions on

Internet seems to be eradicating the idea of the critic as a specialist. I believe that this is an endogenous problem of online criticism. Evidently, this is not a phenomenon restricted to the Internet. It is a very visible characteristic of our times, but I think this problem is felt more acutely online. Disguised as democracy, equality or progress, the online "horizontality culture" actually diminishes our possibilities of choice. "What could be better suited to a ravenously consumerist society, thriving on depthless and instant gratifications than an ethos where judgements of cultural quality are down to everyone's individual tastes and opinions?" – Rónán McDonald asks (*Ibidem*:17).

So, my point is: if professional theatre criticism remains concealed in hermetic discussions, diluted in a vast sea of horizontal voices, each with the same authority and without the possibility to reach and intervene substantively on public sphere through the exposition of a well presented judgment, it is not really fulfilling its function and, therefore, it will be socially irrelevant.

"Deprived of this social mission, the critic's function would become intolerable and intolerable" (2000: 314), claims Josette Féral. And more specifically:

> [The critic] asserts that all artistic work requires reflection, that it is not simply a product designed for immediate inconsequential consumption, but part of a social and aesthetic ensemble and of the community at large. By just criticism, the artist's individual processes are linked to the collective. It permits what is particular to become collective. Although it is produced by an individual, it is first and foremost addressed to all. Critical thinking is thus justified by its being addressed to the community. The community appoints an individual who acts as its representative, and the latter reports to the community. (*Ibidem*).

However, I do believe, with Terry Eagleton, that "criticism today lacks all substantive social function" (2005: 7).

"Criticism opens itself to debate, it attempts to convince, it invites contradiction. It becomes a part of the public exchange of opinions" (*Ibidem:* 10), Eagleton argues. But maybe I should precise this statement: criticism should open itself to debate – it should convince – it should invite contradiction and become a part of the public exchange of opinions. It does not. Sadly, performing arts criticism rarely – if ever, nowadays – does that. In this sense, it is on the verge of disappearance. Terry Eagleton's argument is so lucid that is worth quoting a bit more lengthily:

> Seen historically, the modern concept of literary criticism is closely tied to the rise of the liberal, bourgeois public sphere in the early eighteenth century. Literature served the emancipation movement of the middle class as an instrument to gain self-esteem and to articulate its human demands against the absolutist state and a hierarchical society. (*Ibidem*)

At its beginnings criticism had a valuable social function, being part of a large movement of transformation and political intervention on public affairs. Nevertheless the world has changed tremendously since the early eighteenth century. For Eagleton:

> The role of the contemporary critic is to resist [the] dominance [of commodity] by re-connecting the symbolic to the political, engaging through both discourse and practice with the process by which repressed needs, interests and desires may assume the cultural forms which could weld them into a collective political force. The role of the contemporary critic, then, is a traditional one. (*Ibidem*: 123)

For Eagleton, the role of the contemporary criticism is, basically, to unite the private and the individual with the public and the collective. Thus, the role of contemporary critic is, evidently, a rather traditional one. He refuses to invent a new fashionable function for criticism. This "primitive" function of criticism is

concerned with the "symbolic processes of social life, and the social production of forms of subjectivity" (*Ibidem*: 124).

> Moreover, it is possible to argue that such an enquiry might contribute in a modest way to our very survival. For it is surely becoming apparent that without a more profound understanding of such symbolic processes, through which political power is deployed, reinforced, resisted, at times subverted, we shall be incapable of unlocking the most lethal power-struggles now confronting us. (*Ibidem*)

So, Eagleton argues that "modern criticism was born of a struggle against the absolutist state", considering that "unless its future is now defined as a struggle against the bourgeois state, it might have no future at all" (*Ibidem*: 124). I do believe that this is the proper combat we all must face. Commercialism and publicity, the general indifference towards the arts or the loss of debate in the public sphere are all features of the same problem. A problem that is not exclusive of criticism, surely, but one that can really bring criticism into a collapse.

I guess that what I'm trying to state is that I don't think the survival of criticism will be a question of finding a new *medium* to circulate it or to publish. I don't think that the "Internet Era", this "New World" where the profession of criticism will most undoubtedly move to, will grant criticism another – respectable – life if its primitive function will not be observed. Or, at least, a life that can permit criticism fulfil its social function. To migrate into new media will not save performing arts criticism if its social mission will not be addressed.

It is also true that online publications are becoming more and more conventional and we all read more and more online. Maybe we get more information about the world from stuff shared on Facebook newsfeed than from newspapers. Maybe I'm completely out-dated and online publications are those that get to the majority of people and the printed ones are those that are only seen by a

selected group of people. Things change very rapidly and I'm sure we could find examples to confirm but also to contradict what I'm stating.

Nevertheless, what I would like to underline is that criticism's social function does not depend on the *medium* it appears. It depends mainly on the ability of intervening on public sphere.

The Mais Crítica project was frustrating to me precisely because of that lack of substantive social function. We were writing for a very closed circuit of people – we could not challenge or expand. We could not increase the impact area of a performance. We could not become a part of a public exchange of opinions. We exchanged opinions publicly – but that's not even close to being the same thing.

In *The Lusíadas*, the Portuguese epic poem, written by Luiz Vaz de Camões in the sixteenth century (published in 1572), there is, in Canto IV, a character named "O Velho do Restelo". When Portuguese sailors where departing towards India and Brazil, this old men stayed behind, on the pier, complaining and moaning, saying that all that fuss was completely unnecessary and that it was all motivated mainly by vanity. This character represents, obviously, pessimism and conservatism. I don't want to play that role. But I really believe that the survival of criticism cannot be done at any cost and that Internet era's new world can easily lead criticism to a non-fulfilling existence if its function ceases to be at the core of our profession. A function that is absolutely vital to the survival of culture, as we know it.

Bibliography:

EAGLETON, Terry (2005), *The Function of Criticism*. London and New York: Verso. (1984).

FÉRAL, Josette (2000), " 'The Artwork Judges Them': the Theatre Critic in a Changing Landscape", *New Theatre Quarterly* / Volume 16 / Issue 04 / November, pp 307 - 314.

Patrocínio:

McDONALD, Rónán (2007), *The Death of the Critic*. London: Continuum.

Rui Pina Coelho (b. 1975) lectures at the Lisbon Theatre and Film School and at the University ofLisbon. He is also a researcher at the Centre for Theatre Studies (Lisbon). He has a PhD in Theatre Studies with a study on the representation of violence in Post World War II British Realist Drama. He lectures on theatre history, dramaturgy, theatre criticism and contemporary playwriting. As an author, playwright and translator he has worked with several Portuguese theater companies. Since 2010, he has been collaborating with TEP, the Experimental Theatre of Oporto, as a playwright and dramaturg. He is also a member of the Direction of APCT (Portuguese Association of Theater Critics) and Director of the theatre and performing arts journal *Sinais de cena*. He is the author of, among other titles, *A hora do crime: A violência na dramaturgia britânica do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-1967)* (Peter Lang, 2016), *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro* (IN-CM, 2009).

TRADUÇÕES / TRANSLATIONS

Notes along the Way: FIAC 2015

Critique of the 2015 edition of the International Festival of Scenic Arts, Bahia, Brazil

Mariana Barcelos e Renan Ji

Translated by Leslie Damasceno

Abstract: Considerations regarding the curatorial thought behind FIAC, Bahia's international festival of theater arts and performance. This article analyzes works presented at the 2015 edition through a series of five horizontal concepts: cartography, body, musicality, the corpus of local (Bahian) plays and the spectator. These categories represent different and independent ways of looking at the festival's program, without exhausting other possibilities of critical thinking about the works assembled.

Keywords: FIAC Bahia 2015, cartography, body, musicalities, spectator

Published in Portuguese in December, 2015 at Questão de Crítica. Available at: Available with images at: http://www.questaodecritica.com.br/2015/12/fiac/

Available with images at: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/notes-along-the-way-fiac-2015/

During the ten intense days of the Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (International Festival Scenic Arts, Bahia) – FIAC 2015, we saw eighteen works of from five Brazilian states – Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná and the Federal District (Brasilia) – as well as four other pieces from other countries – France, Spain, Belgium and Italy. The amount of works, added to their geographical range, presented challenges to writing and editing this article from the beginning.

With the printed program of the Festival in front of us, we circled events with a pen, trying to encompass all programming, and establish the routine of our next few days. Even so, there were two works we could not manage to see – *Biomashup* (Cristian Duarte, São Paulo) due to overlapping schedules, and *Clean Room – 2nd Season* (Juan Dominguez, Spain), for reasons that will be explained later.

At the end of the first days, we made notes of all works seen in sequence of the past hours. Everything seemed too different to try to force any written analysis at that moment. Also happening this year: the 2nd edition of the International Seminar for Curators and Mediation in Performing Arts, which, as part of the festival program, gathered together artists to dialogue ("direct and informal conversations with the public") about experiences in their creative processes. Although most of the talks did not refer to curatorship (which was the announced proposal of the seminar), it was from this idea that we began to develop our analysis of the events.

For the first time we were at a festival without having the task of writing a review for each performance directly as we saw them: the article would come at the end of the whole event. We thought this an important starting point to clarify our work. What are the differences between writing a review, or critique, for a specific performance or work and preparing a text about a festival? The answer is already embedded in the question, repeated here for emphasis: this article is

about the festival, not on the works alone. Being able to go through the FIAC in its entirety allowed us to look at the FIAC itself, and therefore take it as an object in our analysis.

It is difficult to talk about the 2015 edition from the perspective of the uniqueness of an annual event. In conversation with Felipe de Assis, who acted as the general curator of the event along with Ricardo Libório, we saw that the FIAC comes from, and is linked to, a continual work of research, dialogue and training which involves a whole community of people, who assume various positions of engagement, united in the desire for proximity to the arts, more specifically with the performing arts.

Felipe de Assis outlined an intricate network that forms from workshops of various kinds, training projects for teachers, pedagogical advice, activities to increase enjoyment of the performances and knowledge of cultural facilities: in short practices that dilute somewhat the idea of an artistic community as an organism apart from the general public. The FIAC, thus, emerges as the crowning product of a whole work that extends over years, bringing together people not merely as participants in the festival, but to a greater or lesser extent, active agents in its preparation and execution.

That said, we return to the curatorship. Felipe de Assis explains that his curatorial thinking involves the idea of "non-curatorship," as opposed to the valued place of the "curator-author." He thinks of the curatorship as an activating agent for the event, not in terms of a pre-shaped reading. The festival is not a museum exhibit and in view of this, the idea is to create an environment for the exchange of experiences with the public. De Assis thinks, above all, of the festival's role within the city and how it can achieve its geography in different urban sites, from the center to the periphery, symbolic and material.

Thus, addressing the themes and possible profiles of FIAC 2015 is not so much

to speak of specific choices and issues of the Festival, as designed by the curators, but to follow the developments of a workflow that is already in its eighth year. Symptomatically, de Assis tells us that the concept of mediation, which amply encompass the activities mentioned that culminate in the FIAC, provides what he calls "activating environments": issues and dialogues involving artistic concepts and/or personal relationships, which will gradually be incorporated into the festival. Thus, the traditional sense of curatorial work unravels to cover subjective and circumstantial factors, such as emotional and professional contacts between artists and organizers, to the same extent that it channels a diffused (but powerful) guideline to perceive alterities and revitalizations in the urban cultural landscape.

In this perspective, "post-festival" readings become important since each edition of FIAC occurs almost like a living organism, assuming various configurations according to the constant movements of the nuclei involved. We start form this premise of an environment that activates dialogues, and to observe our own experience as a public, we have identified five possible concepts that run through the festival programming and use them as axes for this article. They are: cartography, body, musicality, Bahian plays and spectator. These cuts, or editorial emphases, constitute our manner of entering into the dialogue, representing one more of several possible assemblages in this network of filmmakers, artists, critics and spectators.

Note: The following sections have been elaborated as small cores that cover certain sets of parts and propose a question that concerns them in order to facilitate independent reading of the sections. A continuous reading to go through all these points at once may find some repeated data, but the reader will surely see that they too can often complement each other.

Patrocínio:

How to (re) learn a space

The presentations took place in eight theater buildings; spaces on the street that went from avenues to viaducts; a mansion in the historic district of the Pelourinho; the space of one of the theater companies; and an unknown place, to which we had no access. The visual identity of the programming resemble a map from afar, and up close it traces lines that cross over to coordinate the flow of activities. In ten days, it created an intense process of intimacy with the local geography.

Cartography was clearly a theme of the programming, but beyond the geographical materiality, it also appears as an object of some of the plays. In this section we will mention the works in which this theme appears, and how reflections about spatial alignment during the performances indirectly came to the fore. Starting with the binomial inside/outside: no matter where, the stage is everywhere. Many of the presentations took place in external locations, and by no means were called street theater. The first thought about space brings the symbolism of erasing the boundaries of adjectives.

Next, we have a way to relate to this space, which identifies another dialectical relationship: the known/local, the sense of belonging that Bahian plays transmitted; and foreignness, the strangeness felt by someone who transits in that space for the first time. Geography is inseparable from linking the two, where the two scenarios were determining: the native and the foreigner, understanding feelings of foreigness to also extent to people from other cities within Brazil.

The remarkable work of *Castelo da Torre* (The Castle Tower: Vilavox, Bahia), for example, staged at Solar (Mansion) St. Damasus, in Pelourinho, makes a historical link with the architecture of the seventeenth century. By bringing narratives about the violent and shameful treatment of slaves by the members

of the Garcia d'Ávila family, the production provokes a sense of confinement in the past and at the same time promotes fissures to think about slavery reminiscences in the present. Since the narrators and characters are dead, ghosts of the house, *O Castelo da Torre* constructs a historical maze through the architectural structure of a painful period. Geography marks temporality and in this sense, one cannot disentangle from the local history of the buildings. The large house, the Pelourinho[1], the stone streets, all give form to a cartography that is not presented solely in a horizontal visual dimension, but also vertical, historic. Cartography is time.

Another experience that articulates history and architecture is the production *A Bunda de Simone* (Simone's ass: Teatro Base, BA). Called the Barroquinha Cultural Space, the theater has the shape of a corridor and is located in a very old church tower. The theme of the play, which deals with sexual freedom, women's freedom, the rediscovery of the body without sin, not sacrilegious, confronts the symbology of the building itself. The actors act naked, bathed in water of the stage set, which is a rectangle with a floor covered by a canvas, and above, ridges formed by hydraulic piping that form vertical and horizontal streaks (a map). Small registers can be triggered and water comes down from all the pipes, like rain. "You have to wash the body," a recurring phrase in the show, alluding to baptism, but a new, liberating one. The architecture's condition as a place of reverence - given its historical characteristics - is thus challenged. There is no passivity in the face of cartography.

From the trip to the past of colonial captaincy to mapping the current neihborhood of Politeama, in central Salvador and in apparent decay, *Ruína de Anjos* (Ruins of Angels: A outra cia. de teatro, Bahia) brings to the

[1] Trans. note. The (semi) restored colonial district of Salvador is called the Pelourinho, a word that refers to the large pole in the middle of a central square to which slaves were tied to be whipped or left tied to as punishment.

Patrocínio:

neighborhood streets characters we call "cartographic" characters that would be recognized in the streets of any neighborhood with the same characteristics. There is the pastor who preaches in public spaces, a traffic signal juggler, an old homeless lady with her cart, unrecognizable under the piles of rags, the informal street vendor in a wheelchair selling coffee and the young man who likes to fight and has a hidden relationship with a transvestite. At night, walking through the streets, the scenario takes place in the live time of the characters, leaving the company's headquarters and returning to the same place an hour later. The play presents a stronger notion of mapping, determining a kind of floor plan in which the characters dialogue with the spaces that would be those of their daily life experiences. The transvestite dreams of marriage by choosing a short, shiny wedding in the window of a street gallery shop, but later takes a beating from her boyfriend at the church door. The juggler says he has been cheated by a businessman who promised him a job at the door of a company known for promoting cultural projects. In a flashback, the wheelchair-bound boy reveals that his dream was to be a football player, but one day playing ball in traffic signal intervals, he took a stray bullet. Geographic mapping occurs together, therefore, with human mapping. The streets and the people that transit in them are not separable.

Ruína de Anjos also points to the side of the street that is usually not seen, it points to invisibilities. The street as a place of passage and not assimilation. In this perspective, there are another three works that practically force us to look at what is "outside." *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (Urban Gallery Headless Homo: Lucas Valentim, Lucas Moreira and Isabela Silveira, Bahia) invests in shock interventions. At the exit of the Teodoro Sampaio tunnel and the São Raimundo Overpass, artists occupied and moved through space with clothing out of context (chains, masks that hid the head, words written on the body, etc.), with the intention to shock those who can only see in these spaces

an access road into seeing the space differently. Cosme e Damião/Duo (Cosme and Damian/Duo: Gilles Pastor, France), presented at the Passeio Público (Public Garden-Park), directs and holds attention to the surroundings through another resource: contemplation. Purposely designed to be staged at sunset on the Passeio overlook, the symmetrical images produced by the two actors, against the light, create an ideal environment for appreciation, pause - the act of observing and noticing.

Joining two points of the city, *História sob Rocha* (History under Rock: Daniel Guerra, Bahia) is the product of an immersion process that artists carried out in the peripheral and underprivileged neighborhood of Cajazeiras. Living for months in a neighborhood residence, the productive and creative center of the work had moved to the usually ignored urban periphery. Activities and actions emerged from this time of "living together" - inter-crossings between the artists from the urban center and the distant population. The movement is toward alterity, and it takes place as what they call a "scenic event." A multitude of objects of Cajazeiras residents are arranged on the floor of the Praça Municipal (Municipal Square), with which the public should, in its own way, weave "live" interactions. These are objects endowed with memory and geography, but they become resignified with new users while at the same time converging distant points of the map of the city - and the world. As in the case of the black boy who, wrapped in a leopard print blanket and wearing a carnival crown, became the "king" among the children and led the chorus, by microphone, in a song to Iemanjá.

One sees abandonment and the abandoned, but also the beautiful. The aesthetic elements mentioned in the cartography not only relate to denounce neglect, they exist, before all, as the first attempt to say "look at this here." This is crucial to the native perception, where you have to make an effort to be able to see what is familiar, but it also should allow itself to be charmed by the quality

of a foreign regard. The natives speak authoritatively about the places they belong to, the foreigner, in astonishment.

Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias (Orgy or how bodies can replace ideas: Kunyn Theatre, São Paulo) captures the essence of the foreign look. The play takes place in three areas, the first in a common house chosen by the artists days before the presentation in the center of Salvador, in which the Argentine protagonist of the play enacts intimate moments of familiarity with his "friends" (the public) days before going on a trip to another country - the dislocation here is also fictional. Upon taking leave of his wife and putting his bag on his back, the three actors (who do the same character), divide the public who accompany them through the streets of leaving home to get to the Largo do Campo Grande. The public, who has earphones connected to a mp3 player activated by the production, then receives the instruction to press play. The character walks across the square, his thoughts about getting to another country - namely Brazil, more specifically, Recife - heard by phone. Everything is disorientation, bewilderment, wandering, and the realization that this place full of history, was for him, a blank without memory. The space is public, impersonal and without affect. It offers the chance to open the mapping from scratch.

The foreigner has to remember that cartography is not exhausted in the remains of the past. The last space in the room in the Goethe Institute, represents the period of confinement and torture that the character endured. A very small place and with poor visibility at the beginning due to smoke. The performance's present cartography permeates the dramaturgy and staging - from Argentina to Brazil; house, street, Largo to study hall of the Institute. The character leaves the intimacy of his family and goes to another end, when he becomes an unknown person tortured by mistake. The cartography marks the bodies of the

subjects, the tracks of the native are different from those of the stranger - but they can free him from the mistake of being confused.

Cosme, the central character of *Caranguejo Overdrive* (Crab Overdrive: Aquela cia. de teatro, Rio de Janeiro) lives a conflict regarding his geographical identity. Called up and enlisted to participate in the Paraguayan War (1864-1870), on his return to Rio de Janeiro, his homeland, he no longer recognizes the geography of the city after the grandiose urban works that began during his absence filled in the swamp where he worked. He becomes a native and a foreigner at the same time, a condition of no return. The cartography of this production is radically its object. The remodeling of the city ignores the individual as its main component, and in order for him to not feel even more lost, ironically it is an Paraguayan immigrant who recounts the entire history of Rio and the country up until now to Cosme. On a map, like those found in schools, a crab moves with difficulty, without his mangrove swamp and therefore homeless, denouncing how politics influence and modify the urban cartography without understanding it as a body, but merely as concrete forms that generate money, ignoring natives (and foreigners).

The cartography also has its blind spots. It is part of geography to not know the exact direction to follow. An emblematic production of the festival, *Clean Room - 2nd Season* (Juan Dominguez, Spain), presented in three days six episodes of an experience that could not be seen by anyone but the participants who started the process weeks before the FIAC. The presentations were announced in the program with time and date, but without the locale (only participants received this information by email). Confidential to few and unavailable for the rest. Some addresses will never be found.

What can a body do?

Onstage, the body is dismembered and remade. Gets naked and then immediately re-clothes itself, a kind of transvestite operation. However, the evolution of the body takes on new possibilities when one perceives that other bodies (viewers, for example) are present, and that the space establishes tensions with the body in action. The FIAC brought to Salvador a series of performances that reflect on these new corporal configurations: whether it is the convolution of the body that unfolds new organic forms; whether it is how the body propels itself toward other bodies and other spaces that welcome, accept or repel it.

Initially, we are talking about works that demand attention to and contemplation of the actor's technique, as they show us the solid achievements that the corporal arts have exhibited throughout the twentieth century. Although there may be no tendency to virtuosity in shows like *Mundomudo* (Mute World: Companhia Azul Celeste, São Paulo(), *Cosme e Damião/Duo* (Gilles Pastor, France) and *nil - nada novo sob o sol* (nil - nothing new under the sun: Neemias Santana, Bahia), it is clear that we are faced with practices that recognize the power of a historical legacy, actualizing it. For example, in *Mundomudo,* one sees a tradition of performing arts that calls for the spectator to look long and closely at physiognomical traits and at the fine execution of gestures and routines in the sensitive and meticulous exercise of clown techniques, which reverberates with an atmospheric immersion experience that is somewhat Beckettian. On the other hand, the performance *Cosme e Damião/Duo* activates sound and landscaping effects as a way to create a space conducive to the practice of two actors, who echo the theme of the double underlying the figures of these saints celebrated in popular religiosity. In this sense, the formal procedures managed by Gilles Pastor - moreover, formative traits of the performance tradition that emerges from the 1960s - can be seen in conjunction

with the movements of the piece *nil*: a performance that modifies our expectations with the caption "nothing new under the sun," which presents us with an exercise of scenic elaboration around a quasi-vocabulary of contemporary dance movements.

If the shows mentioned above require a focused awareness to corporal work whose recognizable procedures make us pay attention to training and technique, it is equally certain that the FIAC also turned its attention to attempts to perform a kind of deconstruction of these same procedures and techniques veering toward either an excess of mise-en-scène, now towards a disintegration of it. We speak specifically, in the first case of *Um corpo que causa* (A Body that Causes: Jorge Alencar, Bahia), a concept spectacle of creation and "causation" (as per the program). In it, the inter-crossings, or "travestivizing" of operations and melodramatic staging of personal fantasies add layers and layers to the scene, intensifying the theatricality and skidding toward a camp and drag aesthetic. At the other end of this strategy, *Hamlet, processo de revelação* (Hamlet, a Process of Revelation: Coletivo Irmãos Guimarães, Brasilia) relies on a rarefication of the traditional actor's technique of narrating Shakespeare's tragedy. Emanuel Aragon, the actor who also wrote the script, tries a (but not professorial) didactic approach to the traditional English text, seeking to reveal its singularity by way of a corporal openness to conversation and discussion with the public.

It is interesting to note that the extremes, in the actor's activity, of travestism and denudation are not always irreconcilable. The conciliation would occur, for example, in cases in which the actor's creative process becomes the actual subject matter of a performance. Accordingly, the reduction of the scene to corporal or training exercises would provide a margin to a deep dilution of theatricality, which gains, however, expressive layers to the extent that training entails unprecedented opportunities for experimentation. This idea becomes

Patrocínio:

clearer when we see works such as Denise Stutz's, who directs one of the six pieces that make up *6 modelos para jogar* (6 Models to Play: Alex Cassal and Dani Lima, Rio de Janeiro). The production consists of a mosaic of six pieces-procedures, each conceived by different directors. Presented at FIAC this year, the Stutz work brings to the scene sequences marked by precision, as a minimalist exercise performed by the actors. The minimalism of the staging, however, gradually slides into improvisations that build new and evolving corporal images, with peculiar sounds and a total reconfiguration of the actor's relationship with the public.

6 modelos para jogar transforms experimentation into corporal dramaturgy, a progression that characterizes many contemporary creative processes. They invest heavily in the actor's work to reach other corporal materialization levels, reaching on stage, for example, interesting hybridizations such as those realized in *Caranguejo Overdrive* (Aquela cia. de teatro, Rio de Janeiro) and *It's going to get worse and worse and worse, my friend* (Voetvolk, Belgium). In the first study, Marco André Nunes directs the metamorphic body of actor Matheus Macena in his becoming man-crab, as well as the psychophysical resistance of Fellipe Marques' performance. In the same measure, the dance performance of Voetvolk company brings us Lisbeth Gruwez's "body-horse," an image that counterbalances and eventually overcomes the rigidity and discipline of her "military" movements as well as the hard physiognomy and physical power of her jumps.

It is important to realize that both *Caranguejo...* as well as *It's going to get worse ...* are works that hybridize physiology with biological intersections that are embedded in contexts of undeniable political criticism. Hunger and the iniquities of Rio's urbanization process occupy the dramaturgical attention of *Caranguejo...* (author, Pedro Kosovski), just as Lisbeth Gruwez's work has as its point of departure the rhetoric of political speeches, which often drift into

symbolic, and even more immediate, violence. It deals with a notion of the body in tension with biopolitics (as in Michel Foucault's thought), configuring a corporal guideline that is evidenced, to a greater or lesser extent, in many of this year's productions.

A bunda de Simone (Simone's Ass: Teatro Base, Bahia) is perhaps one of the FIAC works that most acutely focuses this political consciousness. The aquatic dramaturgy of the production proposes a double meaning to the act of washing the body: the neurotic asepsis of contemporary hygiene habits, concomitant to an effort to "white-wash" the discourses that superimpose on the (mainly female) body. Accordingly, the water erosion opens alternative ways of enunciation, where autobiographic texts reflect on the restrictions and constraints that the body is currently subjected to, in an attempt to strip and recover the materiality of bodies and sexuality.

The aquatic theme and its relationship with the female also appear to be the main concern of *OFÉLIA: sete saltos para se afogar* (OFELIA: Seven Leaps to Drown Onself: Raica Bonfim, Bahia). However, unlike the guideline to corporal presentification in *A bunda de Simone*, this work seems to rely on the gradual disappearance of the female body as it fades through video projections, into textures created by light, into the actress's beautiful song, along with a succession of "leaps" (which come across as stages of scenic research regarding the image of the Shakespearean character). Raica Bonfim's Ofelia, thus, configures a female revealed in phantasmagorical atmospheres, like a mermaid that bewitches by its song and dives into the deep waters of its own childhood reverie.

It should be emphasized that the body that loses its contours does not necessarily exhaust its materiality. That is, evanescence is not a virtualizing trace of corporal image, but a factor that tenses the body's physical presence with its undeniable historical dimension. If the monologue about Ofelia inevitably

dialogues with the historical weight of Shakespeare's theater, we see that ghosts of the past erupt even more forcefully in works such as *O Castelo da Torre* (Vilavox, Bahia). Recovering an important nucleus of the colonial history of Bahia, the show seeks to give voice and body to the saga of the Garcia d'Ávila family, a family that concentrated one of the largest land holdings in Brazil during the seventeenth century. More specifically, the group Vilavox seeks to resume the narrative of the excluded from historiography, those who provided the labor force and sacrificed their bodies to build the landowner's power: black and indigenous bodies that scenically appear as the "organic phantasmagoria" of a historical past characterized by slave labor, violent deaths and rape. Presented in the Solar São Dâmaso, a large old seventeenth century house in the historic center of Salvador, the piece builds a kind of cloister or sepulcher, turning up ditches and graves and resuscitating men and women violently buried by the narrative of the victorious. The actor's body, in this sense, creates a strong point of tension: physical presence painfully recalls a history of massacres, but at the same time is theatrically based in today, politically questioning the present. One of the final scenes dramatizes this duality acutely: a black actress, wearing rags, walking and intoning a song-lament through the street that crosses the entrance of the Solar as we observe from the house's windows. Her ghostly presence in that space, amid the indifference of bystanders and the police from the nearby police station, intensifies the questioning that the performance itself demands of us: "Look to the past, what do you see? Look at the present, what do you see?"

O Castelo da Torre proposes a notion of body that undeniably presupposes its spatial insertion, namely a large house in the Pelourinho that reverberates with the memory of a brutal and unjust socio-economic system. In this work, you can identify the idea of a body that interacts with several spatialities, where the

physical presence of the actor and the scenic research coincide to consider the injunctions that public and/or private spaces exercise on dramaturgy.

From this perspective, we note that many of the FIAC 2015 works have to do with the relationship body and city. In this sense, *Ruína de Anjos* (A outra companhia de teatro, Bahia), for example, seems parallel to *O Castelo da Torre*. Both productions start from spaces with local historical contexts. The Vilavox group discusses the survival of archaic social structures, whereas the *Ruína de Anjos* sets up a dialogic intervention with a more recent history and geography: more specifically, the urbanization process (often perverse) taking place in the Politeama district where the theatre company has its headquarters. In the dramaturgy of Vinícius Lírio and Luiz Antônio Sena Jr., the theme of social invisibility dialogues with urban space relegated to marginality, in an itinerant play that travels through the neighborhood, currently undervalued on the social map of Salvador. Like a contemporary and pagan morality play the characters embody allegorical types, whose collective resonance is the product of an aesthetic amplification of the social body rooted in that neighborhood, in that community. The fictional tableaux unfold in the space of the street or in popular shopping galleries and, through these pictures, the allegorical types refer to the process of social and urban degradation happening in Politeama before our very eyes.

One of the most interesting experimentations of this year's FIAC, corporal theatricality in tension with the public space, also becomes a determining procedure for both *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (Urban Gallery Headless Homo: Lucas Valentim, Lucas Moreira and Isabel Silveira, Bahia) and *História sob Rocha* (History under Rock: Daniel Guerra, Bahia). In these performative works, interaction and friction of the aesthetic body of the actor with passerby on the street or the spectator provide the basis for theatrical experiences whose duration and effect depends solely on the flows in public space, from which the

theatrical game adds new spectators and potential agents/actors, triggering various degrees and forms of interaction. In *Galeria urbana...*, performers wearing apparel that cover their heads become bodies without metaphysics, whose physicality and costumes become estrangement factors in spaces intended exclusively for pedestrian crossing, such as the public gardens. On the other hand, in the collective performance of Daniel Guerra, the actors perform true coexistence exercises with the subjects involved, providing recreational situations, props and even the availability of actors to spontaneous interact with the audience.

Finally, among the many possibilities that the festival provided for thinking about the body in the theater, it is worth noting the complexity and diversity of *Orgia* (Teatro Kunyn, São Paulo). With the suggestive subtitle "of how bodies can replace ideas," the piece is inspired by Túlio Carella's homonymous autobiography and fits into the broad line of theatrical works in urban spaces. Carella's diary recounts his experiences traveling to Recife, where he gives himself to furtive encounters with other men in public places. In a free adaptation from the book, the Kunyn builds a dramaturgy that aesthetically reworks this erotic universe, revealing three phases of experimentation from the actor's body: first, the everyday bodies of Luis Gustavo Jahjah, Paulo Arcuri and Ronaldo Serruya slowly lead the viewer to Carella's biographical plot. Then the actors undertake am ambulatory drama through the middle of the Largo do Campo Grande, Salvador, referring to feelings of clandestinity, wandering and unequivocal freedom experienced by Carella. Finally, after the "frisson of hunting" in the public park, the piece proposes an experience of confinment and despair, which scenically reworks the biographical fact of Carella in prison, arrested for being wrongly accused of subversion by the military government.

Of all of the productions we saw, *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* is the one that seems to illustrate most poignantly a corporal

"venture," a kind of destiny or impetus that seems, however, to be present in each of these briefly commented works. In fact, in all of them, the actor's physical presence seems to be a significant element of the dramaturgy, indicating that the reception of the plays should really take into account the body in friction with alterity as a factor to be considered in the intellectual appreciation of a work of art. It is a matter of seeing how bodies on stage or in the street can (and should) replace ideas. Perceive and feel, finally, what a body can do.

"We, for example:" to assume and appropriate the local[2]

In the dialectic between the local and the universal, the FIAC works toward a wide cultural projection comprising national and foreign productions, also assuming the mediation between circuits and local productions. In this sense, a fundamental part of "internationalizing" the proposal of the festival seems to be precisely its roots in Bahia, promoting the circulation of a diversified human capital through the geography of Salvador, and the intellectual, cultural and artistic exchange between the different agents that the event gathers together.

A fact of great interest is that FIAC 2015 counted with a special team of curators in order to cast a glance, parallel to the general curatorship, to what was happening on the local scene. For Bahian productions, therefore, Celso Júnior, Gilsamara Moura, Joceval Santana, Maiara Cerqueira, Ruy Filho and Thiago

[2] Trans. note: "We for example/Nós por exemplo" refers to a song by Bahian musician and composer Gilberto Gil, bringing to mind the broader context of the tropicalist movement of the late '60s and '70s and Gil, Caetano Veloso, Gal Costa and Maria Bethânia, who in the mid '70s were referred to as the "Doces Bárbaros" – the "Sweet Barbarians" but a term that functions in Portuguese to invert adjectives to give the sense of "fantastic delectables". The four artists got together in 1976 for a series of shows that commemorated their respective careers, but that also served to project the singers – and Bahian culture - into the national culture, generally dominated by Rio or São Paulo. The festival also sees its mission in this light: to project Bahian culture while bringing the best of other Brazilian and international performance to the local scene.

Patrocínio:

Andrade joined the general curators Felipe de Assis and Ricardo Liborio. The result of this effort can be seen in all the works that were contemplated by the festival, with particular attention to young authors and directors, as well as for dialogue with local geographies, specifically tensions with the urban environment.

Escavadores (Excavators: COOXIA - Coletivo teatral, Bahia) and *nil - nada novo sob o sol* (nii - nothing new under the sun: Neemias Santana, Bahia) appear to be productions that refer to a context of academic training, being developed from research derived from the School of Fine Arts and of the Theater Company of the Federal University at Bahia (Escola de Belas Artes e Companhia de teatro/UFBA) as well as the debut of a young director in an experimental project in dance, in the case of *nil...*. Thus, although the hopeful political and philosophical allegory *Escavadores* differs from *nil*'s post-utopian environment and obscure dramaturgy, we find the presence of an active youth in Bahia's theater scene in these two productions, a presence that characterizes many of Bahian performances that we will comment on next.

The monologues *Um corpo que causa* (A Body that Causes: Jorge Alencar, Bahia) and *OFÉLIA: sete saltos para se afogar* (OFELIA: seven leaps to drown oneself: Raica Bonfim, Bahia) connect the contexts of Bahian culture in different keys, but also establishing wider openings for other possible readings. Jorge Alencar's cabaret puts together a pop, drag and camp culture patchwork, but without ceasing to take root in known strongholds of Salvador's alternative night scene, like the night club Âncora do Marujo, which became a place dear to the local theater community. On the other hand, at times in the more intensely lyrical Raica Bonfim show the singing and the water symbolism harkens back to a theme dear to Salvador's imaginary: the relationship with the sea. In many instances, the vocal performance of the actress even subsumes elements of the

ritual chants of the orishás, performing an interesting dialogue between the tragic heroine and Iemanjá, the deity of the sea.

It is worth emphasizing the significant portion of Bahian productions that corresponds to work immediately linked to social contradictions and specific spaces of the urban topography. *O Castelo da Torre* (Vilavox, Bahia), for example, by plunging into the violent and shameful past of Brazilian colonization, seeks to cause tensions with historical- geographical present, as the performance takes place in the Solar São Dâmaso, an old mansion located in the Pelourinho area of the capital that intermixes tourism, nightlife and remnants of colonial history.

Following the same guiding principles, but more objectively linked to the contradictions and inequalities of Salvador's urbanization process, *História sob Rocha* (History under Rock: Daniel Guerra, Bahia) and *Ruína de Anjos* (Ruin of Angels: A outra companhia de teatro, Bahia) are immersed in the daily life and in the communities of the Cajazeiras and Politeama neighborhoods, respectively, where the site becomes a research object and the foundation of its dramaturgy. Daniel Guerra's work uses the living experience with residents of one of the most populated districts of the city as material for performances and installations in public facilities, composing the various scenic-experimental modules that constitute *História sob Rocha*. In the same fashion, A outra companhia de teatro (*Ruína)* also seeks to support the dramaturgy of its itinerant piece from dialogue with local people, establishing dynamics with residents and trying to understand the reality of the Politeama, the neighborhood in which the company has been located since 2013.

We emphasize, finally, the ability of these works - especially those based in urban areas - to provoke estrangement and resistance to the alienating fluxes of the city and local culture, establishing questioning and reflective stances regarding the future of art and of large contemporary socio-environmental

gatherings of people. In some cases, such as *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (Lucas Valentim, Lucas Moreira and Isabel Silveira, Bahia) and *A bunda de Simone* (Teatro Base, Bahia), this provocative intent manifests as an operation to intervene and shock, taking off from corporal reconfigurations and deformations that impact passerby in the street (*Galeria* ...), or re-instilling a sense of purity to nudity within a space such as the Church of Barroquinha (*Bunda* ...).

So, thinking about these works along with the lyrics of a Gilberto Gil song, we see that they are only "examples," "voices of the voice/*vozes da voz*" but they seem imbued with the task making the singularity of the local apparent to the world. Not to overcome it or advertise it elsewhere, but to reappropriate this locality. To appropriate the local to reapporiate Bahia. To occupy and perhaps transform.

Sonorous dramaturgy, written-rhythms

From music to musicality: This is a matter not so much of thinking of musical accompaniment or sound ambiance, but a song that contributes to the scenic event, sometimes being one of the fundamental elements of dramaturgy. In this sense, the "sound track" to follow is the one linked to works investing in the potential and interpenetrations that melodies, beats and songs can give to the tessitura of a production.

Um corpo que causa (Jorge Alencar, Bahia) and *OFÉLIA:sete saltos para se afogar* (Raica Bonfim, Bahia) invest in the scenic capacity of song. Jorge Alencar's "causation" begins in the possibility to choose and sing a personal repertoire of songs in order to identify and act out the place of music in a critical and biographical soundscape. On the other hand, in addition to a recognizable musical repertoire*, OFÉLIA*'s Raica Bonfim goes into the deeper and more subtle vibrations of her voice as it reverberates with siren songs or chants to

Patrocínio:

Iemanjá, enhancing the aquatic environment of her play with her unmistakable vocal magnetism.

However, it is not only with the voice that an actor's body can produce musicality. In *6 modelos para jogar* (Alex Cassal and Dani Lima, Rio de Janeiro), for the "model" directed by Denise Stutz - among the six that make up the work, each directed by a different artist - the body often serves to produce sounds (guttural, or of skin against skin, or skin with objects), making room for song and dance improvisations. In another key, though in a much more minimalist perspective, *Untitled_I Will Be There When You Die* (Alessandro Sciarroni, Italy) also proposes a connection between body and sound. In the Italian production, a tenuous drama clothes a circus performance, creating a rhythmic effect when falling juggling pins clash with each other in the actors' hands, causing successive muted reverberating thumps in each other, and awakening our senses to the gravitational aspect of objects and the tenacity of the actors.

It is worth remembering that contemporary musicality is not only peculiar and subtle sounds. The Vilavox group (Bahis), for example, bases its scenic research on the relationship between theater and music, a proposal that determines all of the company's work. In its latest work, *O Castelo da Torre* - with musical direction by Jarbas Bittencourt along with the direction of Meran Vargens - the group seeks to intensify the drama with choral singing, to narrate the bloody history of the Garcia d 'Ávila family from the perspective of the excluded - blacks and enslaved Indians. In this sense, the choir updates the spectral voices of those who were viciously exploited in the clan's history, where the tragic archaic emanation of the choir irrupts at times, and at other times the spectator witnesses irruptions of the epic and lyrical in the songs and narratives of the characters.

Caranguejo Overdrive (Aquele cia. de teatro, Rio de Janeiro), in turn, creates such strong sonorities as does *O Castelo da Torre*, but in a totally different register: instead of the choir, the strong guitar beat of *manguebeat,*[3] interspersed with epic narratives that tell us the story of Cosme, a soldier returning from the Paraguayan War who finds a Rio de Janeiro totally renovated under the guise of a perverse process of urbanization. The memories of war and the political and social contradictions of this are incorporated into the musical flow, dictated by the band that plays live (Felipe Storino, Mauritius Chiari and Samuel Vieira), thus ensuring the very heartbeat of the performance.

Finally, remember that we must consider the power of music to traverse through bodies and individuals, enabling encounters and sharing that, in certain manners, reattach existences that have divided from each other and become isolated. In this sense, music can be the catalyst for new configurations between actors and spectators, creating relationships and other possible positions between those involved in a theatrical or performative action. In *História sob Rocha* (Daniel Guerra, Bahia), for example, the invasion and the installation of the cast in Salvador's Municipal Square creates an environment conducive to spontaneous interaction, mediated by an incidental soundtrack mixed on the spot (under João Millet Meirelles' responsibility), and especially by the microphones circulating freely among performative subjects (both actors and the audience).

Music as a means to create inter-crossings between individuals of different statutes (spectators, actors, bystanders, observers etc.) can also be seen in *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* (Teatro Kunyn, São Paulo). At one point of the piece, the song *Fear ferida* ("wounded beast")

[3] Trans. note: *manguebeat:* a musical and social movement, originating in the Northeastern city of Recife (*mangue* refers to the mangrove swamps that border the city's river estuary). Noted for its mix of regional musical elements and its strong, and sometimes furious, rock beat.

Patrocínio:

concludes in a unique way the biographical trajectory of the character Tulio Carella, providing almost a musical summary of the dramaturgy. In this perspective, the erotic-existential experience of the protagonist becomes the spectators', because, to the extent that they share the experience of Roberto Carlos' song, they theatrically incorporate the Dionysian joy of "orgy."

Following all these "soundtracks," or in other words, the sonorous paths woven by these performances, confirms the thesis of a musicality that goes beyond being a background feature in dramaturgy, competing, in fact, as a key factor for its construction. Thus, the music becomes an element of aesthetic development, written in a broad sense, a kind of factor-rhythm that contributes with other vibrations to the senses and meaning, causing (re)connections between the artist and the public.

The spectator who acts

The stage and the audience, the actor and the public, inseparable while at the same time isolated, conditioning elements of theatrical experience, which, over time, generated numerous ways to configure this connection. Not every public is that one sitting in comfort, lights off, passively waiting for the performance to end. Not every public only watches. Many of the works presented at FIAC 2015 proposed a non-traditional spectator position, often out of the chair, others within stage space.

Deployed as a device in many of the works, the public acquires layers, complexity, and (why not?) dramaturgy itself in performances that required corporal movement, the need to speak and, finally, action. The boundary between the actor and the spectator was sometimes strained, experiences of great interest to our study here, since these proposals have shown that the possibilities of this ontological relationship are by no means exhausted.

A recurring scenic situation in the festival's presentations revolved around a reduced public and small scenes with the audience. However, the actor-public options we will speak about now relate to other approaches. For example, in the street presentations in the works that presented in a fixed location, *Galeria Urbana Homo sem Cabeça* (Lucas Valentim, Lucas Moreira and Isabela Silveira, Bahia) and *História sob Rocha* (Daniel Guerra, Bahia), it was possible to identify some audience modalities: 1) the public that was accompanying the festival and therefore followed to the programmed location, as you would if you were buying a ticket to a play in a theater; 2) a spectator *en passant*, a passerby who saw the scene the moment of his walking by - and who, in addition to being part of the "ambiance," could pass several moments as a spectator as the "coming and going" - the movement of the piece - would have the passerby intersecting with the act several times; 3) and what we call the "background spectator": the spectator who, watching from the front, actually becomes part of the scene, watching it from a kind o superimposed position - the scene of the public within the actor's scene. The act of watching the first public watching the spectacle. A doubling up of perspective.

On the street, this layering of the public could be perceived by the physical distance between one group of people and another. A public that sees the other, which in turn sees the other, and so on, since, depending on the street, other publics could still be seen or envisioned: for example, local residents, who were up high in the buildings, watching from windows and seeing all at a distance, from beginning to end, from top to bottom, without an exact dimension of what it was about; as well as trade workers; habitues of the square; people in the cars passing by and all the local people who were not even passing by and neither a spontaneous audience, who just stopped to watch: rather they just were there at the time and looked when interested. "The expanded spectator."

This public division was critically addressed in *Ruína de Anjos* (A outra companhia, Bahia) when the festival audience (who had tickets) received a VIP bracelet to put on their wrists and follow the actors through the Politeama neighborhood in two moments of audience privilege. First, when entering a gallery building, to pass through the gate railings, only "VIPs" had the security clearance; the rest of the public, who joined the group during the scenario (more people than those who had bracelets), watching from the outside. In a later scene, where there is the simulation of a rickety electric trio, the VIPs were inside the rope, the other spectators milling around outside it. After the realization that it would be necessary to limit the number of spectators who could enter the gallery, dramaturgy takes this condition as a possibility to question the hierarchical structures suffered by the public daily - from Carnival to the church. "You want to win a bracelet, brother?" - the pastor character in the gallery asks those who were on the other side. This thematization of the public, who then becomes a character in the performance, is what we will focus on now.

In the *Ruína de Anjos* performance, the public was constantly engaged in their role as an everyday public. The audience that follows the electric trio, the pastor, watching the street fighting, the jugglers at the traffic signal, the very public theater; those spectators were charged with possible typologies of a possible public, and the character-performers conversed with this "character-public" as an allegory included in the text. The public-character multiplies layers of critical reception when it turns you into a public that, ordinarily, you would not be.

In *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias* (Teatro Kunyn, São Paulo), the public goes through two antagonistic operations. At first, it is treated as intimate acquaintances of the main character: in a neighborhood home all viewers are greeted as friends. There is wine to toast the friendship encounters,

members of the public make food in the kitchen, the character says things like "remember that day, the people dancing ...". A fictionalization of intimacy is risked that on the day in which we participated, and all agreed on, including relating made-up stories to the character: The scene held an impromptu instance that allowed the public to say whatever it wanted to, even to invent memories. In the second phase, the public leaves with the protagonist who is traveling to another country, wandering the city streets to the Largo do Campo Grande. This public, which before was a "friend," now using headphones, becomes a voyeur in relation to the protagonist, who now takes a considerable distance from the spectators, almost disappearing in perspective. The dialogues heard by earphone have a clandestine tone, are pornographic, obscene, and transform the viewer's eyes into hidden cameras. You cannot see details of the actors' faces, and interestingly, seeing the official voyeur audience, another audience focuses on who the people with the headphones are, and barely distinguish the actor's scene taking place in the Largo from normal life. The public is more visible than the scene.

Inside the theater, even in their seats, the public had a role in *Hamlet - Processo de revelação* (Coletivo Irmãos Guimarães, Brasilia). With the audience light on and the spectator intervening whenever he or she wanted to and answering the actor's questions on issues arising from the Shakespearean story, the spectator shares in the implementation/ development of the narrative. Somehow, the spectator takes over control of the performance - if the actor has lost it - and control of the performance's duration. In the dance performance *6 modelos para jogar* (Alex Cassal and Dani Lima, Rio de Janeiro) directed by Denise Stutz, the spectator is called upon to enter the stage while the dancers play, sing and drink beer in the audience. The portion of the audience seated on stage is assisted by those remaining in the audience, which changes the scenic cartography, and the stage/audience boundary is diluted, the whole space is

one site to see and do. This, then, seems to be the most acute transformation of spatial characteristics signaled in the festival's presentations, even though the boundaries between audience and dancers remains.

Going back to the street scene, *História sob Rocha* (Daniel Guerra, Bahia) can transcend boundaries. Called a "scenic event" by the artists involved, the performance creates an area of "living together" in front of the Lacerda Elevator. Many objects are scattered over a wide area in order to interact with them and the music is manipulated live. The category of spectator hardly exists during the long hours of hard work, and all those who wish to remain "step into" the living space, where artists are not distinguished from spectators. The others are bystanders. The work has the temporal duration of living presence, not of a scenic presentation.

Were it not for *Clean Room - 2nd Season* (Juan Dominguez, Spain), *História* would be the production with the shortest distance between actor-spectator. The work of the Spanish artist cannot be seen by regular festival goers, as the only spectators allowed to participate were already involved in the process a month before the start of the festival. In a game of coordinates, these people shared a house (an unknown address) and their tasks for almost two months, counting with the time that extended beyond the end of the festival. What they experienced living there only they knew and saw. Juan Dominguez gave the name of "spectator" to this presence. Stage and the audience in the same space, actor and spectator in the same body, there is no gaze, or perspective from the outside directed at what is happening, but there is action. The artist's inspiration comes from reality shows, but without the "to show," without display. There is dramaturgy and there is reality, the action is of people acting and watching. The spectator went over to the other side, opposite to the characters of *Krum* (Companhia brasileira de teatro, Paraná).

Closing the festival, *Krum* provokes the audience (in the traditional staging of Italian theater) when positioning the characters as passive spectators of themselves. Sitting and waiting in chairs they watch the time pass. The fan turns weakly, the immobility of the life stories, the discontinuance. A row of empty chairs is positioned in front of the rows of audience seats. In the last scene, they all they sit and look at the empty stage, the house-stage where they all were congregated without leaving the site. To sit with the audience to watch your own life is a kind of renouncing, or resignation. The characters sit, look toward the front - a chair is left over. Who wants to be this spectator?

Mariana Barcelos, an actress, with an undergraduate degree in the Theory of Theater from UNIRIO (University of Rio de Janeiro) is now a student in the undergradute program in Social Sciences at IFCS-UFRJ (Institute de Filosofia e Ciências, Federal University at Rio de Janeiro.

Renan Ji holds a Doctorate in Comparative Literature from the Federal Fluminense University (Universidade Federal Fluminense/UFF). He is a regular contributor and collaborator to the *Revista Questão de Crítica* and a member of the juries that judge and award prizes for the Prêmio Questão de Crítica and the Prêmio Yan Michalski.

Patrocínio:

TRADUÇÕES / TRANSLATIONS

The Rhapsodic Impulse of Octavio Camargo

A critique of project Ilíadahomero

Patrick Pessoa

Translated by Dermeval de Sena Aires Júnior

Abstract: Project *Ilíadahomero*, conceived by Octavio Camargo, has the main goal of staging the unabridged 24 books of Homer´s *Iliad* in the translation of Manuel Odorico Mendes, in Greece, in August 2016. This text undertakes a panoramic analysis of the ten books that were presented during the Curitiba Festival of 2015.

Keywords: Iliad; Homer; Odorico Mendes; Rhapsody.

Published in Portuguese in August, 2015 at Questão de Crítica. Available at: http://www.questaodecritica.com.br/2015/08/iliadahomero/

Available at: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/ the-rhapsodic-impulse-of-octavio-camargo/

Patrocínio:

> "The way in which the essay appropriates concepts is most easily comparable to the behavior of a man who is obliged, in a foreign country, to speak that country's language instead of patching it together from its elements, as he did in school. He will read without a dictionary. If he has looked at the same word thirty times, in constantly changing contexts, he has a clearer grasp of it than he would if he looked up all the word's meanings; meanings that are generally too narrow, considering they change depending on the context, and too vague in view of the nuances that the context establishes in every individual case".
>
> Theodor Adorno, "The essay as form"

The birth of criticism in a modern sense, dating back to the late 18th century, can be understood as an insurrection against the pretense of neoclassical poetics to establish a-historical criteria for the judgment of works. Instead of *a priori* rules for producing and evaluating artistic creations, the fathers of criticism (I particularly refer to Novalis and the Schlegel brothers) postulated that each work needs to be grasped in its own terms, based on an immanent analysis that should not succumb to the dogmatic temptation merely to issue judgments on its (good or bad) finish. Instead, such analysis should take up the responsibility of expanding its reach. From an allegedly impartial judge of the works of others, the critic is converted into a co-author of the works that he or she intends to approach. The task of the critic – analogously to the task of the artist – is then to propose new arrangements of the elements of a work, by exposing certain layers of meaning which, otherwise, would be left out of consideration as nonexistent.

Patrocínio:

The vigor of these new arrangements is largely determined by the historical situation of the critic himself. In any work of criticism of critique, this task is not a matter of ascertaining whether the critic has found the occult and unchanging truth of a work – as Iser has shown in his brilliant analysis of Henry James' novel *The figure in the carpet,* such a truth does not exist! (ISER, 1996, pp. 23-48). Instead, it is a matter of investigating to what extent the new reading proposed by the critic for an original work allows a glimpse of possible paths for dealing with the issues of the present. In Roland Barthes' beautiful phrasing, "criticism is not an 'homage' to the truth of the past or to the truth of the 'others' – it is a construction of the intelligibility of our own time" (BARTHES, 2013, p. 163).

On the one hand, this approximation between criticism and creation redefines the current social role of the critic, who ceases to be a guide for cultural consumers to become a partner of the artist in his or her attempt to cope with the precariousness of a language that is not satisfied to repeat any canonical standards. On the other, it exposes how much artists and, especially, theater directors, need to criticize the works that they intend to stage in their own work. If we can say that a critic always has something of an author, then an author has always something of a critic too.

If the words above should remain only as a theoretic statement, they would not be more than a problematic generalization – just like any other generalization. However, in the specific case of theater, and in the even more specific case of contemporary interpretations of classical texts, it can become a privileged guiding thread for criticism. At every new interpretation of a classical work, I am obsessively haunted by questions such as: to what extent does this work say something new about its original point of departure? To what extent does it go beyond merely reproducing the plot that inspired it? To what extent does it reveal other layers of meaning of the original work, which, without this particular

Patrocínio:

interpretation, I would not be capable of noticing? To what extent does it relate to the most pressing issues of the present? In short: to what extent is this theater piece an essay on the original work, beyond the attempt to reproduce it… uncritically?

Behind all these questions, I find the pulsation of Deleuze's provocative words in his essay on the plays of Carmelo Bene:

> With regard to his [staging of] *Romeo and Juliet*, Carmelo Bene says: "It is a critical essay on Shakespeare". But the fact is that CB is not writing on Shakespeare; his critical essay is itself a piece of theatre. How are we to conceive of the relation between theatre and its criticism; between the original play and the derived play? (DELEUZE, 2010, p. 27)

A Homeric enterprise

The proposal of Curitiba director Octavio Camargo is to bring Homer back to the contemporary repertoire, so that Homer's poetry may once again be familiar, close, usual and popular, and no longer a classical, distant and somehow hieratical or erudite reality. To attain this objective, in 1999, Camargo conceived a literally Homeric enterprise: to stage the full 24 books of Homer's *Iliad* with 24 actors – each of whom to become responsible for one book. Bearing in mind his esteem for the highly musical concreteness of Homer's poetry, Camargo made the decision of using the translation of Manuel Odorico Mendes (1799-1864), considered by none less than Haroldo de Campos as "the patriarch of creative translation, or 'trans-creation', in Brazil" (CAMPOS in HOMERO, 1992, p. 11).

16 years after the birth of project *Ilíadahomero*, Camargo presented the 10 books of *The Iliad* he has already worked out during the recent Curitiba

Festival.[4] His goal is to prepare the full 24 books and stage them in Athens, Greece, simultaneously with the Olympic Games of Rio de Janeiro in 2016. This, by itself, ironically expresses a political position. Considering that the work is not yet finished, the presentations during the Curitiba Festival were referred to by Camargo as a work "in process".

After my own failed attempt to read Odorico Mendes' translation of *The Iliad* [and compared to Mendes' text, the other two translations available in Portuguese language by Trajano Vieira and Haroldo de Campos – which are rightfully praised for their high poetical density – seem to be written in an almost colloquial style], I came to seriously doubt the possibility that it could be staged. Thus, the temptation to go see an enterprise that seemed to be fearfully comparable to those of Greek heroes such as Icarus or Niobe was simply irresistible. Yet, in the musty auditorium of the Curitiba Memorial, where I saw the staging of the 10 books, I actually had one of the most intense theatrical experiences of my life.

Even though it is always quite difficult to express into words the rapture caused by a work of art or by a person we love, my goal is to understand some of the reasons for such rapture. As the reader has probably noticed, my strategy will be to show why this series of spectacles that I have seen materialized on stage one of the most interesting critical essays about Homer, and maybe about poetry in a broader sense, that I have ever accessed. In other words, a critical essay that, similarly to Carmelo Bene's essays on Shakespeare, is a theatrical play. How are we to conceive of the relation between theatre and its criticism;

[4] The 10 books staged in Curitiba were the following: Book 1, by Claudete Pereira Jorge; Book 3, by Lourinelson Vladmir; Book 7, by Helena Portela; Book 8, by Célia Ribeiro; Book 13, by Kátia Horn; Book 14, by Eliane Campelli; Book 15, by Regina Bastos; Book 16, by Richard Rebello; Book 22, by Patricia Reis Braga; and Book 24, by Andressa Medeiros. Considering the relative autonomy of each staging, it would be much more interesting to undertake detailed analyses of each book, highlighting their similarities and differences. However, such task would exceed the scope of this essay.

Patrocínio:

between the original play and the derived play?

A matter of adaptation: toward another essayism on theater

As Baruch Spinoza once wrote, "*Omnis determinatio est negatio"*. If all definitions involve the task of delimiting the nature of an object based on what this object is not, then the first things that caught my attention in Octavio Camargo's "adaptation" were that (1) he did not omit a single line of the original text; (2) he did not insert a single metalinguistic comment in his staging; (3) he did not abandon the primacy of Homer's word, that is, he did not indulge in the fetishist temptation to produce autonomous images for the text (à la mode of the visual arts, video or dance); and, finally, (4) he did not attempt to simplify the original language, and did not flinch from the Herculean effort of uncompromisingly restoring us the complex fabric of Homer's poetry.

The uniqueness of Octavio Camargo's *Iliad* stands out through these options, especially when one contrasts its staging to some recent adaptations of classical texts.

At least since the 1990s, theater in Brazil experienced a deconstructivist boom of interpretations of drama classics, and even of works of the universal literature. In these plays – as seminal examples, I mention *Ensaio.Hamlet* and *Gaivota: tema para um conto curto*, both directed by Enrique Diaz –, the original texts were the starting point (1) for staging selected fragments of the source works without any commitment to their totality; (2) for countless meta-linguistic games among the actors, who would not tire to reflect on the difficulty of staging texts that are so distant in time, to denounce the theater-illusion and to propose possible contemporary interpretations for the ideas they brought to the scene as closer alternatives to the world of spectators; (3) for producing theater performances or even settings at the frontier of the visual arts with an

Patrocínio:

expressive potential largely independent of the suggestions contained in their source texts; and, finally, (4) for updating the language of classical texts, in the attempt to make them more colloquial and more immediately accessible.

In all these options adopted by Diaz' company (Companhia dos Atores) and many other companies that subsequently aped it, one could glance at an entire scenic thinking fed by a pulsating disquiet with forms, which attempted to make theater more lively, physical, surprising and contemporary. The declared enemy was the text-centered status of conventional drama. The two plays mentioned above had such a powerful effect that for a long period of time, they became canonic in their own right. On the one hand, they were luminous examples of how a play can be an essay on Shakespeare – as in the case of *Ensaio.Hamlet*, which brings this proposal in its title itself – or an essay on Chekhov – in the case of *Gaivota: tema para um conto curto [Seagull: a theme for a short story]*, which subtitle acknowledges the abandonment of the modern idea of totality and takes a side that could be referred to as postmodern or post-dramatic. On the other, these stagings generated a "new wave of essayism in theater", which fruits not always preserved their flavor. In the wake of these creators, spectators saw a flood of purely aestheticist stagings, in which the narcissistic delight of actors, the fetish for metalanguage, images and catchphrases, the excess of irony as a social substitute for intelligence (possibly taken from North American sitcoms) and the use of projections and snuggly objects tended to silence the ethical and political potential of theater.

In dialectic terms, it is undisputable that such "new wave" enabled fruitful scenic inventions and formal discoveries. Not unfrequently, it also infused a new measure of involvement between the stage and the audience, which had been virtually lost by the more traditional forms of drama. However, one must also recognize that the abandonment of a more consistent exploration of the poetical, political and ideological reach of the original texts has frequently led to

childish results. Irony, fickleness and the thirst for image to the detriment of the living word – which can be seen as features of a particular cult of adolescence – were followed by an inclination to describe any attempt of theater essay that would be more mature and more willing to confront the complexity of the classic works without resorting to simplified updates as tedious or outdated.

Within this context, the invention of another type of essayism in theater became urgently needed. We can think of an essayistic approach that, mindful of Rilke's counsel to the young poet Kappus, could be capable of choosing the most difficult path, that is, the path of listening to the text, without necessarily abandoning a visually expressive scenario. This would also mean an essayistic approach capable of hearing Walter Benjamin and of recognizing that "historical distance increases the power of works"; and one capable, for this same reason, of questioning reductive updates. It would be, in short, an essayistic approach capable of seriously heeding Nelson Rodrigues' famous call: "Young folks, grow old[er]!"

This new type of essayism was put in practice by Octavio Camargo in his staging of *The Iliad.* The lines above already discussed what it is not; let us now describe what it is.

In the beginning was the Word

Letting Homer's word sound; believing that his music and imagery continue to be "audio-visible" to spectators of another time and place; believing in poetry's potential to enchant and evoke the ancient spirit, and in the pedagogical power of its oral nature: these were the principles that enabled the staging of *The Iliad* in Curitiba.

To support Homer's word, the direction of the play opted for a minimalist scenario. Although with variations in the stagings of the ten books I have seen,

actors would move subtly on an otherwise empty stage – only enough so their slight gestures and body movements could grant eloquence to the rhythmic variations of *The Iliad*'s meticulously recited poetry. Beyond one's immediate admiration for the mnemonics of actors, the play's overall attention to elocution – which was remarkable in the performances of Lourinelson Vladmir (book 3) and Patricia Reis Braga (book 22) – attests to the heralds of a particular type of contemporary theater that a naturalistic colloquialism is not the inexorable fate of theatrical language.

Costumes were all black and discrete, against a black backdrop, without any explicit chronological dating, converting the exposed body parts of actors – heads, mouths and hands (in some cases, also their arms) – into fragments of sculptures of an ancestral memory.

As to music, only words and silence were to be found. There were no incidental themes underlining particular meanings and attempting to manipulate spectators affectively. Viewers were left to a comfortable (and rare) freedom.

Crowning the formal diligence of the scene, Beto Bruel's lighting not only produced vivid pictures with varied colors and intensities; above all, it rigorously marked the transitions between narration and dialogue parts of the text, always clearly evincing who spoke: the narrator or one of the hundreds of characters who voiced out the lines of *The Iliad* (for instance, only in book 24, presented by Andressa Medeiros, one finds 119 changes of speaker – followed by 119 shifts of lighting). Thus, lighting appears as a scenic element to link all other elements and promote a happy marriage between the senses and meaning.

Eric Auerbach's famous essay, "Odysseus' Scar" (AUERBACH, 1996, p. 3), shows how Homer's poetry is characterized by the Apollonian impulse to make everything visible and not let anything remain hidden or unexpressed, zealously marking the limits and distinctions between things, men and the gods. In this

Patrocínio:

sense, project *Ilíadahomero* as a whole is profoundly Homeric, as it gives its spectators the opportunity to 'see with the ears'. This means the opportunity to allow oneself to be led by the musical flow of a language at first difficult to follow without the scenic and dramatic references that would be necessary to maintain one's desire to continue listening. Such desire, it is worth repeating, did not survive as I first attempted to read Odorico Mendes' translation of *The Iliad*.

The fact that Octavio Camargo did not adopt an "easier" translation of *The Iliad* bears proof of his project's radical nature: understanding in theater is connected above all to a type of listening that respects the necessary time for internalizing what is heard, in all its strangeness, and not to a prompt decoding that converts the strange into familiar without promoting a transformation in the hearers. The proposal to stage a 24-hour show makes clear the intention to transmit truly meaningful experiences and to be useful for our practical lives – in Camargo's words, "the past is our compass". And the fulfillment of this potential hinges on the opportunity of a direct contact with the original works. Only from a vivid contact may love – which is not given naturally and immediately – emerge. As Alan Badiou shrewdly stated, love is less a result of the randomness of an encounter than of the dedicated work to make it endure and to eternalize it (BADIOU, 2009, p. 41). As the 16-year-old gestation of project *Ilíadahomero* proves, it all depends on the possibility that we may learn anew an ability that has been poorly valued by modern man: namely, the ability to ruminate.

The rhapsodic impulse[5] of Octavio Camargo

[5] The title of this essay dialogues with Jean-Pierre Sarrazac's concept of rhapsody, which is described as "a concomitant refusal of Aristotle's 'beautiful animal'; a kaleidoscope of drama, epic and lyric genres; a constant inversion of high and low points, of tragic and comic; a collage of theatrical and extra-theatrical forms, giving shape to a mosaic of the written word in a dynamic staging endowed both with a narrative and questioning voice, which is a result of an alternately dramatic and epic (or visionary) subjectivity" (SARRAZAC, 2012, p. 152, in free

Patrocínio:

In the formal decisions of the play's direction regarding the arrangement of scenic elements on stage, along with his option to use Mendes' translation and the task of restoring us the entirety of Homer's poem, Octavio Camargo clearly demonstrates a rare respect for the intelligence of his spectators. As he does so, he sails against the tide of the directors who are continually willing to compromise elements in the attempt to simplify or update the language of the classics, while creating exquisite effects to appease an audience that they see as "costumers". Behind their apparent generosity, lies a pernicious assumption that the audience is stupid, which serves precisely to feed stupidity and creates a vicious circle that has engulfed a considerable part of the current productions. On his turn, Camargo makes it clear that the artist's task is to create a relation with his object capable of revealing it under a new light, without letting oneself be clouded by any expectation regarding its always unpredictable reception. In the case of project *Ilíadahomero*, this "new light" was literally present: with Beto Bruel's precise shifts of lighting, it became concretely clear to me how much Homer is essentially a dramatic poet (even better: how much his work contains the seeds of the future, inasmuch as it includes a combination of the epic, lyric and dramatic genres, therefore anticipating Berthold Brecht and the so-called "postdramatic" theater). It also showed me how much the contact with Homer's poetry depends on its oral transmission. Thus, theater is valued as a privileged *locus* where poetry is immortalized, while also immortalizing theater itself, against the catastrophists who insist to see it as "an invention without a future".

When Camargo presented the ten books of *The Iliad* in Curitiba, he used the fact that they were a "sample of the process" to step up on stage before the beginning of each book and narrate its storyline in a colloquial and humorous

translation). Yet, despite this inescapable citation of the greatest active theorist of theater, I followed a fruitful indication of Jean-Luc Nancy and added more emphasis to the ambiguity of the figure of "the rhapsode as interpreter": that is, the rhapsode at once as an actor and an explainer of works, whose hybrid nature Nancy strives to expose.

Patrocínio:

language. Taking advantage of the prerogatives of an informal approach to his classic theme, Camargo did not restrict himself to simply narrating the plot of each book, but he also carefully explained the origins of project *Ilíadahomero* and the ideological principles that guided its birth.

From the vast wealth of information provided by Camargo to the public in his prologues, two points deserve to be highlighted. The first point is a possible analogy between the somehow vernacular Portuguese translation of Odorico Mendes and Homer's Greek. As Camargo emphasized, for the audiences of the classical era in the 5th century B.C, Homer's Greek had already become a strange and ancient language removed from ordinary speech. In this sense, the historical distance between Homer's Greek and the Greek of the classical era is analogous to our own historical distance to Odorico Mendes' language. Thus, the adoption of Mendes' translation with a classic 'flavor', instead of a more modern translation, has an additional advantage beyond its intrinsic poetic strength, namely the capacity to transport us into an atmosphere similar to that of the customary audiences in the days of the great Homer Contests. The large crowds who attended those contests, in contrast to us, did not feel embarrassed by the linguistic difficulty of the poems. This was a consequence of the fact that since childhood, they had contact with the language of their great poet. Habit and cultural familiarity with a poet who by that time was already a "classic" and somehow "erudite" actually made him *popular*, despite his complexity.

It is possible to extract a valuable lesson from this finding: there is not an intrinsically difficult work, just like there is not a language that one cannot learn. Octavio Camargo frequently mentioned the Chinese children, who can perfectly master a language that seems almost impossible to us. It is all, then, a matter of contact and access. From this perspective, the issue of education for and by poetry acquires a new dimension: instead of wasting our time thinking about strategies to facilitate things, it is necessary to cultivate a public familiar with the

fact that in the case of the true works of art, we need to proceed as learners of a foreign language without a dictionary. The more frequently we are exposed to this language in its own terms, the more capable we will be of grasping it, and, thus, of enjoying it. In essence, therefore, the dispute between erudite and popular formats, or between, so to speak, experimental theater and commercial theater, can neither be decided in objective (which type of theater would be inherently better), nor in subjective (which type of theater do people prefer) terms. Instead, it is to be decided in political terms: the more the State can secure access by the public to more demanding works (from the formal standpoint), the less these works will be subjectively experienced as impenetrable. Thus, at some moment, the divide between erudite and popular works will stop making sense. Only in this indirect way would the idea of "popularizing the classics" be laudable. For in this case, the direct paths available would necessarily mean a debasement both of the classic works and of their possible audiences.

The second valuable point is intimately linked to the first one. It regards the recognition – by the Greeks themselves in the classical days – that habit, by itself, is not enough. Such recognition is linked to the functions of a rhapsode.

The rhapsode was a leading figure of the Homer contests, who attracted large crowds to the theaters, and was also a performer in its most contemporary sense – in short, a pop star. The immortal rhapsode Ion, from Plato's dialogue, was frequently cited by Octavio Camargo in his prologues. In Greek culture, a rhapsode was an interpreter of epic poems, who knew them by heart. He was a proto-actor who played all roles, and he also served as an explainer of the more obscure passages of the poems for audiences who were already distant in time from their original sources. For this reason, rhapsodes became closely associated with the sophists, and, as such, they were also a target for Plato's attacks. In the *Ion* dialogue, Socrates seeks to demonstrate that rhapsodes,

Patrocínio:

precisely on account of their alleged virtue of “divine possession”, were capable of producing beautiful discourses but did not hold the knowledge of what they spoke. This accusation becomes quite serious if we consider that as interpreters of the epic poems and, above all, of Homer, the “first teacher of Greece”, they were largely responsible for educating the people – a position that was then aspired to by the *nouvelle vague* of a new generation of philosophers.

Whatever was the context of the disputation between Plato, the sophists and mimetic poets, the fact is that during the classical period in Greece, when Homer’s language already sounded distant, his “interpretation” did maintain two complementary meanings: Homer was interpreted both in the theatrical and musical senses of the word, that is, as an updated performance of a previously existing work and also as an interpretation in the sense of an explanation. This second meaning, beyond the scenic show, presupposed the awareness, by artists, that the level of consciousness of their audiences required some form of discursive mediation capable of empowering the reception of the words of the poets.

I have been emphasizing Octavio Camargo’s esteem for the intelligence of his audience as he refused to resort to any procedure that could reduce the complexity of Homer’s text when staging the 10 mentioned books of *The Iliad*, thus giving viewers a chance to experience the strangeness of a classic work in its own terms, with a stage setting that was as Apollonian as Homer’s poetry itself. Yet, it is a curious and noteworthy fact that at least in the presentations of the Curitiba Festival, Camargo actually felt the need for a previous discursive mediation of the books of *The Iliad*. If we consider the classical rhapsode figure as a model, then Camargo’s strategy was possibly to take chances in the sense of dividing the rhapsode’s task into two parts: the actors were responsible for interpreting the text as a theatrical performance, while he personally interpreted

it by means of discursive interventions. The contrast between the two styles evidently stands out as one compares the strictness of the theatrical performance, on the one hand, to the friendly informality of its director's explanations, on the other.

In my opinion, since *Ilíadahomero* is still a work in process, two opposed suggestions seem to be in order. Camargo should either hold to his rhapsodic impulse, in the sense of building for himself a setting capable of accommodating his prologues in a more rigorous way; or, conversely, while satisfying the same rhapsodic impulse, and perhaps mimetizing the twofold effort of ancient rhapsodes, the actors themselves should carry out the responsibility of a discursive mediation of the more intricate aspects of each book.

In any of these cases, one thing seems certain: in contemporary stagings of Homer, it is extremely desirable to invest in a revival of the rhapsode figure, in order to encompass both aspects of the rhapsode's original function. Bearing in mind the laudable resolution to adopt the translation of Odorico Mendes, the two complementary halves of this function point at a critique that will not restrict itself to immanent issues of scenic options. Instead, such a critique would be at once unafraid of a more casual discursiveness – remaining, thus, closer to the language of the present – and capable of assuming that when approaching the classics, the autonomy of a work of art is not wounded by the explicit inclusion of a critique of the source text.

Such inclusion cannot be confounded with contemporary metalinguistic facilitations, and must still be invented. If there is a Brazilian director who does have the necessary tools for a mature reinvention of the rhapsode figure, such director is Octavio Camargo.

Patrocínio:

Bibliography:

ADORNO, T. “O ensaio como forma” [“The essay as form”]. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2003.

AUERBACH, E. “A cicatriz de Ulisses” [“Odysseus’ scar”]. In: *Mímesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BADIOU, A. *Éloge de l´amour* [*In praise of love*]. Paris: Flammarion, 2009.

BARTHES, R. “O que é a crítica” [“What is criticism?”]. In: *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, W. “*As afinidades eletivas* de Goethe”. In: *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe.* Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2009.

DELEUZE, G. “Um manifesto de menos” [“One manifesto less”]. In: *Sobre o teatro*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp; Ars Poetica, 1992.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. 1)*. Tradução de Johanes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

NANCY, J-L. “Le partage des voix”. In: *Ion*. Traduction par Jean-François Pradeau. Paris: Ellipses, 2001.

NIETZSCHE, F. “Zur Genealogie der Moral”. In: KSA, Band 15. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Berlin/New York: de Gruyter, 1993.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SARRAZAC, J-P (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

Patrick Pessoa is professor of the Department of Philosophy, Federal Fluminense University (UFF), critic and playwright.

English translation by Dermeval de Sena Aires Júnior. Dermeval is 39, married, and lives in Brasilia, DF, Brazil. He holds a degree in International Relations

Patrocínio:

(UnB) and an MSc in Strategic Studies & Philosophy (UFRJ). He has lived in the USA and Germany, and works as interpreter, translator and proofreader of Portuguese, English and Spanish since 2005.

Patrocínio:

TRADUÇÕES / TRANSLATIONS

With a match – Theatrical interventions in history

A review of *Galvarino* and *Derretiré con un cerrillo la nieve de un volcán*

Daniele Avila Small

Translated by Cláudia Cruz

Summary: The purpose of the present article is to make a brief analysis of the plays *Galvarino*, by the Chilean group Teatro Kimen, and *Derretiré con un cerrillo la nieve de un volcán*, by the Mexican Group Lagartijas Tiradas al Sol, using the concept of documentary theatre as a starting point. The analysis carried out here discusses the connection between contemporary documentary theatre and history, and opens up a discussion on whether this theatre genre could make a cognitive contribution to the transmission of historical knowledge.

Key words: Documentary theatre, Latin-American theatre, historiography, fiction and history, document.

Published in Portuguese in December, 2014 at Questão de Crítica. Available at: http://www.questaodecritica.com.br/2014/12/com-um-palito-de-fosforo-intervencoes-teatrais-na-escrita-da-historia/

Available with images at: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/ with-a-match-theatrical-interventions-in-history/

Patrocínio:

In order to talk about documentary theatre, we must acknowledge that this is quite a complex category nowadays. Current practices are considerably different from those that consolidated the genre in the history of theatre, from Piscator to the last decades of the twentieth century. It is up to us, those who study contemporary theatre, to elaborate, in the near future, an up-to-date definition of the genre from recent works that seem to belong to it. Contemporary practices distance themselves from a traditional idea of documentary theatre, but do not entirely detach from it, and as a result, they broaden the category.

The Argentinian writer-director Lola Arias, who created plays such as *Mi vida después*, does not seem very comfortable with the idea of having her work listed as documentary theatre since she considers it “an old category”. However, it is due to the relevance of recent works that documentary theatre can no longer be considered “an old category”, and has become a pertinent up-to-date practice.

According to the book edited by the French critic and academic Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, documentary theatre “lies on the dialectical tension of fragmentary elements directly extracted from political reality. However, unlike the naturalistic project, it does not aspire to faithfully reproduce a fragment of reality, but to submit historical and current events to a structural explanation, resorting to radical formalization in order to achieve such an aim.” (SARRAZAC, 2012, p. 182)

This view on the subject, however, only corresponds to 20th century’s documentary theatre, when political history was a dominant theme for the genre. The entry in the book concludes with the following suggestion:

"In the future, there might exist a documentary theatre of the individual, the existential, of symbols or feelings, which will contradict its predecessors." (SARRAZAC, 2012, p. 183)

A few experiments in documentary theatre carried out in Latin America in the beginning of the 21st century, like the ones that will be discussed here, point exactly to the type of theatre that "will contradict its predecessors". Nevertheless, it does not represent an actual contradiction. The documentary theatre we are trying to envision does not separate the political from the existential or from feelings. The change here is almost a matter of emphasis.

Two plays that took part in the *9th Latin-American Theatre Festival*, organized by the Paulista Cooperative Theatre Group[1] in São Paulo in August 2014, will be analyzed here using the questions proposed above as a starting point.

Galvarino, by the Chilean group Teatro Kimen, talks about Galvarino Ancamil's disappearance and death. Galvarino was a political activist who voluntarily exiled in Russia in the 1970s after the military coup in Chile. After the downfall of the communist regime, Galvarino's family never heard from him again. His sister, Marisol Ancamil, went through a long and tortuous process to get information about him. At first, she begged the Foreign Ministry to locate her brother, assuming he might be killed. Later, she pleaded with the government to retrieve Galvarino's remains. But her appeals were to no avail. Galvarino, a foreigner from South America with indigenous background, was executed by a neo-Nazi group in Moscow, in 1993. Had the Chilean government devoted any attention to Marisol's letters, Galvarino might have been located and brought safely back home.

[1] *DocumentaCena* is a platform constituted by the website *Teatrojornal*, from São Paulo; the blogs *Horizonte da Cena*, from Belo Horizonte, and *Satisfeita, Yolanda?*, from Recife; and the electronic magazine *Questão de Crítica*, from Rio de Janeiro.

Patrocínio:

Galvarino is part of a trilogy that belongs to the documentary theatre genre – the other plays are *Ni pu tremem – Mis antepassados*, from 2008, and *Territorio descuajado – Testimonio de un pais mestizo*, from 2010. As they say in the introduction to the project available on YouTube, the trilogy consists of:

"Three stagings, three different scenic/territorial languages, three marginal accounts that raise questions about the documentary genre, due to its immense ability to capture entirely unknown aspects of the world around us, the closest, most familiar, and routine events."[2]

The poetics of *Galvarino* lies on the construction of a fictitious cosmos that creates a naturalistic atmosphere, permeated by an epic language aimed at the audience. In addition, there are the letters exchanged with government organs and the Mapuche ritualistic chants in its full performative force. The scenery shows the house of Galvarino's family, where his sister, his mother, and his father expect news about him while preparing a meal. The waiting time heavily imposes itself from the very beginning of the play. There are long silences when the mother literally plucks a chicken and the father fixes an object while listening to the radio. After some time, Galvarino's sister starts reading the letters she wrote to the government and the replies she received from them, while they are projected on the back wall of the stage. She is standing in front of us, facing us, talking to us.

In São Paulo, Paula Gonzales Seguel, Marisol's niece and the director the play, played Marisol Ancamil. Galvarino's uncle, Luis Seguel, Paula's father, played Galvarino's father. The mother was played by Elsa Quinchaleo, who had no previous experience in the theatre until Paula started to gather women from the Mapuche ethnic group for her theatrical experimentation.

[2] *Tres puestas en escena, tres lenguajes escénicos-territoriales, tres relatos marginales, que indagan sobre el género documental por su inmensa capacidad de capturar aspectos absolutamente desconocidos de la realidad que nos circunda; la más cercana, familiar y cotidiana*. https://www.youtube.com/watch?v=Y38nDuRD5VQ

Patrocínio:

Derretiré con un cerrillo la nieve de un volcán (I will melt the snow off a volcano with a match) is a documentary theatre play from the group Lagartijas Tiradas al Sol, in which the artists investigate the origins and trajectory of the PRI - Partido Revolucionário Institucional (Institutional Revolutionary Party) - who was part of the Mexican government from 1929 to 2000. The party was restored to power in 2012 and their comeback prompted Lagartijas to tell Mexico's political history from the point of view of their generation.

The title is a quote from Jorge Meixueiro, an Oaxacan politician who ran for federal deputy in 1943. In the speech he delivered in Congress after receiving the news of his defeat, he said, *"Sé que picaré con un clavo una montaña o que derretiré con un cerillo la nieve de un volcán"*[3] and then shot himself in the mouth. The artists then decided to take a stand and tell Mexico's political history in a seemingly traditional way, passing on information, such as dates, names, facts, graphs, and statistical data. They also present concrete evidence, projecting documents on the back wall of the stage. Two things make this historical narrative different. Firstly, the staging. Theatrical resources, such as masks, placards, and posters with photographs, are used when the actors put themselves in the place of the historical characters, adding playful elements to the seriousness of the theme. Secondly, the play also makes cuts in this historiographical and linear narrative by sewing together, side by side, accounts of the political facts and details about the private life of the young Natalia Valdez Tejeda, a teacher, single mother, and militant in Mexico City. Natalia abandoned her family – who supported the PRI – and isolated herself in a small village in the countryside, where she wrote the book *La Revolución Institucional*. The book served as a guiding light to directors/actors Luisa Pardo and Gabino Rodriguez in the creation of the play. Therefore, while the historical events of

[3] I know I will chip a mountain with a nail or melt the snow off a volcano with a match", in a free translation.

Patrocínio:

public life are dealt with in a more traditional, historiographical way (in spite of its ludic approach), Natalia's personal history – and whatever one may speculate about her subjectivity – is told with more creative freedom with the use of knowingly fictional techniques.

On stage, there are tables, chairs, and several plants – some in vases on the floor, others hanging from the ceiling. The objects used during the performance are already on stage, so that the actors do not have to leave the scene to get them. The set design does not copy any recognizable place. The actors occasionally move around the props and set up scenographic "stations", i.e. temporary spaces for certain scenes.

The artistic procedures of the play were already present in a previous work from the group, *El rumor del incendio*, which I only saw on video (available for download on the website *On the Boards TV*[4] (4)). In this play, the group also chooses the story of a female character - Margarita Urías, a guerrilla fighter - to tell Mexico's political resistance history in the 1960's and 1970's. At the end of the play, we find out Margarita is Luisa Pardo's mother. Luisa co-wrote and co-directed the play, and interprets her mother's role.

The sliding movement in Lagartijas' plays between the official history and micro-history, between articles published in major newspapers and personal letters and diaries, creates a game between the different scales in the historical discourse, and we must keep on adjusting our lenses, quickly zooming in and out. Little by little, the oscillation (positively) confounds us and makes us stop paying too much attention to the frame.

[4] On The Boards TV http://www.ontheboards.tv/performance/theater/el-rumor#about

I would like to point out an interesting aspect of contemporary documentary theatre in the above examples: the complexity of the work of actors as their bodies become a vital part of the scenic design. The actor can both deliver the lines, i.e. the spoken discourse, and become an evidence of the story that is being told. The presence of the actress/director's body, Paula Gonzales Seguel, and her father's, Luis Seguel, who are on stage to tell a family story, authenticate the testimony and effectively bring history to the present. The same thing occurs with Luisa Pardo's presence in *El rumor del incendio*.

In another review[5] (5) I wrote, about the play *Mi vida después*, I resorted to an article written by Spanish academic Oscar Cornago on the auratic dimension of the present body that functions as a witness. Therefore, I will not explore the subject here, although Paula and Luis's example in *Galvarino*, as well as Luisa's in *El rumor* eloquently reinforce the argument presented there. The body on stage is a scenic body that offers itself as a document of reality and makes the frames of theatricality and historiography dance together.

It is a historian-body, a body that writes, rewrites, takes up a place, a body that is no longer anonymous, that announces itself, that makes a stand and takes responsibility for the narrative. Paula takes over as her aunt's voice; first, conceiving the work/play, later, playing her role.

The idea of presence implies yet another layer of the artists' testimony, one that goes beyond the strict sense of an account, a testimony, or a document: the artists' presence on stage as actors, agents, and not characters in a fictional game, whose presence is closely related to an expression of their thought, a materialization of their conduct as artists. And more important than all the demands of the actors' craft is that we see, right there in front of us, artists who

[5] See SMALL, Daniele Avila. *Atos físicos da memória, re-inscrições na História* – Review of *Mi vida después*, by Lola Arias in Questão de Crítica Vol. III, nº 26, October 2010. Available on: http://www.questaodecritica.com.br/2010/10/atos-fisicos-da-memoria-re-inscricoes-na-historia/

Patrocínio:

come forward exposing their political and aesthetic choices. The artists themselves are as evident as the story they tell. The foundations for their work is clearly based on an authorial project.

In addition, some characters are paradigms of the stories being told on stage. Marisol, Natalia, and Margarita are women – as are Paula and Luisa, who created the projects. All of them talk from a marginal place, be it the Mapuche family in Chile or the guerrilla militancy in Mexico. Although we are in the 21st century, women have not fully gained the ownership of their bodies yet – not even by the law, as can easily be seen around us. With that in mind, we can consider the document-bodies of these creator-witnesses a remarkably coherent voice.

The cognitive contribution from documentary theatre to history

If we think about Lagartijas' choice to tell Natalia's story in parallel with Mexico's history and PRI's project to assume power, we notice that to a certain extent documentary theatre can also be seen as a composition that confronts the official ways of historical discourse. In her article entitled *Teatro documental: el referente como inductor de lectura*, the Uruguaian academic Silka Freire considers the existence of:

"(...) a non-traditional discourse construction, whose starting point is an identical referent in its ontological categorization. However, its objective is the pluralization of its own meaning through a rupture in the dominant discourse structure. Also, it does not intend to replace it, but to induce a confrontation through the establishment of new channels of understanding that allow for the elaboration of a new field of meaning." (2006, p. 6)

Derretiré presents itself as a political act. It takes a stand before the need to review recent historical narratives; to take a fresh look at facts, situations, and institutions; and to propose attributing new meanings to them, taking full

responsibility for historical narratives. The political gesture of documentary theatre is to redistribute a few cards and suggest a different framework for historical discourse, as we see in *Galvarino*. There we become acquainted with a part of Chile's history from a point of view that would not be visible through the country's official history. I believe that in Kimen's and Lagartijas' plays, the artists are claiming a different kind of authority – or, as it says in the above quote, they are trying to establish "new channels of understanding". Now we have come to a crucial issue for this critical exercise.

Considering the fact that documentary theatre provides an opportunity for fictional and historiographic discourses to coexist, which questions may we ask the theory of history about the coexistence of both utterances? How can theatre be an operational tool – one that problematizes the issues at stake – of a specific historical discourse? The fact itself, taken from real life, is the starting point for both the creation of documentary theatre and the writing of history, as well as for the historiographical and the fictional approaches. Documentary theatre is a problematic place for this differentiation since it shuffles the discourses, thus inducing an intentional confusion in the way we deal with the narrative of reality.

The aporia of truth in the writing of history does not represent the end of it but rather its starting point, its possibility to exist. With that in mind, we suggest that the problematic place of the fictional element in documentary theatre should not invalidate its historiographical aspirations, but rather that it should represent a constitutive matter of its form, therefore, an object of study functioning as an utterance that transmits historical knowledge.

The relationship with the audience in documentary theatre is not the same as the relationship established by a solely historiographical text. Dramaturgy presupposes a special reading dynamics, an irreversible reading, since readers do not control the text, cannot manipulate the reading act as they do when

Patrocínio:

reading a book, cannot go back as they please to check something up, nor can they detain themselves over a specific passage (unless they recollect what they saw during the performance). Even if they watch the play more than once, contact is established through the scene, not the reception. What spectators keep to themselves is more an experience than content. The atmosphere, the tone, the attitude – these are the elements that become evident and guide memory.

Aesthetic enjoyment is as determinant a premise as the account of the event – but that does not mean that the writing of history doesn't rely on an elaboration of the material construction of the text, after all, it "stores within itself a portion of mimesis", as states Luiz Costa Lima in his *História.Ficção.Literatura* (2006, p.208). However, it is the very coexistence of functions that intermediate the discourses and complicate the relationship between the spectator and the apprehension of a historical discourse through theatrical language. The pervious discursive borders heighten the spectators' critical sense and their attention to the construction of discourse.

The oscillation between the accounts of reality and the theatrical techniques, between concrete evidence and personal accounts and the elaboration of fictional procedures, has the spectators constantly renegotiating their pact with theatre, their witnessing of reality and their reading of history, constantly retracing their thoughts about fictional narrative and the account of reality. Imagination works together with critical sense, attention, and distraction in a dynamic relationship.

To conclude this brief reflection – no doubt a temporary speculation –, we bring something new to the discussion, i.e. questions posed at the course entitled "History and Fiction", taught by Prof. Felipe Charbel, in the second semester of 2014, as part of the History post-graduate programme at UFRJ (Federal University of Rio de Janeiro). "What would be the cognitive contribution from

fiction to history? What comes out of such works as regards historical knowledge or the transmission of historical knowledge, in addition to the factual information they provide? What do these plays reveal about historical knowledge that is so special, or different?"

Here, we grope for an answer that relates to the observation made at the beginning of this text with the quote from *Lexique du drame moderne et contemporain*. What would be the nature of such contribution: individual, existential, symbolic, or feeling-related, as the author suggests about the future of documentary theatre? It may be the case that we suggest a more creative concept of knowledge. Perhaps, the fundamental issue is not "what", but "how"; not which historical knowledge, but how to deal with historical knowledge. At this point, we call attention to the necessary presence of imagination as a wider space for speculation about the very notion of historical knowledge.

Moreover, in my opinion, the historical knowledge provided by these plays is not just in the information they provide, neither is it in the curiosity they may arouse, but in the connection that may be established. The presence of bodies, the use of the first person singular, the ludic element, the characteristic orality of theatre, the coexistence in the shared space-time of performance, the actress who undresses in *Derretiré*, the ritual chanting in *Galvarino*, these are elements that evoke feelings, physical sensations that connect us, spectators, with what the artists are telling us. They are little sparks that strengthen the creation of an improbable feeling of belonging between audiences from around the world (for those plays that are performed in different countries) and marginalized realities in distant territories.

But what does contemporary theatre mean to the theory of history? What is the role of a theatrical work of art, an ephemeral moment with craft production methods, in this vast territory of academic activities and history books? How can we calculate the value of an exchange between contemporary documentary

Patrocínio:

theatre made in Latin America and current research about the theory of history? The only way I can think of is to visualize a match before the snow of a volcano.

Bibliographical references:

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREIRE, SILKA. "Teatro documental: el referente como inductor de lectura". In: *Telondefondo Revista de teoría y crítica teatral.* Nº 4 Diciembre 2006. Available at: http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero4/articulo/60/teatro-documental-el-referente-como-inductor-de-lectura.html

SARRAZAC, Jean-Pierre (org). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Translated by André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SMALL, Daniele Avila. *Atos físicos da memória, re-inscrições na História – Mi vida después review*, by Lola Arias in *Questão de Crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.* Vol. III, nº 26, October 2010. Available at: http://www.questaodecritica.com.br/2010/10/atos-fisicos-da-memoria-re-inscricoes-na-historia/

TEJEDA, Natalia Valdéz. *La revolución institucional.* Mexico City: Editores Independentes de Alvarado, 2000.

Daniele Avila Small is a PhD student in Performing Arts at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Federal University of the State of Rio de Janeiro / UniRio). She holds a Master's Degree in the Social History of Culture from PUC-Rio and a Bachelor's Degree in Theatre Theory from UniRio. She is author of *O crítico ignorante – uma negociação teórica meio complicada* (7Letras, 2015), and the editor and founder of the electronic magazine *Questão de Crítica*.

Patrocínio:

English translation by Cláudia S. Cruz. Cláudia has a Master's degree in Performing Arts from UNIRIO, and two postgraduate degrees - English and Screenplay Writing and Drama. She has been a translator since 1992, having translated books, articles, materials for exhibitions, plays, screenplays, among other types of texts. She has taken part in International Translation Congresses, where she presented her research on Drama Translation.

Patrocínio:

TRADUÇÕES / TRANSLATIONS

MITsp 2016 – 6 reviews: Joël Pommerat, Dimitri Papaioannou, José Fernando Azevedo, Josse de Pauw e Krzysztof Warlikowski

Theatre Critics from Rio de Janeiro write about 6 plays of the 3rd MITsp

By Daniele Avila Small, Mariana Barcelos and Patrick Pessoa

Translated by Dermeval de Sena Aires Júnior

Available with images at: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/mitsp-2016-6-reviews/

The following critiques were presented in March 2016 on occasion of the 3rd MITsp - Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. They were written by Daniele Avila Small, Mariana Barcelos, and Patrick Pessoa, of the *Questão de Crítica* magazine, who participated of "Prática da Crítica" ["Criticism Practice"]. This activity has been promoted by the festival since its first edition in 2014 and is part of a broad set of formative activities included in the exhibit *Olhares Críticos* ["Critical looks"].

The activity "Prática da Crítica" was carried out by the criticism platform *DocumentaCena*, which brings together the ideas and actions of four Brazilian websites of theater criticism: *Horizonte da Cena*, from Belo Horizonte (http://www.horizontedacena.com/); *Satisfeita, Yolanda?*, from Recife (http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/); *Questão de Crítica: Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, from Rio de Janeiro (www.questaodecritica.com.br); and *Teatrojornal - Leituras de Cena*, from São Paulo (http://teatrojornal.com.br/). These four virtual spaces were created by theater journalists, critics, theorists and researchers who have collectively worked for a number of years in order to propose actions that may expand the

field of theater criticism. “Prática da Crítica” also counted with the partnership of collaborators from the website *Agora Crítica Teatral*, and of the independent critic Miguel Arcanjo Prado.

At “Prática da Crítica”, each critic wrote about two plays of the program of the 3rd MITsp festival. Daniele Avila Small wrote about the two plays staged by Joël Pommerat: *Cinderela* (*Cendrillon*) and *Ça ira*. Mariana Barcelos wrote about the plays *Still Life (Natureza morta)*, by Greek director Dimitris Papaioannou, and *Cidade Vodu*, by the company Teatro de Narradores, from São Paulo. And Patrick Pessoa wrote about *An Old Monk*, staged by Belgian director Josse de Pauw, and *(A)Polônia*, staged by Polish director Krzysztof Warlikowski.

The texts were originally published in Portuguese at the MITsp website (http://mitsp.org/2016/blog-olhares-criticos/), and both texts by Patrick Pessoa were also published at the website *Agora Crítica Teatral*, which sponsored his participation at “Prática da Crítica”. We came to feel it would be desirable to produce English translations of these texts for the present edition of *Questão de Crítica*, in order to make the specific nature of theater criticism produced in Brazil available to the international directors and producers responsible for the plays in question.

On narratives in theater and theater narratives

A critique of Joël Pommerat's *Cinderella*

By Daniele Avila Small

Originally published in Portuguese on March 4th, 2016, at:
http://mitsp.org/2016/das-narrativas-no-teatro-e-das-narrativas-do-teatro/

In dramaturgy, it is a common procedure to have theater look back upon itself. The great classics that make the history of theater are continually revisited by present-day artists, ranging from the most traditional type to those who seek to produce new forms. In some cases, artists are driven by the idea of entering the history of theater on account of memorably performing a great role, or of efficaciously staging a play. In these cases, the usual result is merely an accumulation. Yet, in other, rarer cases, the staging of a classic piece occurs when someone has a hypothesis about its narrative, with an outlook that not only continues, but also reinserts its text into the world and allows theater to encounter itself in its history, by sewing some additional threads to this history in one's own times.

Recounting narratives is common practice for humans. The great stories that constitute us are perpetuated by theater, by the movies and by literature. In the case of children's tales, these stories are also transmitted in oral form, and their narratives impress on their hearers some structures of feeling and thought. Later in life, we often try hard, time and again, to cast off many of those structures.

To recount *Cinderella*, as one reflects on Joël Pommerat's staging of its story, is not merely to repeat *Cinderella*. Standing before this play as spectators, we can

Patrocínio:

ask which hypotheses are put forward by this staging in relation to its narrative. We can also ask which hypotheses may be formulated based on what we see. We may ask, for instance, which deep structures can be identified in Cinderella as we conceive her originally, and how these structures are now deconstructed in Pommerat's play.

The standard Cinderella is not a complex character, since she is not portrayed with an intimate dimension, and since she experiences the movement from unhappiness to happiness due to external factors, and to a Christian idea of deservingness, according to which a person who suffers and remains humble shall be rewarded with happiness at some point. Her message for girls is: 'stay home, do domestic work and conform to your family, even if you do not feel that you belong to it at all, because one day, an external factor will manifest itself and your relation with a man will bring you happiness. And all women of the world (a fairy is not of this world) will either abandon you or wish you ill'.

Pommerat's Cinderella has an inner dimension, with a past and a meaning (though a crooked one and the result of a misunderstanding). The trials she must face are largely self-inflicted, and she is also co-responsible for her own afflictions. The external, magical factor becomes a fallacy: the fairy does not act as a fairy, but as a friend. Or, in other words, what saves Cinderella from mental confusion and self-confinement is friendship among women. The man she loves is as lost and has as many neuroses and traumas as she, and no matter how pleasant is the relation they are about the have, this relation is not their *telos* – it is not the final aim of their lives.

Plot subversions such as the shoe frolic, the girl's lightly *blasé* posture, the scene of the great moment of the couple when they are dancing together alone and not fused in the *élan* of a romantic soap opera kiss – each of these aspects can be explored in fantastic discussions. The stepmother's self-deception, for instance, is so comic at first sight, but so sad and moving as the scene unfolds,

that it deserves an analysis in its own right. Each actor's work; the inventiveness of the scene elements; and the dramaturgical operations of the play's author-director: all these features can also be highlighted and critically developed in detail. However, the entire formal work of constructing this play converges into the issues of structure and theme, and prompts us to think about its topics.

The big secret is found precisely in the new fact of the tale: the effect of the mother's words on her deathbed.

On the one hand, we – boys and girls alike – are all haunted by the words of our parents. Within this mood, the play slides from the feminine myth that chases us to the surviving terrors of childhood in the adult mind. But beyond this mood, the tale is entirely based on the inability to listen, on misunderstandings, and on the sense of mishearing. The movement from unhappiness to happiness, as it is experienced by Pommerat's Cinderella, is a movement from not being capable to listen to the other person to being capable, at last, of doing so.

Theater is not simply meant to be seen, but is also, and particularly, meant to be heard. After all, it is in the relation between speaking and listening that its most archaic origin can be found. Therefore, it does make sense that no matter how much the visual aspect of spectacles may guide several contemporary creations, the narrative element always manifests its strength and takes its seat. It is a sign of the actuality of the MITsp program that its third edition started with such an exemplary display of the mythic, ancestral and telluric force contained in the reinvention of narrative in theater as this one.

Patrocínio:

Confident bodies and the battle against weariness

A critique of Joël Pommerat's *Ça ira*

By Daniele Avila Small (Questão de Crítica / DocumentaCena)

Originally published in Portuguese on March 5th, 2016, at:

http://mitsp.org/2016/os-corpos-convictos-e-a-batalha-contra-o-cansaco/

It was not a simple experience to watch Joël Pommerat's *Ça ira* on March 4th, 2016, as Brazil undergoes a crushing process of production and manipulation of discourses to steer public opinion onto a retrograde path of tragic dimensions. It was not a simple experience to hear the statements of clergy representatives in the play while bearing in mind the discourses of Brazil's Evangelical bench, and while recognizing the linkage between the Catholic Church and the military dictatorship that a specific segment of the press (!) now wants to rekindle. It was not a simple experience to hear the representatives of the nobility in the play while bearing in mind that the hard core of political polarities in today's Brazil is the feeling of hate by the middle and high classes against the poor. Brazilian political nerves are now exposed. On the one hand, we can be thankful for the actuality of *Ça ira* and for the importance of having the opportunity to watch this play in this particularly delicate week. On the other, it is a sad finding (although we already knew it) that the level of the political discussion we are currently watching on TV resembles that of the days prior to the French Revolution.

Indeed, the heat of the moment calls for a discussion beyond the stage. Yet, the formal aspects of this play also evoke our critical sense. This staging places us in different structures as spectators. At some moments, we stand before scenes that turn back upon themselves, and unless mistaken, I identify these scenes as

Patrocínio:

the ones in which the king is in his family environment. At other moments, we become the destination of ready-made discourses as the word is directly addressed to us. But most of the time, we stand in the eye of the storm inside the space of the assembly. This staging strategy allows us to feel quite concrete variations of emotional and physical states. And this oscillation of states seems to have a pertinent effect on us as spectators, since it reflects the conditions in which we, as citizens, find ourselves when we stand before a few impasses that we do not know how to solve, or cannot solve.

At some moments, we feel we are not part of the political discussion, that is, we feel our participation is dispensable and the fourth wall of the theater is actually the fourth wall of the great powers. At other moments, we know that we are not real interlocutors of the discourses cynically addressed to us – and this may alienate us even more than the fourth wall. But during the moments of the assembly, politics encourages us and make us want to shout, to boo, and to applaud. The theatrical power of the assembly makes us realize the theatrical power of theater itself. We are not prompted to literally engage ourselves in movements and displacements, but the theatricality of the assembly produces in us a consciousness of our posture on the theater seat, especially when the confident bodies around us reverberate with the same intensity of our own heartbeat.

Dramaturgy evokes our attention in a particularly valuable way when it creates a debate with lines that are not structured in a manicheistic way, or when something negatively surprises us in a discourse with which we were already agreeing in a lively way, or when we can realize a glimmer of reason in a discourse with which we were in disagreement from the start. The way this play presents Louis XVI is complex. We know his head will eventually fall, and we even expect this moment with a measure of anxiety. But the symbolic strength

of monarchy in the minds of French revolutionaries is something that we, as 21st century Brazilians, cannot envision very well. Or can we?

Moreover, it is significant that this play does not reach the point in which the king is decapitated. We find signs of a tragedy in Louis XVI as a character and in the narrative of *Ça ira*, but a catharsis does not occur. After the play, we go back home with the image of the king with his head above his shoulders. And in a particular point in time, some spectators might have thought that being in the theater while a media circus is established out there can be as distressing as being in an assembly to discuss the rights of men while blood was being shed on the streets.

The duration of this play also has an effect on our bodies, minds and affections. Extension is an element of dramaturgy, since it concretely acts on the states of mind of spectators, touching their points of resistance and overthrowing some of these points, while provoking others. Five hours of theater in a foreign language is not “for the weak”. Yet, we must remember that politics, to a large extent, is a foreign language too. And weariness is one of the most efficacious strategies in the big projects of spurious maneuvers, such as the one we are now witnessing in Brazil. Our intellectual and physical exhaustion at the end of the play acts as a mirror to our deep fatigue at this moment when we must cope with the nasty methods of those who turned politics into a profitable business.

One of the pacts in theater is to stay to the end. Let us then remain awake.

Patrocínio:

Acting in lifeless times: Theater and the still life of every day

A critique of the play *Still Life (Natureza-Morta)*

By Mariana Barcelos

Originally published in Portuguese on March 7th, 2016, at:
http://mitsp.org/2016/agir-em-tempos-mortos-o-teatro-e-a-natureza-morta-de-todos-os-dias/

Still life [in Portuguese expression, *natureza morta*, or 'lifeless nature']; nature as found in biology; in the human body; its organism. Dead, what once has been alive: the concreteness of the physical state of matter; a dimension that can only be grasped in the course of time.

As one casts a glance to works of the Still Life genre, two of its inherent features stand out and guide their narratives between the material aspect of objects (food article, human body, flower) and the time that elapsed until their death. One trace is solid, while another extends itself. The Portuguese expression depicts a finite object (it's dead, period). In the English expression, apparently inanimate objects survive their own death – *still life.*

The play Still Life (Natureza-Morta), by Greek director Dimitris Papaioannou, had its premiere on March 4 during the 3rd edition of MITsp at SESC Vila Mariana. The latent tension embedded in its title (at first sight, a twist of words involving two languages) already gives a hint of the issue that cuts through its scenes, in which seven actors exhaustively repeat a number of actions with the purpose of keeping a dead object alive.

In this case, bearing in mind the myth of Sisyphus, being 'dead' can be interpreted as not moving on, in spite of being in motion. Or – and reversing the

intrinsic logic of still life –, the moving body is alive (trying), as the time spent with its repetitions dies away. It is like producing action in a lifeless time and looking at still life not from the perspective of painting, but from that of dramatic action and theater. It is like acting within the stillness of time, and this is precisely what this text proposes. Papaioannou sets out to construct a refined dialectic, which embodies time while dilating the bodies of the actors in the time-lapse of the scenes.

The play begins with the audience lights on. An actor is on a dark chair at the center of the front stage and handles a rock while looking in the direction of the audience in a state of apparent neutrality. The audience lights fade out slowly, as a black stage from floor to ceiling displays a brilliant (though not yet fully sharp) dark bubble over its entire platform. Someone walks in and removes the actor's chair. His body stands unmoved in the previous position, as if he had remained seated, and it becomes evident that in order to endure such a deceptive immobility, a great deal of effort and physical work is necessary. As the actor remains static, one can notice that he is still acting: and so it is possible that such image may represent the idea of action itself, since in the absence of action, his body would fall to the ground. Action is force.

'Lifeless nature' is thus caught in theater by the primordial condition of action, even in a state of immobility. Here, considering the physics of the bodies of the players, to act (to be alive) is to exert a force on something. The chairless actor slowly changes posture, walks to the back of the stage and disappears. Time elapses. We hear sounds of falling objects like tiles; sounds of a construction site. Time elapses. Another actor walks from the back to the front of the stage carrying a notably large piece of wall on his back, with approximately twice his height and stretching out to his sides in such way that it would be impossible to embrace it. It is a dead weight on someone's back.

For a time period superior to our yearning to grasp the action on the stage, this actor forces his body against the wall to keep it standing. In the course of its scenes, the play constantly follows this pattern, which seeks to unlock the time of comprehensibility and strip naked the material tension of its objects and of the human body. It empties out its narrative dimension and exposes a slow time in which the static quality of pictorial frames can be glimpsed. Time has no continuous chronology; it is defined in a static, suspended period when actions are repeated as if being in a single instant. It is a time-body that the naked eye cannot perceive in the regular course of life, as if caught by an extremely slow (negative) camera shooting a split-second when it becomes possible to see infinite actions as they repeat themselves – eternity.

Therefore, the conditions for this notion of time can only be based on the crude physicality of matter and have no particular significance. One either hears the sounds produced by the objects, or silence. Sounds are highlighted by the microphones distributed along the stage floor, and exist in material terms as sound waves: when a broken glass falls from the wall, its sound is heard, and so it is when adhesive tape is pulled from the floor. Lighting ranges from glare to darkness without a semantic of its own. Surfaces at the scene are solid, liquid or gaseous. The wall is a bloc, and the net-shaped plastic piece that appeared as a shining dark bubble on the ceiling earlier in the play becomes gradually illuminated during most of the show, with the paradoxical function of storing smoke. The once solid wall is now turned into fragments, while smoke acquires density inside its plastic structure and sometimes takes shape as: cloud, sea, body cell. All these forms can be reached and modified at the touch of a shovel.

Dilated time thus brings the audience closer to the materiality of things, even though the play's powerful narrative emerges sometimes to the surface of the scene as small lightning bolts. To dilate time is to look through a microscope and notice the details of observed objects before the organism, before causality

and narrative, and before giving names to the organs of the body. This is the stage in which all is one; body that is also a wall, and also is time. Body-wall-time, a composition that can only be changed by a modification of its physical states.

It is unified and concrete, as well as the bodies of the actors. Wearing outfits in the same tones and with small distinctions, resembling usual work clothes sometimes, the players act on the stage as one single mass; a unified piece; a choir. There is no "I", no character, no figures, and so on. The actors are performing on stage, only; they are acting, pure and simple. Each actor recurrently takes the place of another in what could be characterized as the living notes of one physical score, or choreography, in which their bodies connect and appear as one single body. The strongest image that can be described to illustrate this effect is the moment when the actors successively pass through a hole on the center of the wall; one of them comes from the back, while another "enters" by the front, and the figures of their bodies resemble a jigsaw puzzle in which a new body is formed by the body parts of more than one actor. Thus the upper part of the resulting body belongs to one actor, while the lower part belongs to another, and many other exchanges can be seen in this same sense. The body is at once fragmented and expanded by all bodies on the scene.

As a striking metaphor for life's daily repetitions, for the work of the masses, and for the eternal rolling of the stone of Sisyphus, this play can be seen as a criticism that refuses to live under the constraints of myth. But if the myth (the narrative), on the one hand, is what takes life away, then *Still Life* is the force that keeps one alive (acting), though in a lifeless time. Time, in life, is not arranged in suspension; running away from the myth is therefore closer to utopia. Instead of being destined to the inevitable weight of history, this

Patrocínio:

spectacle proposes an autonomous dimension for its narrative, though in a dialectic relation. Your routine is there, lifeless; but you are not.

The weight of the wall on the back of the actors leaves at most a trace of dust. As a matter of fact, the wall itself is but a large sheet of foam. Still, the dead can be beautiful. In the penultimate scene of the play, the actors bring a table to the front of the audience and sit down around it for a typical Mediterranean meal. Different types of fruits, tableware, inanimate objects of still-life paintings. The aroma of herb and olive is pleasant. This scene simulates a meal among friends, as the actors gesticulate as if having a conversation. Yet, not a sound is heard. In fact, the entire play has no spoken lines at all. The human voice cannot propagate when time stands still. And it is not necessary to hear a voice in this case, since any person can guess the commonplace words humans say in the frugal meals of every day. Anyone can hear this silence. The voice of this narrative is in the mind of the spectator, who cannot evade it. The beautiful scene on the stage is an unmistakable example of the lifeless routine we are so delighted to replay.

Patrocínio:

If I could, I would go back today

A critique of the play *Cidade Vodu* (*Voodoo Town*)

By Mariana Barcelos

Originally published in Portuguese on March 9th, 2016, at:
http://mitsp.org/2016/se-eu-pudesse-voltaria-hoje/

When a biographical or confessional narrative stands out in dramaturgy as the element that gives form to a work, it is equivalent to saying that fiction, as an option, would not be enough. An intimate account is the belief that one can neither simply evade what he or she is hearing, nor remain tranquil with the pleasant idea of “Theater, lie”.

From the numerous features of this type of dramaturgy, I highlight two. The first one is that when a person decides to speak about oneself, we assume that the contents of his or her story or text can be expanded outwards. We presume that this account tells a somehow collective story that may concern a large number of individuals and, for this reason, conveys something relevant (an expectation that it not always meets).

The second aspect is that its intrinsically affective lines generally produce a connection with the spectators. What one has to say matters; one is emotionally and affectively involved in the story. And if what he or she says is relevant, then writing a critique of this story based on the technical aspects of theatre seems to me a quite questionable and awkward enterprise. It would also diminish the importance of the enunciation - in the case of *Cidade Vodu* (*Voodoo Town*), staged by Teatro de Narradores, I would have neither the authority nor the right to make such a critique from this white body of mine.

Cidade Vodu chooses a number of historical accounts to depict a lineage of racism in the recent centuries from the standpoint of the Haitian nationality of the actors on the stage. Its lines present a chronological sequence that starts in the period of slavery, and then switches between stories that contrast a detailed description of the barbarous violence experienced by the Negro populations of Haiti, on the one hand, against the discourses of men who held the power back then, on the other. Next, it depicts Haiti's colonial period under Napoleon Bonaparte's rule of continuous cruelty. And its final scenes deal with the Haitian immigration to Brazil after the earthquake of 2010 and the arrival of the UN peace troops in the country in partnership with the Brazilian Army (the MINUSTAH mission). The stories of this final part describe the lives of the actors themselves, as Haitian artists who recently immigrated to Brazil due to the unbearable and unworkable life conditions they underwent at home after the earthquake. This part is the most touching one, as it speaks of the unimaginable pain experienced by those persons, and places an emphasis on the way the Haitian population was treated both at home and in Brazil, while also describing the geographical route of their migration. The narrative ends with memories of violence and brutality inflicted by the Army (which purported to reestablish peace through criminal acts), and prejudice on Brazilian soil, and identifies racism as a structural element of the societies, which is not restricted to specific circumstances in the course of historical time.

Approximately half way through the play, a party takes place at the actors' invitation. The public has then an opportunity to sit down and eat, drink, talk and dance in a broad space at the sound of typical Haitian music, sung by the actors themselves. One of the actors presented this space to me and another spectator named Julia as the "Voodoo" Town, in reference to the voodoo dolls through which an individual can allegedly inflict punishment onto a virtually defenseless victim.

The three of us conversed for a while. Julia asked him if he wished to go back to Haiti. He replied, “If I could, I would go back today”, and laughed. Our exchange of glances was one of empathy, even if Julia and I could not know anything about this anguish. Even in a condition of voodoo victim, the town produces a joyful and warm encounter. Some of the stories that were shared that night did seek to involve their hearers. Yet, they did not weaken the vivacious mood of those who then proposed peace to those who almost always turn their backs to them.

The words of one of the stories of that night reverberate as a historical echo: “each one of us is here because of the other”. If being together has recurrently been based on clashes, confrontations, resistances and struggles, the *Voodoo Town*, on its turn, proposes a festive encounter against the *modus operandi* of our world, which finds it logical to make war in order to attain peace. If the purpose, here, is the encounter – and how could it be otherwise? Let us then encounter.

The second life

A critique of the play *An old Monk*

By Patrick Pessoa

This text was originally published in Portuguese at the following link: http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/60/an-old-monk. I am thankful to Agora Crítica Teatral and the Goethe Institut for sponsoring my travel expenses to the 3rd edition of MITsp.

He was fifteen, sixteen, seventeen years old. He felt like he did not belong to his life, as if he had missed the correct address. All other boys around him had a great deal of dance and talk, lived in bands and had fun. They would always repeat the same stories: the latest booze news, that crazy acid trip, the best joints, the first times they got laid (described with the air of indifference typical of the young wishing to look experienced). They were fifteen, sixteen or seventeen years old, and seemed to think they were in the best period of their lives. But he did not think so. He wasn't suited for his body, with its profusion of weird hair and painful zits. Being a teenager meant for him a type of suffering for which he had not yet found a name.

One day, in a party, he felt unsettled after a friend told him that she was in anguish. Those were beautiful words: "in an-guish". They had the flavor of an exotic fruit, which he swore he had not yet tasted. That was when he read in one of those books people only read when they are fifteen, sixteen or seventeen years old, that life is 'somewhere else'. And he did believe it. After all, life – real life – had to be *somewhere*! He shook with fear as he thought that he would not live enough to know it. For many nights, with his manhood in his hands, he prayed to God so he would not die a virgin. He chanced to find a youth exchange program and ended up in the Netherlands, attracted by the

mirage of legalized marijuana. Who knows that could prompt other liberating experiences? But after he arrived in the country, his feeling of being an ontological foreigner only worsened. At that time, Albert Camus became an addiction. He learned Dutch by reading the subtitles of a US soap opera, *The bold and the beautiful*. And thus, without even realizing it, he actually assimilated that strange language. A mother tongue that one chooses to learn can sometimes impress itself even more strongly than the tongue and the mother that had been allotted to him by fate.

After his return from the exchange year, his father sought to become closer to him, and started taking him to the jazz shows he attended passionately. At the age of twenty, twenty-one, twenty-two, the young man saw and heard musicians whose names he could never remember, but who were always referred to by his father as “fucking awesome”. The sensation he had in those shows was a weird one. Their first notes would already transport him to a quite distant place. The fact that the musicians seemed to play more for themselves than for the audience was a cue for his own disconnection. He would generally think about the life that could have been, or the life that could still be, but… He would often feel guilty for not being capable of appreciating his privilege, since those concerts were usually expensive. He knew that those musicians were technically good, but it seemed to him that something was missing: maybe he lacked a more refined sensibility to enjoy the things that words cannot describe, or the freedom of surrendering himself to a flow of cruder and more abstract sensations beyond rational comprehension.

At the age of thirty, thirty-three, thirty-five, his body continued to be inappropriate, but he had a life that others considered to be actually good. Or, at least, a life they considered to be normal. He had a wife, a son, and a work that allowed him to live without serious financial worries. He had so many obligations to fulfill that he would rarely remember how life had not yet given

him a tenth of what he expected. As when he was a boy, he continued having the fear of dying too young. Now, at least, he was no longer a virgin.

At the age of forty, he went to São Paulo to cover an international theater festival. Some people would consider him a theater critic, even though this 'outfit' looked like a rented suit from a second-hand store. He watched the play of a Belgian director, named "An old monk". Since he knew he would have to publish a critique in less than 12 hours, he previously looked for more information about Josse de Pauw – the author, director and performer of the show. He found that that de Pauw did not refer to his work as a "theater play", but as a "theatrical concert". After the spectacle began, he understood why.

He found a music band on stage, including piano, electric bass and drums, which played some jazz just like the music he used to hear with his father twenty years earlier. He remembered his old man and smiled with the corner of his mouth: "these musicians are fucking awesome!" Next, he saw a corpulent bald man with a long white beard – a mix of Xico Sá and Paulo Cesar Pereio – enter the scene dancing, and surrendering to the flow of the music. He danced for a long time, until he became really tired. That was a quite interesting device, since it turned tiredness into a real corporeal experience beyond representation pure and simple.

Josse de Pauw then started his narrative, always dialoguing with the rhythm of the band, which continued playing during the entire show, always keeping in mind the need to construct an inclusive relation with his audience. The simple but powerful magic of this device was a result of the fact that in spite of referring to seemingly autobiographical experiences, de Pauw spoke in third person, thus turning his own life into fiction and accomplishing the pipe dream of converting his own life experience into a work of art (in the play's epilogue, by the way, this idea was reinforced by the projected image of his naked body with graphic interferences that turned de Pauw's figure into several different sculptures).

De Pauw used dance as a metaphor in order to speak about the three main periods of his life: youth, when he danced tirelessly and time seemed infinite; adulthood, when his obligations made him stop dancing; and his present mature age, when after uselessly striving after the silence and solitude that characterize the life of a monk, he regained the desire to dance and sing as Thelonious Monk, in spite of all physical limitations. And so, even before grasping the central thread of the play, the boy with the 'suit' of a critic was pierced by a strange feeling of belongingness: de Pauw was not only speaking Dutch – the second language he thought he had forgotten. Above all, by acting as a jazz-raphsode, Josse de Pauw was bridging the abyss that had always kept that Brazilian boy away from instrumental music: the lack of words. Before the astonished eyes of this critic, de Pauw was celebrating the marriage between life's musical flow and the narrative capacity to transubstantiate cruder sensations into intelligible meanings.

I left the theater dancing, with the impression that I was now in tune with the rhythm of life, and rejoicing at the feeling that I was no longer a foreigner in this world. In de Pauw's words, "Do not seek too much peace, for there is still time for another life, if necessary. There is time for another, and perhaps also a better life, even if the previous one has been already good".

A second life, without a doubt, hinges essentially on the possibility to articulate a narrative of the scattered fragments of our discontinuous experience of time. This task, as I see it, belongs not only to art, but above all to criticism.

Patrocínio:

Apollo? No!

A critique of the play *(A)Pollonia*

By Patrick Pessoa

This text was originally published in Portuguese at the following link: http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/65/apolonia. I am thankful to Agora Crítica Teatral and the Goethe Institut for sponsoring my travel expenses to the 3rd edition of MITsp.

To write in the heat of the moment about a spectacle as complex as Krzysztof Warlikowski's *(A)Pollonia* is a daunting enterprise. The multiple languages employed by Warlikowski on stage (including music, theater, video, installation art, performance, stand up show, academic conference and puppets), along with the plethora of his more or less explicit references (ranging from Aeschylus to Jonathan Littel, including Euripides, Kafka, Coetzee, Hanah Krall, Godard and many others), and his ambition to expose linkages among some of the oldest issues of human life (the necessity of a personal sacrifice for an ideal, or for one's neighbor; the rebellion against the "gods" and the unacceptable fate imposed by them; the inherently tragic character of any human decision, and the inescapable "innocent guilt" of tragic heroes), while bearing in mind the need to approach Poland's recent past and expiate its guilt in the extermination of the Jews (in Warlikowski's words, "the harrowing legacy that burdens our descendants"): all these elements would doubtlessly deserve the space and time of a more elaborate and consistent reflection (a warning to readers: the hermetic, or even confuse construction of this introductory paragraph intentionally sought to translate into the prose of criticism my experience as a spectator before the many layers of this show).

Patrocínio:

Indeed, it is a daunting enterprise to write in the heat of the moment about a political-theatrical event I am still far from having fully processed. Reductive simplifications and hasty judgments seem to be, in this case, a fate as inescapable as that of the (both Greek and modern) heroes brought to stage by Warlikowski. It would be prudent to wait for a more opportune moment when the adequate conditions for such a reflection could be riper. But the problem, assuming that this moment would someday arrive, is that it might then be already too late.

Tomorrow – March 13 – will be an eloquent date in Brazil, on account of the association between the number 13 and the national Workers' Party, which was originally inspired by the same ideals that stood behind the creation of Polish trade union Solidarity (the movement that sought to combat Poland's historical conservatism based on a proletarian approach to politics). Driven by a curious saintly furor, the fraudulent press of our "*(A)Pollonia*" is calling the nation to a "patriotic" march against "all the corrupts" (today's "Jews"), instigating an ingenious and histrionic polarization between "us" (righteous and pure ones) and "them" (the corrupt and impure ones). However much we should bear in mind the differences between the Brazilian and Polish historical contexts, and between our own days and the first half of the 20th century, when Nazism and Fascism led to the extermination of millions of persons; and although this analogy may seem exaggerated; right now, in the heat of the moment, I am constantly reminded of a famous passage of Walter Benjamin's essay *On the concept of history*, which states: "The astonishment that the things we are experiencing in the 20th century are 'still' possible is by no means philosophical. It is not the beginning of knowledge, unless it would be the knowledge that the conception of history [based on the idea of progress] on which it rests is untenable". From this viewpoint, we stand not before the question of alienated humanists – "Oh, how could all these horrifying facts have occurred?! Oh!" –;

but, instead, before that of the materialist observer who reads history against the tide: why is it that phenomena such as Fascism, Nazism and the Shoah do not occur much more frequently?

With the world at war – the list of current conflicts is so extensive that there would not be enough space for them here, including the conflicts of our private war in Brazil, which are causing a genocide of thousands of young Afro-Brazilians, and were portrayed by the resounding performance *Em legítima defesa* ["*In self-defense*"], one of the high points of this edition of the MIT festival – and with all current ethnic, religious, political and economic polarities between East and West, and with the upsurge of a Cold War that many thought of as being definitely finished after the fall of the Berlin Wall, etc., etc., etc., maybe acts inspired by a sort of Nazi-Fascist inspiration occur much more frequently than the invariably damp eyes of peace-friendly humanists could possibly see. And so it seems to me that one of the structuring intuitions at the basis of Warlikowski's show is that the ideological assumptions behind the outbreak of totalitarianism in the 20th century are still alive and kicking at the dawn of the 21st century – perhaps constituing "the harrowing legacy that burdens our descendants", which *(A)Pollonia* refers to.

If *(A)Pollonia* is not only Poland, but also Brazil or any place where the conditions for phenomena similar to the Shoah continue to exist, then I would dare to say that the show I watched yesterday is not about Poland, but about *Apollo*. The overarching image I identify in the chaos of visual stimuli and heterogeneous words that were literally dumped on the spectators – only apparently in an arbitrary way, just like any work of art that deserves such a description – is the image of Greek god Apollo: naked, with false eyelashes and his willy painted blue, having on his back a huge tattoo of a noose hanging a Star of David. This interpretation of Apollo as a ludicrous, ridiculous, fussy, grotesque and obscene figure is reinforced by a second appearance in video

and a discourse by none other than Apollo himself, in an excerpt of Aeschylus' *Oresteia*, when Apollo sets out to defend Orestes in the killing of his mother Clytemnestra (the killing of one's own mother was punished by the Furies, deities of vengeance for bloody crimes, who chased their guilty victims through madness and death), and affirms that a mother would be only a vase, or a vessel in which the true father of creation would deposit his seed and his blood. From this standpoint, Orestes would not have the blood of his mother and would not deserve the wrath of the Furies. Beyond the radically misogynous traits of these lines for contemporary ears, which Warlikowski skillfully manipulates so as to deepen his audience's repulse of the Greek god, the two Apollos of *(A)Pollonia* share nonetheless a common refusal of all mixtures and impurities, and preach both literally and symbolically the extermination of the other – either a Jew, or a woman.

The play *Appolonia* – now without parentheses (that would serve a different reading from the one I propose) contains a word in its title that is etymologically connected to any creature "offered to Apollo", that is, any creature who would deserve to be sacrificed on account of her impurity, of her otherness, or of having more layers than those that match dichotomies such as good-bad, just-unjust, or ethical-corrupt, or of having not only the blood of the father (the law, faith and ethics of a Sergio Moro – in turn, a typical Apollonian figure in his custom-made, tight-fitted suits, who not by chance received awards from institutions as impartial as the *Globo* network or the news magazine *Veja*). If on the one hand, in terms of discourse, Warlikowski says no to all sacrifices in the name of Apollo by presenting his two derisive Apollos, on the other, the formal constitution of his play expresses a refusal of all ideals of cleanliness, clarity, organic unity, harmony, balance and beauty, which are usually associated to Apollo.

As I started writing this critique, my intention was to end it by objecting to Warlikowski's unilateral view of Apollo, who, on his turn, holds two contradictory qualifications: on the one hand, Apollo is *Phoebus*, or *resplendent,* and imposes clear limits to all things (this is his best known image); on the other, he is *Loxias*, that is, *obscure*, and his oracles must be always interpreted – as a matter of fact, failure to interpret him is more often than not the main reason for the fall of tragic heroes such as Oedipus. I wished to say that by presenting Apollo unilaterally, while closing his eyes to Apollo's fundamentally ambiguous traits and proposing a "purely Dionysian" staging, Warlikowski paradoxically became more Apollonian than he would like to admit. In short, I intended to say that he had not paid enough attention to Nietzsche's lesson in *The birth of tragedy*, which states that by killing Dionysius in the name of Apollo and of his clear conceptual distinctions, Socratic rationalism actually killed Apollo as well, since Apollo and Dionysius would be two sides of one and the same coin, i.e., two iconic names for the ambiguity, or tragic constitution of the human being in life's eternal war. I wanted to say that contrary to Socrates, in the attempt to kill Apollo and interrupt the monumental accumulation of the corpses of all who have been killed in his name (recalling once more Paul Klee's "angel of history" according to Walter Benjamin's reading), Warlikowski ended up killing Dionysius too.

That was what I first intended to say, by way of an immanent critique of Warlikowski's questionable formal options, which produced in me a sensation, as I left the theater, that I had seen a new repetition of an old formwork; that is, of an eminently ironic device to deal with a tradition that stood out powerfully in theater in the 1990s, but after too many repetitions became finally empty and converted itself into a formal fetish.

However, at this point in time, the truth is I cannot say only what I first intended to. I wrote this critique traversed by its words and by the historical moment we

Patrocínio:

are experiencing in Brazil, similarly to the characters of *Ça ira* – which was the culminating point of the MIT festival this year. The tectonic plates that were finally set in motion by the Lula and Dilma administrations (despite all legitimate criticism we may express about some aspects of their governmental projects, which have nothing to do with whether they are pure or not) now run a serious risk of being immobilized again by the reactionary impetus of ancestral elites who seek to retain their privileges at all costs and, just like in *Ça ira*, viscerally refuse the idea of true political equality. Against these elites, and against the catastrophe that is now drawing near, I can only second Warlikowski's words: Apollo? No!

Daniele Avila Small is a PhD student in Performing Arts at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Federal University of the State of Rio de Janeiro / UniRio). She holds a Master's Degree in the Social History of Culture from PUC-Rio and a Bachelor's Degree in Theatre Theory from UniRio. She is author of O crítico ignorante – uma negociação teórica meio complicada (7Letras, 2015), and the editor and founder of the electronic magazine Questão de Crítica.

Mariana Barcelos, an actress, with an undergraduate degree in the Theory of Theater from UNIRIO (University of Rio de Janeiro) is now a student in the undergradute program in Social Sciences at IFCS-UFRJ (Institute de Filosofia e Ciências, Federal University at Rio de Janeiro.

Patrick Pessoa is professor of the Department of Philosophy, Federal Fluminense University (UFF), critic and playwright.

English translations by Dermeval de Sena Aires Júnior. Dermeval is 39, married, and lives in Brasilia, DF, Brazil. He holds a degree in International Relations (UnB) and an MSc in Strategic Studies & Philosophy (UFRJ). He has lived in the USA and Germany, and works as interpreter, translator and proofreader of Portuguese, English and Spanish since 2005.

Patrocínio:

TRADUÇÕES

Pesquisa ou ofício? Nove teses sobre educação para futuros artistas performativos

Heiner Goebbels

Tradução de Luiz Felipe Reis

A tradução foi feita a partir da versão em inglês, publicada em dezembro de 2012 no MIT Presse Journals. Disponível em: http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/PAJJ_a_00123?journalCode=pajj#.Vw8aM9QrIrg

A primeira publicação, em alemão, está no livro *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*, lançado em outubro de 2012.

Available at: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/nove-teses-goebbels/

1.

Quando falamos sobre educação em artes performativas, nós estamos falando sobre o ponto final de uma longa cadeia. Todas as nossas escolas de teatro e as relacionadas a habilidades e práticas da performance — para atores, dançarinos, cantores, músicos, diretores, designers de cenários e figurinos — são o resultado de convenções estéticas desenvolvidas durante um longo período de tempo. Todas as instituições educacionais foram fundadas com a única intenção de entregar sangue novo, profissionais treinados para as instituições operativas apresentarem, noite após noite, balés, óperas, concertos, peças e musicais. Elas são o resultado de práticas artísticas existentes há, pelo menos, 100 anos — os princípios fundadores para o

Patrocínio:

treinamento em ópera são, de fato, ainda um pouco mais antigos. Tais escolas não foram concebidas para renovar ou rever a estética, menos ainda consideram questionar as estruturas e as instituições para as quais elas estão educando jovens aspirantes. Por conta disso, a educação para o "mercado" já existente é o último e o mais lento elo de uma corrente formada pela arte, instituições de arte, e treinamento para as instituições de arte.

É algo bom e justo, um objetivo importante, que após a formatura os estudantes estejam em linha e prontos para conquistar empregos sólidos em teatros e casas de ópera — mas é irresponsável não os prepararem, ao mesmo tempo, para um futuro inseguro e bastante mais complexo. E a cada nova geração de formandos, assim, nós corremos o risco de legitimar e estabilizar os pontos de vista que predominantes sobre tais disciplinas artísticas, conforme elas são concebidas por instituições estabelecidas.

Em vez disso, nós devemos educar inteligentes jovens artistas para que sejam capazes de desenvolver suas próprias estéticas. E nós não devemos fazer isso, como se soubéssemos como isso vai ser ou aparecer, que forma isso terá. Nós não sabemos. O futuro das artes performativas é — assim espero — imprevisível; e para preparar estudantes a abordar realidades complexas, nós devemos envolvê-los em nossas pesquisas e estimulá-los a criar seus próprios experimentos.

2.

Cada fazer, cada técnica é ideológica. Treinamentos de fala e elocução podem apagar o som da sua personalidade; podem silenciar a biografia, o sotaque, e a originalidade da sua própria voz a fim de que ela encontre ou se adéque aos requerimentos de um determinado padrão estético. Isso também vale para treinamentos vocais e para outras áreas da performance — no aprendizado de

Patrocínio:

papéis para certas atuações e também a respeito de estratégias de direção ensinadas em departamentos de drama que estão perdidos em como lidar artisticamente com textos não psicológicos e pós dramáticos, que não trabalham com caracterização ou narrativa linear. Em treinamentos de atuação, por exemplo, você raramente encontra técnicas formais "externas" sendo ensinadas, para além da noção de "empatia". Muitos métodos de treinamento tentam nos fazer acreditar na "naturalidade" das convenções clássicas. E a ignorância a respeito das realizações e feitos do teatro avant-garde do século XX continua, deliberadamente, a nos arremessar para trás. Quanto tempo foi necessário — e quantas encenações de Robert Wilson nós tivemos de assistir — até que aceitássemos com seriedade o que Adolphe Appia já havia proposto (em "Music and staging", 1899) e desenvolvido (em "The living work of art", 1921), que a iluminação cênica podia ser uma forma de arte independente, e não apenas um meio de potencializar a visibilidade dos atores ou do cenário.

Nós precisamos urgentemente do refinamento da pesquisa artística para substituir a corrente concentração em fazeres clássicos e seus métodos de treinamento. Se nós ensinamos métodos de treinamento, então nós precisamos reconhecer a diversidade, a variedade, e nós devemos, sempre, estarmos cientes das implicações históricas. Precisamos promover uma ampla e vasta abertura na mentalidade daqueles que estão estudando e pesquisando, para que seja possível debelar os clichês que esses jovens de 17 e 18 anos resguardam sobre as suas futuras profissões, como atores ou diretores de filmes, TV, musicais ou de teatro. Muitos deles, provavelmente, tiveram de fazer suas decisões profissionais muito cedo. Por essa razão, considere esta questão: em audições para essas disciplinas, estamos atraindo, considerando, e escolhendo a “clientela” certa?

3.

Tempo é crucial — mesmo em uma perspectiva a longo prazo. Por isso, nós não temos que dedicar cada minuto da grade curricular a habilidades e treinamento técnico. Seria preferível que permitíssemos e estimulássemos que os jovens artistas refletissem constantemente sobre o conceito — em constante mudança — de arte, e não simplesmente deixar que aceitem o repertório, os trabalhos e os gêneros conforme são apresentados. É preciso de tempo para ler, tempo para pensar teoricamente a respeito do que você está trabalhando, tempo para ouvir música contemporânea, para ir a museus e galerias ver e experienciar as artes relacionadas, e experimentar as mais recentes estratégias performativas. Apenas nesse caminho os estudantes poderão desenvolver insights artísticos pessoais, singulares, e serem capazes de tomar parte e se posicionar em meio ao discurso da arte contemporânea. E só assim os jovens performers e encenadores poderão se tornar verdadeiros colaboradores na produção e na criação de obras, em vez de apenas executores e cumpridores de funções. Como um cantor ou um dançarino, você tem clareza sobre para que atividade o seu treinamento é bom? O que ele significa em pleno século 21? O que acontece com o espectador, quando os performers, em cena, começam a cantar e a dançar?

Tempo é crucial — mesmo em uma perspectiva a longo prazo. Por isso, o desenvolvimento artístico, o desenvolvimento dos gostos e dos critérios estéticos não podem ser espremidos e comprimidos em três ou quatro anos. Em vez de optar por um mestrado tão cedo, é preciso que haja tempo o suficiente para que se possa desenvolver uma conceituação pessoal e mais lúcida, clara e contemporânea acerca das artes performativas antes que você tenha que decidir se quer se tornar um ator ou um cenógrafo ou um diretor. Talvez seja preciso questionar a estrita separação entre as diversas disciplinas: a separação entre o diretor e o performer, técnicos, cenógrafos e construtores.

Patrocínio:

Se nós desejamos prepará-los para formas de trabalho menos hierárquicas, nós não devemos nem encorajá-los a desenvolver um grande ego, ou mesmo fazê-los praticar e exercitar a divisão dos trabalhos e funções como nós fomos ensinados a fazer em instituições reconhecidas, e que agora copiamos em nossas atuais grades curriculares. Em vez disso, devemos transmitir e reforçar nestes jovens artistas as suas competências sociais em trabalhos de equipe, reforçar suas capacidades de colaborar e amadurecer responsabilidades pessoais. Importantes coletivos de diretores e performers, hoje, já estão contribuindo para construir alternativas amplamente reconhecidas.

4.

"Arte" é — segundo a formulação do teórico de sistemas alemão Niklas Luhmann — definida "pela implausibilidade da sua origem (da sua concepção)". E quando aplicamos essa definição aos negócios convencionais dos teatros, em que um programa/atração é apresentado a cada noite, nós podemos perceber que esses teatros não estão lidando com arte de jeito algum, mas apenas com conversação, entretenimento e aplicação de práticas. Se a arte é a imprevisibilidade, isso significa trabalhar sem compromissos estratificados e permitindo que tudo seja questionado.

Nós não deveríamos limitar as possibilidades da cena e do palco para recontar histórias já bem conhecidas, formulando mensagens para uma plateia subestimada, projetando meras declarações sobre a realidade. Nós podemos, em vez disso, entender o teatro como uma "experiência" artística usando todos os meios e linguagens à nossa disposição, e tendo certeza que os espectadores são maduros e, geralmente, mais inteligentes do que o pequeno grupo que idealizou e concebeu a peça. E se nós pudermos aceitar a ideia de que experiência estética é justamente a experimenciação do desconhecido, do

Patrocínio:

"outro" — uma experiência que abre os nossos olhos, liberta a nossa imaginação, uma experiência para a qual ainda não temos palavras — então as artes performativas, ou seja, a ópera, o teatro, a dança, e a performance, devem rejeitar, sem comprometimento, as convenções que estão escondidas tão discretamente debaixo de tantas suposições ainda não questionadas.

Um destes pressupostos básicos sobre o teatro é a inquestionável validade das noções de "presença" e de "intensidade". Aprendendo com as artes visuais, podemos saber que é possível ter uma experiência estritamente oposta: em muitos trabalhos contemporâneos você pode perceber e experienciar como a "ausência" tem enorme poder de atração para o espectador que é independente, emancipado. A experiência artística não pode proporcionar apenas uma imagem espelhada diretamente do espectador, ou a identificação com um protagonista virtuose em cena, mas deve propiciar também uma espécie de contato indireto, um encontro mediado com um terceiro elemento, com algo desconhecido — e o teatro e a ópera podem aprender isso, por exemplo, com os corpos na dança contemporânea, o modo fragmentado, abstrato, deformado e, às vezes, parcamente observável destes corpos.

Uma parte importante da educação para o teatro deve consistir, portanto, em ensinar e pesquisar artes performativas no contexto do desenvolvimento contemporâneo de outras formas de arte — música, literatura não dramática, artes visuais e gráficas. O verdadeiro "drama" é o fato de que os editores continuam a imprimir textos com personagens e papéis com indicações convencionais (2H, 3M), e isso, tantos anos após Gertrude Stein, Samuel Beckett, Heiner Müller e Sarah Kane —; é esse o verdadeiro drama.

Patrocínio:

5.

Nós não devemos, nunca, subestimar o poder e a gravidade das instituições. Na Alemanha, por exemplo, nós temos centenas de teatros estatais e municipais sob financiamento público: e eles são excelentes e internacionalmente reconhecidos por suas performances e pelo cultivo cuidadoso de seu repertório de obras e encenações, mas eles constantemente demonstram quão inflexíveis eles são quando é preciso desenvolver, em termos de estrutura, novas produções e novos formatos performativos. Eles têm sérias dificuldades em lidar com o desconhecido. São instituições baseadas apenas na língua nacional, alemã, ignorando o caráter internacional das formas de arte, das sociedades atuais, e as línguas “estrangeiras” dos outros.

Então, enquanto espectador, você conhece o repertório, as peças, você conhece os espaços, e se você tem uma assinatura você já conhece, inclusive, os seus companheiros de cadeira, sentados à esquerda e à direita; você conhece também os encenadores e diretores do teatro, os integrantes da companhia – e bom, se ainda não os conhece, já no começo da temporada eles se tornarão familiares através de seus rostos impressos em folders, portraits em grandes closes. Muitos teatros, portanto, se baseiam na noção de reconhecimento e confiança familiar, e isso é o oposto de uma experiência artística.

Para os artistas que trabalham aqui, a formalidade institucional é um requisito a priori, que raramente é questionado e raramente se conecta a uma decisão consciente. Com a exceção de algumas casas, as instituições raramente se permitem a questionar sobre o que realmente define um projeto; para fazer isso, lhes faltam tempo e dinheiro. Eles respondem apenas às seguintes questões: O que a casa precisa ou necessita? O que é bom para a instituição? Os atores? Os cantores? A orquestra? Os workshops? O repertório? A

temporada? O público? Compatibilidade com a instituição é o primeiro requisito para decisões artísticas. Mesmo em óperas contemporâneas, na maioria dos casos é apenas o som que muda – e não os padrões de elenco, a dramaturgia, nem as relações de produção, a relação com o público, ou as estruturas da percepção.

6.

O teatro é uma forma de arte cooperativa. Mesmo a técnica e cada um de seus elementos – luz, figurino, vídeo, som, espaço etc. – nunca podem ser considerados como meras ferramentas, neutras. Quando Brecht defendia a "separação dos elementos" cênicos, ele imaginava um teatro em que cada um dos elementos e linguagens seriam desenvolvidos de modo independente e assim poderiam mostrar as suas próprias forças e poderes artísticos, em vez de continuarem sendo utilizados como um acessório utilitário e ilustrativo.

E é sempre óbvio, como o teatro funciona. Quando você assiste a uma produção no teatro, ou também nos cinemas, você não vê apenas o jeito ou a forma como um diretor trabalha com os atores. Você também pode ver, e perceber, o quão autoritário – ignorante, ou ilustrativo – é o jeito como os outros elementos são usados, ou seja, o trabalho dos técnicos e demais colaboradores e artistas. Com uma hierarquia horizontalizada e uma equipe cooperativa, em que cada um dos participantes tem espaço, tempo, e a liberdade para levarem além as suas próprias disciplinas, o que resulta em cena é uma verdadeira polifonia de elementos e linguagens, o que permite à obra ser percebida e experienciada pelas mais diversas e diferentes perspectivas. Uma polifonia, portanto, que proporciona as mais variadas abordagens e possibilidades de relação, permitindo ao espectador trazer à obra

suas impressões individuais, a partir dos mais variados elementos que são apresentados em cena.

É válido notar que em muitos trabalhos contemporâneos o conceito de “drama” vem se alterando há um bom tempo, e se distanciado do confronto psicológico que se dá entre as funções e papéis representados em cena, e tem caminhado, portanto, em direção a um “drama” das percepções, dos sentimentos, das sensações, dos elementos.

7.

Toda fantasia é perigosa. E Heiner Müller nos alertou sobre isso: “Eu não tenho fantasias. Nenhuma. Pessoas que têm fantasias estão permanentemente em perigo diante das dificuldades da realidade. Eu não consigo imaginar nada. Eu nem mesmo tenho idéias. Eu sempre espero até que alguma coisa apareça”. Existem artistas que têm visões, e eles sofrem um tanto por isso – assim como os seus colaboradores –, porque, às vezes, é dificílimo realizar essas tais visões diante de uma série de dificuldades. Afinal, em todo lugar nos dizem: “Não temos o dinheiro, o elenco dos sonhos, o tempo necessário para os ensaios”. Mas então existem aqueles artistas que preferem observar, olhar atentamente, descobrir possibilidades e tentar transformar todos esses dados em algo nunca experimentado até ali. E isso pode sim nos dar alguma felicidade, porque aí o resultado para todos os envolvidos pode caminhar para além das expectativas, e é surpreendente. Esse modo de trabalhar não é somente mais barato, mas, também, custa menos energia. E afinal, você não deve ter de gastar muito dinheiro para construir mundos ideais – ou para se construir um mundo ideal não se deve gastar muito dinheiro –, você pode reagir ao que já está aí. E certa quantidade de limitações é bastante útil.

O teatro não precisa de artistas com visões. O que acontece no palco não é tão importante. Nem sequer é importante o que mostramos em cena, em vez disso, importa mais aquilo que escondemos – a fim de permitir que o público descubra coisas por sua própria conta; é preciso colocar o público em situações em que eles descubram coisas à sua maneira. É criar um espaço aberto à imaginação do espectador, onde os textos são destrancados e as imagens serão abertas aos olhos dos espectadores.

8.

A criatividade precisa de tempo. Em meio à "sociedade de espetáculos" (Guy Debord), portanto, a desaceleração é percebida, cada vez mais, como uma qualidade subversiva. Nós não devemos copiar o "tempo" e o ritmo ditado e oferecido a nós pela mídia. Fora isso, o tempo também é algo muito importante se nós não queremos nos repetir como artistas. É preciso resistir – nós enquanto artistas, e os teatros – a produzir muito em muito pouco tempo. E mais importante: devemos, sempre, nos preocupar e nos concentrar na realização de bons trabalhos e em mantê-los vivos por um longo tempo.

9.

E para terminar, adiciono à lista de frases e sentenças que eu mais detesto, e que mais escuto, a seguinte: "Essa é uma boa história". Uma "boa história" limita as ricas possibilidades do palco. Eu concordo com Gertrude Stein: "Tudo o que não é uma história pode ser uma peça". 'Qual é a razão de se contar uma história já que há tantas e todo mundo sabe tantas e conta tantas (…) É realmente extraordinário, como tantos dramas complicadíssimos estão se desenrolando o tempo todo. Então por que contar outra história? Há sempre

Patrocínio:

uma história acontecendo". E o teatro, enquanto uma forma de arte, definitivamente pode fazer muito mais do que isso.

Heiner Goebbels (1952) é um compositor, diretor musical, encenador e professor alemão. É professor do Instituto de Ciências Aplicadas ao Teatro da Justus-Liebig-University, em Gießen, Alemanha, e da European Graduate School, em Saas-Fee, Suíça. Seu trabalho é fortemente marcado pelo trânsito entre as artes, desconstruindo sobretudo convenções da ópera, do teatro e da música de concerto. Entre suas criações principais, destacam-se "Man in the Elevador" (1987), "Black on White" (1996), "Hashirigaki" (2000), "I Went to the House But Did Not Enter" (2008), "Stifters Dinge" (2007) e, mais recentemente, "John Cage: Europeras 1&2″ (2012).

Luiz Felipe Reis é jornalista de artes cênicas no Segundo Caderno de O Globo, autor e diretor da Polifônica Cia., e curador do festival Cena Brasil Internacional. Escreveu e dirigiu "Estamos indo embora...", um experimento cênico e científico interdisciplinar. Realizou a primeira reportagem sobre Heiner Goebbels publicada no país, e já pôde fazer quatro diferentes entrevistas com o artista, além de acompanhar *in loco* a programação da Trienal de Artes do Ruhr (Ruhrtriennale), dirigida e curada por Goebbels.

TRADUÇÕES

Sobre a teoría do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe (Trilogia da Revolução, Vol. II)

Santiago Sanguinetti

Tradução de Diego de Angeli

Available at: http://www.questaodecritica.com.br/2016/04/ sobre-a-teoria-do-eterno-retorno-aplicada-a-revolucao-no-caribe/

Nota do tradutor: Por se tratar de uma tradução realizada especificamente para publicação, optamos por não fazer nenhum tipo de adaptação ao contexto brasileiro, uma vez que os personagens e eventos citados na obra possibilitam, enquanto leitura, maior diálogo com a história uruguaia e com o estudo realizado pelo autor a partir da noção de revolução na América.

Sobre a teoria do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe estreou na Sala Zavala Muniz do Teatro Solís, Montevidéu, em 2 de agosto de 2014. O elenco era integrado por:

CARLOS M.: Guillermo Vilarrubí
ERNESTO G.: Alfonso Tort
LENIN V.: Gabriel Calderón
RAÚL C.: Rogelio Gracia

Cenário e iluminação: Sebastián Marreo y Laura Leifert
Figurino: Virginia Sosa
Som: Fernando Castro
Programação Visual: Federico Silva
Produção: Andrea Silva

Patrocínio:

Direção: Santiago Sanguinetti

Sobre a teoría do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe (Trilogia da Revolução, Vol. II)

"*Mas que, pois eram armados, seriam gente de razão.*"
Cristóvão Colombo, *Diário de Viagem*.

"*Uma situação que foi criada através do tempo pode se desfazer em outro tempo:*
os negros do Haiti, entre outros, o tem provado completamente."
Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*.

Capacetes azuis da ONU em missão de paz.
Uma base do exército.
Porto Príncipe, Haiti.

Uma sala desordenada, caótica, com algumas janelas para o exterior, uma porta e muitas caixas de papelão nas quais se lê a inscrição "Ajuda humanitária" empilhadas contra os cantos. CARLOS, com uma camiseta branca e seu capacete azul sobre a cabeça, está sozinho em cena. Canta "Navidad" de José Luis Perales. Para os espectadores. Soa patético. E se vê patético. De fundo começam a cair algumas bombas. Tudo estremece. CARLOS se assusta toda vez que soa uma bomba. ERNESTO entra em cena e o interrompe.

ERNESTO. O que que você tá fazendo?

CARLOS. Nada.

ERNESTO. Tá cantando.

CARLOS. Não.

ERNESTO. Sim, tá cantando.

CARLOS. Não, não tava cantando.

ERNESTO. Te escutei, tava cantando.

CARLOS. Não.

ERNESTO. Já te dissemos que não pode cantar.

CARLOS. Não tava cantando.

ERNESTO. Tava cantando. “Navidad” de José Luis Perales, Carlos. Te escutei. Um karaokê no meio da guerra, Carlos. Como um puto coreano em um bar de putas. Tava cantando ao puto do Perales. Como um puto viado, Carlos. Perales, merda.

CARLOS. *Tímido*. Bom, mas só um pouco.

ERNESTO. O quê?

CARLOS. Um pouquinho.

ERNESTO. Não te escuto.

CARLOS. *Separando apenas o índice e o polegar.* Assim, nada mais.

ERNESTO. É por causa das bombas?

CARLOS não responde.

ERNESTO. São as bombas, Carlos?

CARLOS assente com a cabeça.

ERNESTO. Te dão medo as bombas?

CARLOS assente com a cabeça.

ERNESTO. Bom, já passou. Vem, me dá um abraço.

Se abraçam.

ERNESTO. Tá melhor agora?

Entra LENIN.

LENIN. Não sejam viados, soldados.

ERNESTO. O que que você tá dizendo?

LENIN. Que não seja viado, soldado. É uma ordem.

ERNESTO. Não seja imbecil, Lenin.

CARLOS. *Tímido.* Não briguem. Por favor, não briguem.

ERNESTO. Não vê que fica mal? Quer fazer ele chorar de novo? E depois se chora quem aguenta? Você aguenta ele? Não, aguento eu. Então, não faz ele chorar, caralho.

LENIN. Escuta uma coisa, Ernesto. Quando o bando de negros de merda que tá lá fora jogando pedras entre nesta base de merda e de um em um façam fila pra meter no teu rabo até que suas tripas saiam pelo buraco do cu, e agarrem as tripas penduradas, e façam delas uma bucetinha e as violem também, e nos façam desfilar pela rua vestidos de rosa como umas bailarinas ao grito de "sou tua puta e olhem como fica bem esse tutú em mim", aí vamos chorar todos juntos, até que se partam os olhos pelas lágrimas de sangue que vamos chorar de tanta dor no cu e pelo sêmen de negro que vamos ter dentro fazendo pressão para estourar nosso cérebro. Aí vamos chorar, mas só aí. Antes não. E o que chorar agora, abrimos a porta e jogamos ao bando. Para que sejam comidos por esses negros de merda. E se têm fome, que comecem por este pedaço de viado que o único que faz é cantar cançõezinhas afeminadas de senhorita burguesa. Foda-se o Haiti, caralho!
CARLOS fecha os olhos e começa a cantar "Aqui no mar" do filme A Pequena Sereia.

ERNESTO. Calma, Lenin.

LENIN. Faço o melhor que posso.

ERNESTO. Como vamos?

LENIN. Perdendo.

ERNESTO. E os outros?

LENIN. Não há comunicação.

ERNESTO. Ainda tem comida, não?

LENIN. Cada vez menos. E eles são muitos, Ernesto. E não somos *marines*, caralho. *Tira o capacete azul.* Que merda fazemos com esses capacetes de merda agora?

ERNESTO. A ONU? Os outros acampamentos?

LENIN. Os negros tomaram tudo.

ERNESTO. Os haitianos.

LENIN. Quê?

ERNESTO. Não são “negros”, são “haitianos”.

LENIN. Tá de sacanagem.

ERNESTO. É de bom tom, Lenin.

LENIN. Os negros querem nos matar, Ernesto.

ERNESTO. Ao dizer “os negros” tá generalizando.

LENIN. E?

ERNESTO. Nem *todos* os negros querem nos matar. *Alguns* negros querem nos matar.

LENIN. Quê, você gosta dos negros?

ERNESTO. Quê? Não. Só digo que é melhor dizer “haitianos”. *Todos* os haitianos querem nos matar. Teoria de conjuntos, Lenin.

CARLOS. Não quero morrer.

ERNESTO. Ninguém vai morrer, Carlos.

LENIN. Todos vamos morrer. Se entram, estamos mortos. Vão nos empalar. De um a um. E vão nos fazer zumbis. Esta gente inventou os zumbis, caralho.

CARLOS. Não quero que me empalem.

ERNESTO. Para que vão te empalar se depois vão te fazer zumbi?

LENIN. Para te fazer zumbi antes tem que te matar.

ERNESTO Com um pau no cu?

LENIN. Qual é o problema?

ERNESTO. Não me imagino um zumbi com um pau no cu.

LENIN. Não?

ERNESTO. Você sim?

LENIN. Sei lá.

ERNESTO. Um morto com um pau no cu não assusta ninguém.

CARLOS. A mim assustaria.

ERNESTO. Sério? Um tipo arrastando um pedaço de madeira entre as nádegas? Esteja morto assim e com uma perna alheia entre os dentes, eu me cago de tanto rir na cara.

LENIN. Os zumbis não estão aí para assustar. Estão aí para outra cosa.

ERNESTO. Para quê?

LENIN. Não sei.

ERNESTO Para que são feitos?

LENIN. Quem?

ERNESTO. Os zumbis de merda, Lenin.

LENIN. Sei lá! Você acha que eu tenho cara de haitiano?

CARLOS. Por que jogam pedras?

LENIN. Os zumbis?

CARLOS. Os negros.

ERNESTO. Haitianos.

CARLOS. Haitianos.

LENIN. Para quebrar coisas.

CARLOS. O que querem?

LENIN. Entrar.

CARLOS. Sim, já sei. Digo, para quê querem entrar.

LENIN. Ah. Não sei. Suponho que querem que fôssemos.

ERNESTO. Vamos.

LENIN. Ahn?

ERNESTO. Presente. “Querem que vamos embora”.

LENIN. Você quer que eu te coma um braço.

ERNESTO. Não há motivos para violentar a gramática dessa forma, Lenin.

LENIN. Você entende que vamos morrer, não?

ERNESTO. E o que você ganha falando mal?

LENIN. Me deixa em paz, puta que te pariu!

CARLOS. Me sinto Artigas.

Silêncio.

ERNESTO. Explica.

CARLOS. Artigas. Pelo lugar. É o mesmo. Estamos sitiados.

ERNESTO. O de Artigas foi ao contrário.

CARLOS. Em que sentido?

ERNESTO. Ele sitiou Montevidéu. Ninguém o sitiou[1].

CARLOS. Sério?

ERNESTO. As aulas particulares não te serviram de nada, Carlos?

LENIN. Aulas particulares?

CARLOS. Não compreendo, Ernesto.

LENIN. *A ERNESTO.* Você deu aulas particulares para ele?

CARLOS. Eu gosto de aprender.

LENIN. Vocês são um casal ou algo assim?

ERNESTO. Não diga estupidezes, Lenin.

[1] No marco do processo de independência hispano-americano do século XIX, José Gervasio Artigas (1764-1850) liderou o sítio a Montevidéu, cidade que se mantinha fiel à Espanha, depois de ter vencido na Batalla de Las Piedras em 1811.

Patrocínio:

LENIN. Assassinado por uns negros de merda com uma caterva de bichas ao lado. Puta que pariu.

ERNESTO. Aqui ninguém vai morrer, está claro?

LENIN. Nas revoluções as pessoas morrem, Ernesto.

ERNESTO. Do que você tá falando?

LENIN. Não se dá conta?

ERNESTO. De quê?

LENIN. Não pode ouvir?

ERNESTO. Falam em francês, Lenin. Não entendo uma merda.

LENIN. É o que gritam. Todo o tempo. “Revolução”, Ernesto. “Revolução”.

ERNESTO. E?

LENIN. Isso.

ERNESTO. Quê?

LENIN. São comunistas, Ernesto. E atrás deles um bando de zumbis bolcheviques com sotaque cubano e olhos puxados. Estão formando um exército de vermelhos do além, merda. Não se dá conta? Vão invadir a América Latina começando por aqui, por esta ilha de negros de merda. Esta vez é pra valer, puta que pariu. Um bando de mortos-vivos marxistas leninistas lambe saco de Mao. Se tem milhões de chineses vivos, mortos tem muitos mais, caralho. Os chineses zumbis vão invadir o mundo. Vão levantar de novo o muro de Berlim. E vão mandar nossos filhos viverem na Sibéria para comerem seus corpinhos.

ERNESTO. Você não tem filhos.

LENIN. Não quero que comam meus filhos!

ERNESTO. Você não tem filhos, Lenin.

LENIN. Dá no mesmo!

ERNESTO. Calma. Os zumbis não existem.

LENIN. Pelo bem de meus futuros filhos, espero que tenha razão.

CARLOS. Sinto falta da minha mãe.

LENIN. Não seja débil, soldado. Dos débeis eles comem o cu primeiro.

CARLOS. Podia ter escolhido o Congo.

LENIN. O Congo dá no mesmo. Continuam sendo negros que falam em francês.

ERNESTO. Lenin.

LENIN. Foda-se o Haiti.

CARLOS. Afeganistão tem outro prestígio.

LENIN. O Iraque. Por que não Iraque?

CARLOS. Eu prefiro Iraque.

LENIN. Não. Viemos de um país de medíocres. E os medíocres não vão ao Iraque.

CARLOS. Uma merda Haiti, ahn?

LENIN. Nem sequer é uma ilha inteira.

CARLOS. Porque na outra metade está El Salvador.

ERNESTO. República Dominicana.

CARLOS. Puta que pariu.

ERNESTO. Já vai guardar.

CARLOS. É impossível, Ernesto. Eu confundo.

LENIN. Onde deixei o megafone?

CARLOS. Estava ao lado do mictório.

ERNESTO. O que vai fazer?

LENIN. Vou falar com eles.

ERNESTO. De quê?

LENIN. *A CARLOS.* Por que ao lado do mictório? As pessoas colocam isso na boca, por Deus.

ERNESTO. Lenin.

LENIN. Vou dizer o anacrônico que é fazer uma revolução nos tempos que correm. E que o Che não falava crioulo. E que Toussaint Louverture é um bom nome para um gato e nada mais. Tiveram sua oportunidade em mil oitocentos e quatro e fizeram merda. Aí você vê. O primeiro país em toda América a se independizar e fizeram merda. Por quê?

ERNESTO. Por ser negros?

LENIN. Não fui eu quem disse.

ERNESTO. É um argumento estúpido.

LENIN. É um mundo estúpido.

CARLOS. Quem é Toussaint Louverture?

ERNESTO. Você cantando, Carlos.

LENIN. O problema desses tipos é geográfico. É o mal de ficar entre Venezuela e Cuba. Chega o Socialismo até por ondas magnéticas. Devem sentir. Algo no ar.

CARLOS. Viemos ajudá-los.

LENIN. Viemos fazer algo de dinheiro, não se engane.

CARLOS. Este capacete representa meu país e eu o respeito.

LENIN. O capacete é azul, não celeste, imbecil. Representa a ONU, não o Uruguai[2].

ERNESTO. Têm motivos para nos odiar.

LENIN. Não comece.

ERNESTO. Só digo que não fomos de todo bons.

LENIN. Não comece.

ERNESTO. É verdade.

LENIN. O da violação foi só uma vez. E foi um pouquinho. Nem sequer metemos até o fundo desse negro de merda.

[2] A camiseta da Seleção Uruguaia de Futebol é de cor celeste.

Patrocínio:

CARLOS. Do que você tá falando?

ERNESTO. Sério, Carlos. Cantando.

LENIN. Era um “juego”, caralho. Um jogo de merda. E que conste que eu nem sequer desfrutei.

ERNESTO. Você tinha maracas e ficou pulando como uma líder de torcida, Lenin.

LENIN. Me deixei levar, Ernesto!

CARLOS. Você se violou um negro?

ERNESTO. “Violar” não é um verbo pronominal, Carlos. Não se diz “se violou”, e sim “violou”. Você violou negros. Nós violamos negros. Vós violastes negros.

LENIN. Eu não violei ninguém. O tipo queria comida e nós demos. Uma gelatina Royal de maçã que tava de lamber os beiços. Foi uma transação comercial. Nada mais.

ERNESTO. O tipo resistia, Lenin.

LENIN. Demos uma gelatina Royal de maçã, merda!

ERNESTO. Tinha sangue por todos os lados.

LENIN. Não tinha, não.

ERNESTO. Tem fotos.

LENIN. Fodam-se as fotos.

ERNESTO. Você quem tirou, Lenin.

LENIN. Queria ter uma lembrança do Haiti, caralho.

CARLOS. Vão te foder. E vão te fazer zumbi. Primeiro vão te foder e depois vão te fazer zumbi. Nessa ordem.

LENIN. O tipo deixou. Estávamos sozinhos e precisávamos de um pouco de carinho, nada mais. Só um pouco de carinho.

ERNESTO. Era menor, Lenin.

LENIN. Não me venha com tecnicismos, tá? Se senta no meio fio e os pés pisam o chão, pode comer, Ernesto. São pequenos delinquentes. Se podem roubar, também podem fazer amor, caralho.

CARLOS. Você é pedófilo, Lenin.

LENIN. Uma merda que eu sou.

CARLOS. E é gay também.

LENIN. Não sou, não. Os menores não têm sexo, Carlos. Se você come antes de que façam dezoito, não é viado. Depois sim. Eu não como homens, campeão.

ERNESTO. E antes de que façam dezoito o que são?

LENIN. Andróginos.

ERNESTO. Tem pau, Lenin.

LENIN. Calma!

CARLOS. Lenin, não pode andar por aí violando gente.

LENIN. Eu não violo gente, imbecil. Eu faço amor.

ERNESTO. Se é pela força, é violação.

LENIN. Esse é teu ponto de vista.

ERNESTO. Não é um ponto de vista, é um delito.

LENIN. Palavras, Ernesto. Palavras.

ERNESTO. Não te entendo, Lenin.

LENIN. O quê? Queria que eu comesse uma mulher?

CARLOS. Você gosta de comer outras coisas?

LENIN. Não seja idiota.

CARLOS. Macacos, Lenin? Pássaros? Cachorrinhos?

LENIN. Eu como mulheres, campeão. Mas não no Haiti.

CARLOS. Por?

LENIN. Porque têm AIDS.

CARLOS. Todas?

LENIN. Todas, Carlos.

CARLOS. E os homens não?

LENIN. Não, os homens se curam.

CARLOS. Da AIDS?

LENIN. Com certeza, Carlos.

CARLOS. Como?

LENIN. *Sem ironia*. Magia vodu, Carlos. Magia vodu.

CARLOS. Ah.

ERNESTO. De que caralho você tá falando?

LENIN. Todo mundo sabe, Ernesto.

ERNESTO. O quê?

LENIN. Que se você tem AIDS e come uma menina virgem, fica curado. *Silêncio*.

ERNESTO. Que merda você tá dizendo?

LENIN. Mas tem que ser muito menina, se não, não serve.

ERNESTO. Você é um idiota, Lenin.

LENIN. E antes tem que fazer ela tomar um chá de tília, porque se ela tá muito nervosa se aperta toda e, claro, você se cura da AIDS, mas sua pica dói por uma semana.

ERNESTO. Para, Lenin.

LENIN. Pensei que sabiam.

ERNESTO. AIDS não se cura, imbecil.

LENIN. Vocês não falam com a gente?

CARLOS. Que gente?

LENIN. A que vive aqui, merda.

ERNESTO. Somos proibidos de falar com essa gente.

LENIN. Bom, se vamos começar com estupidezes…

CARLOS. Quem te disse isso?

LENIN. Quê?

CARLOS. O das meninas virgens.

LENIN. Essa gente, os haitianos, os negros de merda pseudorrevolucionários que agora tão cercando a base.

CARLOS. Como sabe que é verdade?

LENIN. Porque eu mesmo me curei assim, Carlos.

Silêncio.

ERNESTO. Você tem AIDS, pedaço de retardado?

CARLOS. *A LENIN.* Não me toque.

ERNESTO. A AIDS não se contagia tocando gente, Carlos. Já falamos disso.

CARLOS. Tem certeza?

ERNESTO. Não se lembra da aula sobre doenças venéreas, Carlos?

CARLOS. Não.

ERNESTO. *A CARLOS.* Promete que quando voltarmos ao Uruguai você vai fazer exames da cabeça.

LENIN. Ei, eu não tenho AIDS. Já me curei.

ERNESTO. Tem AIDS e fode gente, retardado?

CARLOS. *A LENIN.* Se violou uma menina e a contagiou com AIDS, Lenin?

ERNESTO. *A CARLOS.* Lembra, se diz “violou”, não “se violou”.

LENIN. Já não tenho AIDS, merda.

ERNESTO. Claro, claro, Lenin.

LENIN. Me deixa em paz.

CARLOS. Você é doente.

LENIN. É verdade, me curei. Me sinto forte e vigoroso.

ERNESTO. Você tá pálido, Lenin.

LENIN. Cala a boca!

CARLOS. Não posso acreditar que tenha AIDS.

LENIN. Eu não tenho nada.

CARLOS. Compartilhamos o banheiro, Lenin.

ERNESTO. É AIDS, não hepatite, Carlos.

CARLOS. Não é o mesmo?

ERNESTO. Não.

LENIN. A hepatite se cura comendo legumes e cocô de cachorro.

ERNESTO. Tá de sacanagem.

LENIN. De jeito nenhum.

ERNESTO. Isso quem te disse?

LENIN. Essa gente, merda!

ERNESTO. Você é um idiota.

LENIN. Sabedoria popular, Ernesto. A voz dos ancestrais.

CARLOS. A voz dos ancestrais te disse para comer legumes e cocô de cachorro?

LENIN. Não seja imbecil. Só se tiver hepatite.

CARLOS. É nojento, Lenin.

LENIN. Não é nojento. É homeopatia.

ERNESTO. É medieval, Lenin.

LENIN. É tradição. A tradição é boa, Ernesto.

ERNESTO. É paleolítico. Você tá a um passo do macaco.

LENIN. Todos estamos a um passo do macaco.

CARLOS. De que macaco?

ERNESTO. Você tá mais perto, Lenin. O macaco é como seu primo irmão.

LENIN. O macaco é meu primo irmão?

CARLOS. De que caralho vocês tão falando?

LENIN. *Apontando para fora*. Eles são os macacos!

ERNESTO. Eles tão fazendo a revolução. São etapas, Lenin. Agora tão superando a alienação, entende, Lenin? Abrem os olhos, pensam

que o mundo é uma merda para todos, mas entram na Internet e veem coisas, veem gente com dinheiro, Lenin. Colocam “Haiti” no Google e aparece uma agência de viagens e turismo, aparece um par de fotos do Caribe, Lenin, e se inteiram que tem gente que faz turismo, entende? Turismo. E recreação. E ficam com raiva. Jogam pedras e quebram o primeiro que encontram. E o primeiro que encontram é este contingente das Nações Unidas. E matam aos que estão dentro, cortando suas cabeças como a de Maria Antonieta. Entende?

LENIN. Macacos. Macacos que leem Marx e Engels. Macacos que leem *O Capital*. Mas macacos afinal.

CARLOS tapa os ouvidos e começa a cantar “Um mundo ideal”, do filme Aladdin*.*

ERNESTO. *A LENIN.* Vê o que você faz? Você grita e ele fica autista.

LENIN. *A CARLOS*. Vira homem.

ERNESTO. Deixa ele cantar, faz bem pra ele.

LENIN. O que fazemos?

ERNESTO. Com Carlos?

LENIN. Com a revolução, idiota.

ERNESTO. Não sei.

LENIN. E se damos a eles o que querem?

ERNESTO. O quê? Vai empurrar um meio de produção goela abaixo?

LENIN. Não seja imbecil.

ERNESTO. *Brincando.* “Ei, aqui vai esta fábrica pra vocês! Socializem-na!”

LENIN. Não tô falando disso, Ernesto.

ERNESTO. É o que querem, Lenin.

LENIN. Mas eu não sou um porco burguês, caralho. Se tivesse querido isso teria viajado a Moscou, não ao Haiti.

ERNESTO. Não tem capacetes azuis em Moscou.

LENIN. Foda-se! Cago pros capacetes azuis.

ERNESTO. Nem pense nisso.

LENIN. Cago pros capacetes azuis!

ERNESTO. Você caga pra mim?

LENIN. Cago.

ERNESTO. Vai cagar pra mim!

LENIN. Cago muito.

ERNESTO. Ah, vai cagar pra mim!

LENIN. Com diarréia, com sífilis eu cago!

ERNESTO. A sífilis afeta o pinto não o intestino, imbecil.

CARLOS canta um pouco mais forte tapando os ouvidos.

ERNESTO. *Apontando a CARLOS.* Olha o que você faz. Mas olha o que você faz.

LENIN. Eu assim não posso, Ernesto.

ERNESTO. *A CARLOS.* Calma, Carlos.

LENIN. Eu sou um masculino sensível.

ERNESTO. *A LENIN.* Não é necessário.

LENIN. O quê?

ERNESTO. A linguagem de formulário entre a gente, Lenin. Não é necessário.

LENIN. Por que tá dizendo isso?

ERNESTO. Você disse que era um masculino sensível.

LENIN. É o que sou, Ernesto.

CARLOS abandona seu ensimesmamento. Silêncio.

CARLOS. Tem cheiro. Sentem o cheiro?

ERNESTO. É fumaça.

Os três se aproximam de alguma janela. Olham pra fora.

LENIN. Aquilo é fogo?

Patrocínio:

ERNESTO. Sim.

CARLOS. Tão queimando algo.

LENIN. O que é? Um pano?

CARLOS. Parece uma bandeira.

ERNESTO. Sim. É a bandeira dos Estados Unidos. Tão queimando.

LENIN. Mas que obviedade. Queimar bandeiras ianques. Um lugar comum. *Gritando pela janela.* Isso é um lugar comum, idiotas! Se faz em todos os lados! Ficou de moda nos anos sessenta! Se atualizem, medíocres! E agora o quê? Vão jogar pedras no McDonald's? Assim não se começa uma revolução, mongolóides!

ERNESTO. Calma, Lenin.

LENIN. *A ERNESTO.* Quebram uma vidraça e acham que tomaram a Bastilha. *Grita pela janela*. Idiotas!

CARLOS. *Olhando pela janela.* Destroçaram tudo.

ERNESTO. Isso que você tá olhando não foram eles, foi o terremoto.

CARLOS. Eles têm terremotos?

ERNESTO. E furacões.

LENIN. Que se fodam. Por negros e comunistas. Essa ilha é a Sodoma bíblica pós Marx. *Gritando pela janela.* E Deus vai fazer ela desaparecer!

CARLOS. E que culpa tem El Salvador?

ERNESTO. República Dominicana.

CARLOS. Puta merda!

LENIN. É tudo a mesma merda, Carlos.

CARLOS. *Olhando pela janela*. Aquela é a bandeira da ONU?

ERNESTO. Sim.

CARLOS. Tão queimando ela também.

Patrocínio:

ERNESTO. E agora botaram fogo na bandeira do Uruguai. Sim, na do Uruguai.

CARLOS. E tão fazendo dedo pra gente.

LENIN. *Gritando pela janela*. Continua sendo pano, mongóis!

CARLOS. E isso o que é?

ERNESTO. Estão empurrando alguém. Entre vários.

CARLOS. É…?

ERNESTO. Sim, é o General Bertolotti.

Silêncio.

CARLOS. E tão queimando ele também.

Silêncio. CARLOS e LENIN se afastam da janela. Se olham. ERNESTO segue olhando para fora.

LENIN. Temos que sair daqui.

CARLOS. Eu gostava do General Bertolotti.

LENIN. Tenho que ir ao banheiro.

CARLOS. No meu não. Usa outro.

LENIN. Não tem outro, Carlos.

CARLOS. Então não vá, Lenin.

LENIN. Como que não vou?

CARLOS. Não, fica aqui.

LENIN. Não vou ficar aqui.

CARLOS. Sim, fica aqui com a gente, Lenin.

ERNESTO. *Gritando pela janela.* Olá! Se é por causa da mais-valia, a gente não tem nada a ver, ahn? De fato, pessoalmente tô de acordo e a mim parece fantástico. Honestamente. E isso da luta de classes, maravilhoso, maravilhoso de verdade, sério. A autodeterminação dos povos livres me enche de orgulho, sério. E que o Socialismo real tenha vigência, opa, isso tá muito bem também, ahn? A

imaginação ao poder, senhores! *Vira a cabeça para CARLOS e LENIN.* Como se diz “ditadura do proletariado” em francês?

LENIN. Não tenho a menor ideia, Ernesto.

ERNESTO. Você não fala com as pessoas?

LENIN. Através de sinais. Gestos. Mímica. Domínio do corpo.

CARLOS. Eu te entendi completamente, Ernesto.

ERNESTO. Você fala português, Carlos.

CARLOS. E eles não?

ERNESTO. Não, eles falam francês.

CARLOS. Como na França.

ERNESTO. Sim, como na França, Carlos.

CARLOS. São bem diferentes, não?

ERNESTO. O português e o francês?

CARLOS assente com a cabeça.

ERNESTO. Sim, são bem diferentes.

LENIN. Tenho um dicionário. Na mala eu tenho um dicionário.

ERNESTO. Pega, Lenin.

LENIN. Não posso, tenho que ir ao banheiro.

ERNESTO. Vá ao banheiro e pega o dicionário.

LENIN. Bom, mas primeiro vou ao banheiro.

ERNESTO. Primeiro vá ao banheiro e depois pega o dicionário.

LENIN. E o megafone.

ERNESTO. Vai mijar, caralho.

CARLOS. Lenin.

LENIN. O quê?

CARLOS. Leva o walkie talkie.

LENIN. Carlos, vou ao banheiro.

CARLOS. Leva o walkie talkie e deixa ligado.

LENIN. Não vou levar o walkie talkie.

CARLOS. Deixa ligado em todo momento, Lenin.

LENIN. Vou e venho, Carlos.

CARLOS. É por sua vida, Lenin.

LENIN. Não vai acontecer nada.

CARLOS. Tá perigoso, Lenin.

LENIN. Vou mijar, Carlos. Não posso mijar com o walkie talkie ligado.

CARLOS. Então vou com você, Lenin.

LENIN. Você fica aqui. Me dá o walkie talkie. Me dá a merda do walkie talkie.

CARLOS dá um dos walkie talkies a LENIN.

CARLOS. Lenin.

LENIN. O quê?

CARLOS. Se você for e não voltar, eu vou sentir saudade.

LENIN o olha. Silêncio. Sai.

ERNESTO. Lenin vai ficar bem, Carlos.

CARLOS. Eu sinto que tá perigoso, Ernesto.

ERNESTO. Enquanto estamos aqui vai ficar tudo bem. Só temos que esperar que...

CARLOS. *Interrompendo ERNESTO, acionando o walkie talkie.* Tá bem, Lenin?

Silêncio.

LENIN. *Voz pelo walkie talkie de CARLOS*. Tô bem, me deixa em paz.

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie*. Fica comigo em todo momento, Lenin.

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Tô entrando no banheiro.

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Continua comigo, Lenin.

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Não vou mijar enquanto falo com você, Carlos.

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Vê alguém? Me diz, vê alguém?

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Carlos, sério, não seja doente.

ERNESTO. Deixa ele mijar, Carlos.

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Podem ter hostis, Lenin.

LENIN. *Pelo walkie talkie.* O negros não são hostis, são só negros, Carlos.

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Podem ter zumbis também. Você disse que podiam ter zumbis.

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Não tem ninguém, Carlos. Não tem negros e não vejo nenhum dos nossos tampouco. *Pausa*. Já entrei no banheiro, Carlos. Tô abaixando a cueca. Agora vou apagar um pouco o walkie talkie para poder… *Pausa.* Mas puta merda, mas puta que pariu, eu fiz xixi fora, Carlos. Molhei essa merda de calça. Me mijei todo, Carlos. Por estar segurando esse puto walkie talkie de merda, me mijei todo. Seu filho da puta, Carlos. Me deixa mijar em paz, puta que pariu!

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Continua comigo, Lenin.

ERNESTO. Como que não viu nenhum dos nossos?

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Como que não viu nenhum dos nossos, Lenin?

Silêncio.

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Lenin. *Silêncio*. Lenin. *Silêncio*. Lenin. *Silêncio*. Lenin. *Silêncio maior*. Lenin. *A ERNESTO*. Perdemos o Lenin, Ernesto.

ERNESTO. Não perdemos ninguém, Carlos.

CARLOS. Foi comido pelos zumbis, Ernesto.

ERNESTO. Não existem zumbis, Carlos. Não existem zumbis.

CARLOS. Magia vodu. Negros com fome e magia vodu. A combinação é terrível, Ernesto.

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Aqui Lenin, bando de mongóis.

CARLOS. *Falando pelo walkie talkie.* Você me assustou, Lenin. Cortou a comunicação e ficamos nervosos aqui.

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Tava sacudindo, Carlos. O que você quer? Que te dê detalhes?

ERNESTO. *Pegando o walkie talkie das mãos de CARLOS*. Lenin, como que não tinha ninguém?

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Não tinha ninguém, Ernesto.

ERNESTO. *Falando pelo walkie talkie.* E os outros?

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Se foram. Foram comidos. Não tenho ideia, Ernesto.

ERNESTO. *Falando pelo walkie talkie.* Você verificou no térreo?

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Tô no térreo.

ERNESTO. *Falando pelo walkie talkie.* Nada?

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Nada. *Pausa*. Deixa eu ver, espera. Tem uns ruídos no fundo. Tá escuro aqui.

CARLOS. *A ERNESTO.* Que não vá. Diz pra ele não ir. *Gritando pelo walkie talkie.* Não vá, Lenin. Que não vá, Lenin!

ERNESTO. Sai de cima, Carlos.

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Tem alguns capacetes jogados. São azuis. *Pausa*. Tem manchas de sangue, Ernesto.

ERNESTO. *Falando pelo walkie talkie.* Volta, Lenin.

CARLOS. *Gritando pelo walkie talkie.* Isso. Volta, Lenin. Fica com a gente todo momento.

ERNESTO. Sai de cima, Carlos!

LENIN. *Pelo walkie talkie.* Esperem. Tem algo aqui. *Pausa*. Mas que merda…? Ei, não! Não! *Grita*. Auxílio! *Grita desgarradoramente*. Auxi…! *Desliga.*

Silêncio. CARLOS e ERNESTO ficam olhando o walkie talkie. Sem se mover. Silêncio. O walkie talkie volta a ligar. LENIN gritando no limite do suportável. Desliga. Silêncio. Volta a ligar. Mais gritos. Desliga. Silêncio. Volta a ligar. De novo um grito desgarrador, que devagar vai se transformando em uma risada estúpida. LENIN está rindo.

ERNESTO. *Falando pelo walkie talkie.* Lenin, é você?

LENIN. *Rindo pelo walkie talkie*. Era brincadeira, era brincadeira.

CARLOS. *Gritando pelo walkie talkie.* Não é engraçado, Lenin.

LENIN. *Rindo pelo walkie talkie.* Como ficou o cuzinho, putos? Franziram o olho do cu ou não franziram o olho do cu? Feito uma passa de uva ficou o olho do cu, bichas.

LENIN segue rindo.

CARLOS. *Gritando pelo walkie talkie.* Vai pra puta que pariu. Pensei que um touro tava te violando, Lenin.

ERNESTO. Por que um touro?

CARLOS. Não sei. Você o que pensou?

ERNESTO. Que tavam matando ele.

CARLOS. Ah. Bom, sim. Isso tem mais sentido. Mas, não sei, escutei como um touro de fundo. Que sorte que não foi um touro. Teria pegado AIDS.

ERNESTO. Os touros não têm AIDS.

CARLOS. Alguma vez você fodeu um touro?

ERNESTO. Por que eu iria foder um touro?

CARLOS. Não sei. Você perguntou.

ERNESTO. Eu não perguntei nada.

CARLOS. Não?

Ainda se escuta a risada de LENIN pelo walkie talkie.

ERNESTO. *Apontando o walkie talkie*. Como se desliga essa merda, Carlos?

CARLOS. Não sei, Ernesto.

ERNESTO. Desliga essa merda!

CARLOS. Não gosto de te ver assim, Ernesto.

ERNESTO. É que não tem sentido.

CARLOS. Compartilho, Ernesto.

ERNESTO. Pra onde foram os outros?

CARLOS. Os outros estão bem, Ernesto.

ERNESTO. Você pode calar a boca?

CARLOS. Calei, Ernesto.

ERNESTO. Vem, me ajuda. Temos que trancar as portas.

CARLOS. Eu sinto que não tenho forças, Ernesto.

ERNESTO. Não enche, Carlos.

CARLOS. Lenin abusou animicamente de mim. E quando abusam animicamente de mim eu me canso. É físico, Ernesto.

ERNESTO. Me ajuda a procurar alguns paus.

CARLOS. Emocionalmente, tô devastado, Ernesto.

ERNESTO. Paus, Carlos. Paus.

CARLOS. *Sem se mover do lugar.* Não tem paus, Ernesto. Não tem paus.

ERNESTO. Olha nas caixas.

CARLOS. Não tem caixas, Ernesto.

ERNESTO. Tá de sacanagem comigo?

CARLOS. Eu não tenho senso de humor, Ernesto.

ERNESTO. *Apontando as caixas.* Tá cheio de caixas, Carlos!

CARLOS. Eu não vejo, Ernesto.

Entra LENIN. Tem as calças molhadas. Traz um dicionário, um megafone e uma boneca inflável.

LENIN. *Rindo.* Como se borraram, bando de bichas, ahn?

CARLOS. Lenin, ajuda o Ernesto que tá nervoso. Disse que tem caixas.

ERNESTO. Eu não tô nervoso! *Pausa*. Lenin, que merda você tá fazendo com uma boneca inflável?

LENIN. O que que parece, campeão?

ERNESTO. Você disse que ia trazer um dicionário.

LENIN. *Mostrando o dicionário*. Tá aqui. E de quebra trouxe Isabel.

CARLOS. Isabel?

LENIN. Perdão. *Apresentando*. Carlos, Isabel. Isabel, Carlos.

CARLOS. *Apertando a mão à boneca.* Encantado.

LENIN. *A CARLOS.* Gostou, ahn?

CARLOS sorri tímido.

LENIN. O que é meu é seu e vice-versa, Carlos.

ERNESTO. Carlos, não te recomendo.

LENIN. É terapêutico. Acalma os nervos e relaxa os ovos, Ernesto. Eu não posso pensar com os ovos cheios, entende? E proponho como uma atividade coletiva, campeão. Para fortalecer o grupo. Temos que estar unidos. Como os Romanov na Revolução Soviética.

ERNESTO. Mataram todos os Romanov, Lenin.

LENIN. Para de encher com os tecnicismos! E não mataram todos. Não. Anastasia se salvou. Tá no filme da Disney, merda. Assista Disney, caralho!

CARLOS. Vão fazer um filme da Disney sobre a gente?

LENIN. Claro que sim, Carlos. Claro que sim.

ERNESTO. Me ajuda a procurar nas caixas, Lenin. Temos que proteger o lugar.

CARLOS. Ernesto tá alucinando, Lenin.

ERNESTO. Você cantando, Carlos.

CARLOS começa a cantar outra vez a canção "Um mundo ideal". ERNESTO e LENIN revisam as caixas de papelão.

ERNESTO. O que você viu lá embaixo, Lenin?

LENIN. Nada, não tem nada. Só se escutam os gritos que vêm de fora. Estamos sozinhos, Ernesto.

ERNESTO e LENIN começam a tirar objetos inverossímeis das caixas de "Ajuda humanitária". Pranchas de surfe, preservativos, roupa íntima feminina, tacos de golfe, ursinhos de pelúcia, patas de rã, um quadro de escola.

ERNESTO. E os outros? Viu pistas? Rastros?

LENIN. Rastros?

ERNESTO. Marcas. Sinais.

LENIN. Como João e Maria você diz?

ERNESTO. Sim, como João e Maria.

LENIN. Não seja idiota, Ernesto. Lá fora tem negros rebeldes, não uma casa de chocolate com uma velhinha filha da puta. Isso é real, caralho.

Continuam tirando objetos das caixas. *Perucas, varas de pescar, pôsteres de Madonna, revistas pornográficas, marcadores para quadro branco, bebês de plástico.*

ERNESTO. E a água? A comida?

LENIN. *Tirando um livro e lendo o título*. O que faz o "Manifesto Comunista" aqui? *Apontando algo que ERNESTO acaba de tirar.* Isso é vaselina?

ERNESTO. Se concentra, Lenin.

LENIN. Não vi se tinha comida.

ERNESTO. Como que não viu?

LENIN. Tava mijando, Ernesto. Fui e vim.

ERNESTO. Você trouxe uma boneca inflável, imbecil.

LENIN. Encontrei pelo caminho.

ERNESTO. Você a inflou enquanto vinha pra cá, não?

LENIN. Me deixa em paz!

CARLOS continua cantando. LENIN encontra um boneco em uma das caixas.

LENIN. Ernesto, olha esse boneco. Se parece com o Carlos.

LENIN aperta o boneco no abdômen. CARLOS se queixa e se contrai. Deixa de cantar. Silêncio. LENIN dá um golpe com os dedos na cara do boneco. CARLOS acusa um golpe na cara e cai no chão. Silêncio. LENIN ri.

LENIN. Não posso acreditar. Fizeram uma merda de boneca vodu do Carlos. Que babacas.

CARLOS. Do que você tá falando?

LENIN. Nada, Carlos.

LENIN dá um golpezinho na virilha do boneco. CARLOS cai no chão com as mãos nos testículos, queixando-se. LENIN ri mais forte.

ERNESTO. Não brinque com isso, Lenin.

CARLOS. *No chão.* Que merda vocês tão fazendo?

LENIN. *Rindo*. Fiz uma batida de ovos.

ERNESTO. Não seja estúpido, Lenin. Os tipos que tão lá fora querem nos matar. Se vamos perder, pelo menos que seja com altura.

LENIN. *Rindo*. Fiz uma batida de ovos.

ERNESTO. *Apontando o boneco.* Me dá isso, Lenin.

LENIN dá o boneco a ERNESTO. Continua rindo.

ERNESTO. *A LENIN*. Tranca a porta com os tacos de golfe. E deixa de rir, doente.

LENIN tranca a porta enquanto ERNESTO olha o boneco que tem nas mãos.

CARLOS. O que vocês tão fazendo comigo, Ernesto?

ERNESTO. Magia, Carlos.

CARLOS. A magia não existe.

ERNESTO. Na América existe, Carlos. Na América existe tudo. Leia Garcia Márquez. Ou Cortázar. Ou Felisberto[3], Carlos. Ou Onetti. Leia Onetti.

CARLOS. Não conheço.

ERNESTO. Você vai gostar.

CARLOS. *Apontando o boneco*. Que merda é essa?

ERNESTO. Alguém te fez um boneco vodu, Carlos. Essa ilha é perigosa. Em uns países você pega malária, em outros bombardeiam seu escritório, e em outros te fazem um boneco vodu e cagam sua vida, Carlos. E aqui acontece esse último. São estilos.

CARLOS. Pra que serve?

ERNESTO. Esse boneco é como se fosse você, mas em miniatura e recheado de polyform, entende? E se eu aperto a barriguinha você vai sentir coisas horríveis, Carlos. *Enquanto aperta o estômago do boneco*. Viu?

CARLOS leva a mão ao estômago e vomita um extenso jato de sangue.

LENIN. Para, Ernesto. Uma coisa é bater nos ovos, e outra é fazer vomitar as tripas.

ERNESTO. Eu apenas encostei!

CARLOS. Não continue, Ernesto.

[3] Felisberto Hernández (1902 – 1964). Escritor e músico uruguaio.

Patrocínio:

LENIN. *A ERNESTO*. Se não sabe como usar começa fazendo cosquinha, não provocando uma úlcera.

ERNESTO. Não sei o que aconteceu. Eu não fiz nada.

LENIN. Não é como jogar Wii, Ernesto.

CARLOS. Não sejam doentes, me dá esse boneco.

LENIN. Pegando o boneco de *ERNESTO*. Deixa comigo.

CARLOS. Me dá o boneco.

LENIN faz cosquinhas ao boneco. CARLOS ri.

CARLOS. Cara, sério, não enche, me dá o boneco.

LENIN continua fazendo cosquinhas ao boneco. CARLOS ri.

CARLOS. Chega, Lenin. Ernesto, diz alguma coisa.

ERNESTO. Lenin, não brinque mais com a merda do boneco.

CARLOS. Lenin, você tem a calça molhada.

LENIN. Porque você fez eu me mijar todo, Carlos.

CARLOS. *Avançando até LENIN.* Me dá o boneco.

LENIN. *Levantando o boneco*. Se der mais um passo te quebro o braço.

ERNESTO. Ao Carlos não, Lenin.

CARLOS. É sério, não brinca.

LENIN. Não tô brincando.

CARLOS. Eu gosto de você, Lenin.

LENIN quebra o braço do boneco. CARLOS grita e se contorce de dor.

ERNESTO. O que que você tá fazendo? Mas o que que você tá fazendo, imbecil?

LENIN. *Arrependido*. Foi sem querer!

ERNESTO. Ele tava dizendo que gostava de você, retardado!

LENIN. Entendi outra coisa!

ERNESTO. O que você entendeu?

LENIN. Entendi outra coisa! Pensei que era uma ameaça!

ERNESTO. Você é um idiota, Lenin!

LENIN. Me assustei, Carlos!

CARLOS continua no chão se contorcendo de dor.

ERNESTO. Como que se assustou?

LENIN. Veio pra cima de mim e não pensei, Ernesto!

ERNESTO. Você quebrou o bracinho dele, Lenin!

LENIN. E você fez ele vomitar sangue, Ernesto!

ERNESTO. Foi sem querer!

LENIN. O meu também, caralho! Me perdoa, Carlos!

CARLOS. Dói. Dói.

ERNESTO. Procura algo para atar o braço dele, Lenin.

LENIN. É fratura exposta? Porque se é fratura exposta não quero olhar.

ERNESTO. Carlos, é fratura exposta?

CARLOS. Quê?

ERNESTO. Se dá pra ver o osso, Carlos.

LENIN. *A CARLOS.* Não me mostra que me impressiona.

CARLOS. *A ERNESTO*. Não sei, não quero olhar.

ERNESTO. Carlos, me fala se você tem um puto osso saindo do braço.

CARLOS, jogado no chão, olha o braço.

CARLOS. Não, não tem osso.

ERNESTO. Confirmado, Lenin. Não tem osso.

LENIN suspira.

ERNESTO. Carlos, mantenha o braço apoiado. *A LENIN*. Traz uma tala, uma corda, qualquer coisa.

LENIN procura nas caixas.

LENIN. Não tem talas. *Procura*. Aqui tem uma gravata do Garfield, serve?

ERNESTO. O que for, Lenin.

LENIN joga uma gravata com desenhos do Garfield a ERNESTO.

ERNESTO. Carlos, deixa eu atar o seu braço.

CARLOS. De maneira nenhuma, Ernesto.

ERNESTO. Me dá o braço.

CARLOS. Dói.

ERNESTO. Confia em mim.

CARLOS. Eu confio em você.

ERNESTO. Não vai doer.

CARLOS. Promete?

ERNESTO. Prometo.

LENIN. Vai, não fiquem de viadagem.

ERNESTO ata o braço de CARLOS com a gravata. CARLOS está a ponto de chorar.

ERNESTO. *A CARLOS*. Tá se sentindo melhor?

CARLOS. Não.

LENIN. Por favor, Ernesto. É uma gravata do Garfield não um frasco de morfina.

ERNESTO. Tô fazendo o melhor que posso.

LENIN. Todos estamos fazendo o melhor que podemos.

CARLOS. Não briguem. Por favor não briguem.

Alguém força a porta de entrada tentando abri-la. Não pode. Está trancada com os tacos de golfe. Silêncio. Os três olham a porta. Alguém do lado de fora continua forçando. Batem. Silêncio.

ERNESTO. *A LENIN*. Você não disse que não tinha ninguém?

LENIN. Não tinha ninguém. Quando desci não tinha ninguém.

CARLOS. São os negros.

ERNESTO. Haitianos, Carlos.

CARLOS. O que for. Vão nos foder.

Forçam a porta. Silêncio.

RAÚL. *De fora*. Pessoal, abram. Não sejam estúpidos. Tô escutando vocês.

LENIN. Quem é?

RAÚL. *De fora*. Sou eu, Lenin. Raúl.

LENIN. Que Raúl? Não conheço nenhum Raúl.

RAÚL. *De fora*. Como que não conhece nenhum Raúl?

LENIN. Não conheço nenhum Raúl.

RAÚL. *De fora*. Você me conhece, tonto.

LENIN. E você quem é?

RAÚL. *De fora*. Raúl.

ERNESTO. Raúl da biblioteca?

RAÚL. *De fora*. Ernesto, é você?

ERNESTO. Sim, sou eu. E você é…

RAÚL. *De fora*. Raúl.

CARLOS. É um zumbi, Ernesto.

ERNESTO. Não, é o Raúl.

CARLOS. Não acredite nele.

LENIN. Não tem voz de zumbi. Fala bem. Modula.

CARLOS. *Gritando na direção da porta*. Testemos, Raúl, faz como um zumbi.

RAÚL. *De fora*. Quê?

ERNESTO. Abre, Lenin.

LENIN. Abre você, tá me achando com cara de Mary Poppins?

ERNESTO. O que que tem a ver Mary Poppins?

LENIN. Não sei, não abria portas?

RAÚL. *De fora*. Podem abrir, puta que pariu?

ERNESTO destranca a porta. Entra RAÚL, com seu capacete azul sobre a cabeça.

LENIN. Ah, esse Raúl. Agora sim caiu a ficha.

RAÚL. Que merda vocês tão fazendo aqui?

CARLOS. Toma o pulso dele, Ernesto. Se não tem, é um zumbi.

ERNESTO. Calma, Carlos. Raúl não é um zumbi.

RAÚL. De que caralho tão falando?

LENIN. Onde você tava, Raúl? Eu desci e não tinha ninguém.

RAÚL. Lá fora, procurando os camaradas. Acabo de entrar.

ERNESTO. Você tava com o resto?

RAÚL. No princípio sim. Depois não.

CARLOS. Eu acho que tô tendo um choque pós-traumático, Raúl.

LENIN. Calado, Carlos.

CARLOS canta para si.

ERNESTO. Onde estão os outros, Raúl?

RAÚL. Não sei. Távamos jogando truco[4]. De repente escutamos ruídos, bombas, vidros quebrados. Bertolotti saiu gritando "che, no jodan, somos de la ONU!". Me deu fome. Fui buscar uns *snacks* na cozinha.

ERNESTO. Uns *snacks*?

RAÚL. Batatinhas, amendoins, uns cheetos. Quando voltei não tinha ninguém. Saí pra procurar. Nada. Encontrei os rebeldes.

LENIN. Você viu os rebeldes? Como são?

RAÚL. Ao que você se refere?

LENIN. Se parecem com o quê?

RAÚL. Como "se parecem com o quê", idiota? São pessoas.

LENIN. Pessoas como?

[4] Jogo de cartas.

Patrocínio:

RAÚL. Pessoas com caras. Cabelo. Dois braços… a maioria.

LENIN. Tem cartazes?

RAÚL. Cartazes?

LENIN. Distribuem panfletos?

RAÚL. Não, não sei. Do que você tá falando?

LENIN. Trato de identificar perfis, Raúl. Se tem cartazes e panfletos, pedem aumento de salário. Se tapam a cara, são anarquistas. Mas se mostram a cara, atiram pedras e balas e não têm cartazes, saíram pra matar. E pra mudar o mundo. E não importa mais merda nenhuma. E estamos no forno.

ERNESTO. *A RAÚL.* Te disseram algo?

RAÚL. Falam em francês. Não entendi uma merda. Isso é América Latina, por que falam em francês?

ERNESTO. O francês é um idioma latino.

RAÚL. Não seja burro, Ernesto.

CARLOS. Se eu desmaiar não se preocupe, Raúl. Você continua contando.

LENIN. *A RAÚL*. Te machucaram?

RAÚL. Não. Mas tavam muito putos. Fazendo gestos próprios de uma guerra. Eu ofereci meus *snacks* como sinal de respeito. Tentei criar um vínculo afetivo. Eu te ofereço meus *snacks* e você me deixa viver.

ERNESTO. Você ofereceu *snacks*, Raúl?

RAÚL. Não tinha espelhinhos coloridos, o que você queria que eu fizesse?

ERNESTO. Não tem sentido.

RAÚL. Se funcionou há quinhentos anos, por que não iria funcionar agora, Ernesto?

LENIN. Funcionou?

RAÚL. Não. Começaram a correr atrás de mim. A jogar pedras. Comeram os *snacks*. Atiraram em mim.

LENIN. Assim nos agradecem. Cuidamos das bundas deles e assim nos agradecem. Não se dão conta que estamos do seu lado? *Gritando pela janela*. Somos força de paz, filhos da puta!

CARLOS escuta LENIN gritar e deixa de cantar. Ninguém fala. Silêncio.

ERNESTO. Faz quinhentos anos Colombo esteve aqui, no Haiti. Colocou outro nome, mas era aqui. Era um vinte e cinco de dezembro quando uma das caravelas encalhou. A Santa Maria. Desmontaram ela toda e fizeram um forte. E batizaram "Fuerte Navidad". Foi aqui mesmo. A primeira construção dos espanhóis na América. Colombo deixou um grupo de marinheros para que procurassem ouro. E no ano seguinte, na segunda expedição, voltou a procurar por eles. E sabem o que encontrou?

CARLOS. O que encontrou, Ernesto?

ERNESTO. Nada. O Forte tinha sido queimado e os espanhóis, assassinados.

LENIN. Onde você quer chegar?

ERNESTO. Que foi aqui. A primeira rebelião foi aqui. A primeira rebelião na América foi aqui. E a primeira guerra de independência também, Lenin. Em mil oitocentos e quatro. Toussaint Louverture, Lenin. E agora se repete. Como um círculo, Lenin. Haiti é como América Latina, mas em miniatura. Como um prólogo do que vai vir depois, entende?

Silêncio.

LENIN. Não.

Uma pedra lançada de fora quebra o vidro de uma janela. Os quatro se cobrem. Alguns vidros quebrados ficam no chão.

RAÚL. Mas que susto, puta que pariu!

LENIN. O que foi?

ERNESTO. Jogaram uma pedra.

CARLOS. Não dava pra supor que isso ia acontecer no Caribe! O Caribe é caipirinha na praia, ver o entardecer de sunga e aplaudir o pôr do sol. O Caribe é coco! Quero meus cocos! Merda! O meu braço tá doendo.

LENIN. *Indo até a janela*. Me dá o megafone, Ernesto.

ERNESTO. *Dando o megafone*. O que você vai fazer, Lenin?

LENIN. Vou aplicar psicologia invertida, Ernesto. Vou fazer eles acreditarem que pensamos como eles. Que somos hippies. Comunistas. Tudo isso. Que não somos uma ameaça. E quando perceberem que eles e nós somos um só, que estamos no mesmo bando, vão nos deixar em paz.

RAÚL. Isso não é psicologia invertida.

LENIN. *A RAÚL*. Você não se faça de vivo que acabou de chegar.

ERNESTO. Como caralho vai fazer isso, Lenin?

LENIN. *A RAÚL*. Você não tá me caindo bem, Raúl.

ERNESTO. Lenin.

LENIN. Cantando canções de protesto, Ernesto. *Toma o megafone e canta na direção da janela. "*Qué culpa tiene el tomate de estar tranquilo en la mata? ¿Qué culpa tiene el tomate…?" *Aos outros*. Cantem, che. *Os outros começam a cantar. Pela janela*. "¿Qué culpa tiene el tomate de estar tranquilo en la mata, si viene un hijo de puta y lo mete en una lata y lo manda pa' Caracas?" *Aos outros*. Mais forte! *Pela janela*. "¡Si viene un hijo de puta y lo mete en una lata y lo manda pa' Caracas!" *Aos outros.* Cantem, putos! *Todos, cantando muito forte.* "¿Qué culpa tiene el cobre de estar

tranquilo en la mina? ¿Qué culpa tiene el cobre de estar tranquilo en la mina, si viene un yanqui ladrón y lo mete en un vagón y lo manda a Nueva York? ¡Si viene un yanqui ladrón y lo mete en un vagón y lo manda a Nueva York[5]!" *Pausa. Para fora*. E? Estamos juntos ou o quê?

Chegam quatro ou cinco pedradas mais que rompem outros tantos vidros do cômodo.

LENIN. *Se cobrindo*. Mas que bando de filhos da puta! *Gritando pela janela*. Sou uruguaio! Sou neutro, merda!

CARLOS. Não entendo. Que merda tem a ver Caracas com tudo isso?

RAÚL. *Apontando a boneca inflável*. Isso é uma boneca inflável? Que merda vocês tavam fazendo aqui em cima?

LENIN. Faço o quê, provo com "Gallo rojo, gallo negro[6]"?

ERNESTO. Lenin.

LENIN. *Toma o megafone e canta.* "A desalambrar, a desalambrar[7]. Que la tierra es mía, tuya y de aquel. De Pedro y María, de..."

ERNESTO. *Interrompendo*. Para, Lenin! Não seja doente.

Pausa. Silêncio prolongado. Os quatro estão exaustos, derrotados.

RAÚL. Vão nos matar. Não tem volta. Somos só quatro e esta gente sobreviveu ao Apartheid, vocês se dão conta?

Silêncio.

CARLOS. *A RAÚL*. Você é racista, não é, Raúl?

ERNESTO. Raúl, dizer que essa gente sobreviveu ao Apartheid é como dizer que minha gente chegou à Lua. E minha gente não chegou à Lua.

[5] "La hierba de los caminos", de Chicho Sánchez Ferlosio

[6] "Gallo rojo, gallo negro", de Chicho Sánchez Ferlosio

[7] "A desalambrar", do cantautor uruguaio Daniel Viglietti.

Patrocínio:

CARLOS. Ninguém chegou à Lua.

LENIN. *A ERNESTO*. Quem é sua gente?

ERNESTO. Minha família, meus amigos. Não sei, meu bairro. Por que tá perguntando?

CARLOS. O da Lua foi uma montagem. Falso. Meu braço tá doendo.

LENIN. Que bairro?

ERNESTO. La Comercial[8].

LENIN. Ah.

ERNESTO. Por?

LENIN. Não, nada. Queria saber.

CARLOS. Acho que tô tendo uma embolia.

ERNESTO. Essa gente aí de fora não é diferente da nossa gente, Raúl. Eles são mais *minha gente* que um norueguês, por exemplo.

LENIN. Tem água no meio, Ernesto. Se tem água no meio é diferente. Noruega, Haiti ou Alaska, dá no mesmo.

RAÚL. Alaska não tem água no meio.

LENIN. Ahn?

RAÚL. Que Alaska não está separado pelo mar.

LENIN. Então os que vivem no Alaska são mais minha gente que os haitianos. Pro Alaska se pode ir caminhando. Pro Haiti não. *Pausa*. Como são os que vivem no Alaska? Alaskacianos? Alaskaenses?

CARLOS. Alaskos.

LENIN. Alaskos.

RAÚL. Você iria caminhando pro Alaska?

LENIN. É uma maneira de dizer.

CARLOS. Que merda viver no Alaska, não?

[8] Bairro de Montevidéu perto do centro da cidade.

Patrocínio:

LENIN. É melhor que Haiti.

ERNESTO. Você já teve no Alaska?

LENIN. Não. E você?

ERNESTO. Não.

LENIN. Então?

ERNESTO. Então o quê?

LENIN. Não sei, me perdi.

ERNESTO. Não importa que não se possa chegar caminhando. O Haiti é mais como a gente do que o Alaska. Definitivamente.

LENIN. Como a gente quem? Como você?

CARLOS. Você é bolchevique, Ernesto?

ERNESTO. Não é ideológico, é cultural.

LENIN. Cultural? O quê, do rio Bravo pra baixo usamos todos ponchos coloridos? É isso?

ERNESTO. Não, estúpido. Tem uma história.

LENIN. A história não te faz amigo dos estrangeiros, Ernesto.

ERNESTO. *Apontando pra fora.* Em algum ponto sinto que gosto deles. Como se gosta de um primo de segundo grau que não se vê muito.

LENIN. Síndrome de Estocolmo. Isso é o que você tem.

RAÚL. Eles comeram meus *snacks*, Ernesto.

ERNESTO. Fodam-se seus *snacks*, Raúl.

RAÚL. Tô com fome, Ernesto!

ERNESTO. Você aguenta.

RAÚL. Lembrem-se. O Apartheid.

LENIN. *A RAÚL.* O que tem a ver seus *snacks* com o Apartheid?

RAÚL. Não sei.

CARLOS. Você tem AIDS, Lenin.

RAÚL. Estamos falando de comida, Carlos. Não seja asqueroso.

ERNESTO. Os *snacks* não são comida, Raúl.

CARLOS. Por que caralho dizem “snacks”? Não é melhor “batatas fritas” ou “Cheetos”? O que eram, Raúl, batatas fritas ou Cheetos?

RAÚL. Não me lembro. Acho que amendoins.

LENIN. Você come amendoim com esse calor?

RAÚL. Parem de falar de comida.

LENIN. Você puxou o assunto.

RAÚL. Me dá mais fome.

CARLOS. Acho que tô com gases.

LENIN. Você não pode tá com o braço quebrado, Carlos.

CARLOS. Não. Talvez seja uma torção.

RAÚL. Não vou poder resistir muito mais.

ERNESTO. Lenin, pega o dicionário.

LENIN. Pra quê?

ERNESTO. Pra me traduzir.

LENIN pega o dicionário, que tinha ficado em algum canto.

ERNESTO pega o megafone e vai até a janela.

ERNESTO. *Gritando pela janela*. Hola[9]!

LENIN. Procuro “ola”?

ERNESTO. Sim.

LENIN. *Procurando no dicionário*. Espera, espera.

ERNESTO. Vai, Lenin. Tão me olhando.

LENIN. *Lendo*. Tá aqui. “Vague”.

ERNESTO. Tem certeza?

LENIN. É o que diz aqui.

ERNESTO. *Pela janela*. Vague!

RAÚL. “Vague” é ola. Sem agá.

[9] "Hola" e "ola" são palavras homônimas em espanhol e correspondem, respectivamente, a "olá" e a "onda", em português. Em francês, "ola" é "vague".

LENIN. Foi o que disse.

RAÚL. Mas ola de mar, onda, imbecil.

LENIN. Ahn?

ERNESTO. “Hola", saudação, tem agá, Lenin.

LENIN. Não, não tem.

ERNESTO. Sim. Tem.

RAÚL. Tem.

LENIN. Você calado, Raúl.

ERNESTO. Você me fez dizer “ola” tipo "onda"?

LENIN. Foi o que você me disse!

ERNESTO. Mas “hola” de saudação, não "ola" de praia, idiota!

CARLOS. Quem gostaria de dar um mergulho na praia?

LENIN. *Sem escutar a CARLOS*. Bom, espera. *Procurando a palavra no dicionário.* “Homosexual”… “Homónimo”… “Hombre”… “Holocausto”… “Holanda”... Tá aqui, “hola”. *Pausa*. “Salut”. *Silêncio.*

ERNESTO. Salut? Tá de sacanagem.

LENIN. Não. Aqui diz. “Salut”.

CARLOS. *Sorrindo*. “Salut”. Que idiotas.

ERNESTO. *Pela janela*. Salut!

RAÚL. O "tê" final não se pronuncia.

ERNESTO. Quê? Se fala “salú”?

RAÚL assente com a cabeça.

ERNESTO. *Pela janela*. Salú! Salú, valentes haitianos! *A LENIN.* Procura “valiente”.

RAÚL. “Valiente” com "vê", Lenin.

LENIN. Já sei, Raúl. *Pausa. A RAÚL, fazendo v com os dedos.* O "vê" é o das perninhas, não é?

RAÚL. Sim, é o das perninhas.

ERNESTO. Anda, Lenin. Procura a merda da palavra.

LENIN. *Procurando*. “Vampiresa”… “Valija”… Aqui, “valiente”. “Brave”.

ERNESTO. *Pela janela*. Salú, braves haitians!

LENIN. “Haitians”? Como sabe que se fala “haitians”?

ERNESTO. Se entende por contexto, Lenin.

LENIN. Ah.

CARLOS. *Para si*, *sorrindo*. “Salut”. Que idiotas.

ERNESTO. Procura “irmãos latino-americanos”, Lenin.

LENIN. Você tá me matando, Ernesto.

RAÚL. *Procurando entre as caixas*. Alguém viu um livro que deixei aqui?

CARLOS. O que você tá lendo, Raúl?

RAÚL. Clássicos.

LENIN. Tá aqui. “Hermano”, “frère”.

ERNESTO. *Pronunciando mal. Frère*?

LENIN continua procurando no dicionário.

RAÚL. *A ERNESTO*. O erre soa diferente. Como se tivesse fazendo um gargarejo. *Mostra o som do erre francês.*

CARLOS. *Terno*. Ah, como um gatinho.

CARLOS, RAÚL e ERNESTO tratam de fazer o erre como se estivessem fazendo gargarejo. RAÚL os corrige sem falar, sempre fazendo gargarejo. CARLOS e ERNESTO tratam de fazer bem, sempre sem deixar de fazer gargarejos. RAÚL faz “não” com a cabeça e continua fazendo gargarejos. ERNESTO e CARLOS tratam de imitá-lo.

RAÚL. *A ERNESTO.* Deixa eu ver, tenta agora. *Frère*.

ERNESTO tenta dizer “frère” corretamente. Não pode.

ERNESTO. Não consigo. É uma merda. Não posso.

LENIN. *Lendo o dicionário*. “Latinoamericano” se diz “latinoaméricain”.

ERNESTO. *Pela janela, como pode*. *Braves haitians, frères latinoaméricains*!

CARLOS. Soa feio, Ernesto. É francês, tem que soar lindo.

ERNESTO. *Se afasta da janela.* É uma merda de trava-línguas. Não posso.

LENIN. Se fossem seus irmãos te entenderiam, Ernesto. Mas não são, então não fode.

ERNESTO. Continuam sendo latino-americanos, Lenin.

LENIN. Ser latino-americano é um slogan para vender discos de salsa, Ernesto. Não enche o saco.

CARLOS. *A RAÚL.* Que clássicos você tá lendo, Raúl?

ERNESTO. Não é pela salsa, Lenin.

RAÚL. Kant, Marx, Nietzsche.

ERNESTO. Tem uma história de exploração compartilhada, uma raíz lingüística e... *Se interrompe. Pausa. Reage. A RAÚL*. Você tá lendo Marx?

RAÚL. Sim, por?

LENIN. *A RAÚL.* Raúl, não pode ler Marx.

CARLOS. Se te faz feliz, leia, Raúl.

LENIN. Calado, Carlos.

CARLOS. Ainda tá doendo o meu braço.

ERNESTO. Raúl, esses livros você tem na biblioteca?

RAÚL. Alguns sim, outros não.

ERNESTO. Outros não?

RAÚL. Alguns me aborreciam e eu doei.

LENIN. A quem você doou, Raúl?

RAÚL. Aos civis, a quem iria doar?

ERNESTO. Que livros você doou, Raúl?

RAÚL. Não sei. A *Genealogia da moral*, de Nietszche. *O capital*, de Marx. *O programa militar da revolução proletária*, de Lenin.

CARLOS. Olha, Lenin, se chama como você.

ERNESTO. O que mais, Raúl?

RAÚL. *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem*, de Engels. Algumas cópias do *Manifesto Comunista*, que trouxe várias.

LENIN. Trouxe várias? Como que trouxe várias, retardado?

RAÚL. Bom, não gritem comigo. Antes de vir para cá me deram uma caixa com livros pra doar. E eu não revisei.

ERNESTO. Te deram?

LENIN. Quem te deu esses livros, Raúl?

RAÚL. Não sei. Uns tipos. Me disseram que eram estudantes. De faculdade. Que queriam fazer uma doação de livros. E me pareceu bem. Os livros são bons.

CARLOS. Eu gosto dos livros.

LENIN. Os livros são perigosos, Raúl. Por isso existe o fogo.

ERNESTO. O fogo existe antes dos livros, Lenin.

LENIN. E veio bem para queimar porcarias, Ernesto!

CARLOS. Isso quer dizer que aquilo lá fora é culpa nossa?

ERNESTO. São haitianos, não estúpidos, Carlos. Conhecem Marx desde antes de que chegássemos aqui. Viajamos ao Haiti não ao paleolítico, gente.

LENIN. É culpa nossa. Abrimos as portas do marxismo leninismo para eles. Transformamos essa ilha em um criadouro de vermelhos. Literatura de guerrilha demos para eles. Carne crua aos canibais. Negros, zumbis, bruxos e ainda bolches. Foda-se o Haiti! E odeio o Caribe! Raúl, você se dá conta que agora esses tipos vão armar

balsas para irem para Cuba? Se expondo aos tubarões para escapar do capitalismo. Balseiros em contra-corrente. Para criar o bairro haitiano de La Habana. Aí você tem, Cuba, Haiti e Nicarágua: o triângulo das Bermudas da subversão armada. *Pausa. Gritando.* Merda!

CARLOS. Lenin, você se deu conta que se chama Lenin?

LENIN. Carlos, cala a boca ou arranco seus dentes.

ERNESTO. Quantos livros você doou, Raúl?

LENIN. Não fala "doação", isso é proselitismo. Pedagogia para ácratas. Um manual para revolucionários neófitos. E o que mais você deu de presente, Raúl? Um guia para construir armas caseiras? "Faça sua bomba molotov em cinco passos simples"?

RAÚL. Não sei quantos. Não muitos. Alguns pareceram interessantes, e dei algumas aulas.

Silêncio.

LENIN. Como?

CARLOS. Você não fala francês, Raúl.

ERNESTO. Aulas sobre o quê?

RAÚL. Sobre Hegel.

ERNESTO. Hegel?

CARLOS. Por que não nos dá uma aula sobre Hegel, Raúl?

ERNESTO. Hegel?

RAÚL. Tinha gente que traduzia. Com isso, e alguns desenhosinhos, fomos nos entendendo.

ERNESTO. Que livro de Hegel, Raúl?

RAÚL. *A fenomenologia do espírito*.

CARLOS. O título é prometedor, Raúl.

ERNESTO. Você falou com eles da *Fenomenologia do espírito*?

RAÚL. Algumas coisas. “A dialética do amo e do escravo”, e um pouco mais.

Silêncio.

LENIN. *A RAÚL.* Você é um imbecil.

ERNESTO. Lenin, você leu Hegel?

LENIN. Não, mas esse título destila socialismo, Ernesto. “A dialética do amo e do escravo”. Você escuta e dá vontade de botar fogo em algo imediatamente. É um convite a viver em comuna. A deixar de tomar banho. E a plantar berinjelas no jardim dos fundos, Ernesto. A mim não me enganam.

RAÚL. Hegel não fala sobre isso.

CARLOS. E de que fala, Raúl?

LENIN. De um bando de hippies de merda se alimentando a base de comida macrobiótica, disso fala. Foda-se a revolução!

RAÚL. Espera. *Pega o quadro de escola que ficou jogado por aí e o encosta contra algum canto.* A ideia de Hegel é bastante sólida.

LENIN. *Apontando sua virilha*. Essa é sólida.

ERNESTO. Não seja básico, Lenin. Estamos tentando falar de Hegel aqui.

RAÚL. *Pegando alguns marcadores para quadro branco.* É algo assim. Escutem. *Escreve “Hegel” no quadro.* Para Hegel a princípio está o sujeto. *Desenha um sujeito no quadro. Um desenho infantil, um palitinho de fósforo com braços e pernas.* Sozinho. Ilhado. E esse sujeito sai de si para ir ao mundo dos objetos movido pelo desejo. *Desenha um objeto, como por exemplo uma maçã, e a une ao sujeito através de uma flecha sobre a qual escreve a palavra “Desejo”.* Se encontra com um objeto, e o incorpora, ou seja, o anula. Tem fome e come, integra o alimento. Mas de repente se encontra, não com um objeto, senão com outro sujeito. *Apaga a*

maçã e desenha outro sujeito, do que sai um balãozinho que diz "Oi!". E quer ser reconhecido por esse novo sujeito, quer ser reconhecido como sujeito independente. Como?, anulando o outro, brigando. *Do primeiro sujeito sai um balãozinho que diz "Grrrr".* É uma luta até a morte pelo reconhecimento da própria existência. Ser ou morrer. E não estamos falando de um delírio persecutório, me entendem? Isso é real.

CARLOS. Hegel fala tudo isso?

RAÚL. Digamos que sim, Carlos. Hegel é difícil. *Pausa. Aponta o chão em frente ao quadro.* Podem sentar. *Os três se sentam no chão. Volta ao quadro.* A essência da natureza humana se constrói a partir dessa luta. O que é que nos diferencia dos animais? *Desenha um animal com quatro patas, algo irreconhecível.* Que os animais tratam de sobreviver. Sempre. Fogem da morte. O homem, em troca, é o único animal estúpido que luta ainda a custa de perder a própria vida. Não lhe importa. Deixa tudo nessa luta, como um imbecil, como se a vida não valesse nada. *Enquanto desenha "Vou te matar e não me importa".* É um "vou te matar e não me importa". E se não ganho é o mesmo que estar morto, é o nada, plim. Quando termina todo esse desastre? Quando um dos dois sujeitos se rende, se acovarda, se caga. Quer conservar a vida, ergo, se comporta como um puto animal. *Apaga o balãozinho do segundo sujeito e escreve outro que diz "Me rendo, cara"*. "Me rendo, cara". *Volta ao primeiro desenho*. O vencedor, essa espécie de maníaco depressivo com pulsões assassinas, se ergue como amo, venceu seu instinto de conservação e está pronto para seguir pisoteando gente como um segurança de boate, com seus amiguinhos, todos juntos como um

bando de dementes paranóicos que cagam pra vida, e não tem nenhum problema em te meter a porrada na primeira oportunidade, abandonados à orgia dos prazeres, enquanto o escravo mantém o contato com o mundo através de seu trabalho. *Desenha uma foice em uma das mãos do segundo sujeito e um martelo na outra.* Enquanto um trabalha, o outro descansa. *Do primeiro balãozinho sai "Zzzzzzzz".* Isso fica lindo quando a força bruta é substituída pelo capital. *Desenha um signo de pesos*[10] *no primeiro sujeito, uma cartola em sua cabeça, um cigarro na boca e um bastão em sua mão.* Porque o capital não é outra coisa que um guarda-costas metafórico que cuida do cu dos ricos que ficaram mongolóides e não têm valor nem para empurrar uma velhinha na via pública porque caminha devagar. E já está o prato servido para que o filho da puta do Marx venha falar de proletários e burgueses. *Escreve "Marx" no quadro, junto a "Hegel". De "Marx" sai uma flecha até o amo, que imediatamente é tachado com uma cruz.* Escravos ao largo da história, esperando o momento justo para despertar e superar essa oposição dialética e se converter em amos de seu próprio destino através da luta armada como único caminho, como queria Lenin. *Escreve "Lenin" ao lado de "Marx".* Sem sentir piedade de ninguém nem compaixão ante nenhum, sem sentir misericórdia, que não é outra coisa que uma invenção católica para juntar uma família que se odeia e comer frutas secas no inverno. E eles, esses haitianos pisoteados durante séculos, o lixo do pior restaurante de comida rápida no subúrbio mais longe do mercado mundial, se veem prontamente matando gente e se perguntam, "compaixão?, por

[10] Pesos uruguaios, moeda do Uruguai.

Patrocínio:

quem?, não, a compaixão é um sentimento inútil, é uma doença, é a estratégia dos débeis montando o espetáculo do infortúnio". Porque agora a panqueca virou e somos nós os débeis. E choramos e pedimos de joelhos por favor que não nos matem. Mas eles sabem que tudo isso não é mais que uma atuação, puro teatro, uma performance maldita dirigida ao seu coração como um cartão de Natal com cachorrinhos paraplégicos. Um golpe baixo da frescura cristã. E não, não têm lástima nem compaixão com a gente. Isso a gente gostaria. Mas eles querem vingança. Para eles a compaixão é uma espécie de transtorno com manifestações hipocondríacas e nada mais, e não estão dispostos a sofrê-lo. E isso não digo eu, diz Nietzsche. *Escreve "Nietzsche" ao lado de "Marx", "Lenin" e "Hegel". Aponta-os.* E aqui os têm. Hegel, Marx, Lenin e Nietzsche, o Quarteto Fantástico da subversão política e moral. *Apontando para fora.* E o resultado está aí. A guerra, a revolta sediciosa, a justiça social. E nossa morte.

Silêncio prolongado.

LENIN. Bom, temos que reconhecer que o raciocínio é convincente.

ERNESTO. E você disse que falou disso com os civis.

RAÚL. Fiz mal, Ernesto?

LENIN. Me fez pensar, Raúl.

A luz se apaga no palco. Ficam no escuro. Apenas um brilho em alguma das janelas.

CARLOS. O que aconteceu? O que foi?

ERNESTO. Um apagão.

RAÚL. Cortaram a luz.

CARLOS. Vão entrar? Não quero morrer.

LENIN. Cara, Raúl, e como se acumula o capital?

ERNESTO. Lenin, ajuda a procurar lanternas. Nas caixas tem que ter algo.

Os quatro começam a buscar lanternas nas caixas.

CARLOS. Cheira a zumbi, Ernesto.

RAÚL. Bom, Lenin, no princípio alguém colocou uma cerca num pedaço de terra e disse “isso é meu”.

ERNESTO. Puta, acho que algo me mordeu.

CARLOS. Um zumbi?

ERNESTO. Não, Carlos. Na caixa, não sei. Uma coisa. Tinha pêlos.

RAÚL. E depois colocou um cartaz proibitivo: “não entre”, “por favor, não pise na grama”, “cuidado com o cão”, ou algo assim. Tá entendendo, Lenin?

ERNESTO. Toquei pêlos, Carlos. Puta que pariu.

CARLOS. Uhh, que impressão.

RAÚL. E o cara da cerca vai e têm filhos, e deixa tudo em herança, entende?

ERNESTO. Que merda tem nessas caixas?

LENIN. E o que mais, Raúl?

CARLOS. Eu toquei algo pegajoso, Ernesto. Ou o que te mordeu, lambeu minha mão.

RAÚL. E foi, não muito mais, Lenin. Vi, peguei e deixei pro meu filho. Pronto.

CARLOS encontra uma lanterna de festas, uma espécie de abóbora de Halloween com luz dentro, algo ridículo.

CARLOS. *Acendendo a lanterna*. Olhem, aqui, encontrei.

RAÚL. *Apontando a lanterna*. Que merda é essa?

CARLOS. E eu sei lá? Se festeja Halloween no Haiti?

ERNESTO. *Tirando outra lanterna de uma caixa, algo estranho, um tubo de plástico fluorescente como o de "Guerra nas Estrelas"*. Aqui tem outra. Cara, que merda trouxe essas porcarias?

RAÚL. *Movendo umas caixas.* Eu vi uma caixa de ferramentas por aqui.

RAÚL começa a procurar entre as caixas.

CARLOS. Tenho medo, Ernesto. Me abraça?

ERNESTO. Não.

CARLOS. Eu tenho síndrome do intestino irritável.

ERNESTO. Ahn?

CARLOS. Nada, queria compartilhar.

ERNESTO vai até a janela e fica parado, olhando para fora.

LENIN. Como tá seu braço, Carlos?

CARLOS. Bem, acho que foi só uma torção.

LENIN. Você gritou muito.

CARLOS. Sim, fiquei nervoso.

RAÚL. *Quieto, depois de mover uma caixa*. Pode ser que existam guaxinins no Haiti?

ERNESTO. *Sem deixar de olhar para fora.* Do que você tá falando, Raúl?

RAÚL. Parece que vi um guaxinim. Não sei, agora o perdi. Tá escuro.

LENIN. Não tem guaxinins no Haiti, Raúl.

RAÚL. Eu vi um guaxinim. Juro que vi um guaxinim. Se não tem guaxinins no Haiti, alguém trouxe um guaxinim nas caixas de ajuda humanitária.

CARLOS. Pobre guaxinim.

ERNESTO. Como sabe que era um guaxinim, Raúl?

RAÚL. Tinha a marca em volta dos olhos. Essas que os guaxinins têm.

CARLOS. Olheiras?

RAÚL. Sim, algo assim.

LENIN. Os guaxinins não têm olheiras.

RAÚL. Têm sim.

LENIN. Não têm.

CARLOS. Têm sim, Lenin.

LENIN. Tudo? Temos que discutir por tudo? Assim não aguento mais.

RAÚL. *Abrindo uma das caixas*. Tá aqui.

CARLOS. Olha, Lenin, Raúl encontrou o guaxinim.

RAÚL. O guaxinim não, Carlos. A caixa das ferramentas. *Tira uma lanterna das que se coloca na cabeça, na testa.* Tinha a lanterna aí. *Coloca a lanterna*.

ERNESTO. *Olhando para fora*. Dá pra ver as estrelas.

Os outros três vão até a janela.

CARLOS. Um guaxinim é como um rato, não?

LENIN. Sim, Carlos. Como um rato.

CARLOS. Mas mais simpático.

LENIN. Sim, mais simpático.

CARLOS. Lenin, você sabia que eu ainda tenho que tomar a vacina antitetânica?

LENIN. Não.

CARLOS. Agora sabe.

Silêncio. Os quatro olham para fora.

RAÚL. É precioso. Lá fora.

Silêncio prolongado.

ERNESTO. Apaguem as lanternas.

Os quatro apagam as lanternas. Tudo fica escuro. Apenas um brilho. Silêncio. A escuridão se mantém durante toda a cena que segue.

LENIN. Quantas estrelas.

CARLOS. Olhem! O Cruzeiro do Sul!

ERNESTO. *Terno*. Não, Carlos. Não.

Silêncio.

RAÚL. Ei, olhem. Se foram. Os negros. Estavam aí fora e agora não estão. Olhem pra baixo, não tem ninguém.

LENIN. Tem razão, Raúl.

CARLOS. Pra onde foram?

ERNESTO. Tão ali. Lá embaixo na rua. Tão vendo uma massa de gente que vai indo como que na direção da praia?

RAÚL. Não "vai indo como que na direção da praia". Vai pra praia.

CARLOS. Vão dar um mergulho?

LENIN. Tão levando algo. Num carrinho.

CARLOS. E têm um carrinho!

RAÚL. É… um canhão.

ERNESTO. É um canhão velho. Muito velho.

CARLOS. Olhem um cruzeiro! Lá no porto!

LENIN. É verdade. É um cruzeiro. Um cruzeiro de luxo.

RAÚL. Que merda faz um cruzeiro de luxo aqui?

CARLOS. Devem estar passeando. É Caribe, não?

LENIN. O que diz aí do lado? Tem o nome desenhado. Como se chama? Marie… Marie algo.

ERNESTO. Marie… Antoinette.

RAÚL. Colocaram “Maria Antonieta” no barco? Que desgraçados.

ERNESTO. E vem de… Miami? Diz “Miami” aí?

RAÚL. Tem bandera ianqui.

LENIN. Mas não se dão conta que as bandeiras ianquis atraem bandos de sediciosos com tochas? *A ERNESTO*. É como ficar pelado e

Patrocínio:

pretender que sua mãe não suba na ponta da minha pica e me faça assim com a língua para...

ERNESTO. *Interrompendo*. Basta, Lenin.

RAÚL. Tão desviando. Não vão à praia, vão ao porto.

ERNESTO. Tão levando o canhão?

CARLOS. Para que levam um canhão ao porto?

Silêncio.

RAÚL. Tô vendo bem? Isso é um canhão da época da conquista?

LENIN. Um canhão espanhol?

RAÚL. Espanhol, francês. Da Europa era.

LENIN. E funciona?

CARLOS. Os do cruzeiro não se inteiraram que aqui tá a revolução? Temos que avisar. *Gritando pela janela*. Aqui tá a revolução!

ERNESTO. Para, Carlos. Você gritou no meu ouvido.

CARLOS. Perdão, Ernesto.

RAÚL. Eles vêm passear no país mais pobre da América? Tão de sacanagem, são mórbidos. Isso é cruel. *Gritando pela janela*. Perturbados!

LENIN. Parar no Haiti para esfregar um cruzeiro de luxo na cara desses mortos de fome. Obscenos é o que são.

RAÚL. Isso. *Gritando pela janela.* Obscenos!

LENIN. *Gritando*. Obscenos! *Aos demais.* Primeiro cólera, e agora exibicionistas com grana. Esses negros tão mijados pelos dinossauros.

ERNESTO. Tão carregando o canhão.

LENIN. Esse canhão funciona?

RAÚL. O que tão colocando?

LENIN. Bolas de futebol?

ERNESTO. Não podem ser bolas de futebol.

CARLOS. Vão bombardear. Vão bombardear o cruzeiro com um canhão da conquista. Corre, Lenin. Diz pra eles voltarem. *Gritando pela janela*. Voltem!

ERNESTO. Para de gritar no meu ouvido, Carlos, puta que pariu!

LENIN. Não temos que dizer nada para eles. Que sejam comidos, por filhos da puta que são. Vir pra cá pra fazer babar essa gente assim na cara. *Gritando pela janela*. Essa gente é pobre e tem AIDS! AIDS! Obscenos!

RAÚL. Isso. *Gritando pela janela*. Exibicionistas!

LENIN. *Gritando pela janela*. Leiam Hegel, merda!

ERNESTO. Vão afundar o "Maria Antonieta".

LENIN. Que afundem.

CARLOS. *Pela janela*. Morram, burgueses!

ERNESTO. Sai de cima, Carlos, puta que pariu!

CARLOS. Desculpa, me emocionei, Ernesto.

LENIN. Olhem, vão disparar!

Silêncio.

RAÚL. Não, pararam.

ERNESTO. Bom, esse canhão tem quatrocentos anos. Acabaram de tirar do museu. Já é muito que tenham...

Uma detonação de canhão interrompe as palavras de ERNESTO. Silêncio.

LENIN. Não, não eram bolas de futebol.

CARLOS. Fizeram merda ao barco.

RAÚL. Deixaram um buraco justo ao lado do nome. Que simbólico.

CARLOS. Não teríamos que ir ajudar?

ERNESTO. Aos haitianos ou aos do cruzeiro?

Silêncio.

CARLOS. Não sei.

LENIN. Tá afundando.

RAÚL. Quantos são?

ERNESTO. Quem?

RAÚL. Os que tão no barco.

LENIN. Não sei. Quinhentos?

CARLOS. Nunca vi morrer tanta gente junta.

Soa outro estrondo de canhão. Silêncio.

CARLOS. Não. Nunca.

Silêncio.

ERNESTO. Sabem que em Miami também tem haitianos?

CARLOS. As pessoas tão morrendo e você fala de Miami, Ernesto?

ERNESTO. Não tô falando de Miami, tô falando do sistema.

LENIN. Miami é o sistema?

RAÚL. Tão se jogando do barco.

ERNESTO. Tudo é o sistema.

RAÚL. O cruzeiro tá afundando como o Titanic. Quinhentos ricos a menos no mundo. Os islenhos festejam.

ERNESTO. Os fluxos migratórios, as leis do mercado. Que merda fazem os haitianos em Miami? Que merda faz alguém falando crioulo em Miami?

CARLOS. Ernesto, você é anarquista?

Silêncio.

ERNESTO. Miami e Haiti não devem ter sido muito diferentes em mil quatrocentos e noventa e dois. Palmeiras, terra, pasto. E agora, não. Não é o mesmo. E penso, que caralho aconteceu no meio? Nunca se perguntaram isso?

Soa outro estrondo de canhão.

RAÚL. *Acendendo sua lanterna*. Ernesto, eu não conheço Miami.

CARLOS. *Acendendo sua lanterna*. E eu não sei de que merda você tá falando quando diz “crioulo”, Ernesto.

LENIN. *Olhando pela janela*. O “Maria Antonieta” já não existe. Foi engolido pelo mar.

ERNESTO. *Acendendo sua lanterna*. Para que exista Miami tem que existir Porto Príncipe. Para que um país seja lindo outro tem que ser uma merda. E melhor se é uma ilha, porque fica longe. Todas as ilhas ficam longe. E melhor ainda se nem sequer é uma ilha inteira, é um pedaço de ilha. E muito melhor se nesse pedaço de ilha se fala um idioma distinto ao dos países que estão perto. Haiti é o epicentro dos cagados pela vida. É a Nova Iorque dos pobres, entendem? Isso não é uma rebelião. É o sistema que cai em cima de nós. Para começar do zero. Como em uma terra utópica. Isso é América. E em América pode passar tudo. Começa com uma greta, e termina numa cratera. Como o do meteorito que extinguiu os dinossauros. E que caiu no Caribe! A América extinguiu os dinossauros!, não vai poder extinguir o capitalismo?!

Escuta-se outro estrondo de canhão.

ERNESTO. E agora em que merda tão atirando se já afundaram o puto barco?

Silêncio.

RAÚL. *Olhando pela janela*. Em nós, Ernesto.

LENIN. *Olhando pela janela*. Tão vindo para acá. Tão aproximando o canhão.

CARLOS. Não pode ser.

LENIN. Eles não sabem que nós sabemos que eles têm razão.

CARLOS. Távamos gritando por eles. Éramos amigos!

RAÚL. É pela luz. Apaguem. Apaguem as lanternas!

ERNESTO. Não seja idiota, Raúl. Faz uma hora que tamos gritando estupidezes. Já sabem que estamos aqui.

LENIN. *Apontando um capacete azul*. Temos que pintar os capacetes de vermelho. E desenhar uma estrela na frente, como a do Che. Ou uma foice e um martelo. Ou deixar logo de putaria e jogar óleo fervendo pela cabeça deles. Alguma coisa, merda!

ERNESTO. Pensei que tinha começado a gostar deles, Lenin.

LENIN. Que os babacas do cruzeiro me caiam mal não significa que esses negros de merda sejam meus amigos. Ninguém que quer te meter um pau no cu e te fazer zumbi é um amigo, Ernesto.

A lanterna de CARLOS deixa de funcionar.

CARLOS. Minha lanterna apagou! Puta merda! *Tapa os ouvidos e começa a cantar "Navidad" de José Luis Perales.*

RAÚL. *Olhando pela janela*. Tão quase aqui.

LENIN. *Olhando pela janela*. Tão carregando o canhão. *Gritando para fora*. Não é necessário que nos matem! A gente já entendeu!

RAÚL. *Olhando pela janela*. Tão apontando pra gente!

CARLOS canta mais forte, com os ouvidos tapados e fechando os olhos.

LENIN. Pro chão! Pro chão!

Os quatro se jogam no chão, com as mãos cobrindo a cabeça esperando o impacto. Escuta-se um estrondo. CARLOS deixa de cantar. Silêncio. Nada.

CARLOS. Estamos mortos?

ERNESTO. Não, Carlos.

RAÚL. Erraram?

LENIN. *Se aproxima da janela e olha para o teto da base*. Caiu em cima. No teto. *Continua olhando para o teto da base*. Ei, tão aí! Os outros! Tão aí no teto!

RAÚL. Quem, Lenin?

LENIN. *Continua olhando para cima.* Os nossos! A Companhia de Fuzileiros Mecanizada, a Companhia de Apoio ao Combate, a de Apoio Logístico, a Companhia de Fuzileiros Motorizada. Tão aí! Todos com os capacetizinhos azuis. Uruguai, porra!

ERNESTO. Isso não é futebol, Lenin. É a guerra.

LENIN. *Olhando para o teto.* Tão nos cumprimentando! *Grita para o teto*. Que fazem aí, filhos da puta?

CARLOS. O que dizem?

LENIN. Não escuto nada. *Para o teto*. Que não escuto nada! Joguem uma corda, viados!

CARLOS. Nos salvamos? Vamos voltar para Montevidéu?

ERNESTO. Nos mudamos para o teto, Carlos.

RAÚL. Não chama de "teto", chama de "superestrutura". Assim vamos nos acostumando à linguagem marxista.

LENIN. *Olhando para baixo*. Os negros continuam apontando pra nós. Vão disparar de novo. *Para o teto, tentando escutar*. Ahn? Um helicóptero? *Para os demais*. Acho que têm um helicóptero.

CARLOS. Um helicóptero?

LENIN. Sim. *Fazendo um gesto estranho com os braços*. Fazem assim com os braços. Acho que é um helicóptero.

CARLOS. Sim, é um helicóptero ou um ataque de epilepsia, Lenin. Você me faz ter esperança e talvez aí em cima tenha gente que tá convulsionando e nada mais, Lenin.

LENIN. *Para o teto*. Joguem uma corda!

RAÚL. *Tirando a lanterna da cabeça*. Caralho, tá acabando a bateria.

LENIN. *Para o teto*. Depressa, puta que pariu!

ERNESTO. Não é mais fácil sair pela porta e subir a escada?

Silêncio.

LENIN. Sim, você tem razão, Ernesto.

Os quatro vão para a porta. A luz acende de repente. Os quatro se detêm. Olham a luz.

CARLOS. Pra que acenderam a luz?

LENIN. Pra olhar nossa cara enquanto nos matam, esses sádicos.

RAÚL. Tão brincando com a gente como com ratos de laboratório.

LENIN. Eles são os ratos de laboratório!

RAÚL. Temos que sair, temos que sair!

ERNESTO tenta abrir a porta. Está trancada.

ERNESTO. *Forçando*. Não abre. Puta merda, não abre!

LENIN. Você tentou direito?

ERNESTO. *Forçando*. Tô tentando, Lenin! Não vê que tô tentando?!

RAÚL. Calma, Ernesto!

ERNESTO. Eu não tô nervoso!

CARLOS. Os negros tão aqui?

RAÚL. Alguém escutou alguma coisa? Como entraram?

CARLOS. Com magia negra fazem o que querem. Talvez não tenham sido eles e a porta foi trancada por um fantasma.

RAÚL. Um fantasma percorre a América: o fantasma do...

ERNESTO. *Tentando abrir a porta.* Não enche com o *Manifesto Comunista* agora, Raúl.

LENIN. Filhos da puta! Nos trancaram! Não temos culpa de nada. Por que não colocam uma bomba do outro lado da porta e deixam de foder?

Patrocínio:

CARLOS começa a cantar outra vez. "Navidad", de José Luis Perales. ERNESTO continua forçando a porta.

ERNESTO. Não entendo. Pra que nos trancam?

RAÚL. Pra nos pegar como a uma presa. Pra tirar nossa pele. Vão nos esfolar! Esses tipos vão nos esfolar!

CARLOS canta mais forte tapando os ouvidos e fechando os olhos.

LENIN. A corda. Tem que pedir uma corda.

LENIN corre para a janela e olha para cima.

RAÚL. Não me façam subir pela corda. Eu tenho vertigem.

LENIN. *Olhando para o teto*. Joguem uma corda, viados! *A RAÚL, apontando a boneca inflável.* Raúl, me passa a boneca.

RAÚL. Não seja idiota, Lenin.

LENIN. Me passa a boneca, não seja babaca!

ERNESTO. *Desistindo de abrir a porta*. Não posso. É impossível.

RAÚL. Para de encher com a boneca, Lenin!

De cima jogam uma corda que fica pendurada fora da janela.

LENIN. Aqui tá a corda! Quem vai primeiro?

Se sente outro estrondo de canhão. Os quatro se assustam e cobrem a cabeça. CARLOS deixa de cantar. As luzes do cômodo piscam.

RAÚL. Vai você, Lenin.

CARLOS. Não vá, Lenin.

LENIN. Não vou ficar aqui esperando que me estourem o cu.

LENIN sai pela janela e se pendura na corda. Torpemente. Tenta subir.

LENIN. Tá alto, merda! *Para cima*. Não soltem, viados!

ERNESTO. Para, que te ajudamos, Lenin.

Os demais vão até a janela e tentam ajudar LENIN a continuar subindo. Não conseguem. É patético.

LENIN. *Pendurado fora da janela, tentando subir*. Não posso!

Outro estrondo de canhão. Alguns escombros caem sobre LENIN que fica pendurado.

CARLOS. Entra, não seja idiota, Lenin!

LENIN. Quero subir!

RAÚL. Entra, Lenin, vão te fazer merda!

LENIN. Vejo o helicóptero!

ERNESTO. Sai daí, Lenin!

Soa um novo estrondo. De cima caem mais escombros sobre LENIN.

LENIN. Puta que pariu! Tão atirando no teto! Me segurem, me segurem que essa passou perto, merda!

Os demais ajudan LENIN a entrar no cômodo. LENIN entra. Um novo estrondo de canhão. Mais escombros. Os quatro se cobrem.

RAÚL. Quantas balas têm?!

Silêncio. LENIN se aproxima da janela.

LENIN. *Olhando para o teto*. Pegou no helicóptero.

CARLOS. É grave?

Silêncio.

LENIN. *Olhando para o teto.* Acabaram com ele.

RAÚL. Vem, Lenin. Já foi.

LENIN se afasta da janela. Silêncio.

LENIN. Adoro vocês, companheiros.

Silêncio. Viram a cabeça e olham para a janela. A corda pendurada fora é cortada do alto. E cai. Veem-na cair longe. Sem se mover. Silêncio largo.

CARLOS. *Sem se mover*. Ernesto, sobre o que você contou dos espanhóis, como se chamava o Forte?
Silêncio.

ERNESTO. *Sem se mover*. “Navidad”, Carlos.
Silêncio.

CARLOS. *Sem se mover*. Ah.
Silêncio prolongado.

CARLOS. *Sem se mover.* E alguém se salvou?
ERNESTO olha para CARLOS. Soa um novo estrondo de canhão. As luzes piscam. Os quatro ficam olhando elas piscarem. Olham-se. Silêncio. Apagão.

Santiago Sanguinetti é ator, diretor, dramaturgo e professor uruguaio. Formado na *Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático de Montevideo* e no *Instituto de Profesores Artigas* com especialidade em Literatura. Recebeu o *Premio Nacional de Literatura,* o *Premio Onetti de la Intendencia de Montevideo,* o *Premio Florencio* de melhor Texto de Autor Nacional e o *Premio Molière* da Embaixada da França. Suas obras foram encenadas no Uruguai, Argentina, Brasil, Colômbia, México, Estados Unidos, Espanha, Inglaterra e França. Recentemente escreveu e dirigiu o projeto “Trilogia da Revolução”, composto pelas obras *Argumento contra a existência de vida inteligente no Cone Sul* (2013), *Sobre a teoria do eterno retorno aplicada à revolução no Caribe* (2014) e *Breve apologia do caos por excesso de testosterona nas ruas de Manhattan* (2014).

Tradução para o português de Diego de Angeli. Diego é mestrando em dramaturgia pela Universidad Nacional de las Artes (UNA- Buenos Aires).

Formado em cinema pela PUC-Rio e em teatro pela CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), além de tradutor, é dramaturgo, roteirista, diretor, ator e professor. Esteve à frente da Pangeia cia.deteatro até 2014, período em que foi curador da programação do teatro da Sede das Cias, no Rio de Janeiro.

Patrocínio:

CONTATO

contato@questaodecritica.com.br

www.questaodecritica.com.br

Patrocínio: