

REVISTA DE ESTUDOS TEATRAIS  
INSTITUTO DE ARTES  
UNICAMP

# PITÁGORAS 500

## OS PALCOS DA POLÍTICA AS POLÍTICAS DOS PALCOS

10ª EDIÇÃO  
2016

# 01 EDITORIAL

**04** **Performar e profanar os palcos da representação democrática em tempos de golpe: Reenactment, história, e modos de afetar e ser afetado na crise**

ROBERTA RAMOS MARQUES

**15** **Intervenção como interrupção: práticas políticas na cena paulistana contemporânea**

CARINA MARIA GUIMARÃES MOREIRA  
BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA

**25** **Comédia Tática: entre um burro comendo figos e um jiu-jitsu semiótico**

FÁBIO SALVATTI

**36** **Junho 2013: Arte e política em performances do corpo social**

CHRISTINA GONTIJO FORNACIARI

**47** **A politização de um ator através de um grupo de teatro**

ARMANDO SÉRGIO DA SILVA  
NEY PIACENTINI

**56** **Araci: teatro brasileiro, estudos queer e (auto)biografia**  
ALBERTO FERREIRA DA ROCHA  
JUNIOR (ALBERTO TIBAJI)

**69** **Dias Gomes, “Dr. Getúlio” e o teatro musical: engajamento,  
sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar**  
KÁTIA RODRIGUES PARANHOS

**79** **Exercícios Políticos de Imaginação – corporalidades na cena  
brasileira**  
FERNANDA RAQUEL  
CHRISTINE GREINER

## SEÇÃO ABERTA

**89** **A Deriva e Suas Pistas Dentro de um Processo de Criação Cênica  
Pelo Mar de Ruas e Praças**  
CARLOS ALBERTO DOLES JUNIOR  
MARCELO RAMOS LAZZARATTO

**102** **A (Des) Ordem Temporal Genettiana na Literatura Dramática do  
Século XX**  
PAULO RICARDO BERTON

# PITÁGORAS 500

*Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.*

## **REITOR**

José Tadeu Jorge

## **COORDENADOR-GERAL**

Álvaro Penteado Crósta

## **Pró-reitor de pesquisa**

Gláucia Maria Pastore

## **Diretor do Inst. de Artes**

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

## **Chefe do Departamento de Artes Cênicas**

Marcelo Lazzaratto

## **Coordenação Editorial**

Mario Santana  
Rodrigo Spina

## **Editor Executivo**

Rafael Marques Ary

## **Divulgação**

Helena Franco

## **Revisão**

Thaís M. Parelli

## **Diagramação**

Laís Blanco

## **Conselho Editorial**

André Gardel  
(UniRio)

Maria Silvia Betti  
(USP)

Claudia Tatinge Nascimento  
(Wesleyan University)

Isa Etel Kopelmann  
(Unicamp)

Orna Messer Levin  
(Unicamp)

Tania Brandão  
(UniRio)

Elizabeth Azevedo  
(USP)

João Roberto Faria  
(USP)

Idelette Muzart  
(Paris 10)

Renata Soares Junqueira  
(UNESP-Araraquara)

*Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:*

Eduardo Okamoto  
(UNICAMP)

José Batista del Farra  
(USP)

Isa Etel Kopelman  
(UNICAMP)

Paulo Berton  
(UFSC)

Paulo Henrique Alcântara  
(UNESP)

Caros leitores,

afundados que estamos nos diversos palcos que a política vem ocupando em nosso cotidiano, trazemos nesta edição reflexões sobre as manifestações cênicas que processam e afirmam em suas criações as questões políticas que os levam a atuar na realidade social a que pertencem. Assim, esta equipe editorial oferece ao público neste número um painel significativo da produção acadêmica da área de Artes Cênicas que se dedica a analisar os artistas e discursos cênicos, em suas atitudes e produções explicitamente políticas.

Iniciamos o bloco principal com o artigo “Performar e profanar os palcos da representação democrática em tempos de golpe: Reenactment, história, e modos de afetar e ser afetado na crise”, no qual Roberta Ramos Marques evidencia a crise do sistema representativo do palco político brasileiro a partir da prática do reenactment (reencenação) como recurso procedimental para ações que realizem contradiscursos aos atuais eventos. Em seguida, com “Intervenção como interrupção: práticas políticas na cena paulistana contemporânea”, Carina

Maria Guimarães Moreira e Berilo Luigi Deiró Nosella refletem sobre o teor de subversão da ordem estabelecida no espaço urbano quando ocupado por uma intervenção teatral declaradamente crítica. Já em “Comédia Tática: entre um burro comendo figos e um jiu-jitsu semiótico” o professor Fabio Salvatti propõe o risoativismo como ferramenta poética para uma fusão do humor com a crítica social que proporcione um resultado com contornos de ativismo político. Ativismo que retorna ao centro das relações entre sociedade e instituições políticas como mostra o artigo “Junho 2013:Arte e política em performances do corpo social”, de Christina Gontijo Fornaciari, no qual a autora trata os comportamentos sociais como performances de mobilização política, ainda que composto por comunidades provisória. Já o artigo “A politização de um ator através de um grupo de teatro”, de Armando Sérgio da Silva e Ney Piacentini, se debruça sobre a formação (política) do ator através da sua participação em diversas montagens da Cia. Do Latão. O professor Alberto Tibajá a partir da análise de uma prática de pesquisa cênica, nos traz o artigo “Araci: teatro brasileiro, estudos queer e (auto)biografia”, centrando suas reflexões nas questões do movimento pelos direitos da população LGBT e mostrando que poder e sexualidade estão inevitavelmente entrelaçados. A política no cotidiano sempre esteve presente no teatro musical brasileiro, e o artigo de Kátia Rodrigues Paranhos “Dias Gomes, “Dr. Getúlio” e o teatro musical: engajamento, sonoridades e encenação no Brasil sob a ditadura militar” analisa a mistura entre dramaturgia engajada, música e encenação em duas peças dramatúrgicas com caráter histórico-político.

Por fim, compreendendo que é na tensão que se organiza e se faz visível a instabilidade e a potência política do encontro dos corpos, Christine Greiner e Fernanda Raquel buscam aspectos da corporalidade na cena, com o artigo “Exercícios Políticos de Imaginação – corporalidades na cena brasileira”. Para completar essa edição, na Seção Aberta trazemos ainda o artigo “A Deriva e Suas Pistas Dentro de um Processo de Criação Cênica Pelo Mar de Ruas e Praças”, de Carlos Alberto Doles Junior e Marcelo Ramos Lazzaratto, os quais, apostando no estado de deriva como procedimento detonador para os artistas de rua, buscam mapear as questões que envolvem uma pesquisa de criação cênica de espetáculos nos espaços públicos da cidade de Sorocaba; e, por fim, no artigo “A (Des) Ordem Temporal Genettiana na Literatura Dramática do Século XX”, o professor Paulo Ricardo Berton com a lente dos estudos de narratologia de Gerard Genette, analisa as transformações da tradição cronológica linear na literatura dramática do século XX.

Como sempre, agradecemos imensamente a todos os estudiosos e artistas que confiaram seus artigos a Revista Pitágoras 500, aos nossos colegas pareceristas que sustentam a qualificação do conhecimento acadêmico que procuramos difundir e, por fim, aos nossos leitores, lhes desejando uma excelente leitura.

**ROBERTA RAMOS MARQUES**

# **PERFORMAR E PROFANAR OS PALCOS DA REPRESENTAÇÃO DEMOCRÁTICA EM TEMPOS DE GOLPE: REENACTMENT, HISTÓRIA, E MODOS DE AFETAR E SER AFETADO NA CRISE**

*RESUMO > Este artigo pretende refletir sobre o uso do reenactment como recurso em duas ações performáticas realizadas por mim junto com estudantes, para materializar uma compreensão histórica crítica do contexto de golpe de estado pelo qual passa o Brasil. Através do reenactment, são propostas experiências contra-hegemônicas, que são afetadas por e afetam o público, sobretudo, acerca da relação entre representados e representantes, evidenciando a crise no sistema representativo.*

*Palavras-chave:  
Performance; Golpe; Reencenação.*

Performar e profanar os palcos da representação democrática em tempos de golpe: Reenactment, história, e modos de afetar e ser afetado na crise

Roberta Ramos Marques



Em meio a um contexto histórico que, por um lado, relaciona-se com o passado brasileiro como *reenactment* (reencenação) - o que nos faz entender vários dos acontecimentos atrelados ao afastamento da Presidenta Dilma Rousseff e ao governo de Michel Temer como “retrocessos”-, por outro lado, as variadas formas de reenactment apresentam-se como modos potentes de construir contradiscursos históricos imediatos. Ainda afetados por fatos recentes, e desejantes de que leituras contra-hegemônicas desse momento atual afetem o público para impeli-lo a (re)agir, eu e estudantes da graduação em Dança (UFPE) e da Pós-graduação em Artes Visuais (UFPE/UFPB), realizamos duas intervenções performáticas, motivadas por uma reconstrução profanadora de fatos recentes, a saber: a votação da Câmara do Deputados, em 17 de abril de 2016, pela admissibilidade da abertura do processo de Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff; e, dez dias depois, em 27 de abril, a iniciativa da Deputada Luiza Erundina, em ocupar a cadeira da presidência da Câmara dos Deputados, em protesto contra encaminhamentos do então presidente dessa instância parlamentar, Eduardo Cunha.

---

<sup>1</sup> Encabeçado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, foi escrito um manifesto, assinado por juristas de todos os estados brasileiros, intitulado A Nova Campanha da Legalidade: Manifesto De Juristas em Defesa da Constituição e do Estado de Direito, cujo teor “reafirma a importância de não se admitir no Brasil ‘violações de garantias fundamentais estabelecidas nem a instalação de um Estado de exceção por meio de um processo de impeachment sem fundamento jurídico’”. Disponível em: <<http://www.pt.org.br/mais-de-8-mil-juristas-lancam-manifesto-mundial-contra-golpe/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

Como uma ferramenta didática que explica a fragilidade jurídica do impeachment, a Professora Liana Cirne, do Centro de Ciências Jurídicas, da Universidade Federal de Pernambuco, produziu um vídeo no qual explica a ilegalidade desse processo. Este vídeo teve larga repercussão em redes sociais. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OvnNFQugnDM>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

O que as duas intervenções têm em comum e que desejo discutir aqui é que, para além de operarem como *reenactments* de acontecimentos recentes, a fim de ter deles novas e expandidas compreensões, ambas reconstroem e dotam de novos sentidos duas “cenas” sinalizadoras da crise do sistema representativo democrático, que parece atingir seu cume no Brasil com a ameaça à Democracia que está em curso.

O cenário de instabilidade política pelo qual o Brasil passa, em 2016, consiste em um longo e tortuoso processo de tentativa, e efetivação, de um golpe de estado parlamentar, através da ferramenta de um impeachment contra o mandato da Presidenta Dilma Rousseff, eleita em 2014, com 54.501.118 votos. Segundo a análise de inúmeros juristas de diversos lugares do país e do mundo<sup>1</sup>, o processo de impeachment da presidenta eleita não apresenta consistência jurídica, uma vez que as práticas de que a dirigente é acusada não configuram crime de responsabilidade e, portanto, constituem-se como um golpe institucional, que se vale de nuances constitucionais para se autojustificar.

Para além das fragilidades jurídicas do pedido de *impeachment*, seu fundamento político, pautado na insatisfação com o Governo Dilma e no suposto combate à corrupção, foi fortemente reforçado pela mídia de Direita do país, acalorando, sobretudo, a camada de classe média e classe alta do Brasil a ir às ruas, para que o desejo de derrubar a Presidenta ganhasse motivação “popular”. Entretanto, desde a ocasião da votação do dia 17 de abril, o que se pôde assistir ao vivo na Sessão de votação para admissibilidade de abertura do processo de *impeachment* pela Câmara dos Deputados foi ao completo abandono, por parte dos 367 deputados que votaram SIM à abertura do processo, de qualquer fundamento jurídico e, até mesmo político, que justificasse o impedimento da dirigente. Ao contrário, a linha argumentativa norteadora do voto dessa maioria foi composta de raciocínios individualistas, relacionados à família, à propriedade e à fé. Nunca relacionado ao mérito do processo, tampouco ao compromisso com o eleitorado.

Após a votação pela Câmara, o processo seguiu para Comissão especial no Senado, e a admissibilidade da abertura do processo foi votada, por essa instância, em 12 de maio de 2016. O fato é que, desde a deliberação na Câmara, seja por ter parcialmente seus objetivos alcançados, seja por um possível não reconhecimento dos fundamentos apresentados para a abertura do processo desde essa instância, a população que fora pedir a saída de Dilma Rousseff às ruas apaziguou-se e, desde então, e até mesmo antes, multiplicaram-se as inúmeras manifestações contra a continuidade do *impeachment*, os manifestos, artigos, matérias internacionais, criação de frentes por categorias, ações artísticas, etc., que emergiram, a fim de tentar barrar o golpe de estado então em curso. Entretanto, todo o conjunto significativo de ações e produção de conhecimento em torno dessa tentativa foi negligenciado pela grande mídia e pelo discurso dos políticos que compuseram, primeiramente, a comissão na Câmara dos

Deputados, e os 367 votos da plenária que votou nessa instância; em seguida, pela comissão formada no Senado, cujo relator foi, desde o início político de partido (PSDB) fortemente interessado no impedimento da dirigente, pois de sua oposição direta; e, por fim, pelos 55 votantes a favor da abertura do processo na plenária do Senado. Posteriormente, já afastada a presidenta eleita, para julgamento, teve início a Comissão especial de *Impeachment*, formada por senadores, e cuja presidência foi responsável pelo relatório objeto de julgamento final pela totalidade do Senado Federal, após a defesa da própria Presidenta, em 29 de agosto de 2016. Pudemos acompanhar as sessões desta Comissão, em tempo real, através de transmissão ao vivo pela TV Senado. E, mediante a disputa de discursos e narrativas que pudemos por aí presenciar, deparamo-nos com o total silenciamento, por parte dos que já estavam decididos a tirar a primeira Presidenta mulher do país, das inúmeras manifestações populares contra o *impeachment*, que acontecem nas ruas, na mídia alternativa, em livros, e mesmos às portas do Congresso Nacional, dos Palácios da Alvorada e do Jaburu, bem como ainda perto das residências dos principais políticos interessados em consolidar o impedimento à continuidade do mandato de Dilma Rousseff.

Paralelamente a isso, presenciamos, tanto na Câmara quanto no Senado, os esforços de uma minoria de deputados e senadores, para tentar frear essa decisão, bem como a votação e aprovação das inúmeras medidas descabidas que vinham partindo do então governo interino de Michel Temer, tais como o Déficit de 170 bilhões e a Desvinculação das Receitas da União (DRU). Outras medidas anunciadas e que já sofreram constantes questionamentos e manifestações de resistência foram: a perda da autonomia da Controladoria Geral da União, a extinção e posterior recriação do Ministério da Cultura, extinção do Ministério da Igualdade Racial, fusão entre ministérios da Ciência e Tecnologia, com o das Comunicações; anúncio de cortes de programas sociais como o Minha Casa,

Minha Vida, cotas sociais para inclusão na Educação, Bolsa-família, entre outras afrontas a avanços sociais já realizados. Além disso, a reestruturação radical e profunda, com legitimidade, questionada pelo Supremo Tribunal Federal, uma vez que se tratava de um governo interino e não permanente, incluindo a indicação de nomes inadequados, questionáveis e citados em casos de corrupção para a maioria das pastas restantes no Poder Executivo.

Dez dias após a votação da Câmara dos Deputados, nessa mesma instância parlamentar, pudemos presenciar um episódio inusitado, que foi a Deputada Luiza Erundina (PSOL - SP) ocupar a cadeira do então presidente da Câmara, Eduardo Cunha (afastado por ter seu mandato ameaçado por uma série de acusações de corrupção, pelas quais está sendo julgado). A iniciativa de Erundina foi uma forma de protestar contra manobras do ex-presidente da Câmara para criar uma comissão que trataria de matérias relacionadas com a Mulher, o Idoso, a Criança e o Adolescente, a Juventude e Minorias, sem consulta a deputadas da casa acerca do caráter dessa comissão, que, conforme Erundina, representaria risco a conquistas históricas da bancada feminina (FÓRUM, 27 de abril de 2016).

No eloquente episódio da votação da abertura do impeachment pela Câmara, tivemos - brasileiros e brasileiras - oportunidade de depararmo-nos com a quase totalidade dos deputados brasileiros, em parte eleitos pela população, em parte pelos votos recebidos pelo seu partido (através do sistema de quociente eleitoral e quociente partidário), e perceber o quão descolados dos interesses de uma coletividade estão os seus discursos e as razões motivadoras de uma decisão de tamanha monta como a da abertura de um processo de *impeachment*. Já no rotineiro, porém inusitado, dia em que o

assento da presidência da Câmara foi ocupado por uma mulher deputada, que desejou evidenciar o seu descontentamento e o sentimento de não tradução dos interesses femininos pelos encaminhamentos do parlamentar à frente da Presidência da Câmara, pudemos assistir à duplicação da separação de interesses entre representante e representado dentro da própria estrutura dessa instância parlamentar. Ambos os acontecimentos, por diferentes meios e razões, afetaram-nos como disparadores do que está na base da crise representativa em uma Democracia, a não tradução dos desejos dos representados e representadas pela atuação e discursos de seus supostos representantes. É sobre o reenactment desses dois acontecimentos, e sobre as particularidades incorporadas às formas de reatuar essas duas cenas da crise da representação política que discutirei neste artigo. Entretanto, entendamos, primeiramente, como o momento atual da política brasileira constitui, ele mesmo, um *reenactment* do passado histórico do Brasil e da perspectiva hegemônica.

> *Reenactment, golpes, fascismos e outros perigos de uma história hegemônica*

Não são raros os paralelos feitos entre o momento político atual no Brasil e momentos anteriores. Em uma série especial publicada na edição de maio da Revista Cult, vários artigos apontavam para o que um de seus autores, Tales Ab'Sáber, no texto intitulado *Nova Direita, Velha Formação*, chama de “energia da ideologia retornante de um tempo perdido” (AB’SÁBER, 2016, p. 27), para referir-se ao mito de um tempo melhor, perdido no passado, usado como argumento para a elite brasileira apontar a necessidade de retorno a paradigmas ideológicos e econômicos hegemônicos. Para reafirmar suas narrativas do passado e do presente, investe-se, conforme o autor, numa “ativa recusa de níveis importantes de realidade”, a exemplo do que pode ser entendido de um “*capitalismo de inclusão de um mercado de massas, democratizante a seu modo*” (AB’SÁBER, 2016, p. 27), iniciado com o Governo Lula, o que os defensores de um *capitalismo de exclusão* no Brasil tentam narrar que nunca existiu.

Igualmente, nesse mesmo dossiê, Edson Teles (2016), no artigo *Qual Golpe?*, argumenta que a analogia com o Golpe de 1964 e com a ditadura, para além de apontar semelhanças com o presente, reflete sobre como estratégias autoritárias operam por instrumentos discursivos, com consequências para além do discurso: “Tal como a figura de um fantasma, o perigo iminente de um golpe atuou produzindo o medo de volta ao passado, de um instante para o outro” (TELES, 2016, p. 23). Já no texto *A derrota é algo que se constrói a frio*, Vladimir Safatle discute como a “falácia da conciliação” política, em diferentes momentos da República brasileira, incluindo a Nova República, constituiu um modelo recorrente que “serviu para paralisar todo ímpeto mais profundo de mudança” (SAFATLE, 2016, p. 19). E, por fim, Newton Bignotto, no artigo *O Fascismo no Horizonte*, recorre à comparação entre o que acontece no presente na cena política brasileira ao que aconteceu em outros países em tempos anteriores, sob o argumento de que muito do que ocorre hoje no Brasil nasce de elementos que podem ser identificados como presentes em experiências fascistas:

*Nos últimos meses, o fascismo voltou a frequentar a vida política brasileira, pelo menos nas disputas retóricas que opõem visões diferentes da crise pela qual passa o país. Como em outros momentos históricos, chamar alguém de fascista implica localizar o adversário no campo das ideias conservadoras ou reacionárias.*

*De forma genérica, fascista é aquele que despreza a democracia, faz uso da violência para fazer valer suas ideias e tem horror das camadas mais pobres da população. Esses sinais são visíveis no comportamento de pessoas e grupos que frequentam o cenário político brasileiro atual. [...] Por isso, podemos*

*olhar para o passado e nos perguntar se não estamos indo na mesma direção, quando setores importantes da sociedade se dispõem a abrir mão das conquistas democráticas para fazer valer suas teses e saciar um desejo de ocupação do poder* (BIGNOTTO, 2016, p. 29).

Esse conjunto de práticas e pensamentos políticos compõe a “ideologia retornante” discutida por Ab’Sáber e aqui entendo como uma face hegemônica do reenactment, entendido ainda em sentido amplo (e não como as reencenações de obras de dança, teatro ou performance), como “uma forma de história afetiva” (AGNEW, 2007), capaz de trazer novamente parcelas do passado, pela experiência. A mídia dominante, como um dos setores importantes de produção de representação da realidade, bem como os discursos dos interessados no que o mesmo autor chama de um *capitalismo de exclusão*, contribuem para fazer, através do paralelo entre o presente e o passado - *reenactment* tanto de um quanto de outro - apagamentos da história e de parcelas importantes da realidade, até mesmo arquitetando a invenção ou, no mínimo, o superdimensionamento de uma crise.

Entretanto, frente à re-apresentação da realidade produzida por essa “energia de ideologia retornante”, gostaria de debruçar-me sobre o reenactment, também como um “modo afetivo de historicidade”, mas com o objetivo de materializar / “experimentar hipóteses” (AGNEW, 2005) da realidade a partir da atitude de conferir voz àqueles que, nos reenactments da História, da Mídia e dos discursos oficiais se mantêm silenciados, por ocuparem o lugar dos “representados”, ou, ainda, dos “mediatizados” (HARDT; NEGRI, 2014), sendo ambas as experiências formas de não tradução dos desejos e interesses de uma “pessoa natural” por uma “pessoa artificial” (HOBBS apud DIAS, 2004).

> *Performar e profanar os palcos da representação democrática em tempos de golpe: Eu por mim e Contr.assento*

Operar o reenactment da representação democrática a fim de indicar-lhe sintomas de crise é, duplamente, lembrar que “o conceito de representação está diretamente ligado à noção de ação ficcional” e que a democracia representativa (e não direta) implica, conforme Hobbes (apud DIAS, 2004, p. 239), a “autorização que funda a relação” entre alguém que tem o direito de agir (o autor/representado/pessoa natural) e aquele que é autorizado pelo primeiro a agir (o ator/representante/pessoa artificial):

*O que a teoria do consentimento como fundamento do poder político deixa em aberto é o aspecto, acima mencionado, da representação como tradução da vontade do representado. Thomas Hobbes supõe um tipo de representação absoluta, na qual o consentimento do representado é o suficiente para que as ações do representante sejam o espelho das suas próprias ações. Na condição de simulacro do agir da pessoa natural, a ação da pessoa artificial torna-se inquestionável. O problema da tradução, portanto, não está colocado na teoria do consentimento hobbesiana, o que não significa que esteja ausente. (DIAS, 2004, p. 239).*

Entretanto, Rousseau aponta para a fragilidade dessa relação entre representado e representante, indicando que “a vontade não se representa”; e que “a tradução imperfeita da vontade popular seria o mesmo que a sua não tradução”. Com isto, “o tradutor estaria fadado à condição de traidor”, de forma a negar a possibilidade de “a representação constituir-se como um recurso sócio-político válido” (DIAS, 2004, p. 239). E, de fato, o que predominantemente regulou esta relação, ao longo da história da representação democrática, foi a independência parcial dos representantes com relação aos interesses de seus eleitores:

*Isto significa dizer que os representantes atuam por mandatos livres, ou seja, não estão constrangidos a receber instruções de seus eleitores ou agir conforme a vontade explícita destes últimos. Em outras palavras, a tradução da vontade dos governados não precisa ser literal, pois está sujeita à percepção do ator acerca de quais são as características primordiais de sua personagem e que devem fazer parte de sua representação. Nesse sentido, a vontade do povo que origina as decisões políticas é antes fabricada, repousando sobre a definição do representante o seu caráter genuíno. É na livre interpretação da vontade pelo representante que o governo representativo menos se distingue de um governo de elites e mais se afasta do governo democrático: o pressuposto que ancora a independência parcial dos representantes (DIAS, 2004, 240).*

É nesse princípio da independência parcial e seus desdobramentos interpretativos e práticos, entretanto, que se originam as fraturas dessa relação de representação, e é essa fragilidade que os dois episódios recentes, antes mencionados, da política brasileira revelam, e, por isso, foram motivadores das ações performáticas a serem aqui discutidas.

A primeira delas recebeu, posteriormente (por sugestão de uma das mestrandas realizadoras), o nome de Eu por mim e foi apresentada em uma só ocasião, no dia 20 de abril de 2016 (logo após, portanto, à votação da abertura do processo de impeachment pela Câmara), na ocasião de um “Aulão” organizado por docentes de Comunicação Social, da Universidade Federal de Pernambuco, como uma iniciativa contra no Golpe, no Hall do Centro de Educação desta instituição. Essa ação performática surgiu como desdobramento de discussões e de uma atividade da disciplina ministrada por mim no primeiro semestre de 2016, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFPE/UFPB), chamada *Processos de*

*Criação em Artes Visuais na Contemporaneidade* e cujo eixo escolhido para ser trabalhado nesse semestre foi *Processos de criação, política e micropolítica*.

A segunda, motivada pelo “ato de insurgência” da Deputada Luiza Erundina (FÓRUM, 27 de abril de 2016), intitulou-se, desde o início, como *Contr.assento* e foi apresentada no dia 10 de maio de 2016, como parte da programação, a um só tempo, da Tenda da UFPE contra o Golpe e Plenária para encerramento do Acampamento pela Democracia, que, durante quase 30 dias, instalou-se na Praça do Derby, como forma de resistência ao cenário político no Brasil. A ação contou com participação de estudantes, sobretudo, da graduação de Dança e alguns convidados, além de duas docentes<sup>2</sup>.

Ambas as experiências se organizaram como um “programa performático” (FABIÃO, 2013), com enunciados muito simples, para serem executados pelos participantes, com flexibilidade para as decisões em tempo real e a interação com o público. No primeiro caso, estruturado rapidamente minutos antes de a ação ser realizada, cada um dos performers chegaria com uma placa de papel contendo um número significativo e ficcional de votos e olhar fixo no público. Aos poucos, se posicionariam em frente ao público e, de forma alternada, começariam a pronunciar seus “motivos” para votar, ainda que sem finalizar a frase, mas reencenando e hiperbolizando a parcela da frase que revelou o fundo individualista dos discursos de deputados e deputadas que votaram SIM:

“Pelomeupai, pelaminhamãe, pelomeu *I-phone*, pela minha camisa *Lacoste*”. Simultaneamente a essas declarações, os performers rasgariam suas placas contendo o número ficcional de eleitores que, supostamente, ali estariam representando. Quando bastante picotado o papel, o performer deveria fazer com um dos pedaços uma bola de papel, colocar na boca e continuar a pronunciar seus motivos, agora já ininteligíveis ao ponto de só escutar-se, ao final, a palavra “eu” e seus ecos. Em seguida, quando quase todos os performers já haviam se retirado do centro da ação, apenas um permanece e se confronta, num momento que não havia sido previsto no enunciado do Programa, com um homem do público, que contrapunha, aos repetidos “eu”, do performer, um vociferante “Nós”, e isso se repete até todo o público exaltar-se e aplaudir emocionadamente e ação concluir-se com a reiteração enfática da palavra “Nós”, pelo próprio performer.

A segunda ação, que foi pensada por mim alguns dias antes de sua realização, porém cujo enunciado foi transmitido aos demais performers apenas minutos antes da ação, contou com o cenário de uma cadeira e uma mesa, que repetiriam o cenário original da ação originadora dessa intervenção, a ocupação do assento da Presidência da Câmara pela deputada Luiza Erundina. A estrutura seria também muito simples: um dos participantes se sentaria primeiro, para dar início à ação, com a seguinte frase: “Está aberta a sessão”. A partir daí, cada performer deveria ocupar, quando quisesse, o assento, ou mesmo a mesa, produzindo imagens, ações, ou mesmo falas de resistências e que representassem questões de minorias. A partir dessa estrutura simples, surgiram imagens que representavam questões de gênero, aborto, negros, pobres, e imagens de resistências, tais como barraca acampada em cima da mesa; performer em constantes quedas após apresentar-se: *eu sou a democracia*,

<sup>2</sup> Fui participante das duas ações.

queda, *eu sou a democracia*, queda, etc.; mulher tirando a camiseta e anunciando: *eu também sou a democracia*. Ao final, com um chamamento inicialmente em baixo volume pelo microfone, o público é invocado a participar e ocupar o espaço do centro da ação, o que faz calorosamente, através de uma espécie de *meme* ou Hashtag cadenciado: “#OcupaAssento, #OcupaAssento, #OcupaAssento, #OcupaTudo, #OcupaTudo...”.

O que está em discussão nas duas ações são as evidências de uma falência da relação entre representante e representado, e o que se opera é, no primeiro caso, um desvio da ação original - os discursos de votação dos deputados -, a fim de evidenciar suas razões reacionárias e conservadoras; e, no segundo caso, uma expansão ou desdobramento do “ato insurgente” de Luiza Erundina em repetidas ocupações do assento em questão. As noções do *representado* e do *mediatizado*, como figuras subjetivas da crise<sup>3</sup>, conforme Hardt e Negri (2014) foram noções motivadoras dessa escolha por colocar em evidência a crise do sistema representativo. Conforme os autores, na figura do *mediatizado* “reside a inteligência humana mistificada e despotencializada. Ou melhor, o mediatizado está pleno de informação morta, sufocando nossos poderes de criar informação viva” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 30). Complementarmente, “o representado atua na sociedade destituído de inteligência e manipulado pela imbecilidade ensurdecadora do circo midiático” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 42). Identificado com a condição de não especialista e de incapaz de

se autorrepresentar, ou apontar saídas, uma vez que a antipatia pelo sistema representativo e todo o seu frágil funcionamento o empurram para o desinteresse pela política e o sentimento de impossibilidade de discuti-la, “o representado reconhece o colapso das estruturas de representação, mas não enxerga alternativas, sendo empurrado de volta ao medo” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 42).

Em resposta à provocação ativista de Hardt e Negri (2014, p. 45), quando afirmam que um caminho para reconquistar o poder político do cidadão-trabalhador “passa pela revolta e a rebelião contra as figuras subjetivas esgotadas e despotencializadas”, nas duas ações aqui discutidas, o ato de fala é colocar em xeque essas figuras. Nesse ponto, outras duas noções se tornam fundamentais como meios de operar essa rebelião: a *profanação* e o *contradispositivo*, discutidos por Agamben (2007 e 2009).

A *profanação* é aquilo que restitui ao uso comum o que o *sacrifício* (o sagrado) tinha separado do uso humano (AGAMBEN, 2007), e, portanto, ela se insurge para desestabilizar as máquinas de subjetivação e de governo em que consistem os dispositivos (AGAMBEN, 2009, pp. 40 e 41):

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - por que não - a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos [...].

<sup>3</sup> Os autores tratam, ainda, das figuras do *endividado* e do *securitizado* (HARDT; NEGRI, 2014).

Dessa forma, no primeiro programa performático, a fala dos representantes é profanada, a fim de evidenciar o seu espaço de fala, o microfone, bem como seu voto, como dispositivos, que procuram “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. Nosso ato de fala é desmascarar a condição de dispositivo dessa fala, desse voto, bem como da condição parcial de independência dos representantes em relação a quem os autorizou a agir, seu eleitor. Profanar essa fala, essa condição, é o contradispositivo operado pelo *reenactment* desse episódio, restituindo-nos esse espaço de fala, para que possamos desmascarar também a fratura do sistema representativo como dispositivo.

O *reenactment* do “ato insurgente” de Erundina, por sua vez, focaliza, precisamente, o duplo entre assento/dispositivo e o contr. assento/contradispositivo:

*Assento. Dispositivo. Banco, cadeira ou aquilo utilizado para que alguém se consiga sentar. A superfície ou parte do banco ou da cadeira em que se pode sentar; apoio ou base. Lugar que é atribuído a alguém por eleição ou nomeação. Local em que se constrói ou se levanta uma edificação. Termo que compõe uma ação oficial. Em que há ou demonstra prudência; bom senso. Excesso de tranquilidade; sossego. Uso Popular. As nádegas; traseiro. Assentado. adj. Sentado. Assente, situado. Combinado, decidido. Discreto, judicioso: ele tem o juízo bem assentado.*

*Contr'assento. Contradispositivo. Contra os assentos em que não estou implicado. Contra o que está assentado, assente, sem que me represente. Não aos assentos sem prudência. Não terão sossego, não ficaremos assentados fora do assento. Nosso traseiro não admite.*

*Nossa bunda quer ser representada. Nossas nádegas não querem ser golpeadas. Assento, contrassento, digo, contradigo, fala, contrafala. Não estará decidido, contra juízo bem assentado, não tem juiz bem assentado se não me sinto, se não me sento.*

Profanar esse lugar é deixar de reconhecer a legitimidade de quem nele está “assentado” para representar; é deixar de autorizar esta pessoa artificial/ator, a agir por mim, pessoa natural/autor; é restituí-lo a quem de fato tem direito a agir. A ação de Erundina, e nossa réplica em *looping* dessa ação, são potentes porque sintetizam a profanação do lugar literal de representação (o assento), para transformá-lo, novamente, num lugar de autorrepresentação (aqui contr.assento). Desautorizam a representatividade do ator/representante e põem em evidência extrema a sua artificialidade, por este não traduzir os interesses e desejos da “pessoa” natural que lhe concedeu o direito a agir; e essa “pessoa” natural é uma coletividade, fraturada em suas várias minorias e singularidades. Sintetizam, ainda, a rebelião e a revolta contra a figura desgastada e despotencializada do representado, que Hardt e Negri nos indicam como caminho de retomada de um projeto de democracia; ou, ainda, a “profanação do improfanável” que Agamben nos imputa como tarefa política.

> *Coda: Reenactment, história emancipada, e modos de afetar e ser afetado na crise*

Em meio a esse cenário da crise política brasileira, procuramos os espaços de fala e de representação da realidade em que nos sentimos menos desgastados e despotencializados em nossa condição de autores/pessoas naturais/representados. Apesar de a crise da representação democrática ser o que está posto de mais evidente, sintomática ou paradoxalmente (a depender do ângulo), o primeiro setor em que eclodiram as mobilizações mais potentes contra o Golpe

e contra o governo interino foi um dos setores que mais profundamente exercitou a estrutura do sistema representativo, não direto, mas com participação consultiva e deliberativa, através da estruturação das câmaras e colegiados setoriais, para a construção das metas do Plano Nacional de Cultura e para o funcionamento do Sistema Nacional de Cultura, agora ameaçados pelos desmontes operados pelo governo interinogolpista. O motivo foi, primeiramente, o anúncio imediato da extinção do Ministério da Cultura, que tomava menos que 1% do orçamento da União, mas que construiu, desde a gestão de Gilberto Gil, avanços simbólicos muito significativos, desde a ampliação da compreensão de Cultura, até a estruturação de um profundo e capilarizado protagonismo por parte dos seus agentes. Entretanto, muito rapidamente, as Ocupações aos espaços da Funarte/Minc assumiram o discurso da insuficiência da restituição ou recriação do Ministério da Cultura, uma vez que ele está assentado em um projeto muito distinto ao do anterior, e que, portanto, não é reconhecido pelos agentes da cultura. A rápida guinada e ajuste no discurso dos OcupaMinc de todo o Brasil apontaram, contundentemente, a negativa às tentativas constantes do governo então interino, e sua equipe, em assegurar a concessão de que sejam nossos representantes, sem que sequer os tenhamos algum dia o concedido.

Frente a este assalto de nossa autorização representativa, a revolta e a rebelião que se impõem como cena por todo o Brasil ganham formas das mais variadas, e ganham destaques, certamente, inúmeras facetas do *reenactment*, como forma de experimentar hipóteses da história que não nos serão oferecidas por discursos oficiais.

Assim, paródias musicais - tais como o *Carmina Burana* do #ForaTemer; *Michel* (Beatles); e a própria *Odeio Você*, de Caetano Veloso -, juntamente a leituras dramatizadas dos áudios vazados recentemente e que evidenciam o caráter golpista do *Impeachment*,

bem como a carimbagem de cédulas de dinheiro com o *Hashtag* #ForaTemer, são algumas dessas formas de potencializar a re-experiência de um patrimônio, de um arquivo, acordando nele olhares para o presente. Performar e profanar o passado, para transformá-lo em contradispositivo.

Seja através da busca de uma proliferação de canais midiáticos alternativos, seja através dos *reenactments* que temos produzidos de um patrimônio cultural ou de fatos recentes, buscamos protagonizar a produção de discursos históricos emancipados, em que, através da experiência, repotencializamos nossa condição de trabalhadores-cidadãos, seja profanando o improfanável, seja nos rebelando contra nossas condições desgastadas de representados e mediatizados por aqueles que já não estão autorizados nem a agir por nós, nem a nos dizer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AB'SÁBER, Tales. Nova direita, velha formação. In: Revista Cult. 212. Ano 19, maio de 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGÊNCIA PT de Notícias. Mais de 8 mil juristas lançam manifesto mundial contra golpe. Disponível em: < <http://www.pt.org.br/mais-de-8-mil-juristas-lancam-manifesto-mundial-contra-golpe/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- AGNEW, Wanessa. What can re-enactment tell us about the past. 2005. In: BBC. Disponível em: <[http://bbc.co.uk/history/programmes/theship/history\\_reenactment\\_print.html](http://bbc.co.uk/history/programmes/theship/history_reenactment_print.html)>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- \_\_\_\_\_. History's affective turn; historical reenactment and its work in the present. Rethinking history. 11 (3).
- BBC Brasil. Votação do impeachment revela 5 coisas que você não sabia sobre a Câmara. 19 de abril de 2016. Disponível em: < [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160419\\_impeachment\\_revela\\_congresso\\_rm](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160419_impeachment_revela_congresso_rm)>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- BIGNOTTO, Newton. O fascismo no horizonte. In: Revista Cult. 212. Ano 19, maio de 2016.
- CIRNE, Liana. Entendendo a ilegalidade do impeachment: vídeo em 5 passos. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OvnNFQugnDM>>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- DIAS, Márcia Ribeiro. Da capilaridade do sistema representativo: em busca da legitimidade nas democracias contemporâneas. In: Civitas. Porto Alegre v. 4 n. 2 jul.-dez. 2004. p. 235-256.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In: Revista do Lume. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - Unicamp. n. 4, dez. 2013.
- FÓRUM. Em ato de insurgência a Cunha, Erundina senta na cadeira da presidência da Câmara. 27 de abril de 2016. Disponível em: < <http://www.revistaforum.com.br/2016/04/27/em-ato-de-insurgencia-a-cunha-erundina-senta-na-cadeira-da-presidencia-da-camara/>>. Acesso em: 11 jun. 2016.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Declaração: isto não é um manifesto. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- SAFATLE, Vladimir. A derrota é algo que se constrói a frio. In: Revista Cult. 212. Ano 19, maio de 2016.
- TELES, Edson. Qual golpe? In: Revista Cult. 212. Ano 19, maio de 2016.
- UOL. Dilma é reeleita na disputa mais apertada da história; PT ganha 4º mandato. 26 de outubro de 2014. Disponível em: <<http://eleicoes.uol.com.br/2014/noticias/2014/10/26/dilma-cresce-na-reta-final-e-reeleita-e-emplaca-quarto-mandato-do-pt.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

## **ABSTRACT**

This paper aims to discuss about the use of the reenactment as a tool in two performatic interventions made by me and students, in order to materialize a historical and critical understanding about the coup d'état in Brazil. Through the reenactment, non-hegemonic experiences are proposed, which are affected and affect the audience, mainly, about the relation between represented people and representatives members, making clear the representative system crisis.

## **KEYWORDS**

Performance; Coup; Reenactment.

**CARINA MARIA GUIMARÃES MOREIRA  
BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA**

# **INTERVENÇÃO COMO INTERRUPÇÃO: PRÁTICAS POLÍTICAS NA CENA PAULISTANA CONTEMPORÂNEA**

*RESUMO > O presente artigo apresenta-se como um início de reflexão sobre a intervenção estética/teatral no espaço público, como uma forma política de atuação social do fazer teatral na cena teatral paulistana nas décadas de 1990 e 2000. A questão que salta aos olhos, em sua formulação mais simples, mas não menos importante, é se o ato de realizar uma encenação teatral num espaço não destinado institucionalmente para tal, na organização urbana, significaria, por si só, um ato de subversão de uma dada ordem social, de tal forma que esse ato de encenar se apresente como um ato político.*

*Palavras-chave:  
Intervenção Artística; Interrupção  
Estética; Teatro Político.*

# Intervenção como interrupção: práticas políticas na cena paulistana contemporânea<sup>1</sup>



**Carina Maria Guimarães Moreira<sup>2</sup> e  
Berilo Luigi Deiró Nosella<sup>3</sup>**

*A cidade, sua arquitetura e o teatro foram entrelaçados, pois, afinal, o teatro quase sempre é um reflexo das representações da vida pública, e o espaço público é frequentemente organizado como se fosse um lugar para a representação teatral. Ambos o teatro e o espaço urbano são lugares da representação, da reunião, e das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. Encontrando as suas raízes na experiência coletiva da vida cotidiana, eles tentam ordenar as experiências desse caos. A palavra grega “theatron” significa literalmente “lugar de ver”; demonstrando analogicamente que os espaços teatrais e arquitetônicos são ambos prismas culturais onde o espectador experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira, ou como fantasiosa e espetacular.*

*Boyer*

---

<sup>1</sup> O presente artigo marca um início de reflexão conceitual e teórica como base ao projeto de pesquisa “As formas do político na cena contemporânea brasileira”, financiado pelo CNPq e desenvolvido no Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq), na Universidade Federal de São João del-Rei-MG

<sup>2</sup> Professora do Curso de Teatro do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei-MG e vice-líder do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq), no qual coordena a pesquisa docente “As formas do político na cena contemporânea brasileira”, com financiamento do CNPq.

<sup>3</sup> Professor do Curso de Teatro do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei-MG e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto-MG e líder do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq), integra a equipe de pesquisadores do projeto “As formas do político na cena contemporânea brasileira”, com financiamento do CNPq.

O teatro paulistano caracteriza-se por uma produção organizada em torno de Grupos de Trabalho, isso é evidente, mesmo que não haja uma linha homogênea de organização do que definiria o que é exatamente um Grupo de Trabalho Teatral, ou Grupo Teatral<sup>4</sup>. São inúmeras as implicações históricas – políticas, econômicas e culturais – deste fenômeno tanto na história do teatro paulistano quanto no recorte específico que aqui nos propomos observar, dentre estes, o surgimento do movimento Arte Contra a Barbárie e, deste,

o desenvolvimento e implementação da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade São Paulo<sup>5</sup> são, em nossa observação, fundamentais para entender a forte politização presente em vários níveis deste fenômeno histórico, seja no plano da formação de uma consciência política dos artistas paulistanos quanto um afloramento das questões políticas no campo da organização coletiva no interior dos agrupamentos e nas inter-relações entre os mesmos.

O foco a que nos ateremos no presente artigo, no contexto rapidamente apresentado acima (e de necessário aprofundamento posterior), será o da percepção de duas características presentes na produção teatral deste período: um posicionamento declaradamente político e, de forma consequente, uma relação com o lugar que se ocupa e se realiza o social (a cidade, o bairro, etc.) de forte caráter analítico e crítico, no que chamaremos aqui de “intervencionista”. Apenas ainda para um esclarecimento prévio, estamos aqui entendendo como “político”, exatamente uma postura declarada e assumida diante da realidade à qual estamos integrados, postura essa que parte da consciência dos problemas de ordem social, referentes às desigualdades e injustiças históricas analisadas, e se desenvolve numa prática artística que denuncie, proponha e procure formas críticas de transformação desses problemas. Consideramos tal esclarecimento

---

<sup>4</sup> Não cabe aqui abordar a questão, mesmo que fundamental, sobre as noções de Grupo, Companhia, Coletivo Teatral, tal deverá se dar em outro momento do desenvolvimento da pesquisa. Por ora, consideraremos apenas a forma como os próprios artistas se autodenominam.

<sup>5</sup> Já há uma boa amostragem de publicações sobre as referidas experiências, tanto no sentido de registrá-la na história, como de avaliá-la criticamente. Uma rápida pesquisa nas bases de dados disponíveis será o suficiente para o interessado localizar livros e pesquisas acadêmicas sobre o assunto, ainda longe de estar esgotado.

fundamental, pois mesmo sem discordar que o político possa ter diversas maneiras de se manifestar nas práticas cotidianas, e também nas práticas artísticas, nos interessa aqui pensar neste como um posicionamento crítico e de proposição transformadora da realidade injusta nas relações dos diversos grupos sociais que a compõem. É neste sentido que propomos aqui um olhar especial a um tipo de teatro que se propõe como um instrumento de intervenção na realidade social que nos envolve.

Dadas essas premissas de recorte, uma das características pertinentes observada na produção teatral paulistana no período indicado está exatamente na utilização de espaços não convencionais como suporte para o processo criativo e para a apresentação de espetáculos de alguns grupos. Tal característica tem aproximado as produções desses grupos da ideia de intervenção estética no espaço público, percebendo-se nitidamente no “discurso” de alguns desses grupos, que tal aproximação é dada numa pretensão e perspectiva políticas.

A percepção desse fato nos levou a colocarmos como fundamental a questão: a encenação em um espaço não convencional pode ser considerada um ato de “interrupção” e inovação estética de caráter político? Todavia, responder a tal questão trata-se também de pensar no seu contrário: se não seria apenas puramente um ato de transposição de um aparato técnico próprio do espaço convencional, para um espaço não convencional, e assim, ao invés de um ato de interrupção, gerar-se-ia um ato de representação da representação – como diria Guy Debord: uma performance que se esvazia de seu potencial político. O que vem à tona é, na verdade, outra questão que tem grande valor na contemporaneidade: a arte como mercadoria, inserida na própria engrenagem social vigente ou as reais possibilidades de utilização da arte como um ato de transgressão de tais engrenagens, logo, como um ato político. Contudo, para passarmos por tais questões, devemos antes tornar claros alguns conceitos a elas referentes.

Assistimos, atualmente, a uma verdadeira “invasão” do espaço urbano por artistas em diversas cidades no Brasil, que levam seu trabalho, seja coletivo ou individual, a espaços inusitados da cidade, “interferindo”, “intervindo” no cotidiano, seja na paisagem, seja na dinâmica de relações. Dessa feita, presenciamos diversos processos e procedimentos, tanto no fazer artístico quanto na questão da inserção e recepção da arte.

O teatro contemporâneo brasileiro, em consonância com tais ideias, também realiza diversas intervenções no espaço urbano. O grupo teatral Teatro da Vertigem, no contexto paulistano das décadas de 1990 e 2000, é um dos principais representantes dessa vertente, configurando-se como um dos grupos que apostaram na proposta de utilização de espaços alternativos para

encenações dessa geração de grupos teatrais que surgem a partir da década de 1990, configurando-se como um grande inspirador para a geração subsequente<sup>6</sup>. Pode-se dizer que uma das principais características do Teatro da Vertigem está exatamente na utilização de espaços não convencionais como suporte para seus espetáculos e para o próprio processo criativo do grupo. A escolha de espaços não convencionais nos indica uma quebra do conceito mais tradicional de representação enquanto fenômeno teatral; além de não mais oferecer o “conforto” dado pelos teatros ao utilizar-se de um espaço inusitado da cidade. Porém, como já dito, o que nos fica é a questão: o fato de a encenação ser ambientada em espaço não convencional, por si mesma, já a caracterizaria como uma intervenção estética, no sentido político?

Para melhor responder a tal questão é preciso fazer uma revisão no conceito de “intervenção”, relacionando-o com o conceito de interrupção, caro à teoria teatral contemporânea, e que nos pareceu fecundo mediante ao esclarecimento de alguns pontos. Nesse sentido, uma encenação em espaço inusitado ou uma intervenção urbana necessitariam trazer e expor um determinado ambiente em sua complexidade, em sua geografia física e humana, confrontando os elementos conceituais inerentes à obra artística ao ambiente de apresentação. Assim, revela-se um novo sentido para aquele espaço, sendo possível, ao mesmo tempo, chamar a atenção para ele – ao estabelecer um contato direto com o espectador que talvez nunca ocorresse de outra forma – e gerar um ato político, evidenciando o quanto aquele espaço precisa ser visto e revisto pela cidade, pois em muitas vezes tais espaços, mesmo estando ali expostos, podem ser ignorados ou não reparados. Essa tendência da arte, mais especificamente do teatro, revela em sua atitude política um movimento que questiona os lugares institucionalizados e, conseqüentemente, a institucionalização da arte, rejeitando lugares tradicionais como museus e teatros como privilegiados para a obra artística. Ao mesmo

---

<sup>6</sup> Temos a consciência de que tal prática cênica em espaços ditos “não convencionais”, entendendo o espaço convencional como aquele socialmente designado para ela, como forma de questionamento tanto do lugar social do fazer cênico quanto da própria organização social pelo fazer cênico, não é novidade na história do teatro mundial e brasileiro. O que estamos destacando com a experiência do Teatro da Vertigem no momento indicado e na cidade de São Paulo, é um fenômeno específico em termos de proposição e influências quanto a sua cronologia e recorte geográfico. Por outro lado, temos a consciência de que tal opção pode ser problemática, pois as relações de influência e compartilhamento histórico de experiências transcendem em muito a característica, aqui detectada, de um “contato direto” com as experiências; além de corresponderem a processos de construção histórica dessas mesmas influências em termos ideológicos. Sendo assim, e considerando que não caberia aqui um levantamento de um possível quadro de influências históricas na formação de uma tradição cênica de caráter declaradamente político em espaço não convencional, fica aqui, ao menos, o destaque a importância de ter tal dado no horizonte e a provocação para que tal trabalho seja realizado no campo da pesquisa histórica de nosso teatro político. As experiências do teatro de rua, dos teatros amadores ligados a agrupamentos sociais e políticos (teatros de bairros, sindicatos, igrejas, etc.), o teatro de vanguarda, o teatro desenvolvido nos movimentos de cultura popular na década de 1960 (MCP e CPC), as proposições do Teatro do Oprimido, incorporada por movimentos sociais como o MST, etc.

tempo, visa ao encontro do público comum e popular para sua obra, bem como à interatividade com manifestações culturais de outras naturezas, discutindo modelos canônicos impostos à arte pela tradição desses lugares institucionalizados.

Procurando redimensionar o espaço de convivência da arte contemporânea, enxergamos que tais trabalhos operam na relação da recepção e na conquista de um novo público que não frequenta os lugares institucionalizados. O artista, dessa forma, assumindo uma postura de compromisso público, procura estratégias que agucem a sensibilidade deste público, já que na malha urbana, a arte “compete” com um enorme ruído publicitário que já domina os espaços.

Numa intervenção urbana, vemos, pois, que há (ou pelo menos deveria haver) uma transformação nos parâmetros sensíveis por meio da arte e da sua recepção, sendo que essa transformação é dada pelo engajamento da arte na malha urbana através do entendimento e do desejo de redimensionar os moldes tradicionais. A noção de público enquanto assistência de uma obra artística torna-se, aqui, restritiva, sendo questionada e expandida em direção a uma noção de público, num sentido mais amplo, como o de uma coletividade não imediatamente mensurável: o público como oposição ao privado. Nestes termos, a escolha de espaços públicos para realização de obras cênicas, marcou a prática, como já dito, do Teatro da Vertigem, que escolheu como espaço de encenação hospitais, presídios abandonados, o rio Tietê ou mesmo as ruas e comércios do Bairro Bom Retiro.

*Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olhar para esse rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para veia inflamada que é esse rio. Eu sinto que o Tietê é uma artéria inflamada dentro dessa cidade. Talvez como no Livro de Jó, é um pouco olhar a doença por dentro, é mergulhar na doença. E talvez, com isso, provocar uma ressensibilização do espectador por meio dessa experiência. Mais do que ressignificar o rio como espaço teatral, para mim tem a importância de ressensibilização do rio para o espectador. Esse rio que é um rio-esgoto. (ARAÚJO, 2006, p. 25)*

Ao mesmo tempo, a encenação transforma aquele espaço num outro, o espaço ficcional não é mais o Rio Tietê ou o hospital Humberto Pinto, e assim, a encenação pode surtir o efeito de mascarar o lixo e a desolação através de uma performance que apenas utiliza aqueles espaços como “fundo”. Isso pode ocorrer na execução da performance, não só pelos atores no momento da encenação, mas por todo trabalho prévio técnico e estético pensado para o espaço – cenário, iluminação, etc. Após e durante a performance, aquele local pode passar a se mostrar como um lugar revitalizado, quase um espaço “cult”, valorizando, “maquiando” e “limpando” a sujeira visível, levando-nos inclusive a pensar em uma gentrificação momentânea daquele espaço.

Durante as aulas do curso *Cidade(s), processos sócios espaciais e conformação urbana*<sup>7</sup>, a professora Carmem Guerra – na aula “*Intervenções urbanas, produção estética e espaço público*” – procurando entender o espaço público partindo das perspectivas que as práticas artísticas possibilitam à participação e apropriação urbana, para tal a professora trouxe uma discussão muito fértil, no diálogo entre os campos da arte e da arquitetura, por meio da reconsideração terminológica do conceito de “intervenção” apresentando, para tal, dois significados para a palavra: “intervenção cirúrgica” e “intervenção militar”.

A intervenção cirúrgica, segundo a autora, requer assepsia – um corpo doente não controlado requer cuidados especiais – tanto do material que entra em contato com ele, quanto à forma de se entrar em contato. Para além da preparação externa, uma vez iniciada a intervenção, aquilo que vem do interior do corpo, já não é reconhecido pelo próprio dono do corpo, portanto, é “estranho”. Em relação ao entendimento do espaço público, tal significado procura uma reavaliação sobre o significado de “intervir”, dessa forma, uma sala de cirurgia mesmo sendo um lugar que oferece cura, não é necessariamente um lugar de vida. Trazendo tal entendimento para pensar o espaço público, podemos perceber que, de certo

ponto de vista, a intervenção pode trazer como consequência a transformação do espaço, e que tal transformação, apesar de trazer a cura, por outro lado pode transformá-lo em um espaço não habitável. Nesse sentido, em se pensando no espaço público, a gentrificação atuaria como a intervenção cirúrgica, trazendo uma assepsia aos locais e conseqüentemente a alienação e separação em relação aos próprios espaços. Tal alienação contradiz o sentido de tempo, descontextualizando a própria história dos locais mais antigos e, por conseguinte da vida que habita ou habitava depois da intervenção.

Para tentarmos ir mais fundo na reflexão, tomemos outra acepção do termo “intervenção cirúrgica”, agora a partir do texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

*Qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no polo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos [...], o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor*

<sup>7</sup> O referido curso foi organizado pelos professores Cibele Saliba Rizék, Manoel Rodrigues Alves, Carlos Tápia Martin, Carmen Guerra de Hoyos, Mariano Pérez Humanez, numa parceria entre o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP de São Carlos e a Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universidade de Sevilha, no ano de 2010 na USP de São Carlos. As passagens presentes no artigo são frutos de anotações em sala de aula, realizadas pela pesquisadora Carina M. G. Moreira e por outros colegas que participaram do mesmo. Além das anotações, a professora Carmen Guerra disponibilizou um texto de sua autoria redigido especificamente para as aulas sobre Intervenção ministradas por ela no referido curso. Não há até o momento a identificação de publicação do referido material, sendo assim, as passagens devem ser entendidas como de autoria da pesquisadora Carmen Guerra, porém a partir de nossa leitura.

*observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta por inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.*  
(BENJAMIN, 1994, p. 186-187)

Benjamin trabalha com a ideia de refuncionalização da obra de arte. Nessas condições, a obra de arte desatrela-se de sua função sagrada e ritualística, inserida em uma tradição, passando a constituir-se no campo de seu valor de exposição. Esse mecanismo tem como consequência o deslocamento de uma prática ritualística para uma *práxis* política, acarretando como consequência histórica a transformação tanto dos modos de produção como das formas de recepção do público.

A oposição dos valores de culto e exposição assinala a alteração no campo da percepção moderna. Podemos considerar, no texto acima, que o pintor trabalha sua arte contemplativa, enquanto que o cinegrafista, comparado ao cirurgião, intervém cirurgicamente, “penetra profundamente as vísceras dessa realidade”. O termo “intervenção cirúrgica”, se por um lado, pode ser entendido como um meio de cura e assepsia, por outro, pode ser entendido como uma possibilidade de *práxis* política. Para pensar como essas duas diferentes acepções podem se sustentar, passemos a outras formas de pensar a terminologia.

Para examinar a intervenção artística como uma *práxis* política, propomos a análise do conceito de “interrupção”, pensando assim a própria intervenção como um ato de interrupção. Lehmann afirma que a ideia de interrupção (enquanto ato de interromper

interromper um fluxo contínuo – uma ação, uma narrativa, etc.) é um grande elemento político do teatro contemporâneo. Para que haja a interrupção, que aqui entendemos também como um ato de intervenção, o autor pressupõe que é preciso pensar na forma, uma vez que “o que é verdadeiramente social na arte é a forma” (LUKÁCS *apud* LEHMANN, 2009, p. 6).

Nesse sentido, o espaço de encenação inusitado apresenta-se como um local de potencial inesgotável, trazendo para o espectador a possibilidade de deparar-se espacialmente com uma situação extracotidiana, que gera uma nova experiência, incorporando uma relação com o que é político, por meio de “um teatro que rompe com um teatro como lugar de exibição ao produzir situações nas quais a inocência enganosa do espectador é perturbada, violada, questionada” (LEHMANN, 2009, p. 11).

A noção de interrupção, no caso teatral, significaria exatamente a inviabilização das noções de discurso e de representação, pois ambas prescindem de um encadeamento minimamente lógico, seja de ideias, seja de análises, ou até mesmo de imagens. A interrupção pode ser causada, por exemplo, pela quebra do fluxo cotidiano da vida. A arte performática apresentaria essa potencialidade, muito por seu alargamento, um aumento “superabundante” dos próprios elementos do discurso e da representação até o ponto em que eles se desintegram. A expansão do tempo de um discurso, por exemplo, despe-o de seu significado fazendo com que sobrem apenas fragmentos desmaterializados, paralisados, estagnados, ou seja, interrompidos.

É interessante lembrarmos a noção de “tamanho justo” empreendida por Aristóteles em sua *Poética* (ARISTÓTELES, 1987, p. 207-208) para definir a extensão justa da tragédia. Ela não deve ser nem tão pequena que não se possa apreciar suas partes em detalhes, nem tão grande que não se possa apreender toda sua extensão. Impossível não pensar na ideia de cisão da história de Walter Benjamin, muito bem expressa na imagem do *Ángelus Novus* em suas teses *Sobre o conceito da história* (1994), ideia esta que, obviamente, também está presente no distanciamento de Brecht.

*Existe um quadro de Klee intitulado 'AngelusNovus'. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.*  
(BENJAMIN, 1987, p. 226)

A noção de distanciamento de Brecht liga-se diretamente ao conceito de *Gestus* empreendida por ele. Segundo Ingrid Dormien Koudela, o *Gestus* apresenta-se como uma síntese e uma análise, em nível corpóreo, de

tensão com a palavra. Ele congregaria o ato contínuo, cotidiano, e sua contextualização histórica, que, ligada ao passado, é estática e paralisa o *continuum* cotidiano. O “teatro brechtiano”, como ele mesmo o chamará a partir de um dado momento, é o teatro da dialética, da contradição, e que, contrariamente a Hegel, é gerada na interrupção. O *Gestus* apresenta-se como a síntese da contradição ou da paralisia da dialética, presente na ideia de “imagem dialética”: imagens que articulem internamente as contradições, não como forma de avanço histórico, mas de paralisia. O *Gestus* é a imagem dialética por excelência. É interessante pensarmos no exemplo do quadro de Brühgel, *A Queda de Ícaro*, utilizado pelo próprio Brecht para exemplificar o *Gestus*.

*Se investigarmos os fundamentos dos contrastes pictóricos de Brühgel, nos apercebemos que apresentam contradições. Na QUEDA DE ÍCARO a catástrofe toma de assalto o idílio de tal forma que este fica acentuado, promovendo conhecimentos valiosos sobre o próprio idílio. Ele não permite à catástrofe transformar o idílio; ao contrário, este permanece inalterado, mantido indestrutível, apenas perturbado.*  
[...]

*Não é apenas uma disposição que parte de imagens como essas, mas uma multiplicidade de disposições. Mesmo quando Brühgel equilibra seus opostos, ele não os equipara uns aos outros.*  
[...]

*Também não existe nele uma separação entre o trágico e o cômico, o seu trágico contém o cômico e seu cômico, o trágico.*  
[...]

*Poucos outros pintores retrataram o mundo de forma tão bela quanto Brühgel, que representou a ocupação*

*dos homens de forma tão avessa.  
Ele delegou aos seus seres humanos  
desajeitados, estúpidos, ignorantes - um  
mundo maravilhoso. A beleza da natureza  
adquire nele algo prepotente, ainda não  
utilizado; ela ainda não está dominada,  
ainda não foi infetada pelos homens.  
(BRECHT apud KOUDELA, 2006, p. 30)*

A possibilidade de uma visada política da intervenção, partindo-se da premissa de olhar e compreendê-la como interrupção, nos leva à sua segunda noção desenvolvida pela professora Carmen Guerra, ou seja, intervenção militar. Esta necessita de uma estratégia, de organização e objetivo. Portanto, pensar a intervenção como interrupção não é uma questão teórica a posteriori, mas sim um posicionamento prático *a priori*.

A intervenção militar também se explica por uma necessidade de cura e, no sentido de “salvar algo”, é feita por meio de estratégias militares, força bélica, seguindo uma lógica que tende a se justificar de forma que pareça realmente necessária. Entretanto, é sabido que esta escolha muitas vezes é arbitrária. O modelo militar traz à tona a condição do espaço público como um espaço de conflito, gerando reações de diferentes núcleos.

Pensar em intervenção militar gera muitas vezes uma sensação de algo negativo, arbitrário e desnecessário, principalmente se pensarmos que um dos princípios básicos desse tipo de intervenção é a força, juntamente com o aparato bélico que a subsidia. No entanto, é importante não perder de vista que a força não é o único fator que define o sucesso e os resultados de uma intervenção militar, mas sim, antes de tudo, a sua estratégia. A intervenção teatral, para gerar interrupção, antes de tudo, deveria conter uma estratégia, para só então, munida se seu aparato “bélico” entrar em ação e surtir algum efeito enquanto *práxis* política. Logo, pressupõe-se que, em primeiro lugar, seja necessário identificar os inimigos e seus pontos fracos para então partir para o ataque corpo a corpo.

Como breve conclusão – que mais pretende lançar ênfase sobre um problema que nos parece não estar ainda suficientemente na pauta do dia –, gostaríamos de apontar a impressão deixada pelo nosso teatro de intervenção contemporâneo. Percebemos que ele tende a partir para o “corpo a corpo” – visto como o princípio de nossa arte. Entretanto, essa luta e esforço não pressupõem uma estratégia profundamente elaborada e muito menos o reconhecimento dos inimigos, fazendo-nos cair assim, facilmente, na simples representação de uma intervenção de fato.

Seguindo essa lógica argumentativa, ao não incorporarmos no próprio espetáculo as estruturas de produção materiais e estéticas do espaço – com seus problemas específicos e com uma profunda análise sobre os responsáveis históricos e atuais pela sua situação – esse local passa a situar-se apenas como “pano de fundo” da realização do espetáculo, não gerando assim uma real intervenção naquele espaço. A intervenção, realizada sem a carga de estratégia militar necessária, corre o risco de tornar-se apenas uma “utilização” do espaço, e não de fato uma interrupção no fluxo de exploração e deterioração histórica do mesmo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo, Nova Cultura, 1987. (Coleção os Pensadores Aristóteles volume II)

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1).

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto. (Org.). *BR-3 - Teatro da Vertigem*. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2006.

HOYOS, Carmen Guerra. *Contra-espço ou contra-o-espço. Material apresentado na disciplina Cidades (s): Processos Sócio-Espaciais e Transformações Urbanas*. Ministrada no curso de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – USP, ministrada pelos professores Cibele Saliba Rizek, Manoel Rodrigues Alves, Carlos Tápia Martin, Carmen Guerra de Hoyos, Mariano Pérez Humanez. 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. “Sobre a Poética do Fragmento em Muller”. In *Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol1, n.08– Florianópolis: UDESC/CEART, Dez 2006*. Disponível em: <[http://arceu.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2006/urdimento\\_8.pdf#page=29](http://arceu.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2006/urdimento_8.pdf#page=29)>. Acesso em: 18 jun. 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral. Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

## ABSTRACT

This article presents as an initial reflection about esthetic and theatrical intervention in public space, regarding to the form of social performance policy of theatre in São Paulo scene, around the 1990s to 2000s. The question that is highlighted, in its more simple formulation, is whether the act of performing a theatrical staging in a space that is not institutionally intended for it (on urban organization) would mean, by itself, an act of subversion of a given social order, in such a way that this act to stage appears as a political act.

## KEYWORDS

Art Intervention; Esthetic Interruption; Political Theatre.

# COMÉDIA TÁTICA: ENTRE UM BURRO COMENDO FIGOS E UM JIU-JITSU SEMIÓTICO

FABIO SALVATTI

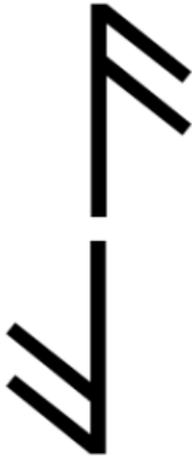
## RESUMO >

*A proximidade histórica entre humor e a crítica social nos leva a perguntar qual a possibilidade de aproveitar esta relação para propósitos que extrapolem finalidades artísticas e ganhem contornos de ativismo político. Para tanto, primeiro examinamos como comédia e política se associaram em determinados momentos da história da arte. Em seguida, partindo das experiências dos yippies e dos situacionistas, e considerando a distinção entre tática e estratégia feita por Michel Certeau, propomos a categoria de risoativismo.*

## Palavras-chave:

*Risoativismo, Comédia Tática,  
Ativismo Político*

Fabio Salvatti



*Toda piada é uma pequena revolução.*  
George Orwell

*O riso está a cavalo sobre uma dupla verdade.  
Serve ao mesmo tempo para afirmar e para  
subverter.*  
Horward Bloch

*Liberdade de expressão é o direito de gritar  
“teatro” em um fogo lotado.*  
Provérbio Yippie

Certa vez, por volta de 208 a.C., o filósofo grego Crísipo de Solis, um dos maiores expoentes do estoicismo, deparou-se com uma cena inusitada: viu seu burro, bêbado, comendo figos. Crísipo divertiu-se com a situação e não conteve o riso. Riu tanto, tanto, que morreu asfixiado de tanto rir.

Por quê? Que força é esta, capaz de levar um filósofo estóico (famoso por apregoar que a razão deveria governar os atos humanos, e que as emoções destrutivas deveriam ser abandonadas), a se entregar a um fatal riso descontrolado? O que há de engraçado em um burro comendo figos?

---

<sup>1</sup> Estou parafrazeando Aristóteles que escreveu: nós somos as únicas criaturas compelidas ao riso. O fato de sermos “as únicas criaturas” é debatível, já que os avanços no estudo do comportamento animal podem sustentar o contrário (o que não é o foco deste artigo). Por isso, fixei-me no caráter totalizante do pensamento aristotélico.

A antropologia do século XX, com seu estudo etnográfico de populações de diferentes continentes, auxiliou a comprovar uma tese atribuída a Aristóteles: o riso é uma experiência comum a todos os homens<sup>1</sup>. O humor seria universal, já que é experimentado em todas as culturas documentadas. Ainda assim, ele pode ser entendido como local, já que é necessário o compartilhamento de códigos e repertório para que o humor, como relação social, se estabeleça. Para nossa cultura, por exemplo, não há graça alguma (imagino que minha opinião coincida com a do leitor) em um burro comendo figos. É mais engraçado (apesar de sombrio) saber que uma morte foi causada por esta situação, do que a situação em si.

O historiador Georges Minois, ainda que reconheça a impossibilidade de definir o humor como categoria, defende a tese universalista da existência de uma marca comum, de um atributo cômico que transcende limitações culturais:

*A primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa. O conteúdo pode ser variável: há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e em todos os lugares, desde o momento em que, na mais remota pré-história, o homem tomou consciência dele mesmo de ser aquele e ao mesmo tempo de não o ser e achou isso muito estranho e divertido.*

*(...) O humor é universal, e essa é uma de suas grandes qualidades. Com certeza, o traço de humor encarna-se, inevitavelmente em estruturas e culturas concretas, mas pode ser apreciado por todos porque sempre ultrapassa o chão que lhe dá origem. Na internacional do humor, os humoristas de todos os países estão unidos, animados pelo mesmo espírito. O humor é um sexto sentido que não é menos útil que os outros. (MINOIS, 2003, p. 79.)*

Para Minois, então, não haveria um “humor tipicamente inglês”, ou um “humor judeu”, ou qualquer outro qualitativo identitário que se possa aplicar ao humor, já que se trata de um sexto sentido. Estas categorias seriam imposições externas que corresponderiam apenas a uma expectativa sobre determinada cultura.

<sup>2</sup> Fui responsável pela tradução de todas as citações de obras utilizadas no original em inglês ao longo deste artigo. É necessário, contudo, fazer uma nota de tradução. Muitas vezes a palavra *joke* é usada na literatura de língua inglesa sobre humor e comédia. É o caso desta frase. O correspondente direto em português seria *piada*, no entanto, basta fazer a substituição no texto de Stott para perceber que o termo é insuficiente como categoria. *Joke*, neste contexto, seria o equivalente uma unidade de humor, para a qual nos falta um substantivo em português. Nestes casos, optei por traduzir simplesmente por humor.

De modo contrário, o professor Andrew Stott sustenta que há um vínculo particular da comédia com cada cultura, localizada em espaço e tempo específicos.

*A razão de como ou por que as coisas são engraçadas é determinada pela cultura.*

*Ainda que a comédia frequentemente pareça suspender, inverter ou abandonar normas dominantes, estas inversões são produzidas em relação às ortodoxias culturais das quais elas sempre provêm. Deveria, portanto, ser possível rastrear os eventos cômicos até as significações que eles transformaram. (...) O humor<sup>2</sup> portanto emerge de dentro do contexto social e necessariamente expressa a natureza deste ambiente, o que significa que todo o humor é necessariamente produzido em relação às estruturas dominantes de entendimento e à ordem epistemológica. (STOTT, 2014, p. 8-11.)*

Portanto, a razão de Minois considerar que o humor escapa a definições é diferente da justificativa sustentada por Stott, de que seria justamente a característica local e perecível que faria da comédia um objeto escorregadio, que escapa ao escrutínio e “tem a tendência de fugir no momento que a atenção crítica é voltada a ela” (idem, p. 7.). O professor Maurice Charney, reforçando esta tese, diz que a falta de acordo a respeito do tema, nas discussões contemporâneas, nos deixa “sem pressupostos comuns e sem um conjunto de convenções pelas quais possamos concordar em como falar a respeito de comédia” (apud STOTT, 2014, p. 7.).

O filósofo francês Henri Bergson se dedicou, em 1900, à tarefa de dissecar o riso para observar sua composição qualitativa. Para isso, o autor analisou o cômico em geral, o cômico das formas e o cômico dos movimentos. Ele identificou que não existe cômico fora do propriamente humano, que é necessária uma insensibilidade emocional na relação e um apelo direto do cômico à inteligência. Se houver alguma identificação do espectador com a dor de quem tropeçou, não há riso. Outra característica que Bergson reconheceu foi um certo automatismo ou rigidez, seja de corpo ou de caráter. Por isso, para ele, rimos sempre que alguém nos dá impressão de ser uma coisa (ou de uma coisa ser uma pessoa). Ainda considerou que “tem possibilidade de se tornar cômica toda disformidade que uma pessoa normal pode imitar” (BERGSON, 1993, p. 29.), o que se relaciona com a característica anterior, da rigidez. Quanto aos movimentos, ele julgou que são cômicos se, em vez de corresponderem a uma reação normal ou esperada, apresentarem uma mecanização, como um boneco articulado, ou uma repetição automática de gestos. Do mesmo modo, “é cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é o moral que está em causa” (Idem, p. 45.), ou seja, quando o corpo sobrepõe-se à alma, como quando um espirro ocorre no momento mais solene do discurso de um orador.

É preciso que se esclareça que Minois escreve a respeito de *humor*, enquanto Stott está escrevendo a respeito de *comédia* e Bergson intitula seu livro de *ORiso* - ainda que os termos empregados predominantemente ao longo do texto sejam o *cômico* e o *risível*. A terminologia convencionalmente utilizada para descrever o fenômeno tem fronteiras imprecisas. Comédia, humor, riso, graça, não são palavras totalmente intercambiáveis, mas aparecem em diferentes autores com valências semelhantes. Talvez esta falta de

estabilidade dos conceitos se deva à relativa marginalidade, na história das ideias, do cômico como objeto de estudo, de teorização ou de filosofia; já que na Grécia, onde primeiro floresceu a comédia, os filósofos a relacionavam ao vulgar ou aos baixos instintos.

A comédia tem uma importante participação na origem da teoria literária, uma vez que a Poética de Aristóteles a utiliza para marcar uma distinção em relação à tragédia. Enquanto esta imita ações de caráter elevado, aquela imita pessoas inferiores, com aspectos indignos e ridículos. Prefiro, no entanto, mais do que utilizar a teoria literária para compreender a comédia como gênero, pensá-la multilateralmente, mais em seu aspecto tonal do que em seu aspecto estrutural. Etimologicamente, a palavra comédia tem raiz grega, com duas possibilidades de origem. Ou está relacionada com *kômos* (cortejo, festa) ou com *kômai* (vilarejo), ligados à palavra *oidé* (canto). Aristóteles adota a primeira opção de origem, mas há indícios de que as primeiras comédias eram cantadas pelos poetas expulsos da cidade, portanto, nos vilarejos. Esta última hipótese se associa mais intimamente com o culto a Dionísio, originalmente de ambiente rural. “O temperamento e as qualidades de Dionísio e a natureza de seu culto parecem ter exercido um grau significativo de influência nos princípios de festividade, inversão, liberdade sexual e travestimento que encontramos na comédia” (STOTT, 2014, p. 5.).

Um dos primeiros comediógrafos gregos célebres, Aristófanes, era conhecido por incluir em suas obras uma alta dose de provocação política. Aproveitando a tradição de insultos dos *kômos*, “em Aristófanes, os ataques pessoais, muito precisos, contra os homens políticos permitem calcar aos pés, como nas festas, uma espécie de ritual de inversão, de vida política às avessas” (MINOIS, 2003, p. 40.).

*O riso devastador de Aristófanes não deixa nada de pé; sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obscuro. (...) Sexualidade sem freio, escatologia: não é grande lição de humildade lembrarmos-nos, pelo riso, de que as condutas mais sublimes enraízam-se na matéria e no instinto, que partilhamos com as bestas? (Idem, p. 39.)*

Se em Aristófanes temos a aproximação entre comédia e a vida política deste modo rude, insolente, agressivo, iconoclasta, na comédia latina, por outro lado, encontramos outra característica bastante relevante: a pretensão a uma lição moral. Ou seja, para os comediógrafos latinos, principalmente a partir de Horácio, o riso passa a ser um instrumento de educação. “Quase sempre a brincadeira elimina grandes adversidades com mais força e sucesso que a violência”, afirma Horácio (*apud* MINOIS, 2003, p. 87.). A extensa lista de teóricos e praticantes que buscam uma finalidade pedagógica no teatro (que inclui nomes como Piscator, Brecht e Boal), é debitária dessa motivação da comédia latina.

Os veículos romanos para estas comédias edificantes eram as sátiras. Ao contrário do que possa parecer, a palavra sátira não vem do grego *satyr*, como eram chamados os sátiros, figuras mitológicas que acompanhavam Dionísio e que tinham a metade inferior do corpo de um bode. Curiosamente, o termo sátira tem origem na palavra latina *satura*, que primeiro designava um prato com ingredientes misturados ou um determinado tipo de recheio, e depois passou a significar miscelânea, confusão.

Muito depois da Antiguidade Clássica, a sátira permaneceu como um dos recursos mais recorrente dos artistas interessados em envolver comédia e política, aproveitando tanto a característica iconoclasta originada em Aristófanes quanto

o perfil pedagógico da linhagem de Horácio. Jonathan Swift, que se consagrou com textos satíricos no século XVIII dizia que “a sátira é um espelho no qual as pessoas descobrem a cara de todo mundo, menos a sua” (SWIFT, 2016). Seria esta a razão, segundo ele, da boa recepção da sátira como estilo, já que poucos se ofendem com ela. Com viés crítico, a sátira denuncia desmandos e vícios e sujeita as ideias à análise cômica. “O apelo da sátira esteve tradicionalmente em sua habilidade de falar a verdade ao poder (...). A sátira pretende expor um objeto ao ridículo com a intenção de provocar nele uma reforma: supostamente é comédia com um propósito.” (STOTT, 2014, p. 160-162.). Empregando paródia, ironia e sarcasmo, frequentemente a sátira afirma defender justamente aquilo que critica, e estabelece com sua audiência uma cumplicidade, lhe lança uma piscadela, já que a real mensagem permanece subentendida e não enunciada, como uma dupla camada significativa.

Ao contrário de Swift, outros autores apresentam considerações críticas a respeito dos limites da sátira. Stott diz: “já que acalma nossas frustrações, o riso satírico pode, em última análise, encerrar a discussão e dissipar a energia requerida para fazer a mudança positiva” (Idem, 162.). Do mesmo modo, Minois sustenta uma opinião cética em relação ao recurso satírico:

*A sátira política tem suas limitações e ambiguidades: ela ridiculariza seus adversários mas, ao mesmo tempo, desencadeia as crises e pode, assim, contribuir para a tolerância dos abusos. (...) O risco é ver o riso substituir a revolta e a cólera legítimas. (MINOIS, 2003, p. 483.)*

Claro que esta cautela contrasta por exemplo, com o otimismo exagerado de George Orwell, expresso na primeira epígrafe escolhida para esta parte do artigo. Há duas razões pra este contraste. Em primeiro lugar, há a desconfiança do pressuposto de que qualquer uso do humor seja imediatamente e obrigatoriamente revolucionário, ou mesmo que seja fonte de uma liberdade de expressão absoluta.

*Talvez a noção de humor como uma expressão inerente de liberdade seja sobre-romantizada. (...) Ainda que queiramos identificar comédia com liberdade de expressão e opor o riso contra a tirania de governos paranoicos, da mesma forma, a comédia pode ser usada a serviço da repressão. (...) O rebaixamento existente no humor racista e sexista, por exemplo, reforça e valida um discurso de poder que se baseia na humilhação sistemática de grupos escolhidos para garantir sua própria noção de identidade. (...) A questão de sobre o que rimos, e como isto é [ou não] censurado ou condenado pelas autoridades é altamente politizada. (STOTT, 2014, p. 150-151.)*

Ou seja, ecoando Horward Bloch, autor da segunda epígrafe, Stott sustenta que a comédia tanto pode afirmar ou oprimir quanto subverter a ordem social. Em segundo lugar, uma vez instaurada esta consciência de que pode desempenhar um papel ambíguo, é necessário que a comédia tenha clareza de sua função social, a que propósito serve, sobretudo quando pretende reivindicar uma participação política assumida.

*Talvez a questão da comédia e política possa ser reduzida a questões de efeito e eficácia. Quando o riso é dirigido para a agressão, pode ser uma arma extremamente poderosa, representando seus alvos de modo totalmente negativo e reforçando preconceitos. A comédia que busca fazer o mesmo com ideologias tirânicas ou preconceituosas, contudo, frequentemente tem de abrir mão de uma base considerável de seus argumentos antes de entrar na arena. (Idem, p. 169.)*

Se quisermos aproveitar e ampliar a consideração sobre efeito e eficácia proposta por Stott, de que modo a relação dialética entre comédia e política pode ser repensada em termos táticos? Como esta relação pode ser aproveitada para propósitos que extrapolem finalidades artísticas e ganhem contornos de ativismo político? Ou seja, em um campo poroso e indistinguível entre arte e política, como propor uma comédia tática?

O Pentágono, edifício que abriga o Departamento de Defesa dos EUA em Washington, já provou ser bastante firme no solo e também bastante resistente a energias psíquicas. Em 21 de outubro de 1967, o Comitê Nacional de Mobilização para o Fim da Guerra no Vietnã organizou uma marcha do Lincoln Memorial até o Pentágono. Quando os 50 mil manifestantes lá chegaram, encontraram o prédio cercado por 3 mil soldados. Então Abbie Hoffman e seus companheiros do YIP (Youth International Party - Partido Internacional da Juventude, cujos membros eram conhecidos como *yippies*) se puseram na posição de Lótus, entoaram seu mais poderoso Ohm e direcionaram suas energias psíquicas contra o prédio, a fim de fazê-lo levitar. Quando isso acontecesse, segundo Hoffman, a Guerra do Vietnã acabaria.

Apesar do fracasso do ataque psíquico dos *yippies*, esta foi uma das histórias que promoveu a fama deste coletivo estadunidense de ativismo anti-guerra do final dos anos 60. Dois meses antes, Hoffman havia participado de um ataque à Bolsa de Valores de Nova York. Ele e seus amigos lançaram trezentas notas de um dólar, durante o expediente, no salão principal do prédio. Ao ver as notas, os corretores da bolsa abandonaram seus postos e lançaram-se ao chão para recolhê-las, o que provocou um pandemônio no local, todos gritando “Dinheiro! Dinheiro!”. O pregão parou por seis minutos, o que resultou em uma significativa perda para o mercado, muito maior do que os 300 dólares envolvidos.

Ao menos foi essa a história que Hoffman contou aos repórteres ao sair do prédio da Bolsa de Valores. Não houve uma foto que comprovasse a veracidade do relato. Supõe-se que a imprensa havia sido chamada por ele, que anunciara que seu grupo faria uma ataque à Bolsa<sup>3</sup>. Os jornalistas compraram o relato de Hoffman e catapultaram os *yippies* na história da contracultura dos anos 60<sup>4</sup>.

É muito provável que o relato da história do Pentágono também tenha sua dose de fantasia e exagero. Na verdade, não importa muito. O que Hoffman e os *yippies* perceberam foi que as relações de poder tem uma dimensão narrativa e que, portanto,

é preciso exercer a resistência no plano simbólico. “O valor da história não é a verdade, mas o sentido. Ou seja, o que faz uma história poderosa não são necessariamente os fatos, mas como a história cria sentido nos corações e mentes dos ouvintes” (REISENBOROUGH e CANNING in BOYD, 2012, p. 244.). Com narrativas poderosas, os *yippies* ocuparam parte do imaginário contracultural dos anos 60 e se tornaram influência direta para uma geração inteira de ativistas. A desobediência civil de Hoffman foi eficaz em combinar humor e exploração da exposição midiática.

Do outro lado do Atlântico, no mesmo ano de 1967, foi publicado em Paris o livro *A Sociedade do Espetáculo*, principal obra do filósofo francês Guy Debord. Ele sustentava que na fase capitalista em que estava vivendo a imagem tinha emergido como categoria fundamental de produção, ocupando o mesmo lugar que a mercadoria ocupara na teoria de Marx. Para Debord, “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se toma imagem” (DEBORD, 1997, #34.). Isso quer dizer que o capital invadiu não apenas a produção e o consumo, ou seja, a economia, mas também a comunicação e as relações sociais, ou seja, a cultura. O espetáculo serve como mecanismo de controle social através da sedução e da distração.

Apesar deste diagnóstico sombrio e aparentemente inescapável, o pensamento de Debord

<sup>3</sup> Embora ele negasse terminantemente que as ações eram orientadas para a cobertura da mídia. “Nós não temos um conceito de ‘evento de mídia’. A ideia de manipular a mídia é ridícula. Os donos da mídia a manipulam. Nós só temos uns truques na manga”. (JORDAN, 2016).

<sup>4</sup> Em outra matéria, publicada pela CNNMoney, a história é contada com muito menos efusão. Nela, a narrativa é de que os corretores pouco se alteraram com a chuva de cédulas, que eram em torno de 30 e não 300, e que o pregão não parou nem por um minuto.

*tem como programa a revolução da vida cotidiana, a realização dos desejos oprimidos, a recusa dos partidos, dos sindicatos e de todas as outras formas de luta alienadas e hierárquicas, a abolição do dinheiro, do Estado, do trabalho e da mercadoria.* (JAPPE, 1997, p. 4.)

Debord fez parte da fundação e foi o mais célebre nome da Internacional Situacionista, grupo de artistas, críticos e filósofos que esteve ativo entre 1957 e 1972. A formação original da IS foi a fusão da Internacional Letrista (da qual Debord fazia parte) com o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), que reunia artistas ex-membros do grupo COBRA, como Asger Jorn e o pintor e urbanista Nieuwenhuis Constant. Em sua primeira fase, a IS se anunciava como uma “frente revolucionária de cultura” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 15.) e buscava a articulação de uma esfera híbrida em que arte, urbanismo, manifestação política e conduta social se fundiam numa experiência complementar. Os Situacionistas almejavam uma nova relação com a cidade através do *urbanismo unitário*: uma apropriação afetiva, histórica e crítica do espaço urbano. Para Constant, proponente do conceito, o urbanismo unitário era “a teoria do uso combinado de artes e técnicas para a construção integral de um meio em relação dinâmica com experimentos em comportamento” (BLACK, 2006, p. 96.). Este novo urbanismo engendrava a construção de *situações* que afetassem esteticamente o conjunto das relações sociais. Como consequência, a

Internacional Situacionista pretendia a conversão da vida em um jogo apaixonante, prazeroso, criativo, urgente e crítico, que recusasse a separação e a alienação imposta pelo espetáculo sobre a experiência com o tempo e o espaço (SALVATTI, 2010, 80-82).

A partir do início dos anos 60 fica clara a cisão entre o grupo “esteta” (o antigo MIBI) e os “teóricos políticos” (liderados por Debord):

*Enquanto os estetas almejavam infundir arte em todos os aspectos da vida, os teóricos políticos buscavam transformar as relações sociais diretamente, e não apenas vivificá-las mediante um condicionamento social abrangente e qualitativamente superior. (BLACK, 2006, p. 97).*

A diferença entre os dois projetos ficou insustentável, e a vertente artística foi expulsa da IS, e alguns de seus membros fundaram, em seguida, a Segunda Internacional Situacionista, para manter os objetivos originais a que se propunham<sup>5</sup>.

Ao escrever a Sociedade do Espetáculo, ainda que bastante inspirado por Lefebvre e Marx, Debord manteve o uso de alguns conceitos iniciais da IS, como o *détournement*, que era um meio para a construção de situações. A tradução da palavra pode ser “desvio”, mas também “afastamento”, ou “sequestro”. Na prática, trata-se da apropriação e reutilização de um determinado fragmento cultural através da subversão de seu sentido. Essa reinvenção dos elementos da cultura passada é inspirada por Lautréamont, que concebia o *détournement* como tomar coisas do inimigo para montar uma outra coisa, que ajude a combater o mesmo inimigo. Ou seja, virar o espetáculo contra si mesmo, através da injeção de conotações subversivas em elementos apropriados da cultura de massa. Um jiu-jitsu semiótico.

---

<sup>5</sup> Críticas bastantes contundentes a este “abandono” do projeto artístico de vanguarda pelo que chama de especto-situacionistas (por conta da teoria do espetáculo), são feitas por Stewart Home em *Assalto à Cultura*. São Paulo: Conrad, 1999. Do mesmo modo, Bob Black é ferozmente crítico em seu texto *A realização e supressão do situacionismo, tanto em relação a Home e suas considerações (que chama de ladainha “marcada por perversidade, moralismo e desinformação. [...] Com inimigos como Home, a IS não precisa de amigos”); quanto a respeito do sexismo da IS, que teve apenas 10% de seus membros mulheres e era “extremamente antifeminista”, e até à qualidade da teoria de Debord: “Os situacionistas (especialmente os debordistas) entregavam-se ao imputacionismo, ou seja, ilusão otimista disfarçada de teoria crítica (...). Os situacionistas fizeram de si mesmos um espetáculo, e essa foi sua perdição” (BLACK, 2006, p. 104-106, 112-113).*

*O détournement funciona porque humanos são criaturas com hábitos, que pensam através de imagens, seguem instintos, e confiam em familiaridade e conforto como árbitros da verdade. Argumentos racionais e apelos sinceros à moralidade provam ser menos efetivos do que um détournement cuidadosamente planejado, que ignora os filtros mentais do público ao imitar símbolos culturais familiares para depois rompê-los. (MALITZ in BOYD, 2012, p. 28).*

Tanto as narrativas dos *yippies* quanto o *détournement* dos situacionistas são demonstrações de que se pode adotar um uso tático de elementos artísticos para propósitos ativistas. A esta intersecção, indistinção ou porosidade entre arte e ativismo Stéphanie Lemoine e Samira Ouardi atribuíram o conceito de ativismo. Para elas, o ativismo começa quando a arte, como instituição social, econômica, política burguesa e capitalista, tem sua pertinência duvidada. “Ativismo nasce do cruzamento de questionamentos das possibilidades ainda abertas pela arte e pela política na contemporaneidade. (...) Se existe um ativismo, ele é essencialmente uma arte do viver, (...) uma espécie de tratado do saber-viver” (LEMOINE e OUARDI, 2010, p. 5.).

---

<sup>7</sup> Na minha dissertação de mestrado cometi o erro de igualar estas duas categorias. Felizmente encontro aqui a possibilidade de me redimir desta falha.

<sup>6</sup> O esquema apresentado a seguir é uma adaptação daquele apresentado por Janice Fine em “Choose tactics that support your strategy” in BOYD, 2012, p. 112-113. Muitos autores da teoria política, membros de guerrilha, ativistas, gestores, publicitários, e escritores das mais variadas orientações ideológicas escreveram sobre estratégia e tática, e seria ocioso reproduzir aqui a variedade de suas formulações. O que é suficiente, para o escopo deste texto, é a distinção entre esta primeira tradição, inspirada na terminologia bélica e outra, a partir de Certeau, que apresento a seguir.

O ativismo não se contenta em ser “do contra”, se trata menos de denunciar e contestar aquilo que na sociedade é inaceitável do que formular proposições positivas que auxiliem na exploração concreta de utopias. Neste horizonte, em oposição à seriedade do poder instituído e por um riso de resistência potencialmente insurrecional, é que gostaria de considerar a possibilidade de uma *comédia tática*.

O conceito de tática e sua distinção do conceito de estratégia é um ponto bastante significativo na história e na teoria do ativismo político<sup>6</sup>. Há pelo menos duas tradições teóricas que entendem tática e estratégia de modos diferentes.

A primeira delas, predominante e inspirada na lógica militar, considera estratégia um plano geral, e as táticas as ações necessárias para a implementação do plano<sup>7</sup>. Então, dentro desta tradição, o desenvolvimento de uma estratégia requer 1) a análise do problema; 2) a identificação de um objetivo; 3) o estabelecimento de um alvo (que é aquele com poder suficiente para atender suas reivindicações); 4) o reconhecimento de formas específicas de poder que se tem sobre o alvo. A estratégia se preocupa com quando, como e contra quem lutar, e como atingir o máximo de eficácia visando um objetivo. “Estratégia é o plano para a distribuição, adaptação e aplicação dos recursos disponíveis para obter uma finalidade desejada” (SHARP apud POPOVIC e MILLER, 2015, p. 190).

Neste contexto, as táticas são atividades específicas que 1) mobilizam um tipo e uma quantidade de poder determinado; 2) estão dirigidas a um alvo específico; 3) pretendem atingir um objetivo determinado.

Ao adotar uma tática, deve ser possível sempre responder à pergunta “Qual é o poder por trás desta tática?”. Se realizamos uma ação contra determinada empresa, o poder por trás da tática é econômico, deve custar tempo, capital ou consumidores a esta empresa. Se a ação for sobre um representante eleito, o poder por trás da tática deve ser político, deve custar-lhe financiamento ou votos. Se o poder for analisado separadamente em duas categorias, o poder estratégico é aquele forte o suficiente para atingir determinado objetivo, o poder tático é aquele que ganha terreno na disputa e representa avanço em direção ao objetivo.

A temporalidade da tática é sempre mais imediata do que a da estratégia. Enquanto a estratégia se ocupa do longo prazo, com a visão de como o resultado final será, a tática se preocupa com o agora e adota improvisações, se necessário. No meio termo entre as dimensões temporais da estratégia e da tática está a campanha, que é uma série de táticas conectadas e coordenadas empregadas em um período específico de tempo com começo, meio e fim. Neste quadro conceitual, as táticas estão subordinadas às campanhas, que estão subordinadas às estratégias. É uma estrutura de pensamento hierárquica.

O segundo modo de estabelecer relações entre estratégia e tática está amparado pelas proposições do sociólogo francês Michel de Certeau. Em 1980, ele publicou *A Invenção do Cotidiano*, uma investigação que chamou de “artes do fazer”. Estavam incluídos no escopo de interesses de Certeau as práticas com o espaço, o uso da língua e as crenças. Ele faz uma distinção entre produtores e consumidores, e, espelhando o desequilíbrio de poder entre estas duas categorias, apresenta uma oposição entre estratégia e tática (1984, p. 36-37). A estratégia seria a manipulação das relações de força pelos sujeitos de poder (econômico, político, militar, científico), capazes de se distinguir do ambiente, criar e delimitar um lugar “próprio”, de onde podem exercer seu poder sobre o

“outro”. Logo, estratégia pressupõe controle. Em oposição, tática seria a ação calculada a partir da ausência deste locus próprio. Sem delimitações, o espaço da tática é o espaço do outro, com as condições para o exercício da autonomia. A tática se move em um terreno organizado por leis que lhe são estranhas, em um território inimigo, sempre no campo de visão do poder estratégico dos produtores. Por este motivo, a tática não pode se dar ao luxo do planejamento, nem de reconhecer seu adversário como um todo. Opera em ações isoladas, tira proveito das oportunidades, mas, como não tem um lugar fixo, não consegue conservar qualquer ganho. Para Certeau, a tática é a arte do fraco.

*A contradição inerente da estratégia é que seu controle nunca é perfeito e que a situação sobre a qual ela foi construída está em mudança constante, o que faz com que aspectos da estratégia se tornem obsoletos. Sua segregação em um pequeno grupo de elite aumenta a miopia da estratégia, porque seus muros mantém os outros do lado de fora, mas também obscurecem sua visão. A estratégia se torna perigosamente auto-referencial.*

*Táticas, por outro lado, são ações em constante aprimoramento e correção, baseadas na observação direta do ambiente real. (...) Não há uma presunção sobre como as coisas vão desenrolar, como há na estratégia. Ao contrário, há prontidão para aproveitar as mudanças imprevisíveis; isto é chamado de agilidade tática, e é geralmente o que distingue os levantes populares das instituições que eles pretendem derrubar: eles têm a estratégia, nós temos as táticas.*

*Estratégias são abaladas pela imprevisibilidade. Táticas são aliadas das imprevisibilidades. (GOFF in BOYD, 2012, p. 269.)*

A proposição de Certeau, portanto, não relega a tática a uma subdivisão da estratégia. Para ele, tática é uma resposta democrática à estratégia. Uma perspectiva certeaudiana da Comédia Tática assumiria, portanto, essa potência nômade, provisória, imprevisível e democrática para a adoção do humor como ação política. A estas experiências podemos dar o nome de Risoativismo.

*O risoativismo busca a divulgação de uma determinada denúncia, de determinado chamado à ação ou de determinado posicionamento político através do recurso do humor. Ao fazer isso, certamente um dos desejos é de que a própria ação risoativista executada sirva para divertir os agentes. Além disso, ações risoativistas também buscam a simpatia daqueles que não necessariamente estão envolvidos ou posicionados sobre o assunto reclamado por elas. Nesta perspectiva, as ações buscam tanto informar quanto convencer os não-ativistas. Ou seja, o humor, a ironia, o sarcasmo, permitem que uma mesma ação contenha muitas camadas significantes. O riso pode ser uma estratégia de acessibilidade para temas ou posições consideradas usualmente como radicais. (SALVATTI, 2016, p. 112)*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre o significado do cômico. 2a Edição. Lisboa: Guimarães, 1993.
- BLACK, Bob. Grouxo-Marxismo. São Paulo: Conrad, 2006.
- BOYD, Andrew (org). Beautiful trouble: a toolbox for revolution. Nova York: OR Books, 2012.
- CERTEAU, Michel de. The practice of everyday life. Berkeley: University of California, 1984.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.
- JAPPE, Anselm. “A arte de desmascarar”. Folha de São Paulo, caderno MAIS!, páginas 4-5, 17 de agosto de 1997.
- JORDAN, Ken. “I know we won - Abbie speaks”. Entrevista com Abbie Hoffman, publicada no Reality Sandwich, 07 de maio de 2007. Disponível em [http://realitysandwich.com/34/i\\_know\\_we\\_won\\_abbie\\_speaks/](http://realitysandwich.com/34/i_know_we_won_abbie_speaks/). Acesso em 04 de fevereiro de 2016.
- LEMOINE, Stéphanie e OUARDI, Samira. Artivisme: art, action politique et résistance culturelle. Paris: Ed. Alternatives, 2010.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: Unesp, 2003.
- POPOVIC, Srdja e MILLER, Matthew. Blueprint for revolution: how to use rice pudding, lego men and other nonviolent techniques to galvanize communities, overthrow dictators, or simply change the world. Nova York: Penguin, 2015.
- SALVATTI, Fabio. “Davi tirando sarro de Golias: o risoativismo dos Yes Men”. Urdimento, Florianópolis, n.26, julho 2016. Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/7720/5887>. Acesso em 10/08/2016.
- \_\_\_\_\_. O prank como opção performativa para a rede de ativismo político contemporâneo. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. São Paulo, 2010.
- STOTT, Andrew. Comedy. 2a Edição. Nova York: Routledge, 2014.
- SWIFT, Jonathan. The battle of the books. in <http://www.gutenberg.org>. Acesso em 03 de fevereiro de 2016.

## ABSTRACT

The historical proximity between humor and social criticism leads us to ask what is the possibility to take advantage of this relationship for purposes that go beyond artistic goals and gain political activism contours. For this, first we examine how comedy and politics merged at certain times in the history of art. Then, based on yippies' and Situationist's experiences, and also considering the distinction between tactics and strategy made by Michel Certeau, we propose the category laughtivism.

**KEYWORDS** Laughtivism, Tactical Comedy, Political Activism.

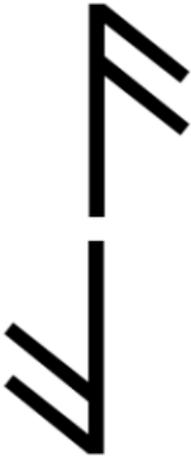
**CHRISTINA GONTIJO FORNACIARI**

# **JUNHO 2013: ARTE E POLÍTICA EM PERFORMANCES DO CORPO SOCIAL**

*RESUMO > Pretendemos, neste artigo, entender as manifestações ocorridas em Junho e Julho de 2013 em todo o Brasil por um ponto de vista da performance enquanto pulsão social. Assim, visamos aproximar os universos dos estudos sociais, da performance artística, da política e da tecnologia ao abordar a chamada “Primavera brasileira” ou “Jornadas de Junho e Julho”, enfatizando seu modo de organização, teor das solicitações e suas dinâmicas de realização.*

*Palavras-chave:  
Performance; política; manifestações  
urbanas*

Christina Gontijo Fornaciari



---

É notório, na contemporaneidade, que a relação entre arte e política estreita-se fortemente ao se considerar as atividades políticas que procuram suporte na estética, ou ao contrário, as atividades artísticas que se querem políticas. Para entendermos como o recorte das “Jornadas de Junho” poderiam se encaixar nesse contexto, trazemos à tona uma moldura histórica com a qual pretendemos traçar uma linha de raciocínio que justifique esta comparação. O professor e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC/SP, Miguel Chaia, ressalta em seu texto “Artivismo – Arte e Política Hoje” (2007) e em seus livros “Arte e Política” (2007) e “Mídia e Política” (2012) o quão presente encontra-se o movimento artivista nos dias atuais, adquirindo a forma de ativismo artístico ou de ativismo cultural.

Nesse sentido, Chaia apresenta dois marcos históricos internacionais que podem ser assinalados na origem desse fenômeno. O primeiro deles encontra-se nos movimentos sociais que ocorreram a partir do final da década de 1960, como a luta pelos direitos civis, as manifestações contra a Guerra do Vietnam, as mobilizações estudantis e a contracultura (CHAIA, 2007:19). Tais episódios constituem referências que se perpetuam para acionar o ativismo na contemporaneidade. Nesta direção, o situacionismo recebe significado peculiar, centrado na prática e nos escritos de Guy Debord acerca da Sociedade do Espetáculo (1967) - cuja relevância nesse contexto pode ser verificada pela quantidade de vezes que o mencionamos ao longo deste texto. Debord organiza uma concepção crítica da sociedade de então, dissecando a economia capitalista e demarcando *espetáculo* como um conjunto de relações sociais determinadas pelo sujeito-capital que, segundo o autor, atinge tamanho nível de acumulação de capital que se torna imagem, ícone e, como uma das muitas conseqüências que isso provoca, tem-se uma corrupção do valor da arte.

Assim o situacionismo, olhado pelos olhos de Debord, assinalaria a urgência da ação na sociedade, sugerindo não somente a necessidade de superação da política, mas também da arte. Neste contexto, uma das formas de solapar a sociedade capitalista seria estampar um novo significado à arte. Daí surgiria a ideia da anti-arte, manifestação estética capaz de comportar novas possibilidades de alargamento da vida. Nesse momento, segundo Chaia (2007), a influência da tecnologia já se fazia presente, em termos de meios de produção dessa anti-arte, assim como a performance, que vem à tona para subverter a ideia de arte como mercadoria, que a sociedade do espetáculo vinha configurando.

É, portanto, diante deste cenário, que consideramos as Jornadas de Junho como performances do corpo social, como performances de anti-arte, como ação urgente na sociedade através de mobilização de corpos, amparados pelo suporte das novas mídias e com objetivos em que arte e vida se conectam, longe da produção de um objeto ou obra, mas no sentido de provocar agenciamentos políticos, ainda que momentâneos.

Da mesma forma, encontramos eco nos estudos culturais, onde o conceito de “*Restored Behaviour*” (SCHECHNER, 2006: 3), traduzido como “Comportamento Restaurado”, definiria o significado do termo performance como ações realizadas por meio de treino, repetição. Nas palavras do estudioso acerca do tema, professor da CUNY – City University of New York, Marvin Carlson:

*O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto “performance”, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso.*  
(CARLSON, 1996:5)

Logo, os comportamentos sociais são performances neste entendimento, já que envolvem anos, séculos de prática e treino, para se ajustarem ou se configurarem como papéis sociais. Ou seja, para além da performancearte, em relação às circunstâncias pessoais ou coletivas, “as performances existem nos rituais, na vida cotidiana, posto que sem essa codificação, não há cultura, não há sociedade” (SCHECHNER, 2006:34). Por outro lado, as performances (artísticas ou não) jamais são iguais, pois mesmo que realizadas de forma idêntica, o contexto, o entorno e as situações sempre se alteram. Em outras palavras, a performance se repete, mantendo sua diferença.

Esse conceito nos ajuda a entender e contextualizar essas manifestações enquanto performances do corpo social. Em seu livro “*What is Performance?*”, o estudioso norte americano Richard Schechner será ainda mais explícito ao enquadrar as atividades da vida pública, citando especificamente as rebeliões e manifestações coletivas, como performances do corpo social. Em suas palavras:

*As atividades da vida pública – algumas vezes calmas, outras tumultuadas; algumas vezes visíveis, outras mascaradas – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto, e até mesmo a revolução. Os realizadores destas ações tencionam mudar as coisas, manter o estado das coisas, ou, mais comumente, encontrar ou definir um lugar comum. Uma revolução ou uma guerra civil acontece quando os envolvidos não desistem e não existe senso em comum.* (SCHECHNER, 2006:3)

Tenhamos em mente que esse comportamento que pudemos observar recentemente nas ruas do Brasil não é novo, mas sim, um fato recorrente em situações de mobilização social por mudanças na condução das políticas públicas – para citar alguns exemplos recentes na história do país, podemos voltar alguns anos e veremos, nas marchas dos “cara-pintadas” pelo Impeachment do Presidente Collor (1992) e na luta pelas “Diretas Já” (1983/84) algumas ocorrências similares, apontando para um comportamento restaurado.

Desta forma, corrobora-se o que os autores acima, como Richard Schechner e Marvin Carlson, citam como exemplos típicos de performances do corpo social. A diferença na repetição também aparece de forma bastante nítida: à época dessas manifestações, dos anos 1980 e 1990, não havia redes sociais alimentadas pela internet e, justamente nesse ponto, acreditamos que se faz a grande virada que distingue a repetição entre tais manifestações e as Jornadas de Junho, também conhecidas como “Jornadas de Junho e Julho”, “Junho de 2013” ou “Manifestações de Junho”.

A função da mídia colaborativa, horizontal, seria, em certos aspectos, definidora da grande virada de produção de sentido a partir dessas manifestações. Enquanto que os meios de comunicação tradicionais se veem amarrados ao sistema, sendo por ele financiados, as mídias propiciadas pelos canais da rede mundial de computadores conseguem escapar de algumas dessas armadilhas - citando a célebre frase lacaniana “Na matéria do visível tudo é armadilha” – e fazem da imprensa tradicional um lugar de “compra” e “venda” de opiniões, manchetes e capas de jornal, sempre orientadas unilateralmente.

Ao passo que a sociedade do “pós-mídia”, tal como apontado por Guattari em diversos de seus textos, potencializa outros ângulos de discussão e outras visibilidades e audibilidades, assim favorecendo a ocorrência de possíveis escapes da manipulação em massa. Ao mesmo tempo, se olharmos para o comportamento social, um discurso, uma obra de arte ou um evento esportivo como uma ‘performance’, tal como Schechner (2006) o faz, permite-se uma percepção que pode revelar ambas as dimensões implícitas e explícitas de significados, bem como os aspectos invisíveis (não ditos, não vistos) e inconscientes dos quadros culturais, assim entendidos como a própria base do significado.

Retomando os marcos históricos através dos quais se analisa esses fenômenos recentes colocados sob a lente da performance, a referência à produção das novas tecnologias ganha intensidade num segundo momento, cujo ápice ocorre em meados dos anos 1990, ainda de acordo com Chaia (2007). Após o situacionismo, a internet, os meios de comunicação de massa e os avanços tecnológicos que se seguiram, passariam a ser os principais suportes sobre os quais a ampliação do potencial de artistas políticos se alastra, aumentando vertiginosamente seu campo de ação.

As barreiras do espaço e do tempo diminuem, proporcionando as mais diversas e inusitadas práticas. Nesse sentido, ocorrem condições singulares para a emergência das novas revoluções da linguagem, captadas e utilizadas por um indivíduo ou um coletivo na prática político-estética. O sociólogo brasileiro e membro do Observatório Internacional da Democracia Participativa, Rudá Ricci, aponta em seu livro “Nas ruas” (2014) as quatro principais características dos movimentos das ruas brasileiras de 2013: a “Organização em Rede”, o “Confronto com a ordem”, a “Lógica do enxameamento”, e a “Carnavalização política”.

Vemos que a dialética das redes sociais esteve presente em todo o processo de convocação para as manifestações, sendo também fundante do próprio conceito de organização e mobilização adotado: uma organização horizontalizada, sem lideranças ou organizações centrais, mas como movimentos originados dentro das comunidades e alimentados em trocas constantes de comunicação pelas redes sociais na *internet*.

Nesses espaços virtuais, ecoavam reverberações das manifestações nas ruas antes, durante e depois que elas aconteciam. Antes, em toda a articulação e organização de cada passeata; durante, com transmissão de conteúdo ao vivo, por imprensas alternativas - como a Mídia Ninja, entre outras - e por indivíduos manifestantes conectados que, em tempo real, publicavam fotos, vídeos e textos acerca do que estavam vivenciando nas ruas; e após as manifestações, onde os *posts* sobre o dia de protesto, também com fotos, vídeos, textos, faziam com que o acontecimento reverberasse outra vez, online, num ciclo ininterrupto entre *internet* e rua.

Em relação ao “Confronto com a ordem”, o autor aponta que as mobilizações de junho foram o estopim de confronto com a ordem estabelecida e com o status quo: utilizando a rua como meio de expressão e protesto, sustentando embates com os emblemas da ordem via ataques nas ruas, e, por consequência, gerando mecanismos de identidade social e comunicação paralelos aos instituídos.

Neste ponto, também fazemos menção às estratégias da performance (seja no campo artístico, seja no campo dos estudos culturais) em que brechas na ordem vigente são propiciadas em favor da quebra de hierarquias dominantes. Em termos de performances culturais, diversos são os estudos que teorizam sobre essas estratégias, como por exemplo, Roberto DaMatta, professor de Antropologia da PUC-Rio e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, professora de

Sociologia e Antropologia na UFRJ. Cavalcanti qualifica tais mecanismos como ocasiões nas quais os indivíduos se deslocam de suas perspectivas comuns e da vida social rotineira para experimentar, de forma consciente, momentos de performance que denunciam e democratizam as relações sociais numa sociedade, por vezes, hierárquica.

Na mesma linha de pensamento, o antropólogo Roberto DaMatta afirma que o comportamento liberto, característico desses momentos, suspende temporariamente as “regras de uma hierarquização opressora” (DAMATTA, 1997: 48). Para o autor essas performances sociais “são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é vista como negativa...” (DAMATTA, 1997: 49). Seguindo nessa perspectiva, a instauração de performances sociais se apresenta como uma ferramenta que proporciona uma mudança na vida de um indivíduo ou grupo social. Já quanto à “Lógica do enxameamento”, Ricci (2014) nos relembra de uma

*alegria juvenil expressa nos enxameamentos. (...) Era o sonho de uma geração tida como alinhada, desinformada e apática. Mostrou exatamente o contrário.*

*Enxameou as ruas de todas as cidades brasileiras (...). Novos termos estão sendo usados para definir ou tentar explicar o fenômeno de massas ocorrido. Enxamear é a melhor definição! O enxameamento social saiu às ruas em ondas. Sem rainhas liderando, como é no caso de abelhas. Com demandas difusas, mas com participação pacífica e organizada. (...) Cada membro de uma passeata, cada participante das manifestações, individualmente, tinha sua própria reivindicação. (RICCI, 2014:32)*

Ricci nos conta ainda sobre o conceito de *swarming*, cunhado por David Ugarte, como um fenômeno típico das sociedades na era da internet: “enxameamentos cívicos levando a grandes manifestações de massa podem ser observados, caso haja possibilidade de conexão em tempo real (por telefone móvel ou internet, por exemplo), em horas ou até minutos” (UGARTE apud RICCI, 2014: 33). Fenômenos típicos das redes, apóiam-se na interação e conectividade. Como em outros tipos de enxame, não se pode dizer ao certo por que começou (sabe-se que a causa não reside apenas nos vinte centavos acrescentados ao valor da passagem de ônibus) e o motivo pelo que, de repente, se dissipa. A razão de sua constituição é difusa e talvez a única razão para que se dissipe seja também difusa – a ausência de um rumo específico ou estratégia única para solução dos motivos de aglomeração. Para Ricci (2014) essa característica é natural ao refletir um povo sem “uma” identidade (são várias), uma multidão indefinida, valorizadora das referências estéticas e da vivência do sentimento em comum.

Uma vez que se relaciona com a noção de comunidade provisória, fortemente articulada com a identidade afetiva e com a convocação horizontalizada essas manifestações nos levam novamente a esbarrar em conceitos de liminaridade e performance, como apontamos anteriormente.

O quarto elemento caracterizado pelas manifestações ou performances do corpo social é denominado por Ricci como “Carnavalização política”. Trata-se, nas palavras do autor, de:

*uma expressão da utopia popular, apartada dos rituais formais e institucionais. Uma festa carnalizada é uma transgressão autorizada, que rebaixa as autoridades, banaliza o poder instituído, cria novas identidades.*

*Tal potencial inscrito na cultura brasileira se viu atualizado nas manifestações de junho. Cartazes, máscaras, danças, estandartes, camisetas, adesivos, faixas, agrupamentos uniformizados, havia de tudo um pouco (RICCI, 2014: 34).*

O autor aponta em seu livro algo que eu vivi, por experiência própria: tive a oportunidade de participar de duas das manifestações que ocorreram em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Sempre saía de casa na companhia de meu companheiro, chegando lá nos perdíamos um do outro, nos separávamos, entrando em outra dinâmica. Sendo ambos artistas, nossa experiência ali passava muito por uma vivência estética, alimentada pela efervescência, pelos estímulos sensoriais, auditivos, visuais que recebíamos e podíamos produzir a partir das manifestações.

De fato, nas duas vezes em que pude participar das manifestações em minha cidade, constatei que as ruas haviam se tornado grandes laboratórios de experimentações artísticas das mais variadas, sempre com ânimos políticos, gerando espaços vivos de sensações e afetos, que ganhavam aspectos de ateliê de arte, de lugares propícios para a criação artística engajada. Muitos levavam instrumentos e originavam uma grande *jam session*, outros customizavam suas roupas ali mesmo, com *spray* e *stencils* disponibilizados, com frases como “Fora Lacerda” (fazendo menção ao prefeito de BH), “Não vai ter copa”, “Não é só 20 centavos”, “FIFA go home”, entre outras, uma infinidade de mensagens. Rudá Ricci (2014) reconta:

*Os cartazes e demandas eram feitos ali mesmo nas ruas, nas praças, onde o enxame se reunia para caminhadas e protestos que enxamearam o país. (RICCI, 2014: 56)*

Naquele mar de gente, vibrava música, poesia e conexão: cobertura colaborativa, não hierarquizada, com transmissão ao vivo. Todos com seus telefones celulares em mãos, fotografando e filmando tudo quanto era bonito, possível ou importante. O material produzido nessas mídias portáteis, espalhadas pela multidão, eventualmente ia parar nas redes sociais, alimentando uma trama de “meta-performances” do corpo social. A repetição das imagens das ruas - por vezes com violência - dava às manifestações um caráter espetacular, mas não no sentido criticado por Debord, para quem o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens, característica perversa do capitalismo e seus efeitos nas relações sociais”. (DEBORD, 1967: 10)

Enquanto Debord afirma que a produção e mercantilização destas imagens, levadas como ferramentas de poder pelas classes dominantes submete os indivíduos a um processo de alienação, tornando-os induzidos a aceitar o que vêem como uma verdade absoluta, a circulação dessas imagens e a relação social que dela nascia era de outra natureza. Ora, da forma como ocorreu a disseminação de imagens, longe do domínio das classes dominantes e dentro de uma economia própria da “carnavalização política” parece-nos, antes, que o efeito produzido seja o oposto de alienação.

Com efeito, vemos que a repetição nas redes, das imagens das ruas, circulando e retro-alimentando a organização do movimento – imagens vindas de todas as origens, a exemplo do Movimento Passe Livre, formado basicamente por jovens apertados, os intelectuais e estudantes, punks, movimentos de sem terra, etc. - atuava fora, independentemente do sistema convencional.

Em um cenário de efervescência cultural, a circulação dessas imagens, tantas vezes poéticas, tantas vezes cruas, lhes confere um caráter espetacular, mas não no sentido que Debord (1967) então cunhou como sinônimo de alienação e, sim, num sentido de hiper-consciência. As imagens que circulavam eram produzidas pelas próprias entranhas do movimento, em estruturas rizomáticas desse corpo, não de fora para dentro. Essas imagens são formas de empoderamento do movimento (e aqui retornamos à questão da visibilidade), justamente por não serem imputadas pela classe dominante e tampouco serem controladas pela mídia convencional, mas sim, criadas pela própria multidão.

Nesse sentido, não há um “porta-voz” que possibilite a espetacularização, pois a circulação de imagens, vídeos e mensagens organizadoras dessas jornadas de junho e julho no Brasil se deram de forma espontânea, afastada da mídia tradicional. Novamente contrapomos essa circulação de imagens ao que Guy Debord preconizou em 1967:

*Não é somente pela sua hegemonia econômica que a sociedade portadora do espetáculo domina as regiões subdesenvolvidas. Domina-as enquanto sociedade do espetáculo. Lá onde a base material ainda está ausente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social de cada continente. Do mesmo modo que apresenta os pseudobens a cobiçar, ela oferece aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução. O próprio espetáculo do poder burocrático, que detêm alguns dos países industriais, faz precisamente parte do espetáculo total, como sua pseudonegação geral e seu suporte. Se o espetáculo, olhado nas suas diversas localizações, mostra à evidência especializações totalitárias da palavra e da administração sociais, estas acabam por fundir-se, ao nível do funcionamento global do sistema, numa divisão mundial de tarefas espetaculares. (DEBORD, 1967: 42-43).*

Cremos que as políticas de visibilidade se tornam ameaçadoras da liberdade individual quando reproduzem uma detenção unilateral da legitimidade de fala, quando são forjadas, impostas, imputadas aos que “se fazem visíveis” por vozes externas a eles. No entanto, o caráter horizontal, sem lideranças e diversificado do movimento lhe encarrega de certa proteção nessa “armadilha do visível”, como diria LACAN (1999). As falas (em imagens, faixas, cartazes, frases na internet, gritos de guerra nas ruas, etc.) são proferidas por todos, sem depender de uma chancela instituída por poderes externos. A multiplicidade de vozes é característica da multidão.

Outro ponto que merece ser analisado neste panorama é o fato, já mencionado, de os manifestantes não apresentarem uma agenda bem elaborada das causas pretendidas. Isso foi explicitado pela mídia tradicional como um ponto fraco do movimento: partidos políticos e interesses econômicos se apropriaram dessa característica para desmerecer as demandas feitas por meio dos protestos. No entanto, na opinião do sociólogo espanhol Manuel Castells, um dos principais autores sobre o tema na atualidade, a cobrança por uma pauta bem definida de pedidos não seria função da população.

*Além de passarem por uma série de problemas urbanos, ainda se exige que eles façam o trabalho profissional, que deveria ser dos burocratas preguiçosos, responsáveis pela bagunça nos serviços. Os cidadãos só apontam os problemas. Resolvê-los é trabalho para os políticos e técnicos pagos por eles para fazê-lo.*  
(CASTELLS, 2013:2)

Castells aponta ainda que essa difusão de causas não especificadas pode ser entendida como o grande trunfo desse movimento, uma vez que espelha a multiplicidade de espectros políticos e a não divisão entre atuantes ativos e passivos. Para o sociólogo, o espaço público reúne e dá voz, nestas ocasiões, a sociedade em sua mais ampla diversidade, incluindo a direita, a esquerda, os malucos, os sonhadores, os realistas, os ativistas, os piadistas, os revoltados e uma infinidade de interesses, sem divisão entre quem está dentro e fora, propondo e consentindo. Todos constituem parte igualmente importante no movimento, sem hierarquia. Podemos comparar aqui com o fim da divisão entre artista e espectador, uma das qualidades que o teórico francês Jacques Rancière também aponta como inovadora e necessária às artes na contemporaneidade.

Castells afirma ainda que, ao contrário das críticas, os movimentos possuem agendas, sim, mas em moldes próprios. “Os movimentos têm tanto programa que não têm programa”, cita Castells ao analisar o exemplo de Occupy Wall Street, que aprovou em assembleia uma agenda de causas com mais de 300 propostas. “Essa é a sua deficiência e também a sua força, pois todos têm o poder de propor. Anormal seriam legiões em ordem, organizadas por uma única bandeira e lideradas por burocratas partidários. É o caos criativo, não a ordem preestabelecida.” (CASTELLS, 2013:3) Nosso esforço por compreender esse movimento como uma performance do corpo social também se funda nessa característica criativa, da experiência, que a conecta com a experiência artística da performance.

A abertura para participação nas manifestações, o fato de não haver líderes e, portanto, sua constituição como plataforma democrática de expressão é, para Castells, em grande parte propiciada pela internet, atributo já mencionado pelo autor em 1999, em seu livro “A sociedade em rede” (1999), em que

analisa os principais efeitos da rede Mundial de computadores na vida social dos indivíduos, das instituições e dos Estados. Na entrevista concedida em 2013, Castells fala explicitamente do caráter horizontal das manifestações:

*(...)Não há cabeças a serem cortadas. Assim, as redes se espalham e alcançam novos espaços na internet e nas ruas. Não se trata, apenas, de redes na internet, mas redes presenciais. Eles apresentam suas demandas no espaço público, cabe às instituições estabelecer o diálogo. Uma comissão pode até ser eleita para encontrar o presidente, mas não líderes. (CASTELLS, 2013:2)*

Ou seja, cada uma das quase 2 milhões de pessoas que saíram às ruas no dia 20 de junho<sup>1</sup>, quando as manifestações populares atingiram o seu ápice, podem ser considerados líderes do movimento, com voz e visibilidade, ativos e atuantes. Retomando o pensamento de Chaia (2000) para com os situacionistas, e ao aproximarmos deles os manifestantes de junho 2013, temos dois movimentos que tendem a aproximar-se da anti-arte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade. Ao assim fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada, portada pelo artista individual ou por um coletivo. O uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos é característico desse tipo de arte política, onde figura também a participação direta, em situações que vão do artista crítico até o engajado ou militante. Nas palavras do pesquisador paulistano:

*Localizado no interior de uma relação social, o artista manifestante situa-se em posição que engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social. Ele reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato, assim como reconhece o outro. Neste forte envolvimento social, tem-se reduzida a autonomia da arte, e, em contrapartida, amplia-se a relação entre ética e estética. (CHAIA, 2007: 11).*

Por isso, pode-se dizer, com amparo no pensamento de Chaia (2012) que, assim como nas manifestações, o núcleo gerador desse tipo de arte é a necessidade de resposta à realidade circundante. É assim que a performance e intervenção social realizam-se como atividades processuais, tanto na configuração, como na técnica, contra o objeto e seus sistema de circulação, estruturada pelo mercado. Deste modo, o foco permanece no processo e os resultados que possam ocorrer são entendidos como conseqüências naturais de sua tática de ação.

De fato, Chaia (2007) afirma haver nelas um realismo político que busca o sucesso dos objetivos, seja no microcosmo (quarteirão ou bairro) seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou *internet*). O autor fala ainda em realismo também por incorporar à arte que nasce nesse contexto certa instrumentalização, um caráter concreto, real de aplicação social, dando a ela uma função sócio-política que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter, então, nessas instâncias, o artista funcionando como um gatilho disparador de futuros acontecimentos sociais, cuja detonação e desenrolar são a todo o tempo alinhados a um processo altamente criativo e coletivo.

<sup>1</sup> Total computado nas 438 cidades de todos os estados brasileiros, de acordo com a CNM – Confederação Nacional de Municípios, divulgado no site <http://www.abc.com.br/noticias/brasil/2013/06/quase-2-milhoes-de-brasileiros-participaram-de-manifestacoes-em-438-cidades-no-dia-21-de-junho-de-2013>, acessado em 30/04/2016.

*Entendemos que esse aspecto delimita o âmbito da ação: que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços no qual se localiza o outro. Esta prática desloca o cenário da arte e da política para o espaço público. Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da internet (CHAIA, 2007: 12).*

Ainda segundo Chaia (2012), seja na rua, seja na internet, essas práticas inauguram espaços de sociabilidade, incorporando um conjunto de diversidades estéticas que se alastram desde o artista libertário, até o ativista programático, funcionando como um campo onde reinam as heterotopias<sup>2</sup>.

Introduzindo o pensamento do sociólogo Néstor García Canclini (2013), ao refletir sobre a forma de avaliar a eficácia de ações culturais de jovens aparentemente despolitizados ou de baixo conhecimento específico de política – ele refere-se ao grafite e às performances de/em determinados protestos – o autor argentino aponta que essas ações, por seu forte aspecto performático, resultam em interrupções da ordem neoliberal e, por conseguinte, potencializam seu caráter estético enquanto anti-arte. Canclini continua exemplificando:

---

<sup>2</sup> Heterotopia (aglutinação de hetero = outro + topia = espaço) é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault (1985) que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas. Foucault usa o termo heterotopia para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações com outros lugares, cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. São os espaços das alteridades, que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefônica ou o momento quando alguém se vê no espelho.

*eles – artistas, globalistas, ambientalistas e grupos de direitos humanos - cortaram estradas, interromperam uma reunião da Organização Mundial do Comércio, fizeram o que se chama “escraches”, reclamações públicas defronte à casa de um político corrupto ou ex-torturador impune na Argentina (...). (CANCLINI, 2013: 3)*

Ainda segundo esse autor (2013), a Pesquisa Nacional da Juventude encontrou no México uma realidade que poderia ser aplicada aos jovens em diversos países: eles estão dispostos a participar de causas, mas não de organizações. Embora existam várias formas de engajamento de um jovem interessado em questões sociais das mais variadas, como indigenistas, ambientalistas, de gênero, etc., uma característica comum é a sintonia com eventos ou manifestações que expressam a desconfiança em causas e/ou instituições que alegam representá-los, especialmente no plano da política. Ou seja, se interessam em atuar em instâncias da micropolítica que se distanciam da tomada de poder, no sentido comum.

De fato, o que nos parece curioso é que estudos culturais e antropológicos têm destacado nos últimos anos, que essas manifestações não aspiram, em nenhum aspecto, um desejo político de tomar o poder ou controle do Estado, mas sim de uma alteração no seu *modus operandi*. Canclini nos dá um exemplo que clareia essa afirmação: a frase “apareçam com vida”, usada por mães e filhos dos desaparecidos na Argentina, não implica que se espera encontrá-los vivos.

Na opinião de Canclini, esse slogan (que poderíamos comparar com outros slogans criados nas jornadas de junho e julho, como assim como “Não vai ter Copa”, “Tarifa Zero”, e em âmbito local de Belo Horizonte, os slogans “Praia da Estação”, “Fora Lacerda”, entre outros) alcança um alto poder declarativo precisamente pelo fato de exibirem sua impraticabilidade.

O autor nos conta que justamente a impossibilidade de concretização dessas realidades expressas nos slogans é que trazem à tona o esgotamento dessas formas de política e suas conseqüências, impondo como resposta uma mudança política tão radical quanto à performance social que ali se realiza. Ao mesmo tempo, por se realizarem nos espaço público (seja da rua ou da rede), sugerem que essa nova realidade deve ser inventada coletivamente. Esses slogans repetidos tantas vezes em cartazes, faixas, *twittes*, posts no Facebook, vozes em coro, pixações, etc., forçam os que os ouvem e os lêem a enfrentar a sua total falta de sentido. E é por isso mesmo que se configuram como ação e não apenas como queixa – e, assim, produzem reações, alterações do *status quo* mesmo que temporariamente, desafiando a inventar novas maneiras, convocando a encontrar novas formas de fazer político.

Ou seja, o sentido político dessas performances sociais se torna visível enquanto dimensão estética e afetiva, uma vez que sua eficiência prática é baixa (as Mães de Maio dificilmente encontrarão seus filhos vivos, Belo Horizonte dificilmente terá uma praia e a Copa do Mundo dificilmente deixará de acontecer no Brasil em 2014). É no âmbito de sua própria consolidação que a performance do corpo social se ergue enquanto efetividade - na configuração de solidariedades, coesão de grupos, apropriações simbólicas e efetivas do espaço público -, e não na satisfação literal de demandas e receitas comerciais (CANCLINI, 2013:4). É verdade que tais ações, embora muitas vezes ineficazes do ponto de vista da interpretação literal, não se invalidam posto que explicitam a vocação política e coletiva, alcançando efetivas mudanças em âmbitos da micropolítica.

A crise da democracia representativa está instalada: a maior parte dos cidadãos do mundo não se sente representada por seu governo e parlamento. As eleições viraram um mercado político - o espaço público somente é usado para debate quando há eleições. O desejo de participação não é bem-vindo e as redes sociais são vistas com desconfiança pelo *establishment* político.

Com organização horizontal, esse movimento pode durar para sempre na internet e na mente da população, para além de que exigências sejam satisfeitas. O fato principal e que nos interessa, na interseção entre arte e manifestação cultural, é que milhares de cidadãos, participantes ou não das manifestações, nas ruas ou somente pela internet, puderam experimentar a noção de comunidade provisória, articulada não através dos interesses diversos de cada um, mas por uma identidade afetiva intensa, um sentimento de pertencimento e de igualdade na diferença. Para além dos resultados que as Jornadas de Junho e Julho possam gerar em termos de mudança na condução da política pública brasileira, o que importa para nós é que, em virtude delas, milhares de brasileiros se sentem fortalecidos agora, graças a uma experiência absolutamente política, mas que se contorna em um evento da ordem da esteticização, do acontecimento coletivo espontâneo e da ritualização do cotidiano. Entretanto, com essa afirmação, não estamos sugerindo que se deva menosprezar as conseqüências efetivas desse tipo de episódio social.

Conforme apontamos, a existência de um forte movimento de mobilização política, potencializado e catalisado pelas novas mídias, vem permitindo que se estabeleça um elo mais forte e direto entre pólos da sociedade que, de outra forma, encontravam menos caminhos livres para se manter em contato dialógico. Seja entre as instâncias micro e macro da política e a população em geral, seja entre espectadores e autores, há indícios incontornáveis que apontam a materialidade desse fenômeno, interferindo de forma drástica no modo como se passou a conceber a presença, no plano pessoal e a participação, no plano coletivo, em aspectos da vida em sociedade e também na arte.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BEIGUELMAN, Gisele et al (Org.). *Nomadismos Tecnológicos*. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2011.
- CANCLINI, García Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CASTELLS, Manuel. *Redes de Indignação e Esperança: Movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013
- \_\_\_\_\_. *A sociedade em rede*. V.1. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A critical introduction*. London: Routledge, 1996.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. Os sentidos no espetáculo: percepção e cognição na cultura popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, 2002, p. 17 a 34.
- CHAIA, Miguel. (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Artivismo – Política e Arte Hoje*. Aurora, 1. São Paulo: PUC-SP, 2007, p. 9 a 12.
- CHAIA, Vera e CHAIA, Miguel (Orgs.). *Mídia e política, Escritos*. NEAMP, Estudos pós-graduados em ciências sociais, São Paulo: PUC-SP, 2012.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Paris. 1967. Versão eletrônica produzida pelo Coletivo Periferia, disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf> acessada em 20/08/2016.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica, cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LACAN, Jacques. *Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- RICCI, Rudá, ARLEY, Patrick. *Na Rua*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2014.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. London: Routledge, 2006.

**ABSTRACT**

We intend, in this article, to understand the demonstrations occurred in June and July 2013 in Brazil by a point of view of performance as a social drive. Thus, we aim to bring the worlds of social studies, performance art, politics and technology to address the so-called “Brazilian Spring” or “Days of June and July”, emphasizing its organization mode, requests content and its realization dynamics.

**KEYWORDS**

Performance; politics; urban demonstrations

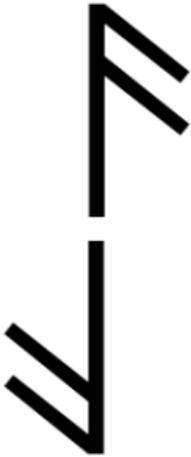
**ARMANDO CÉSAR DE SILVA**  
**NEY PIACENTINI**

# A POLITIZAÇÃO DE UM ATOR ATRAVÉS DE UM GRUPO DE TEATRO

*RESUMO > O texto apresenta a trajetória de politização do ator e doutorando Ney Piacentini em função de seu convívio com a Companhia do Latão. Fazendo um paralelo entre os processos artísticos do grupo e os estudos realizados para a montagem dos seus espetáculos, o artigo acompanha o gradual envolvimento do ator com as causas políticas abordadas nas peças do coletivo teatral paulista.*

*Palavras-chave:  
aprendizado; politização; ator.*

Armando Sérgio de Silva e Ney Piacentini<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Armando Sérgio da Silva é livre docente pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Ney Piacentini é doutorando pela ECA/USP.

Antes de entrar na universidade, então com dezessete anos, eu nunca tinha sequer ouvido falar em política. Lembro que quando adolescente, fazendo o segundo grau em Curitiba, a linha de ônibus que eu pegava, para do apartamento onde eu morava até o colégio, um certo dia foi desviada e pela janela eu vi soldados e caminhões do Exército. Só depois soube que era a repressão do governo militar em ação contra os estudantes da Universidade Federal do Paraná. Assim que passei no vestibular meu pai me chamou a atenção para que eu não me envolvesse com política na faculdade. Dois ou três anos depois eu estava envolvido com o movimento estudantil. Vivíamos a abertura do regime e devo àqueles anos na Universidade Federal de Santa Catarina, de 1978 a 1982, a minha primeira formação humanista pelas leituras de livros de psicologia, filosofia, sociologia e literatura. Também o teatro entraria como uma atividade paralela ao ensino formal, visto que fui fazer um curso de artes cênicas no Departamento de Ação Cultural e acabei por participar da encenação de Circo arena, dirigido por Carmem Fossari, do Núcleo Pesquisa Teatro Novo da UFSC. A peça trazia um circo como metáfora da ditadura brasileira e a minha passagem por lá me rendeu ainda o nascimento de uma trupe que formei com alguns colegas, entre eles Márlio Silva, chamado Grupo A de Teatro.

Esta incipiente entrada no mundo das ciências humanas e das artes fez-me abandonar ao curso de Engenharia Civil para ingressar em Psicologia, que também deixei de lado para fazer teatro. Entre as peças que produzimos com o Grupo A estava O universitário, que tratava do ambiente universitário da época e que teve maior acento político, uma vez que colocamos, entre outros pontos, a agitação estudantil em cena.

Todavia, darei um salto de quinze anos para falar de uma segunda fase de politização e, desta vez, definitiva: a minha convivência com a Companhia do Latão.

Quando Sérgio de Carvalho me convidou em 1997 para entrar no grupo recém-criado, confesso que estranhei o projeto de pesquisar a cena dialética no Teatro de Arena de São Paulo. Já tínhamos feito um projeto juntos – O catálogo, de Jean-Claude Carrière, uma história de relacionamento amoroso e não estava em voga nos palcos brasileiros algum tipo de politização da arte. Eu mesmo estava interessado na pesquisa de linguagem, esse sim um termo que fazia parte do teatro contemporâneo de então. Mas na Companhia do Latão a questão era, além da linguagem, a pesquisa de assuntos que viessem a dialogar com o nosso tempo. Sem dúvida que Bertolt Brecht era uma referência e a nossa primeira montagem, Ensaio sobre o latão, refletiu o que vínhamos começando a discutir:

DIRETOR – (*Encontra o que dizer.*) Não tenho nada contra os sentimentos. Mas infelizmente o que me interessa são os acontecimentos da vida real. Devo dizer que, por vezes, sinto-me como um intruso aqui. (*Vê um objeto de bronze e o utiliza para ilustrar o que pensa.*) O meu interesse, senhores, se compara ao de um comerciante.

DRAMATURGISTA – Como assim?

DIRETOR – Imaginem um comerciante de latão que um dia vai visitar uma banda de música. (Tira som do objeto de bronze.) Ele vai lá não para comprar o instrumento, mas o latão. O instrumento é feito de lata, mas há pouquíssima chance do instrumentista querer vendê-lo pelo preço do quilo do latão. Eu, assim como esse comerciante, estou aqui à procura da matéria dos acontecimentos que se produzem entre os homens.

DRAMATURGISTA – Persegue um fim científico.

ATOR-POLÔNIO (*Inconformado.*) - Não quer saber nada de arte.

DIRETOR – Eu lamento, meus amigos. Mas aproveito a oportunidade para erguer um brinde a nossa felicidade. (CARVALHO; MARCIANO, 2008, pp. 272-3)

entando: para que fazer teatro? Para inovar a sua linguagem ou para contribuir sobre o nosso papel na sociedade? Arte pela arte ou a arte com algum fim para além dela mesma? Sem contar que A compra do latão de que fala o personagem do diretor, foi o título do livro de Brecht que inspirou o nome do nosso coletivo – a Companhia do Latão.

Santa Joana dos matadouros, o desafio seguinte da nossa equipe, seria um novo passo rumo à politização do grupo e de seus indivíduos. A peça abordava a luta de classes, conceito marxista em que os diferentes estratos humanos disputam a hegemonia social de acordo com seus interesses econômicos. E mesmo que eu já tivesse uma noção das ideias de Karl Marx, foram nos estudos para essa encenação que ficou mais claro o termo mais-valia. Entendi que os donos dos meios de produção geram um excedente sobre a força de trabalho dos seus empregados e assim acumulam lucro. Mas nada como atuar nesse clássico e viver, por exemplo, um personagem comunista para, durante os ensaios e as apresentações, conversar e ser questionado a respeito da pertinência ou não de um projeto socialista tanto nos anos em que obra estava situada (1929) quanto no momento em que a realizamos (1988). O debate em torno dessa problemática não foi dos menores:

*Com o que se passou de lá para cá, se constatou que o socialismo, embora se distanciasse do padrão burguês, não criou a sociedade livre e justa e não se saiu bem no confronto com o capitalismo. Não há como discutir. Dizendo de outra maneira, está patente que não basta tomar distância em relação à ordem burguesa para inventar uma ordem melhor e praticável. Quer dizer, a distância não basta. Não estou dizendo que não possa haver uma ordem melhor e praticável. Estou dizendo que o gesto de distanciamento, que para a minha geração era suficiente – bastava para a gente dizer “não” a isso para saber o que seria o “sim” – isso hoje não existe mais. (SCHWARZ, 1998, pp. 30-31)*

Roberto Schwarz levanta que no fim do século XX o projeto socializante não tinha a mesma força do que quando Brecht escreveu Santa Joana dos matadouros e que o efeito do afastamento também, em parte, tinha perdido a sua atualidade. Não foi para nós de fácil digestão tal constatação schwarziana, o que nos levou a aprimorar a postura dos comunistas na peça (eles não ficaram com uma atitude tão assertiva como na peça original de Brecht) e a elaborar formas de distanciamento que não fossem datadas. Sem embargo, saímos das duas primeiras obras que montamos cientes de que nosso teatro tendia à visão de uma arte comprometida com as causas sociais e que uma das ferramentas que adotaríamos para analisar a realidade seria o marxismo.

A potência politizadora desta fase inicial da Companhia se completaria com as investigações para a feitura de O nome do sujeito, espetáculo que partiu dos Faustos de Christopher Marlowe e de Johann W. V. Goethe. No entanto, com o caminhar das pesquisas, nos voltamos para a literatura de Gilberto Freyre que, somada a nossa ida ao I Festival Recife do Teatro Nacional em 1997, fez com que assumíssemos o Brasil como chão para este projeto. Constituindo-se como nossa primeira produção dramática totalmente feita na sala de ensaios, a peça tratava dos personagens que giravam entorno de um barão pernambucano.

Para mim, sulista que vivia em São Paulo, não foi desprezível o contato com a formação do sujeito brasileiro através de, por exemplo, Casa grande e senzala, obra que desvenda a mestiçagem entre os povos indígenas, negros e brancos, uma vez que no Paraná e em Santa Catarina essa mistura é bem menor. Fiquei com a sensação de que – pelas leituras sobre a sociologia e a cultura nordestinas associadas à viagem a Pernambuco – eu estava conhecendo outro país, mais diverso e menos provido do que o Sul e o Sudeste. Embora tenha sido por dentro da peça que tomei um conhecimento maior sobre mudar de classe, via desvios de caráter. Explicando, meu personagem chamado Lyra era um português que devia ao seu tio a passagem de navio que o trouxera. Como trabalhava para o parente, sua labuta se consumia nos juros que o tio-patrão lhe cobrava. De modo que, aos poucos, adaptando-se aos costumes locais, ele ia se corrompendo. Primeiro para pagar suas dívidas e depois pelo desejo de ascensão social. Aceitava suborno e dava valor às vestimentas, a ponto de, ao ir fazer um daguerreótipo com sua parceira brasileira, dizer: “Temos que aparentar aquilo que queremos ser para um dia virmos a ser o que estamos a aparentar.” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 81.) E nesta mesma cena final do espetáculo, Lyra dizia:

*O retrato é para mandar aos meus familiares em Portugal, mostrar que estamos bem – em definitivo me estabeleci cá neste país –, me naturalizei, tornei-me brasileiro e até troquei de nome: Lyra. Emprestei-o justamente de um cômico mulato, Antônio Lyra. É como me chamo agora. (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 82)*

Esse testemunho, inversamente, acabou vindo do personagem para mim, como uma espécie de novo batismo. Já fazia dois anos que eu trabalhava no grupo e nele ficaria até hoje. Doze anos que estava em São Paulo e dali para frente estabelecer-se-ia um novo período na minha vida: definitivamente não tinha vocação para subir na vida, muito menos para fazer o jogo de favores que a peça refletia. Tornara-me mais brasileiro do que antes ao conhecer melhor o meu país e um retrato dos colonizadores portugueses que ajudaram a moldar o comportamento nacional. Dentro de um grupo de teatro, eu vinha me transformando.

Desta forma, cumprimos o ciclo no Teatro de Arena de São Paulo, que serviu como incubador da Companhia, já que nele fizemos nossos três primeiros trabalhos: Ensaio sobre o latão, Santa Joana dos matadouros e *O nome do sujeito*, sendo que todos foram também apresentados em outros espaços. A etapa seguinte desembocaria em *A comédia do trabalho* (2000). Um traço dos mais importantes na nossa trajetória foi a associação com movimentos sociais, sindicatos e entidades comunitárias e, entre eles, o mais longo se deu junto ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Esta parceria começou em 1998, quando fomos apresentar em Brasília a nossa Santa Joana e um grupo dos Sem Terra foi

nos assistir. Ao final da apresentação, um dos líderes da organização, João Pedro Stédile, desceu aos camarins e anunciou que iríamos trabalhar com eles. Fizemos diversos espetáculos para o MST em algumas cidades do país e mantivemos esse vínculo nos anos seguintes, sendo que *A comédia do trabalho* fez sua primeira exibição pública em um assentamento no interior do Paraná. A influência que estes encontros geraram em nós foram de tal ordem que a peça foi pensada para ser apresentada, se não ao ar livre (como ocorreu, por exemplo, no assentamento do Paraná) em espaços sem muita estrutura como galpões e pátios.

Relato a união entre o MST e a Companhia do Latão também pelo seu impacto em meu aprendizado político. Deixar um pouco para trás a vida urbana e o meio cultural para conviver, mesmo que por um curto tempo, com camponeses que participavam de mobilizações políticas para conquistarem seus pedaços de terra e assim sobreviverem, alargou minha visão de mundo de forma semelhante aos conhecimentos que ocorreram no Nordeste com *O nome do sujeito*. Constatei que a nossa inquietude cidadina, sempre em busca de reconhecimento, se relativizava diante do modo de vida dos Sem Terra, pois eram outros os seus valores como o de lutarem juntos por uma vida melhor.

Para que *A comédia do trabalho* atingisse tanto frequentadores de teatro de conhecidas salas teatrais (o espetáculo estreou no Teatro do Sesc Consolação em São Paulo) quanto um público que pouco ou nada conhecia desta arte, no processo que derivou na peça percorremos praticamente todo o espectro social do país, pois conversamos com banqueiros, ex-ministros, intelectuais, familiares do elenco e catadores de papelão, entre outros representantes de diferentes classes sociais. Esta ida a campo muito nos ensinou e parte do que ouvimos dos nossos entrevistados entrou na obra. Particularmente, fui instruído a respeito das fases em que me encontrei desempregado.

Nelas, além das dificuldades que enfrentei, tive o sofrimento aumentado por achar que o problema era só meu, que eu era incapaz e por isso não tinha trabalho. Na nossa *Comédia*, seja pelas leituras sobre esta questão, seja pelas diversas trocas de ideias que tivemos com terceiros e entre nós da equipe, deime conta do contexto que envolve um indivíduo estar ou não empregado. Por vezes isto independe da vontade de uma pessoa. As engenharias que as empresas possuem para limitar os seus quadros e aumentar seus dividendos excluem muita gente do mercado de trabalho, o que demonstra que nem sempre quem está na ponta desta engrenagem é responsável por sua própria situação de desemprego. Este projeto obteve uma enorme repercussão, o que não deixou de ser um contrassenso, tendo em vista que seu assunto primeiro era o desemprego e não deixávamos de estranhar que ficamos tanto tempo em cartaz com uma obra porque a situação do país não se modificava.

Entre 2002 e 2005 entraríamos em um período que podemos ver como intermediário entre as primeiras (de 1997 a 2000) e as últimas peças do grupo (2006 a 2016). É o caso de *Auto dos bons tratos*, *O mercado do gozo*, *Equívocos colecionados* e *Visões siamesas*. Na primeira, nos centramos na história de Pero do Campo Tourinho, o colonizador de Porto Seguro na Bahia. Nessa obra, dois modos de dominação imperavam: uma mais brutal, violenta e arcaica, praticada pelo próprio Tourinho e a outra mais branda, cultural, em que havia uma falsa cordialidade como constatou Sérgio Buarque de Holanda. E poder estudar um dos nossos maiores pensadores para entender essa manipulação que prescinde da força, mas não do predomínio dos proprietários sobre os não proprietários, sem dúvida foi uma aquisição permanente em meu repertório sobre como funcionou e funciona nosso país. Em *O mercado do gozo* visitamos, entre outros assuntos, a grande greve operária de

1917 em São Paulo, que eu desconhecia e que me deu a compreensão de que se as condições de trabalho nas fábricas são precárias hoje em dia, no início do século XX eram bem piores: crianças trabalhando nos galpões industriais e jornada de 14 horas diárias. Em *Equívocos colecionados* conhecemos, via uma tradução exclusiva de Christine Roehring, uma parte dos *Equívocos* reunidos, que eram as entrevistas, colóquios, comentários e anedotas de Heiner Müller. No mesmo processo, tivemos uma oficina com o teórico Hans-Thies Lehmann na qual ele se dispôs a nos mostrar como o dramaturgo alemão era um homem, apesar de crítico do comunismo, comprometido com o pensamento de esquerda. Em *Visões siamesas* foi a vez de estudarmos a obra de Machado de Assis. Começamos articulando as conexões entre um dos maiores escritores brasileiros e Anton Tchekhov, pela similaridade das obras contista dos dois criadores. Mas acabamos por nos voltar a uma junção entre Brecht e Machado, espelhando a degradação de uma mãe com sua filha (Ganan e Kinara) diante da depauperização de suas condições de vida. Ou seja, a minha tomada de consciência por um mundo mais justo, não se deu apenas através de questões estritamente políticas, mas também pela literatura e por uma poética artística.

A fase seguinte do grupo, marcada pela produção de quatro novos espetáculos – *O círculo de giz caucasiano*, *Ópera dos vivos*, *O patrão cordial* e *O pão e a pedra* –, é a mais atual até o momento e faz parte do meu amadurecimento dentro da Companhia. Além da equidade em *O círculo de giz caucasiano*

*As coisas devem caber aos que as sabem  
fazer melhor  
as crianças para as mulheres maternas  
para que sejam bem criadas  
os carros aos bom condutores para que a  
viagem seja boa  
e os vales aos bom condutores para que  
as colheitas sejam abundantes (BRECHT,  
2002, p. 190)*

como narram os versos finais da obra, tive a oportunidade de representar nessa peça o personagem Azdak, um dos grandes de Brecht, o que causou em mim uma transformação. Ele era um beberrão mas engajado, despojado e responsável, corrupto e a seu modo correto, irônico e compreensivo – afetuoso, mas também alguém que errava e, ao menos em minha visão, um sujeito que se encontrava ao se perder. Ou seja, ele tinha a dialética em si e a praticava em seus atos em prol dos desfavorecidos. A partir do convívio com ele, tornei-me uma pessoa menos intolerante e sem a necessidade de ser sempre assertivo, que admite mais as próprias falhas e por isso entende os defeitos alheios e que pode lutar toda uma vida para atingir um pequeno objetivo: fazer alguma coisa de positivo para os outros, ainda que de curto alcance. Se não conseguimos mudar as grandes estruturas que nos oprimem, igualmente importa promover o bem estar comum de uns tantos ao nosso redor.

*Ópera dos vivos* (2010) passou por três anos de pesquisas até que a peça viesse aos espectadores. Ela versava sobre as formas de representação do Brasil entre a década de 1950 e os anos 2000 e, em quatro atos, traçava um paralelo entre as artes e a realidade social brasileira do período abrangido. Na primeira parte a luta pelo direito à terra estava no centro do problema em uma encenação que

lembrava o teatro praticado pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Na segunda, um filme, como os do cinema novo, mostrava um banqueiro flertando com a esquerda mas que se decide pelo apoio ao golpe militar. Na terceira um show colocava em conflito a Música Popular Brasileira e as influências estrangeiras e tecnológicas sobre ela. Na quarta e última parte, exibia-se a gravação de um seriado para a televisão na qual um delegado se apaixonava pela irmã de uma de suas vítimas de tortura. Para cada um dos módulos entrevistamos convidados, como foi o caso do diretor teatral João das Neves, que estava no prédio da União Nacional dos Estudantes na noite que antecedeu à deposição do presidente João Goulart e quando a UNE foi incendiada. Agregando aos encontros sobre os acontecimentos do período que estávamos abordando para a construção do espetáculo, recorremos a uma ampla bibliografia, da qual fez parte *Verdade tropical* de Caetano Veloso. Pode-se afirmar que um considerável saber foi adquirido pelo conjunto de pessoas envolvidas naquela tarefa como os que seguem: para realizarmos o primeiro ato da peça (*denominado Sociedade mortuária*) estudamos a organização camponesa no Nordeste brasileiro entre as décadas de 1950 e 1960, sendo que uma de nossas fontes foi o filme *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho. Outro filme, desta vez de Glauber Rocha (*Terra em transe*), serviu de referência para o segundo ato (*Tempo morto*). O artigo de Roberto Schwarz – *Cultura e política*, que está no livro *O pai de família e outros estudos*, nos forneceu a base não só para o terceiro módulo (*Privilégio dos mortos*) como para toda a obra. A quarta parte (*Morrer de pé*) teve o auxílio teórico da escritora e psicanalista Maria Rita Kehl que nos forneceu dados sobre a influência da televisão na cultura brasileira. Pergunto-me se seria possível, com todo esse cabedal crítico, não se deixar modificar sobre uma ideia de Brasil que ainda tem muito a ser transformado

O *patrão cordial* (2012) foi a nossa adaptação para *O senhor Puntila e seu criado Matti*, outro dos grandes clássicos de Brecht. O que fizemos foi acoplarmos ao texto alemão as ideias de Sérgio Buarque de Holanda sobre o homem cordial e assim deixamos a peça mais próxima do público brasileiro. Cornélio, nome abasileirado do protagonista que eu interpretei, quando bêbado era um homem razoável e generoso e quando sóbrio um explorador como a maioria dos donos de terra o são. Com esta chave de sua oscilação foi possível apreender o quão vulnerável somos aos humores da classe dominante que, pelo seu poder, faz com que acreditemos na sua bondade e toleremos seus excessos, sendo que as duas faces têm o mesmo propósito: continuar subjugando as faixas sociais abaixo da sua – a hegemônica. Se *Raízes do Brasil* já havia norteado a feitura de *O nome do sujeito* (1988) e de *Auto dos bons tratos* (2002), a sua releitura só fez reforçar o prejuízo que a cultura da troca de favores, da confusão entre as dimensões públicas e privadas, tópicos discutidos por Buarque de Holanda em sua obra mais conhecida, vem causando secularmente ao país.

A mais recente produção do nosso conjunto teatral foi *O pão e a pedra*, sobre a greve de 1979 no ABC paulista. Como nos outros projetos do grupo, o elenco participou ativamente da confecção do trabalho, elaborando jogos e exercícios de aquecimento, cenas das mais variadas naturezas, canções e sugestões de cenografia. Recebendo da equipe de pesquisa uma sólida base para as improvisações e as submetendo ao filtro do nosso dramaturgo e diretor Sérgio de Carvalho, a nova peça da Companhia trouxe reflexão ao mesmo tempo em que emocionava as plateias. Como ela foi ensaiada nos primeiros meses de 2016, ficou impossível não nos deixarmos contaminar pelas manifestações que tomaram conta das ruas do Brasil. Como abordávamos o movimento grevista que deu origem ao lulopetismo, nervo das questões em debate na atualidade, assimilávamos os materiais organizados pelos nossos pesquisadores para entendermos o final da década de 1970 e o começo da 1980 e discutir, através de amostragens cênicas, os rumos que os desmandos políticos, subservientes do poder econômico, estavam tomando, incluindo um golpe de estado formulado pelas elites brasileiras.

Visto que a Companhia do Latão também atua na pedagogia teatral, na produção videográfica e musical e tem uma frente de publicações (livros, revistas e jornais)<sup>2</sup>, assim como promove ciclos de mesas de debates, para um ator que está nesse coletivo desde o seu início, é grande o leque das possibilidades que se tem para se politizar e também para agir em função de causas que respeitem os direitos básicos de cidadania. Se eu fosse contar apenas os efeitos diretos da tamanha vivência que esta verdadeira escola me proporcionou, colocaria na lista os dez anos que fiquei à frente da Cooperativa Paulista de Teatro, lutando pelo setor nas esferas municipal, estadual, federal e internacional; os estudos para o meu mestrado (concluído em 2012) e para o doutorado (em andamento) com a consequente publicação de dois livros – *Eugênio Kusnet: do ator ao professor e Stanislavski revivido* (organizado com Paulo Fávori) e ainda diversas palestras e oficinas sobre atuação, segundo Kusnet e Stanislavski.

Por fim, entendo que o principal aspecto em um ator politizado não é assumir funções como de gestor cultural, tampouco obter títulos acadêmicos ou ser um contestador da realidade ou lutador contra as injustiças. Tudo isto é importante, sem dúvida, embora eu considere (e isso eu também aprendi no Latão) que atuar bem, ser disciplinado e inventivo, estudioso também fora da sala de ensaio, um bom companheiro de seus colegas e que está sempre se renovando física e artisticamente, é o que há de mais político em um intérprete teatral.

---

<sup>2</sup> 1 - As publicações do grupo são: Revista *Vintém*, editada por Sérgio de Carvalho e parceiros (Cláudia Mesquita, Kil Abreu, Márcio Marciano e Lauro Mesquita, João Carlos Guedes da Fonseca e Lia Urbini) e encontra-se até o momento no seu sétimo número; os jornais *O Sarrafo* (09 números) e *Traulito* (08 números). O núcleo musical produziu quatro CDs (*Canções de cena I, II, III e Ópera dos Vivos*). O núcleo de dramaturgia, aliado ao de teoria crítica, confeccionou nove textos originais (*O nome do sujeito, A comédia do trabalho, Auto dos bons tratos, O mercado do gozo, Ópera dos vivos e Os que ficam*) e publicou seis livros (*O nome do sujeito, Caderno de Apontamentos de A comédia do trabalho, Companhia do Latão 7 peças, Introdução ao Teatro Dialético, Atuação crítica e Ópera dos vivos*). Já a frente de produção de experimentos e espetáculos levantou onze peças (*Ensaio para Danton, Ensaio sobre o latão, Santa Joana dos Matadouros, O nome do sujeito, A comédia do trabalho, Auto dos bons tratos, O mercado do gozo, Visões siamesas, Equívocos colecionados, O círculo de giz caucasiano, Ópera dos vivos e O patrão cordial e onze experimentos* (Lorca-Dali-Buñel, *Memórias da meninice, João Fausto, Homenagem aos trabalhadores de Eldorado dos Carajás, Ensaio da Comuna, O grande circo da ideologia, Café/Revolução na América do Sul/Marighela, Frida a foca, Entre o céu e a terra, Experimento H, Os que ficam*). A frente de vídeo e cinema deu suporte nos espetáculos *O círculo de giz caucasiano e Ópera dos vivos* e no experimento cênico *Entre o céu e a terra*, tendo produzido três DVDs: *Experimentos videográficos da Companhia do Latão I e II e Ópera dos vivos*. A frente pedagógica realizou incontáveis oficinas teatrais ministradas em diversas localidades do país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. Histórias sem data. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 2000.
- BRECHT, Bertolt. O círculo de giz caucasiano. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. Santa Joana dos matadouros. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. O senhor Puntilla e seu criado Matti. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, BRITTO, Rossana Gomes. A saga de Pero do Campo Tourinho. São Paulo, SP: Vozes, 2000.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. Videologias. São Paulo, SP: Boitempo, 2004.
- CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. Companhia do Latão 7 peças. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2008.
- CARVALHO, Sérgio (Org.). Introdução ao teatro dialético. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2009.
- HIROITO, Joanito de Moraes. Boca do lixo. São Paulo, SP: Labortexto, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.
- LINHART, Robert. Greve na fábrica. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1986.
- LONDRES, Albert. El camino de Buenos Aires. Paris, França: Albin Michel, 1967.
- SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. Vintém, São Paulo, ano 1, n. 1, fev./mar./abr. 1998, pp. 28-36.
- \_\_\_\_\_. O pai de família e outros estudos. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.

## ABSTRACT

The text presents the politicization trajectory of the actor and doctoral student Ney Piacentini due to their association with the Companhia do Latão. Drawing a parallel between the group's artistic processes and studies for the assembly of its shows, the article follows the gradual involvement of the actor with the political causes addressed in parts of the São Paulo theater collective.

## KEYWORDS

learning; politicization; actor.

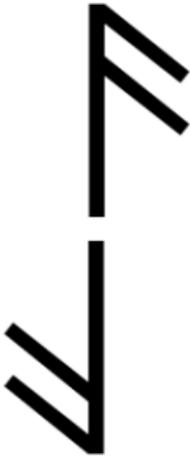
**ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR  
(ALBERTO TIBAJI)**

# **ARACI: TEATRO BRASILEIRO, ESTUDOS QUEER E (AUTO) BIOGRAFIA**

*Resumo: este artigo é um dos resultados do projeto intitulado Araci, financiado pelo MEC e pela FAPEMIG. Buscamos situar nosso projeto e um espetáculo de mesmo título na história do teatro brasileiro em sua relação com as lutas do movimento pelos direitos da população LGBT a partir dos estudos queer.*

*Palavras-chave:  
Autobiografia; Queer; Teatro Brasileiro*

Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) I



*“Ma io non sono un pazzo a modo vostro, dottore!”*

*Enrico IV, Pirandello*

<sup>1</sup> Doutor em Artes pela USP  
(Orientador: Sábato Magaldi)  
Instituição à qual está vinculado: UFSJ  
– Universidade Federal de São João  
del-Rei

> Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar o processo criativo de projeto intitulado “Araci”, comparando-o com alguns espetáculos brasileiros. O projeto vem sendo realizado desde fevereiro de 2014 e ainda está em andamento. O projeto possui financiamento do Ministério da Educação (PROEXT 2013) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), sendo que fomos contemplados também no edital Pesquisador Mineiro, com o mesmo projeto, cujo prazo de execução termina em dezembro de 2016. Os estudos *queer* e suas relações com alguns campos do conhecimento como educação, arte e literatura guiam a nossa pesquisa. Apesar de no Brasil termos alguns críticos que trabalham com os estudos *queer*, como Guacira Lopes Louro (2008), Richard Miskolci (2013) e Denilson Lopes (2012), é bastante raro encontrar pesquisas que relacionem teatro e estudos *queer*. Nosso espetáculo partiu de depoimentos de alunas e de alunos de graduação em teatro sobre suas experiências relativas à homossexualidade. Tentamos evitar o realismo e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Assim, o grupo trabalhou a partir de improvisações sem texto para construir cenas baseadas nos referidos depoimentos. Neles são recorrentes histórias que mostram o desejo de controle sobre detalhes da vida cotidiana: o modo de andar, de parar, a caligrafia, o modo de trazer um copo para alguém ou simplesmente o modo de segurar um copo d’água. Acreditamos que tal comparação entre obras possa mostrar que a diversidade sexual e a diversidade de gênero estão sendo performatizadas de um modo que desconstrói identidades.

>Estudos *queer* e loucura

O texto Henrique IV de Luigi Pirandello começa com a seguinte descrição:

*Salão na casa de campo severamente decorado de modo a representar aquela que podia ter sido a sala do trono de Henrique IV na casa imperial de Goslar. Porém, em meio à decoração antiga, destacam-se da parede do fundo dois grandes retratos a óleo modernos (...). Ao levantar-se o pano, os dois valetes, como que surpreendidos, pulam do banco do rodapé onde estavam deitados e vão postar-se como estátuas, de um lado e de outro aos pés do trono, com suas alabardas* (PIRANDELLO, 1990, p. 81-82).

Toda a peça é como uma espécie de truque, ou melhor, engodo: o espectador/leitor começa a acreditar num determinado sentido e repentinamente percebe que se trata de outro sentido. Se o cenário parece indicar que estamos na corte de Henrique IV, em Goslar, na Alemanha medieval, em breve descobriremos que tudo é efetivamente cenário e que estamos “numa casa de campo solitária, no interior da Úmbria nos nossos dias” (PIRANDELLO, 1990, p. 79). O personagem principal é um homem conhecido apenas por Henrique IV, nome do personagem que acredita verdadeiramente ser.

Apesar de nunca sermos informados sobre seu nome ‘verdadeiro’ – todos os personagens da peça possuem um nome ‘real’ e um nome ‘fictício’ – somos informados que, depois de ter caído de um cavalo, durante uma festa a fantasia em sua casa de campo, vestido de Henrique IV, começou a acreditar que ele realmente era

Henrique IV, ou seja, estava louco. Durante anos, amigos e família compactuam com sua loucura, fingindo que todos fazem parte da corte de Henrique IV. A peça começa no momento em que os personagens ‘reais’ decidem dar um basta na confusão, fazendo vir um médico para curá-lo de sua loucura. Henrique IV diz, então, a um outro personagem que sabe que não é ‘realmente’ Henrique IV e que não está louco:

*Diante da soleira da porta principal, até onde os acompanhou, despede-se deles, que se inclinam. Dona Matilde e o Doutor saem. Ele fecha a porta e vira-se de repente, mudado. Palhaços! Palhaços! Palhaços! – Um piano de cores! Mal a tocava: branca, vermelha, amarela, verde... E o outro, então: Pedro Damiani. – Ah! Ah! Perfeito! Acertei! – Ficou com medo de aparecer de novo na minha frente! Dirá isso, transbordando de alegre frenesi, andando de um lado para outro, movendo os olhos, até, de repente, dar com Bertoldo, mais do que aturdido, assustado com a mudança repentina. Pára diante dele e apontando aos três companheiros também perdidos no assombro: Mas vejam só esse idiota aqui, me olhando de boca aberta... Sacode-o pelos ombros. Não está entendendo? Não está vendo como eu visto vocês, como ficam ridículos, como faço vocês aparecerem diante de mim, feito palhaços assustados! E se assustam só com isso, oh: têm medo que se rasgue a fantasia de palhaço que vocês vestem e que eu descubra que estão fantasiados; como se não tivesse sido eu mesmo a obriga-los a se fantasiarem, pelo gosto que tenho de bancar o louco (p. 145).*

Mas quando o doutor e outros personagens voltam, Henrique IV nega tudo o que disse anteriormente para os outros personagens.

Finalmente, quando alguém tenta tirar dele a mulher amada, dirigindo-se ao médico, Henrique IV diz: “mas eu não sou um louco à vossa moda, doutor!” (p.169). A discussão prossegue e Henrique IV “fulminante, tirando a espada da cintura de Landolfo que está perto dele. Não estou louco? Então veja! E fere-o no ventre. Há um grito de horror. Todos acodem para segurar Belcredi” (p. 170). E a peça termina numa grande confusão: o personagem que foi ferido e que está sangrando diz que Henrique IV não está louco enquanto os outros personagens dizem que ele realmente está louco.

A questão levantada por Henrique IV quando ele diz “mas eu não sou um louco à vossa moda, doutor!” é semelhante à questão levantada pelos estudos *queer*. Como estabelecer regras ou parâmetros para saber se uma pessoa é louca, se ser louco é não seguir nenhuma regra? O que Henrique IV diz é que ele é tão louco que ele não corresponde a um louco tal como o doutor poderia imaginar. É isso que queremos dizer sobre o *queer* em nosso espetáculo. Ser *queer* não é seguir as regras de uma condição de ser *queer* [queerness]. Uma pessoa pode ser *queer*, mesmo que não ‘pareça’ *queer*. Como diz o poema de Ronaldo Brito:

*Parecer normal  
sensata perfeitamente normal  
exercer em paz a loucura  
sem outra medida senão  
suave e branda  
loucura  
(BRITO, 1989, p. 16)<sup>3</sup>*

A frase magistral de Pirandello, dita por um suposto louco, questiona exatamente a possibilidade de identificação da loucura. Se a loucura é a possibilidade de fugir das regras da razão, identificar e categorizar alguém como louco é precisamente negar o que há de próprio da loucura num louco. De modo análogo, quando classificamos um personagem de *queer*, recusamos ao personagem precisamente a impossibilidade de classificação. Cada personagem no espetáculo “Araci” poderia se apropriar da frase de Henrique IV e dizer para o público: ‘eu não sou *queer* segundo seu modo de pensar, doutor?... Melhor: não é porque eu sou um homem usando roupas masculinas que eu não sou *queer*, não é porque eu sou uma mulher usando roupas masculinas que eu sou necessariamente *queer*: ser lésbica ou gay não garante que eu seja *queer*.

>Sexualidade e realismo no teatro brasileiro.

Gostaríamos de enfatizar como é difícil encontrar texto e pesquisas que relacionem o teatro brasileiro e os estudos *queer* ou mesmo diversidade sexual e gênero. É um pouco mais fácil encontrar análises de texto e de performance sobre peças com temática LGBT.<sup>4</sup>

Um dos mais importantes dramaturgos brasileiros em relação a essa temática é Plínio Marcos (1935-1999), autor de peças importantes tais como: “Barrela”, “Dois perdidos numa noite suja”, “Navalha na carne”, “O abajur lilás” e “Querô, uma reportagem maldita”. Sobre uma das peças do dramaturgo, disse o crítico e historiador teatral Sábato Magaldi: “O microcosmo de *Abajur lilás* tem

<sup>3</sup>Vamos discutir sobre nosso espetáculo “Araci” mais adiante neste artigo.

Ronaldo Brito é poeta e também crítico de arte. Esse trecho é a quarta parte de um poema cujo título é ‘Quarta do singular’, que é também o título do livro. ‘Quarta do singular’ refere-se claramente às pessoas da conjugação verbal, criando uma nova.

<sup>4</sup>É importante mencionar a tese de doutorado de Rodrigo Carvalho Marques Dourado (2014) que compara três espetáculos brasileiros e um espetáculo argentino: ‘Luis Antônio-Gabriela’ (2011), ‘Ópera’ (2007), ‘Paloma para matar’ (2009) e ‘Carnes tolendas’ (2009 – Argentina).

validade própria, impondo-se pela correta psicologia e observação humana, a que a linguagem adequada empresta o justo tom realista”, e um pouco mais adiante acrescenta: “Abajur lilás existe como vigoroso documento humano, sem falsificações de nenhuma espécie. Plínio não sucumbiu ao lugar-comum de pintar uma prostituta boazinha, vítima da sociedade. Na áspera luta pela sobrevivência, elas se trucidam tanto quanto desejam se ver livres do explorador” (MAGALDI, 2014, p.699). A importância das peças de Plínio Marcos está frequentemente associada ao seu estilo realista e ao seu poder de protesto teatral. Poderíamos mesmo associá-la à famosa expressão atribuída a Émile Zola: as peças de Plínio Marcos são “fatias de vida”. Geralmente seus personagens pertencem a um universo situado nas margens da sociedade, um mundo cheio de violência e de exploração, cujo horizonte é frequentemente assobrado pela morte iminente e prematura.<sup>5</sup> Homossexuais, prostitutas, cafetões, ladrões, assaltantes, assassinos, aparecem em todas as suas peças. A sexualidade nas peças de Plínio Marcos é mostrada de um modo rude e violento. Esse tipo de dramaturgia ainda agrada parte do público que crê que esta é uma forma de dar voz a pessoas socialmente quase invisíveis.

<sup>5</sup> Alguns trechos deste artigo foram vertidos para o inglês por Elizabeth Jackson em artigo recentemente publicado.

<sup>6</sup> A temática dos papéis de gênero pode ser encontrada em outros monólogos, mas a da diversidade sexual é encontrada prioritariamente nos dois monólogos que comentamos a seguir.

<sup>7</sup> A censura contra as peças de Nelson Rodrigues era comum devido aos personagens incestuosos que eram geralmente, mas não sempre, heterossexuais. Gustavo Moreira Alves (2016) analisa, por exemplo, “O beijo no asfalto”, mostrando como frequentemente as análises da peça enfatizam o aspecto do papel da mídia na construção do real e, pouco o aspecto da homofobia.

Um exemplo mais recente do mesmo tipo de estética da cena é *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto (2008). A peça foi escrita em 1999, apesar de só ter estreado em 2007, sob a direção do renomado diretor Gabriel Vilela. Dib Carneiro Neto baseou seu texto no livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, também publicado em 1999. No livro, o autor conta um pouco de sua experiência enquanto médico voluntário no início de 1989 na Casa de Detenção de São Paulo, penitenciária localizada no bairro Carandiru. O livro de Varella inclui narrativas de vários detentos que estavam no presídio no dia do conhecido massacre.

O texto, Salmo 91, é organizado em dez monólogos e em dois deles pode-se claramente encontrar a presença da temática da diversidade sexual.<sup>6</sup> Veronique de Milus é uma travesti que conhece bem o poder do sexo e usa-o para obter comida e drogas, assim como também para ter prazer; Zizi Marli é um homossexual submisso que limpa a cela em que está aprisionado; por intermédio do monólogo de Zizi, conhecemos também outros três personagens que não aparecem no palco: Patrícia Evelyn, que “matou um bofe e nem foi pega, a poderosa...” (p.72); Leide Dai; e Margô Suely que “agarrou na cabeça da Leide Dai e bateu com ela na parede até sangrar” (p.74) numa disputa a propósito de seu homem, Santão. Mas a realidade sexual dos detentos é complexa e no final de seu monólogo Zizi exclama: “Geeeente, o Santão tá dano a bunda pra Margô, aiii que revertério!!!!” (p. 76).

Antes de Plínio Marcos, em geral, só se encontravam esses tipos de personagens em peças muito populares e cômicas, como estereótipos, e na maioria das vezes, um homem vestido como uma mulher seria um personagem cômico enquanto uma mulher vestida como um homem seria um personagem sério. Tivemos também dos anos 1940 aos anos 1960 algumas das peças de Nelson Rodrigues em que a sexualidade foi teatralmente discutida e, em algumas delas, podemos encontrar personagens homossexuais e algumas referências ao tema LGBT.<sup>7</sup>

A partir do fim dos anos 1960, no Brasil, pode-se encontrar cada vez mais frequentemente peças que colocam personagens LGBT no palco. Isso foi tão evidente que Sábato Magaldi diria ironicamente em 1974, numa crítica a “Ladies na madrugada” que: “Um turista que desejasse conhecer a sociedade brasileira através do teatro, nos últimos tempos, concluiria que não temos desajustes sociais, superamos os conflitos verdadeiros de grandes camadas do povo e não precisamos reivindicar nada. A única preocupação e o único problema do país é o homossexualismo [sic]” (MAGALDI, 2014, p. 351)<sup>8</sup>.

Essa visão realista ou naturalista do teatro também pode ser observada em muitas peças que seguem o Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, e suas metodologias: Teatro Fórum, Teatro Legislativo e Teatro Invisível, por exemplo. O tema da diversidade sexual tem sido discutido em vários grupos criados a partir de atividades do Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro: GHOTA (Grupo Homossexual de Teatro do Oprimido), Artemanha, Direito de Ser, Diversidade En(Cena) etc. As atividades e os espetáculos desses grupos foram sucintamente descritos em SANCTUM, SARAPECK (2015).

<sup>8</sup> Listamos abaixo alguns exemplos de peças apresentadas em São Paulo que abordaram a temática da diversidade sexual: *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos (1966); *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (1967); *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1967); *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (1970); *Andróginos – gente computada igual a você, dos Dzi Croquettes* (1972); *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Melo (1974); *O gênero que era nora*, de Aurimar Rocha (1974); *Ladies na madrugada*, de Mauro Rasi (1974); *Rock Horror Show*, de Richard O'Brien (1975); *A gaiola das loucas [La cage aux folles]*, de Jean Poiret (1976); *Boy meets boy*, de Bill Solly e Donald Ward (1977); *Os rapazes da banda*, de Mart Crowley (1978); *O abajur lilás*, de Plínio Marcos (1980); *Bent*, de Martin Sherman (1981); *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig (1982); *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Rainer Fassbinder (1984).

<sup>9</sup> Seria importante comentar os trechos citados de Magaldi em relação a seus valores em termos de diversidade sexual (a utilização do termo ‘homossexualismo’, por exemplo) e teatral (um show de travestis parece não poder ser uma obra de arte), mas não há espaço aqui para realizar essas discussões.

Ao mesmo tempo, porém mais raramente, podemos encontrar um tipo diferente de teatro no Brasil, que chamaríamos de queer. Um dos melhores exemplos é o do grupo Dzi Croquettes, cuja performance foi levemente inspirada no grupo teatral estadunidense The Cockettes. O primeiro espetáculo do Dzi era intitulado “Andróginos: gente computada igual a você” e foi apresentado no fim de 1972 no Rio de Janeiro e em 1973 em São Paulo. Se em 1974, escrevendo sobre Ladies na Madrugada, Magaldi critica o modo como a homossexualidade é encenada, antes disso, em 1973, em sua crítica ao espetáculo Andróginos, Magaldi vai afirmar:

*O grupo não faz uma reivindicação de cidadania para o homossexualismo [sic] nem realiza um show de travestis, em que tentaria dar uma ilusão de feminilidade (o que sempre me causa a mais penosa das impressões). Apesar da premissa “igual a você”, Andróginos não apela para a compreensão da plateia, em nenhum nível. (MAGALDI, 2014, p. 295).*

E termina sua crítica, afirmando:

*Andróginos deveria, além do ambiente restrito da boate, ser apresentado numa sala de teatro, para chegar a maior número de pessoas. Em outro local, com pequenas adaptações, o espetáculo poderia ser julgado como exigente obra dramática. E o grupo carioca Dzi Croquettes passaria a computar-se em meio à nossa melhor vanguarda teatral. (MAGALDI, 2014, p. 295-296)<sup>9</sup>.*

A primeira cena da peça mostra muito explicitamente o que esses artistas queriam encenar. Um homem de peito cabeludo, usando saia e de batom vermelho nos lábios, com uma voz grave diz:

*Nem senhores, nem senhoras  
Gente dali, gente daqui  
Nós não somos homens, também não  
somos mulheres  
Nós somos gente (citado em LOBERT,  
2010, p. 48-49)*

Talvez *Dzi Croquettes e Secos e Molhados* – cujo primeiro LP lançado em 1973 teve uma repercussão significativa – tenham sido os primeiros grupos no Brasil a se apresentarem com informações heterogêneas em relação à identidade de gênero e à orientação sexual e a questionar as regras de expressão da identidade de gênero. Essa observação torna-se ainda mais importante quando situamos *Andróginos* na história do movimento LGBT no Brasil.

<sup>10</sup> Uma primeira versão do capítulo intitulado *A epistemologia do armário* foi publicada em 1988.

<sup>11</sup> Chamo a atenção aqui para a referida tradução que, ao traduzir o título com um plural, parece-nos diminuir a potencialidade da problematização da categoria 'gênero' em geral para a compreensão do psiquismo e da sociedade humana.

<sup>12</sup> O Conselho Federal de Psicologia decidiu em 1985 que os psicólogos não tinham mais permissão para tratar a homossexualidade enquanto transtorno mental nem para tentar curar pessoas que tivessem relações sexuais com pessoas do mesmo sexo. Um grupo de trabalho internacional, com a participação do Brasil, recomendou, a partir da proposta de desclassificação das categorias relacionadas à orientação sexual para a CID-11, que: "o agrupamento F66 de categorias intituladas 'Transtornos psicológicos e comportamentais associados ao desenvolvimento sexual e à sua orientação' fosse retirado em sua integridade da CID-11", que deverá ser provavelmente publicada em 2017. Cf. <http://www.who.int/bulletin/volumes/92/9/14-135541/en/>. O texto da recomendação em inglês é: "the F66 grouping of categories entitled 'Psychological and behavioural disorders associated with sexual development and orientation' be deleted in its entirety from ICD-11".

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o Brasil estava sob uma ditadura severa desde março de 1964 e que em dezembro de 1968 o Ato Institucional nº5 fora publicado pelo governo militar e direitos humanos e políticos foram desprezados. O Congresso Nacional foi fechado e a censura aos órgãos de comunicação e às produções culturais tornou-se mais rígida. Devemos considerar também que os protestos de Stonewall nos Estados Unidos começaram apenas em junho de 1969 e que foram um importante marco na história do movimento organizado em favor da luta pelos direitos da população LGBT. No Brasil não foi muito diferente. Tivemos, nos anos 1960, alguns periódicos de vida bastante breve como *Snob*, *Le Femme*, *Gente Gay*, *Eros* publicados no Rio de Janeiro e *O Gay*, *Gay Society*, *Little Darling* publicados na Bahia. Eram, em sua maioria, jornais produzidos manualmente e muito semelhantes às colunas sociais de jornais de maior circulação, dedicados especificamente ao público LGBT. Foi mesmo criada a Associação Brasileira de Imprensa Gay – ABIG, que foi fechada depois do golpe militar de 1964. Será apenas em 1978 que o primeiro jornal LGBT será vendido em escala nacional: *Lampião da Esquina* (cf. RODRIGUES, 2007, p.56-62). Foi a partir da segunda metade da década de 1970 que o movimento LGBT organizado começou suas atividades no Brasil, portanto, um pouco depois do espetáculo do *Dzi Croquettes* (RODRIGUES, 2007, p. 66). Deve-se também levar em consideração que o livro *A epistemologia do armário* de Eve Kosofsky Sedgwick foi publicado pela primeira vez em 1990<sup>10</sup>, mesmo ano da primeira publicação de *Gender trouble* – traduzido no Brasil por *Problemas de gênero*.<sup>11</sup> Ainda em 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decidiu retirar o então chamado 'homossexualismo' da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde – CID –, até então considerado um transtorno mental.<sup>12</sup> Tudo isso para enfatizar o caráter pioneiro do grupo *Dzi Croquettes* e de seu espetáculo em 1972.

Num salto temporal bastante longo, em 2011, a peça *Luís Antonio – Gabriela* estreou em São Paulo. Dirigida por Nelson Baskerville, pode ser vista como uma espécie de espetáculo (auto)biográfico.<sup>13</sup> O espetáculo conta a história do diretor e da sua irmã/do seu irmão Luís Antonio – Gabriela, que nasceu biologicamente com órgão genital considerado masculino e que muda para a Espanha onde vive como Gabriela. Um de seus aspectos mais interessantes é o fato de que o personagem Nelson Baskerville era encenado por uma atriz que não fingia ser um homem. Outro momento interessante era aquele em que se mostrava Nelson sendo sexualmente abusado por seu irmão Luís Antônio (depois Gabriela) de modo nada realista.

>Araci: projeto e espetáculo

Nosso projeto tinha como objetivo desenvolver pesquisa baseada na ideia de um teatro interessado, a partir do que Agamben entende por uma arte interessada, e baseado numa atividade de extensão: alunas(os) de graduação em teatro e pessoas da comunidade externa à universidade produziram um espetáculo de aproximadamente 45 minutos, baseado em depoimentos individuais sobre situações relativas às vivências LGBT.

Nosso principal interesse é investigar como construir um espetáculo sob uma perspectiva estética contemporânea - ou seja, um trabalho que não é baseado em um texto pré-existente e que não é construído em um estilo realista - e, ao mesmo tempo toca a importante questão dos direitos humanos LGBT. Criamos cenas que borram as fronteiras de gênero e não cenas que reforçam identidades sociais existentes. A importância da diversidade é enfatizada quando esses limites não são claros. De um ponto de vista político quando reforçamos identidades sociais, apesar de respeitarmos a diversidade, geralmente não vemos a importância do 'Outro' na constituição do 'Eu'.

Atores e atrizes, todos estudantes de graduação em teatro, contaram histórias sobre si mesmos e sobre outras pessoas sempre em relação ao tema LGBT. Esses depoimentos foram em grupo: todos os participantes sentaram em círculo e cada um contou algo que lhe aconteceu ou a alguém e que fosse importante para ele ou ela.

Esses depoimentos foram gravados por um aluno PIBIC Jr que também participou da pesquisa sob minha orientação, mas que não participou do espetáculo. As histórias faziam soar feridas ou estigmas e corremos o risco de transformar o processo de criação numa série de sessões de terapia de grupo. Tentamos evitar esse risco e simultaneamente tentamos nos desviar do Teatro do Oprimido de Augusto Boal.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>A ideia da (auto)biografia vem da noção de espaço biográfico, desenvolvida por Leonor Arfuch (2010).

<sup>14</sup>Apesar de o Teatro do Oprimido de Augusto Boal ser um meio muito importante de transformação da realidade social, não é fácil encontrar espetáculos que seguem essa metodologia e que questionem o realismo no teatro.

Em seguida, as(os) alunas(os) foram estimuladas(os) a criarem cenas em relação às histórias que ouviram ou que contaram. Um aluno criou um pequeno texto, enquanto os outros focaram mais na criação de uma partitura de movimentos com frases curtas, tais como: “E quando abraço de mãe não cura?”; “Eu não tenho amigo viado”; “Agora, só eu posso destrancar você”; “Ser gay é maravilhoso”.

>Pega no copo direito

Era bastante comum nos depoimentos dos alunos ouvir histórias que mostravam a tentativa de controlar detalhes da vida diária: a maneira de andar, de parar, a caligrafia, a maneira de trazer um copo para alguém, o modo de apenas segurar um copo de água: “As normas regulatórias do sexo têm, portanto, caráter performativo, isto é, têm poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual” (LOURO, 2008, p.44).

Como uma espécie de fantasma que assombra a vida cotidiana, o interesse sexual pelo mesmo sexo, o interesse por jogos e atitudes consideradas apropriadas para um sexo que não o nosso assombra a vida de pais, filhos e filhas. A necessidade de esconder de todo mundo esses interesses, a impossibilidade de escondê-los, a possibilidade de que qualquer gesto possa revelar esses interesses, a vergonha de ser admoestado em público ou em particular por ter demonstrado esses interesses e a necessidade de descobrir alguém com quem possamos compartilhar esses interesses são extremamente frequentes. A situação como um todo nos lembra a noção de poder de Foucault:

*Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E “o” poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. Sem dúvida, devemos ser nominalistas: o poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada (FOUCAULT, 2015, p. 101)*

Criamos alguns exercícios para estimular dois tipos de sensações nos participantes: ser vigiado o tempo todo e ser diferente da maioria. Com base na ideia de controle e poder, construímos uma cena cujo texto foi criado por um dos participantes:

*Você está muito afeminado. Vou te colocar no futebol. Futebol é coisa de menino, lá tem menino e você não vai ficar assim do jeito que você é. Pega no copo direito. Homem não pega no copo assim. Quando você for na casa da sua avó, não conversa com as suas primas. Já disse: não conversa com meninas.*

No início do processo do trabalho criativo, em junho de 2014, esta cena foi uma espécie de um monólogo. Um dos estudantes, Weverton Andrade Silva, assumiu a postura de um adulto e repetiu o que ele ouvira quando era uma criança.



Podemos observar que os gestos do aluno são extremamente restritos: a ação concebida pelo aluno/ator foi andar para a frente em uma linha reta para o público, dizendo o texto e fazendo alguns gestos com os braços. Talvez pudéssemos dizer que a partitura é o resultado da relação do artista com sua própria memória. Poucos dias depois deste trabalho de exposição de memória, o diretor da equipe decidiu agrupar três partituras diferentes: a de Weverton Andrade, a de Júnio de Carvalho e a de João Bennett. No entanto, esta nova

partitura em trio desperdiçava a violência do texto e perdeu a força das outras duas partituras individuais, uma das quais tinha um texto que dizia: “Eu não tenho amigo viado”.



O diretor decidiu então retirar o monólogo do ator e deixar os outros dois atores com a sua partitura como um duo e criou uma nova partitura em outro duo entre o ator Weverton Andrade e o ator Júnio de Carvalho.



A nova partitura com o novo duo enfatizou a violência do texto com um ator em uma posição hierática e num plano mais elevado acima do outro, enquanto o ator, que fez a maior parte de sua partitura no chão, realizou movimentos que pareciam de dança clássica e executou gestos considerados socialmente como femininos. No entanto, mesmo se os atores não diziam nada no início da partitura e, embora muitos movimentos não fossem exatamente realistas, a cena ainda parecia uma espécie de depoimento, recontada pelo ator Weverton Andrade, invertendo os papéis reais, assumindo a posição de um possível pai, expressando as suas opiniões de forma rude e explicitamente homofóbico, contra um menino angustiado e impotente, que em um dado momento, no final da partitura, decide enfrentar o homem que expressa o descontentamento em relação ao comportamento *queer* de seu filho.

A partir deste momento, o diretor decidiu intervir e depois de algumas improvisações, a equipe decidiu que os dois atores deveriam tirar suas roupas – Weverton Andrade e Júnio de Carvalho. Depois disso, o ator Weverton Andrade foi vestido por um ator e uma atriz com as roupas femininas que Júnio de Carvalho estava usando antes e Weverton disse seu texto usando o vestido colorido, atacando verbalmente o outro ator, que estava deitado no chão vestindo apenas uma cueca.

A cena geralmente causava um certo estranhamento porque o homem homofóbico estava usando roupas de mulher. O espectador podia facilmente identificar a relação hierárquica (aquele que fala está em pé e quem ouve está deitado), a situação familiar (aquele que está deitado não sabe como segurar o copo de um modo masculino) e a situação do confronto final, quando a pessoa que está deitada levanta-se e obriga o outro personagem a deixar a cena.

No entanto, o fato de que o personagem homofóbico está usando um vestido, obriga o espectador a mais uma interpretação da cena que pode, por exemplo, estar relacionada ao fato de que julgamos outras pessoas, sem olhar para nós mesmos, ou então, o que não é incompatível com a interpretação anterior, que o espectador observa com que frequência a homofobia pode ser encontrada dentro do grupo LGBT ou, finalmente, como os outros nos vestem e nos fazem ser o que eles acham que devemos ser.



Assim como no texto de Pirandello, *Henrique IV*, o espectador é surpreendido com significados diferentes do que ele esperava. Um ator do sexo masculino em um vestido não é necessariamente *queer*, ele não é necessariamente alguém sem preconceitos contra a população LGBT.

E logo após esta cena, dois atores entravam usando vestidos também, paravam no centro do palco e diziam: “Ser gay é maravilhoso!” E esta frase soava ao mesmo tempo irônica e sincera. Irônica, por causa da cena homofóbica que acabamos de ver e sincera devido à forma como os atores diziam. Em seguida, entrava uma atriz usando um vestido que dizia: “Ser e não ser, é maravilhoso”.<sup>15</sup>



A cena que descrevemos e analisamos neste artigo era tão poderosa para o público que decidimos repeti-la perto do final do espetáculo. Todos os atores e atrizes entravam em cena, um por um, em silêncio e paravam de frente para o público. Todos faziam os mesmos movimentos – a mesma partitura – ao mesmo tempo ainda em silêncio. Depois disso, todo o elenco repetia todos os movimentos ao mesmo tempo, mas agora dizendo o texto criado por Weverton Andrade. Este cara a cara parecia uma atitude desafiadora, como se as atrizes e atores estivessem devolvendo ao público – à sociedade – o que pessoas LGBT ouvem em suas vidas cotidianas.

Depois de todas essas mudanças, quando pensamos que esta cena estava resolvida, Weverton Andrade teve de abandonar o espetáculo e fomos obrigados a repensar toda a cena novamente, principalmente porque o grupo decidiu que não seria bom substituir esse ator por alguém que não tivesse participado de todo o processo criativo de trabalho. Além disso, tínhamos naquele momento um armário em cena, portanto, decidimos mudar tudo mais uma vez.<sup>16</sup> Um ator, Thales Rocha, vestido com roupas de homem, entra no armário, fazendo gestos como se ele fosse um mágico. Um ator e uma atriz giram o armário como num passe de mágica. Quando param, dois atores – Thales Rocha e Júnio de Carvalho – saem do armário. Thales Rocha ainda está vestido com roupas de homem, enquanto o outro ator está usando um vestido vermelho. O primeiro tira suas roupas rapidamente. Ele está vestindo um espartilho vermelho por baixo das roupas masculinas. Em seguida, uma atriz vem e obriga-o a colocar a roupa masculina de novo, enquanto outro ator tira o vestido vermelho de Júnio de Carvalho. Júnio é levado por duas atrizes para uma bacia onde é lavado por elas. Finalmente, ele sai da bacia, deita-se no chão e Thales Rocha diz o texto.

<sup>15</sup>Esta cena foi modificada no decorrer das apresentações. Sua parte inicial foi deslocada para outro momento do espetáculo e a parte final foi totalmente suprimida.

<sup>16</sup>No espetáculo a metáfora ‘sair do armário’ foi materializada e atrizes e atores estavam constantemente e, literalmente, entrando e saindo do armário.



Nesta versão, a referência à expressão *sair do armário* é explícita. Ambos os personagens literalmente saem do armário. No entanto, enquanto um deles publicamente, mesmo sendo um homem, veste roupas da mulher, o outro usa publicamente roupas de homem e esconde que está usando roupas femininas por baixo, sendo a cor vermelha facilmente associada ao desejo e à paixão. A mulher que obriga o homem a colocar as roupas masculinas de volta é geralmente vista como a sociedade em seu conjunto, que não aceita esse tipo de problema de gênero. Um homem deveria usar apenas roupas de homem e uma mulher, apenas roupas de mulher.

#### >Considerações finais

Ao classificar um personagem de queer, recusamos ao personagem justamente a impossibilidade da classificação. Cada personagem no espetáculo Araci poderia se apropriar da frase de Henrique IV e dizer ao público: “mas eu não sou queer à vossa moda, doutor”. Melhor: não é porque eu sou um homem vestindo roupas de homem que eu não sou queer, não é porque eu sou uma mulher vestindo roupas masculinas que eu sou necessariamente queer: ser gay ou lésbica não garante que eu sou queer.

Nosso objetivo com o espetáculo não era reforçar identidades de gênero ou sexuais. Queríamos borrá-las e mostrar que poder e sexualidade estão interligados. Começar o nosso trabalho a partir de depoimentos autobiográficos nos mostrou que mais importante do que contar uma história comovente sobre pessoas LGBT era mostrar que, mesmo em gestos cotidianos e na performance da vida cotidiana, podemos observar a inter-relação entre poder e sexualidade. Mais importante do que lutar por uma identidade de gênero ou subverter normas heterossexistas, é problematizar gênero e sexualidade em sua relação com o cotidiano social e, nesse sentido, transformar a realidade sem necessariamente indicar os caminhos a serem seguidos. Sobre esse assunto, podemos citar Judith Butler:

*Aqui parece sensato evocar novamente Foucault, que, ao afirmar que sexualidade e poder são co-extensivos, refuta implicitamente a postulação de uma sexualidade subversiva ou emancipatória que possa ser livre da lei. Podemos insistir nesse argumento, salientando que ‘o antes’ e ‘o depois’ da lei são modos de temporalidade discursiva e performativamente instituídos, invocados nos termos de uma estrutura normativa que afirma que a subversão, a desestabilização ou o deslocamento exigem uma sexualidade que de algum modo escape das proibições hegemônicas a pesarem sobre o sexo. Para Foucault, essas proibições são invariável e inopinadamente produtivas, no sentido de que ‘o sujeito’ que supostamente é fundado e produzido nelas e por meio delas não tem acesso a uma sexualidade que esteja, em algum sentido, ‘fora’, ‘antes’ ou ‘depois’ do próprio poder (BUTLER, 2015, p.63)*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Gustavo Moreira. Crise do drama no asfalto brasileiro: a heteronormatividade posta em xeque em Nelson Rodrigues. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), UFOP, 2016.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BRITO, Ronaldo. Quarta do singular. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARNEIRO NETO, Dib. Salmo 91. São Paulo: Terceiro nome, 2008.
- DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais 'desviantes' e teatro contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), UFBA, 2014.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. São Paulo: Paz e Terra, 2015. v.1.
- LOBERT, Rosemary. A palavra mágica. A vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2010.
- LOPES, Denilson. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MAGALDI, Sábado. Amor ao teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.
- MARCOS, Plínio. Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2003.
- MISKOLCI, Richard. Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças. 2ª ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Ouro Preto: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2013.
- PIRANDELLO, Luigi. Henrique IV. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. Henrique IV e Pirandello. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1990. p. 75-170.
- RODRIGUES, Jorge Luís Pinto. Impressões de identidade: Histórias e Estórias da formação da imprensa gay no Brasil. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal Fluminense, 2007.
- SANCTUM, Flavio et al. Teatro do oprimido e outros babados: a diversidade sexual em cena. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

## ABSTRACT

This article is one of the results of the project Araci, which enjoyed sponsorships of MEC and FAPEMIG. We seek to place our project and a performance also called Araci in the history of Brazilian theater in its relation to the struggles of the movement for the rights of LGBT people from the bias of queer studies.

## KEYWORDS

Autobiography; queer; Brazilian Theatre

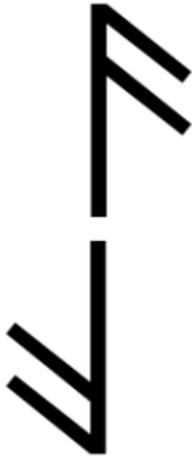
**KÁTIA RODRIGUES PARANHOS**

# **DIAS GOMES, “DR. GETÚLIO” E O TEATRO MUSICAL: ENGAJAMENTO, SONORIDADES E ENCENAÇÃO NO BRASIL SOB A DITADURA MILITAR**

*RESUMO > Este artigo aborda a importância política do teatro musical na obra de Dias Gomes. Tomando por base Dr. Getúlio, sua vida e sua glória (1968)/Vargas (1983), enfatizo como característica fundamental a mistura entre música, dramaturgia engajada e encenação. Examinar este musical equivale a revisitar, de certa forma, o momento vivido no Brasil que essa peça denuncia e subverte, como nos possibilita uma aproximação com estilos narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado.*

*Palavras-chave:  
Dias Gomes; teatro musical;  
engajamento.*

Kátia Rodrigues Paranhos



> *Teatro e música*

A prática do teatro musical no Brasil remonta à segunda metade do século XIX, sobretudo às três últimas décadas. Gênero de vigência instável, que tem conhecido momentos produtivos seguidos por períodos menos ricos, o musical conheceu uma de suas fases mais férteis no país durante as décadas de 1960 e 1970. Nesses anos, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder de modo crítico ao regime militar instaurado em 1964. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, assimilaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, afirmaram caminhos artísticos originais capazes de envolver o público. Vale realçar que os textos musicais registraram instantes históricos, ao mesmo tempo em que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica, deixando lições estéticas às quais se pode voltar hoje, entre elas, as estratégias épicas, isto é, as narrativas (por exemplo, a maneira de a música se inserir no enredo) e os diálogos em verso.

> *Dias Gomes em cena*

O dramaturgo e escritor Alfredo de Freitas Dias Gomes nasceu no bairro do Canela, em Salvador, Bahia, no dia 19 de outubro de 1922 e faleceu aos 76 anos, em 18 de maio de 1999, vítima de acidente de carro na cidade de São Paulo. Escreveu sua primeira peça *A comédia dos moralistas* aos 15 anos de idade, em 1937. Embora não tenha sido encenada, a obra foi premiada em 1939 num concurso do Serviço Nacional de Teatro e publicada no mesmo ano pela Fênix Gráfica da Bahia, a expensas de um tio entusiasta, Alfredo Soares da Cunha. Ela foi seguida por *Esperidião* (1938), *Ludovico* (1940), *Amanhã será outro dia* (1941) e *O homem que não era seu* (1942). Em 1942, o jovem autor conhece a sua primeira realização teatral de sucesso com *Pé de cabra*, produzida e encenada pelo ator Procópio Ferreira e exibida em diversas capitais brasileiras entre 1943 e 1944. A peça foi proibida na estreia, no dia 31 de julho de 1942, por ser considerada marxista. Liberada mais tarde, serviu para caracterizar Dias Gomes como comunista muito antes de ele ingressar de fato no Partido Comunista Brasileiro<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Este artigo integra pesquisa financiada pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais).

<sup>2</sup> "A curiosidade pelo marxismo, despertada pela censura do DIP a minha peça de estreia, seria no ano seguinte por minha filiação ao Partido Comunista" (DIAS GOMES, 1998, p. 93). Dias Gomes se manteve nas fileiras do PCB dos anos de 1940 até a década de 1970, sendo membro de seu comitê cultural e secretário geral do Instituto Brasil-Cuba.

Para muitos críticos a trajetória de Dias Gomes pode ser definida em dois períodos: o das “peças da juventude”, nas décadas de 1940 e 1950, e o do “pagador de promessas”, a partir de 1960, com a encenação da peça no Teatro Brasileiro de Comédia/TBC em São Paulo. Para o dramaturgo, a produção dele poderia ser “dividida” em duas fases: “a primeira, de 1942 a 1944, na qual viveu do contrato de exclusividade com Procópio Ferreira e a segunda, em que buscou o rádio, a televisão e novamente o teatro como meios de produção e de sobrevivência” (DIAS GOMES, 1981, p. 25). Deixando de lado o critério norteador da “maturidade” literária e política do autor, que examino em outro trabalho<sup>3</sup>, neste artigo abordo a importância política do teatro musical na obra de Dias Gomes. Tomo por base *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968)/Vargas (1983), enfatizando como característica fundamental a mistura entre música, dramaturgia engajada e encenação. De passagem ainda comento as peças *As primícias* (1978) e *O rei de Ramos* (1979).

> “*Dr. Getúlio*”

Em 10 de agosto de 1968 estreou em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, sob a direção de José Renato e música de Silas de Oliveira e Walter Rosa. A peça foi encenada pelo Grupo Opinião. Fundado imediatamente após o golpe de 1964, o grupo carioca contava com artistas ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), que naquela ocasião encontrava-se na ilegalidade, e com outros interessados nas discussões sobre o teatro de protesto e sobre

a difusão da dramaturgia nacional-popular. O seu marco de fundação está na realização do musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cuja direção coube a Augusto Boal, do Teatro de Arena. A experiência fez tanto sucesso que o grupo recebeu o nome *Opinião*. Entre os envolvidos, os mais atuantes foram Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Teresa Aragão, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá e Denoy de Oliveira.

A estratégia adotada pelo *Opinião* tomava como fundamental o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, “buscando como que numa catarse cívica o encontro entre atores e público, cúmplices de um ritual de protesto” (MOSTAÇO, 1982, p. 77). O grupo propunha o musical como formato mais apropriado para uma “plataforma político-cultural”, tanto no conteúdo quanto na forma, para a construção de uma “frente ampla de resistência democrática à ditadura” (COSTA, 1987, p. 102). Posição esta também “partilhada pela maioria da direção do Partido Comunista Brasileiro (PCB), contrária ao enfrentamento armado” (RIDENTI, 2000, p. 127).

Ao lado de Ferreira Gullar, ex-cepécista e membro do PCB, Dias Gomes escreveu *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, que conta com duas histórias paralelas. No plano da representação do que acontece, a escola de samba - com *Simpatia*, Tucão, Marlene, passistas e músicos - ensaia o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, com maior destaque aos momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida do Getúlio, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se à frente da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, teatro dentro do teatro, numa linguagem marcadamente metalinguística. Por sinal, o ator que representava Getúlio Vargas também atuava como *Simpatia*. O mesmo recurso era utilizado com Alzira Vargas/Marlene; Autor/Moleque Tião; Gregório Fortunato/Bola Sete; Bejo Vargas/Quibe; e Oswaldo Aranha/Gasolina.

<sup>3</sup> PARANHOS, 2015.

Ao final da peça, as duas tramas se entrelaçam e a morte de Getúlio, a personagem do enredo, será também a de Simpatia, o presidente da escola que lutava para manter o seu posto, conquistado pelo voto, com o bicheiro Tucão, o ex-presidente, que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e atual namorada de Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Já na primeira rubrica da peça é indicado o seguinte: “A ação transcorre, toda ela, na quadra da escola de samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza. Apenas um praticável onde fica a bateria” (GOMES, 1972, p. 681, v. 2). Na maior parte das vezes, a bateria introduz o samba-enredo que recorrentemente volta a ser executado ao longo da peça, permanecendo em silêncio para dar lugar ao ensaio em que se conta parte da trajetória de Getúlio Vargas. Ela ainda toca nos momentos finais, tendo uma função decisiva para promover uma atmosfera sonora de suspense sobre o desfecho da vida de Getúlio e de Simpatia, vítimas de um golpe. Nesse sentido, “está muito evidente o paralelo estabelecido com o golpe de 1964” (GULLAR, 2006, p. 144-145).

Na diferenciação entre o factual e o ficcional muda-se a estrutura dos diálogos. Em prosa estão os diálogos dos personagens baseados na vida real - Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas do autor, que assume as funções de um narrador, e as conversas de

Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se o seguinte efeito paradoxal: as cenas do enredo, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto as que correspondiam à vida das personagens da escola conquistam um tom lúdico, que os versos e as músicas lhes atribuem.

Para Dias Gomes, Ferreira Gullar e os integrantes do Opinião a peça misturou “arte popular, experimentalismo estético e engajamento político ao incorporar o humor e a musicalidade das escolas de samba para estabelecer a promoção da conscientização social e da luta popular contra as injustiças sociais” (SCHWARCZ, 1999, p. 123).

Ferreira Gullar havia escrito em parceria com Vianninha, para o Grupo Opinião, a farsa musical em verso *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*<sup>4</sup>, baseada na literatura de cordel. Com Dias Gomes, ele mesclou prosa e verso no drama musical *Dr. Getúlio*, sua vida e sua glória, cujo título remete ao samba-exaltação do enredo da escola de samba da peça. Essa peça, assim como outras de Dias Gomes, incorpora traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática: o tempo (a duração de um ensaio), o lugar (a quadra), e a ação (a disputa entre o atual e o ex-presidente da Escola pelo poder e pela mulher que, sintomaticamente, trocou o segundo pelo primeiro). Entretanto, “o aprofundamento psicológico, outra característica fundamental do drama, é negligenciado em favor da mistificação de Getúlio Vargas e da importância da tomada de consciência e da luta popular” (COSTA, 1987, p. 105).

Sem dúvida prevaleceram a complacência e a recusa em abordar de frente um assunto como o mito Getúlio Vargas, ainda mais se considerarmos que o golpe de 1964 foi associado ao golpe militar de 1945, no qual ele havia sido deposto, e que a autodenominada “Revolução de 1964” assumiu um claro e manifesto sentido político antigetulista/antipopulista<sup>5</sup>. Nessa perspectiva, falar de Getúlio era fazer descer goela abaixo dos

<sup>4</sup> *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* foi publicada em 1966 pela editora Civilização Brasileira. O “bicho” deu início à coleção Teatro Hoje coordenada por Dias Gomes.

<sup>5</sup> Sobre o populismo ver WEFFORT, 1978 e TOLEDO, 1982.

militares e civis golpistas um tema indigesto, algo que adquiriria, mesmo que por vias oblíquas, um caráter desafiador. Seja como for, o mito não foi enfrentado segundo as exigências do teatro épico. No samba-enredo de Silas de Oliveira e Ferreira Gullar evidenciam-se elogios rasgados ao então presidente, à “revolução de 1930”, “às leis trabalhistas e à Previdência Social” supostamente criadas pelo “estadista”<sup>6</sup>, ou a “Getúlio [que] já coberto de calúnias e de glória/ meteu uma bala no coração: saiu da vida para entrar na história/e daquela carta derradeira o povo fez sua bandeira, na luta pela emancipação” (GOMES e GULLAR, 1968, p. 10-11).

Dr. Getúlio foi recebida com grande entusiasmo pela crítica,

*[...] que acreditou ter visto na peça a materialização de um importante processo de pesquisa experimental, chegando alguns, como Maria Helena Kühner, a divisar nela um caminho para o teatro político ou, como Anatol Rosenfeld, a classificá-la como uma ‘uma das mais brilhantes peças políticas da atualidade’ (COSTA, 1987, p. 103).*

Para Antônio Callado, autor do prefácio da peça publicada em 1968, “[...] a encarnação de Getúlio em Simpatia e o esforço de Simpatia para representar Getúlio dão uma dignidade inesperada à morte de Simpatia e uma espécie de religiosidade

popular à morte de Getúlio”. Nesse sentido, “as duas paixões-e-morte, urdidas na mesma trama carnavalesca e sangrenta, resultam na tapeçaria fabulosa da realidade brasileira” (CALLADO Apud GOMES e GULLAR, 1968, página sem numeração)<sup>7</sup>.

Para o diretor, ator, jornalista e ensaísta, Fernando Peixoto, Dr. Getúlio resumia

*[...] toda a tragédia histórica do país. E o Brasil de hoje é, sobretudo, o resultado de sua ditadura, de suas contradições aparentemente incompreensíveis, sua habilidade política nem sempre coerente, seu governo oscilando entre o trabalhismo e o fascismo, entre a aceitação do capital estrangeiro e as paralelas campanhas pela liberdade econômica do país. [...] Acredito na possibilidade de comunicação da peça para uma plateia popular, mas para Copacabana Dr. Getúlio [...], certamente não passa de um divertimento esquerdizante e engraçadinho. Culpa, é evidente, da plateia, não do texto, que leva adiante uma pesquisa formal séria e de excelentes resultados. [...] A importância e os acertos conseguidos na pesquisa de uma estrutura teatral popular conferem um valor especial na dramaturgia brasileira, a esta primeira aproximação com a figura de Getúlio Vargas, realizada por dois intelectuais que mais se empenham numa renovação efetiva do teatro nacional<sup>8</sup>.*

Em certa medida, a encenação e a montagem diferenciada sobrepunham qualquer tipo de discussão mais aprofundada sobre o significado dos governos Vargas na sociedade brasileira. Ao contrário, o nacionalismo, o denominado “novo desenvolvimentismo”, e a criação das leis sociais, se de um lado assustavam os golpistas de 64, de outro, alimentavam os sonhos de boa parte do imaginário de esquerda.

<sup>6</sup> Para uma análise crítica envolvendo a associação estabelecida entre Getúlio Vargas e o mito da doação da legislação trabalhista, ver PARANHOS, 2007.

<sup>7</sup> Paulo Francis se perguntava: “existirá coisa mais ‘popular’ do que Vargas numa Escola de Samba?”. Para o então crítico de teatro, “a concepção dos autores é também um avanço sobre a maioria dos textos de teatro popular” (FRANCIS Apud GOMES e GULLAR, 1968, orelha do livro *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*).

<sup>8</sup> Crítica de Fernando Peixoto publicada no *Correio da Manhã* em 3 de outubro de 1968 e republicada em PEIXOTO, 2002, p. 215-217.

Em 1983, ano do centenário do nascimento de Vargas – quando a ditadura vivia seus estertores, porém ainda subsistia, por mais cambaleante que estivesse –, *Dr. Getúlio* voltou à cena numa versão intitulada *Vargas*, estreando em 3 de outubro no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro<sup>9</sup>. Basicamente é o mesmo tema, a mesma proposta formal, com algumas alterações na coreografia, cenários, figurinos e, principalmente, na concepção cênica de Flávio Rangel e na música de Edu Lobo e Chico Buarque. O samba-enredo da dupla famosa reedita, mais uma vez, velhos argumentos:

*Foi o chefe mais amado da nação  
Desde o sucesso da revolução  
Liderando os liberais  
Foi o pai dos mais humildes brasileiros  
Lutando contra grupos financeiros  
E altos interesses internacionais  
Deu início a um tempo de transformações  
Guiado pelo anseio de justiça  
E de liberdade social  
E depois de compelido a se afastar  
Voltou pelos braços do povo  
Em campanha triunfal*

<sup>9</sup> GOMES, 1992, v. 4, p. 33-35. No elenco estavam, entre outros, Paulo Gracindo (*Getúlio Vargas/Simpatia*); Osvaldo Loureiro (*Tucão*); Isabel Ribeiro (*Alzira Vargas/Marlene*); Grande Otelo (*Autor/Moleque Tião*); Milton Gonçalves (*Gregório Fortunato/Bola Sete*); Jorge Chaia (*Bejo Vargas/Quibe*); e Zózimo Bulbul (*Oswaldo Aranha/Gasolina*). Vale lembrar que na época o governador Leonel Brizola entendeu que a peça era omissa em relação ao papel de João Goulart e deliberadamente falaciosa. Criou-se uma polêmica no Rio de Janeiro em torno do espetáculo. Chegou-se até mesmo a aventar a possibilidade de Brizola retirar o apoio financeiro à peça. Mas a melhor defesa da peça foi feita pelo ator Paulo Gracindo (que fez *Simpatia* e *Getúlio* nessa montagem) em declaração ao jornal *O Globo*, 6 de outubro de 1983: “[...] a peça é um hino de amor a Getúlio e dá toda a dimensão da sua grandeza moral” (Apud COSTA, 1987, p. 44).

<sup>10</sup> *Música de Edu Lobo e Chico Buarque* Apud GOMES, 1992, v. 4, p. 42-43.

*Abram alas que Gegê vai passar  
Olha a evolução da história  
Abram alas pra Gegê desfilar  
Na memória popular*

*Foi o chefe mais amado da nação  
A nós ele entregou seu coração  
Que não largaremos mais  
Não, pois nossos corações hão de ser nossos  
A terra, o nosso sangue, os nossos poços  
O petróleo é nosso, os nossos carnavais  
Sim, puniu os traidores com o perdão*

*E encheu de brios todo o nosso povo  
Povo que a ninguém será servil  
E partindo nos deixou uma lição  
A Pátria, afinal, ficar livre  
Ou morrer pelo Brasil*

*Abram alas que Gegê vai passar  
Olha a evolução da história  
Abram alas pra Gegê desfilar  
Na memória popular<sup>10</sup>.*

Cabe registrar a crítica, de outubro de 1977, de Sábato Magaldi a Vargas:

*Para a grande parte daqueles que viveram sob a ditadura do Estado Novo e das que sucederam nos últimos anos, é preciso fazer doloroso esforço mental ao ouvir “o chefe mais amado da Nação” a propósito de Vargas, que acaba de estrear no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro. O certo é que Dias Gomes e Ferreira Gullar conseguiram escrever um bom texto, Chico Buarque e Edu Lobo compor uma bonita música, e Flávio Rangel realizar, com sólido elenco central e belos cenários de Gianni Ratto e figurinos de Kalma Murtinho, um espetáculo de qualidade. O exercício de isenção comporta ao menos duas*

*fases: distinguir o sanguinário ditador, que manchou o país de 1937 até a deposição em 1945, do presidente eleito pelo voto popular e que se matou num gesto de indiscutível grandeza trágica; e acreditar que a figura de Getúlio Vargas estava à margem do “mar de lama” de seu governo constitucional.*

*Para quem guarda um rancor indissociado da tentativa de estupro de sua adolescência, é quase impossível aceitar a imagem simpática proposta pela montagem.*

*Uma coisa, porém, é a ideologia, e outra a arte. [...] O achado de Vargas é a narrativa dos episódios finais da vida do presidente, feita à maneira de enredo de escola de samba, durante os ensaios para o desfile de carnaval. O recurso do metateatro ajudou demais os propósitos dos dramaturgos. [...] Texto, música e dança se conjugam de forma perfeita, sem nenhum hiato. [...] [A montagem] representa um marco na afirmação do musical brasileiro (MAGALDI, 2014, p. 966-967).*

Na passagem da década de 1950 para a posterior, o teatro épico brechtiano, de certa forma, tornou-se padrão de uma parcela da dramaturgia militante. Todavia, Dias Gomes não produziu uma ruptura mais intensa com os formatos dramáticos, como a que estava presente em outros grupos teatrais formalmente mais radicais, como o Teatro de Arena e posteriormente o CPC e o Opinião. Ele acabou buscando para as suas peças um lugar entre as formas épicas e as dramáticas.

Nesse “entre-lugar”, as peças dele combinaram características de uma e de outra estética teatral, formando, mais uma vez, um híbrido entre o tradicional e o moderno do ponto de vista das vanguardas artísticas da época. Suas peças eram o resultado da combinação de vários estilos dramáticos que, ao coexistirem, permitem várias formas de identificação e de interpretação.

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva lukácsiana adotada pelo Comitê Cultural do PCB nos anos 1960, que Dias Gomes integrava<sup>11</sup>. Nos movimentos artísticos simpáticos ao comunismo, a hibridação ficou evidente como estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Era necessário que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem, de algum modo, promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares ao capitalismo e a suas formas perversas de dominação.

Para Dias Gomes

*[...] mesmo os autores mais importantes da época [anos 1940 e 1950], o Oduvaldo Vianna pai, o Gastão Tojeiro, por exemplo, que eram uma espécie de continuadores de Martins Pena, [...] que buscavam os tipos que eram tidos como brasileiros, [...] na verdade [eram] superficiais. Estes tipos não eram aprofundados e a realidade que se apresentava era uma realidade romântica, com uma abordagem pitoresca, procurando-se o lado pitoresco. . Não se mergulhava dentro do homem,*

<sup>11</sup> Sobre a perspectiva lukácsiana ver FREDERICO, 1998 e COSTA, 1987.

*dentro da realidade. Isso só começou a existir na dramaturgia [...] a partir dos anos cinquenta em diante. Até então havia aquele negócio do homem do campo brasileiro, do caipira, valorizado, dando lições ao homem da cidade, aquelas coisas que caracterizam um certo tipo de teatro dos anos trinta, vinte, por aí. Mas isso não ia ao fundo das coisas, não se buscava a verdade do homem brasileiro dentro da sua realidade, dentro da sociedade em que vive, seus conflitos, sua forma de ser e de pensar, com os seus desejos e pretensões.*

*Não se perguntava sobre os problemas deste homem, sobre quem o esmaga. Essas perguntas não eram feitas de modo algum.*

*Abordava-se apenas o pitoresco da coisa (DIAS GOMES, 1981, p. 38 - grifos meus).*

Há que se destacar que entre os vários modos de aproximação com o público, um dos mais eficazes certamente era a utilização da música nos espetáculos. Os primeiros indícios de música e ação dramática nas peças de Dias aparecem no Pagador de promessas com a roda de capoeira, depois o tema do Bumba-meu-boi na Revolução dos beatos e o samba do Bola Sete na Invasão. Já as canções de O berço do herói são claramente reveladoras da influência brechtiana: não visam falar apenas ao sentimentalismo fácil ou provocar a exaltação emocional, mas estão organicamente integradas à ação e ao pensamento, fazendo avançar a trama ou comentando-a criticamente. Assim, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos em relação ao musical, inclusive do próprio Dias. De fato, a música não precisava, “diluir e abafar a força das idéias” (GOMES, 1992, p. 9).

A mesma posição havia chegado, por volta dessa época, a grande maioria dos autores, encenadores e grupos ou companhias que constituíam a vertente mais atuante e progressista do teatro brasileiro. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Vianninha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre tantos outros, “engajaram-se na tentativa de criar um tipo de teatro musical que fosse ao mesmo tempo popular e autenticamente brasileiro” (PARANHOS, 2012, p. 78).

*Dr. Getúlio*, se por um lado não desconstrói o mito, como citado anteriormente, por outro, abre uma janela pouco explorada pela literatura teatral: o enredo de escola de samba como estrutura básica do gênero dramático-musical, ou seja, um modo próprio de organizar e desenvolver a narrativa dramática, libertando-a da rigidez do encadeamento casual das cenas e atendo-se, brechtianamente, aos momentos capitais e mais expressivos da ação dramática. Neste caso, o texto teatral destina-se explicitamente a comentar a realidade político-social. O centro do debate é o golpe militar de 1964 (João Goulart X Getúlio Vargas). Recurso intencional, explorado habilmente pelos autores, faz com que os personagens da escola de samba, sendo ficcionais, falem sempre em versos rimados, enquanto os personagens históricos falam em prosa coloquial.

Em 1978, a Civilização Brasileira publica *As primícias* – uma alegoria político-sexual em sete quadros, que permanece ainda inédita nos palcos. Nesta fábula, que recebeu os tratamentos musicais de Denise Emmer, Carlos Lyra e Paulo César Pinheiro, os personagens, Lua e Mara, os servos, se rebelam contra o senhor feudal e suas imposições e determinações. Escrita ainda num período de intensa repressão e de rigorosa censura, a peça combina texto e música que, em algumas situações, parece querer suprir o grito das palavras impronunciáveis e dos sentimentos que eram coagidos a se manterem velados.

A volta aos palcos se dará com a comédia musical *O rei de Ramos* em 11 de março de 1979, inaugurando o novo Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, sob a direção de Flávio Rangel e música de Chico Buarque e Francis Hime com extraordinário sucesso de público, ao lado de a *Ópera do malandro*, escrita por Chico Buarque e com direção de Luís Antônio Martinez Corrêa. A peça conta a história de uma disputa entre contraventores, Mirandão e Brilhantina, rivais ferozes. Os bicheiros esbarram no amor inesperado de Taís, filha de Mirandão, e Marco, filho de Brilhantina.

Examinar esses musicais, de certa forma, equivale a revisitar o momento vivido no Brasil, que essas peças denunciavam e subvertem, enquanto nos possibilitam uma aproximação com estilos narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado. Nesse sentido, entendo que o discurso musical afeta o espectador não só por meio dos parâmetros sonoros, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas.

Por fim, entendo como pertinente a discussão que envolve o contraponto entre as linguagens musicais e plásticas na composição da polifonia intrínseca do teatro de Dias Gomes. Disso decorre, mais especificamente, o interesse em analisar a conjunção da música e da obra teatral como “expressões de engajamento” (BENTLEY, 1969, p. 86) e de intervenção sonora, que fluíam nos palcos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTLEY, Eric. O teatro engajado. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- COSTA, Iná Camargo. Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular. Dissertação (Mestrado em Literatura) – FFLCH/USP, São Paulo, 1987.
- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim de (org.). História do marxismo no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 275-304, v. 3.
- GOMES, Dias e GULLAR, Ferreira. Dr. Getúlio, sua vida e sua glória. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GOMES, Dias. Teatro de Dias Gomes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, v. 1 e 2.
- \_\_\_\_\_. Depoimentos V, Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981, p. 31-59.
- \_\_\_\_\_. Coleção Dias Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989 (v. 1); 1990 (v. 2); 1991 (v. 3); 1992 (v. 4, “Os espetáculos musicais”); 1994 (v. 5).
- \_\_\_\_\_. DIAS GOMES. Apenas um subversivo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Fim de papo. In: Resmungos. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 143-145.
- MAGALDI, Sábado. Vargas. In: Amor ao teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 966-967.
- MOSTAÇO, Edelcio. Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.
- PARANHOS, Adalberto. O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). História, teatro e política. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. A construção e a reconstrução de um autor: maneiras de ver e de editar a obra teatral de Dias Gomes. Anais Eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História, Internet, ANPUH, 2015, p. 1-14. Disponível em: <[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439245928\\_ARQUIVO\\_KatiaParanhos-ANPUH-2015.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439245928_ARQUIVO_KatiaParanhos-ANPUH-2015.pdf)>.
- PEIXOTO, Fernando. O “Dr. Getúlio”, de Dias Gomes e Ferreira Gullar. In: Teatro em aberto. São Paulo: Hucitec/Primeiro Ato, 2002, p. 215-217.
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 172-177.
- TOLEDO, Caio Navarro de. O governo Goulart e o golpe de 64. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- WEFFORT, Francisco. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Dias Gomes, “Dr. Getúlio”, and musical theater: engagement, sonorities, and staging in Brazil under the military dictatorship

## **ABSTRACT**

This article addresses the political importance of musical theater in Dias Gomes' work. Based on *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (1968) (*Dr. Getúlio, his life and his glory*)/Vargas (1983), I stress the mix of music, politically engaged dramaturgy, and staging as a fundamental characteristic. Discussing this musical means revisiting in a way the moment experienced by Brazil that this work denounces and subverts, and it allows a parallel with different narrative styles that represent the institutionalized power.

## **KEYWORDS**

Dias Gomes; musical theater; engagement

**FERNANDA RAQUEL  
CHRISTINE GREINER**

# **EXERCÍCIOS POLÍTICOS DE IMAGINAÇÃO – CORPORALIDADES NA CENA BRASILEIRA**

## *RESUMO >*

*Alguns exemplos artísticos são como documentos que convidam a meditar sobre modos de existir, de conviver e de refletir sobre questões culturais. A partir da análise de duas experiências, de dança e de teatro, desenvolvemos uma argumentação acerca de corporalidades da cena brasileira que afirmam sua potência política. Ao exercitar suas singularidades, perturbam os significados de estar junto e tornam visível a instabilidade dos encontros.*

*Palavras-chave:  
corpo; política; arte.*

Fernanda Raquel<sup>1</sup> e Christine Greiner<sup>2</sup>



<sup>1</sup> Mestre e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Atriz formada pela EAD (Escola de Arte Dramática da USP) e bacharel em Ciências Sociais pela Unicamp. Bolsista Fapesp.

<sup>2</sup> Professora livre-docente no curso de Artes do Corpo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

Um dos binarismos mais solidificados em nossos hábitos cognitivos é a linha que divide o mundo entre Norte e Sul, onde o Norte representaria o que é bom e o Sul o que não vale a pena. O autor português Boaventura de Sousa Santos (2007) argumenta que esta separação é resultante do pensamento abissal, ou seja, o pensamento ocidental que tende a jogar no abismo tudo que não é produzido por ele mesmo, criando zonas cartográficas de invisibilidade. Ele nos convoca a desenvolver epistemologias do sul, de forma a reverter essa desqualificação a que sempre somos submetidos quando os valores ditos universais são os que regem as categorias de validade.

A dança e o teatro não são imunes a esta tendência. Em tempos neoliberais, quando as relações de poder se aprofundam, a noção de “encontro” é cada vez mais complexa, mesmo entre artistas. Este artigo escolhe duas experiências cênicas que nascem de diferentes contextos no Brasil, mas têm algo em comum. Para criar uma aproximação com as singularidades de cada uma dessas experiências, propomos uma discussão acerca da centralidade do corpo que emerge quando o desejo é o de multiplicar as perspectivas, desmoldurar e não formatar.

Os encontros entre os corpos no trabalho de dança de Lia Rodrigues (RJ) e no trabalho de teatro do grupo Espanca! (MG) são como imagens de plasticidade que fazem tocar a diferença. E isso não quer dizer que não haja tensionamento, mas que justamente na tensão é que se encontra a potência de deixar aparecer o movimento do outro, a voz da alteridade, permitir a existência do espaço-entre. Não o espaço que separa, mas aquele que faz encontrar.

O corpo não aceita as oposições binárias. Desmonta qualquer tentativa de dicotomia. É assim que ele funciona, e é importante sabê-lo para estudar todas as instâncias que o atravessam. “A ideia, em suma, de que o real foge por todos os buracos da malha, sempre demasiadamente larga, das redes binárias da razão” (VIVEIROS DE CASTRO, 2013, p. 17).

O corpo também é produtor de conhecimento e não reconhece demarcações territoriais, sem distinguir instâncias apartadas de dentro e fora. Por isso, entra em cena de maneira contundente quando a questão fundamental é problematizar tudo que se encontra previamente definido e classificado. Os trabalhos colocados em pauta neste artigo estão sintonizados com este processo e o que fazem é explicitar “as possibilidades, o que ainda está por vir, o quase, o entre – esse espaço intervalar que pode produzir outros modos de organização do pensamento (...)” (RAQUEL, 2011, p. 32). Corpos que ativam também redes de resistência política porque se excedem e não aceitam medidas de controle, questionam as normas e os lugares a que estariam destinados.

>Pororoça ou *redesenhando margens*

A Lia Rodrigues Companhia de Dança foi fundada em 1990, na cidade do Rio de Janeiro, e tornou-se referência importante do que se chama dança contemporânea no Brasil. Com inúmeras apresentações em diferentes lugares do mundo em sua trajetória, desde 2004 a sede da companhia está instalada no Complexo da Maré <sup>3</sup>, onde além de desenvolver suas atividades, como aulas, ensaios e trabalho de pesquisa e criação, oferece cursos regulares de dança à comunidade, além da realização de apresentações gratuitas de espetáculos seus e também de convidados. Em 2009, graças à parceria com a Associação Redes de Desenvolvimento da Maré <sup>4</sup>, foi aberto o Centro de Artes da Maré, que abriga a sede da companhia, um ponto de cultura, uma escola livre de dança e um espaço para exibição de filmes. As várias atividades promovidas pelo Centro de Artes têm o intuito de fomentar espaços de debate e sensibilização em relação à arte contemporânea, descentralizando ações artísticas na cidade, num trabalho de formação de artistas e de plateia.

Este projeto teve forte impacto nos processos de criação da Lia Rodrigues Companhia de Dança, não só porque alguns de seus dançarinos foram formados pela Escola de Dança da Maré, como também esse outro modo de viver do ambiente onde está localizada a sede do grupo, passou a contaminar os modos de criação. Assim como o espaço nas construções da Favela da Maré é diminuto – quartos, salas e cozinhas estão muito mais próximos do que a hierarquia entre cômodos e a defesa da individualidade da arquitetura burguesa gostaria –, as pessoas também precisam aprender a viver muito próximas, passarem espremidas por vielas, conviverem com as diferenças, compartilhar o espaço comum da rua que acaba sendo extensão das próprias casas. Aliás, a relação entre público e privado ganha outros contornos neste contexto. Assim também os dançarinos de Lia Rodrigues descobrem outras maneiras de se moverem juntos.

---

<sup>3</sup> Um conglomerado de pequenos bairros na Zona Norte do Rio de Janeiro, próximos à Avenida Brasil, onde se concentra um agrupamento de várias favelas, somando mais de 130 mil habitantes.

<sup>4</sup> Para maiores informações sobre esta instituição de sociedade civil: <http://redesdamare.org.br/>

Pororoça (2009), centro de nossa análise aqui, foi o primeiro espetáculo da trilogia sobre a água, composto também por Piracema (2010) e Pindorama (2013) – todos com títulos em palavras de origem tupi – criado para comemorar os 20 anos da companhia. Pororoça é o nome que se dá ao encontro das correntes das águas do mar e do rio em alguns lugares do Norte do Brasil, formando grandes ondas, que chegam a destruir árvores e redesenhar margens, provocando grande barulho antes de estabelecer a calma entre as águas. A violência do encontro e a acomodação às novas condições não deixa de ser uma boa metáfora à própria situação da companhia, que se deslocou para um novo local e foi descobrindo novos modos de existir junto e produzir dança.

Em Pororoça são onze dançarinos em cena, corpos muito diferentes, que se movem juntos quase o tempo todo. Mas eles não formam uma massa homogênea, cada um tem sua singularidade. A diferença e a singularidade, dos corpos e dos movimentos, estão em questão todo o tempo. Fundamental é a ausência de trilha sonora externa à própria sonoridade produzida pelos sons das respirações, dos encontros de um dançarino com o outro, com o chão. A ambientação sonora criada por esses ruídos constantes é entrecortada por pequenos pedaços de canções, algumas vezes reconhecíveis, outras não. O que importa é que são sempre sons

sendo produzidos coletivamente, se misturando numa mixagem orgânica. Sobre esse aspecto da criação, Lia Rodrigues comentou em entrevista<sup>5</sup> que o ambiente já era tão barulhento, com muitos sons se misturando, que eles sentiram uma necessidade urgente de não acrescentar nada que viesse “de fora” – o fora já estava dentro, era só deixar ouvir.

No início do espetáculo, em um canto do palco, todos os dançarinos seguram um objeto nas mãos, como cadeiras e peças de roupa. Depois de um tempo em pausa, espalham esses objetos pelo palco, mas se mantêm juntos e começam a se mover, barulhentos. Seguram uns nos outros, num jogo de empurrar e puxar, com movimentos amplos, explorando articulações do próprio corpo. Explorando também articulações entre os pares, que vão se constituindo e logo são substituídos por outros – nada se estabiliza por muito tempo. Alguns dançarinos saltam sobre os outros, passam por debaixo das pernas, atração e repulsa entre os corpos. Onde começa a violência? Onde começa o desejo?

Permanecendo juntos e movendo-se quase o tempo todo – há pausas incisivas em alguns momentos, necessárias para recuperar o fôlego, de artistas e espectadores – há que se descobrir espaços, no corpo do outro também, por baixo, por cima, entre. Os dançarinos são como exploradores de diferentes formas de encontro, às vezes colados uns nos outros, às vezes se esparramando uns sobre os outros. São exploradores de corpos, dos próprios e dos outros, mãos que vão percorrendo as quinas, reentrâncias e volumes, uns maiores, outros menores. São formas, cheiros e cores diferentes que vão se contaminando, se delirando.

Sobre o espetáculo, Helena Katz, em crítica publicada no jornal O Estado de São Paulo escreveu: “Os corpos explodem, buscam acordos, inventam formas, investem na maneira de se juntar, de lidar com o outro (...)”.

---

<sup>5</sup> Entrevista a Helena Katz, parte da matéria publicada quando da ocasião da estreia de Pororoça, na França (ver referência na bibliografia).

O outro gosta do encontro, se ativa na diferença. E de repente, quem é o outro? O outro é quem me olha, quem me toca, e que me faz reconhecer uma outra existência, o outro me faz “entrar em regime de variação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21). O antropólogo brasileiro nos lembra que a alteridade sempre faz “desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 27), nos dando a chance de se experimentar no não reconhecimento, de olhar sem querer ver o espelho que reflete.

Em Pororoca os corpos dobram-se uns sobre os outros, vão se apoiando, se suportando, testando possibilidades de atravessamento. Os dançarinos parecem querer discernir o alcance dos corpos, o que podem mover juntos, ou, simplesmente, o que podem juntos. É impossível, como espectador, deter-se em apenas um deles, é sempre tudo e todos que vão constituindo essa dança. Vão testando e testando até descobrirem um outro jeito de deslocar o próprio corpo e o corpo do outro.

Há momentos em que os onze dançarinos apresentam-se presos uns aos outros, e mesmo que tentem se “libertar”, permanecem juntos. Aos poucos se soltam, mas se procuram novamente, se arrastando pelo chão, se puxando pelas mãos. É uma corrente, uma rede de vínculos e afetos. Parece não ter nenhuma ordem, mas há uma organização que se estabelece e logo se desmancha para encontrar uma outra, mais propícia ao novo momento. Tudo parece um pouco desmedido. Mas o corpo não se comporta em molduras ou recipientes, não é objeto passivo à espera de uma leitura. Suas práticas geram sentidos e conhecimentos. A perspectiva lançada pela teoria corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) colabora na compreensão de como os corpos se constituem em relação com outros corpos e com o ambiente, numa contínua co-evolução entre natureza e cultura.

Pororoca nos lembra da plasticidade de viver junto, das potencialidades do encontro com o outro. Não se trata de manipular o corpo do outro, mesmo que os encontros revelem confrontos e crises. Tratam-se de encontros que permitem, e desejam, a perturbação e a desestabilização como meio de sobreviver. Já no livro “Corpo Artista – estratégias de politização” havia um apontamento que aqui nos interessa também. A ideia de que:

*(...) o corpo se politiza na medida em que explicita as singularidades, os espaços abertos a significações em oposição a significados previamente estabelecidos, através da desconstrução das lógicas habituais e dos padrões de movimento.*

*Nesse sentido há uma dilatação do entendimento de corpo e política. O corpo deixa de ser entendido como veículo de uma identidade fechada do sujeito e a política deixa de ser compreendida a partir de sua institucionalização. (RAQUEL, 2011, p. 17)*

A lógica tradicional, organizada em pares dicotômicos e separações abissais (SANTOS, 2007) não se sustenta quando o eixo de investigação é o corpo. Quando os dançarinos de Pororoca se encontram, eles não fecham os espaços, nem desmancham as tensões. Ao contrário, abrem fissuras em noções de pertencimento e categorias identitárias. Não é porque se está sempre junto, que se move sem conflitos, que se apagam as diferenças. Não são apenas as afinidades que aproximam, mas as singularidades. Assim, se inviabiliza o achatamento das possibilidades, seja dos movimentos, seja das significações.

Como o fenômeno natural da pororoca vai modificando as margens dos rios quando acontece, também a Pororoca de Lia Rodrigues vai modificando as margens da dança, ressitando quem está dentro e quem está fora, porque essas instâncias nunca estão fixamente separadas, nem em sua coreografia, nem no ambiente onde desenvolve suas criações, nem em lugar nenhum. As margens são imagens presentes em toda sua trilogia das águas, justamente porque remetem à ideia de contornos móveis, que ajudam a imaginar o que está para além deles. A abertura para outras dimensões da política ultrapassa o mero reconhecimento das diferenças. É preciso criar pontos de articulação entre elas, ampliando o campo de experiência e possibilidades. No caso da obra de Lia Rodrigues, esta foi a tarefa que surgiu de maneira mais explícita nos trabalhos que seguiram *Pororoca*, uma vez que o tempo de exposição na favela foi sendo, pouco a pouco, internalizado na pesquisa.

>*Parada Serpentina* ou corpos em motim

O grupo *Espanca!*, sediado em Belo Horizonte, MG, foi criado em 2004, tendo como um dos focos de sua pesquisa a problematização dos códigos teatrais. Não por acaso parece ser atravessado por múltiplas linguagens em suas encenações. Além de uma importante trajetória artística, mantém há cinco anos um espaço no baixo centro da cidade, que se tornou referência no ambiente cultural da capital mineira, por oferecer apresentações, oficinas e núcleos de criação.

O último trabalho do grupo é a peça *Real* (2015), batizada inicialmente de *Real – uma revista política*. Aproveitando o caráter episódico e diverso do teatro de revista, e tratando de um certo anestesiamento diante da vida e suas tragédias cotidianas, o grupo mineiro abordou quatro diferentes acontecimentos recentes de violência: um linchamento, um atropelamento, uma chacina policial e uma greve. Com direção geral de Marcelo Castro e Gustavo Bones, os textos foram escritos por diferentes dramaturgos, e cada pequena peça se mantém como fragmento, sem buscar nenhuma coesão. Com abordagens e tratamentos estéticos muito diversos são elas: *Real – Inquérito*, *O Todo* e *as Partes*, *Maré* e *Parada Serpentina*. É sobre esta última que iremos discutir.

*Parada Serpentina* é uma peça curta, de pouco mais de 20 minutos, e foi criada através de estudos do movimento, a partir de provocações textuais de Byron O’Neill. Além dos integrantes do grupo foram convidados artistas de outras linguagens artísticas, como dançarinos, DJs e artistas visuais para compor o elenco de *Real*<sup>7</sup>.

*Parada Serpentina* faz lembrar *Pororoca* no modo de organização da cena. São corpos que buscam o encontro e vão se ajustando a eles, à medida em que há aproximações e distanciamentos. Porém, há um ponto de

---

<sup>6</sup> Apresentada em novembro de 2015 no Itaú Cultural (São Paulo), dentro da programação do Programa Rumos Itaú.

<sup>7</sup> Um dos convidados é Allyson Amaral, que também compôs o coletivo de *Pororoca*, já que fez parte da Lia Rodrigues Cia. de Dança entre 2003 e 2011.

partida bastante diferente. Uma dramaturgia, que apesar de se mostrar como ambientação sonora mais que em texto, através de uma mixagem de fragmentos de discursos e músicas, vai também tensionando as relações entre os corpos. Diria mesmo que a dramaturgia é uma espécie de acionamento dessa tensão.

Os discursos mixados são oriundos de falas do movimento grevista dos garis no Rio de Janeiro, no carnaval de 2014 – não apenas dos manifestantes, como também dos políticos pouco dispostos à negociação. E é aí que se investe em *Parada Serpentina*, na negociação. Negociação entendida como mediação, um modo de organizar os corpos, os movimentos e a cena. Um modo em diálogo com a própria condição de se estar no mundo. A partir de uma situação política de evidente disputa, onde relações de poder assimétricas se colocam de maneira explícita, os performers<sup>8</sup> de *Espancal!* vão instaurando diferentes contextos e tornando visíveis relações diversas daquelas fundamentadas pela lógica da influência, ou pelo determinismo de causa e efeito. Os corpos não refletem o ambiente, vão se configurando com ele. A própria linguagem teatral vai se contaminando por uma lógica coreográfica.

O tema abordado pela peça trata de uma greve histórica, que pressionou o poder público e garantiu vitória, com o alcance de um aumento salarial significativo, num momento cultural em que o mote é a festa e, portanto, um momento de desativação da norma.

---

<sup>8</sup> Uma nomeação que não corresponde à filiação a uma linguagem, mas uma maneira mais aberta de nomear atores, dançarinos e DJs em performance na cena.

No texto *Uma fome de boi. Considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade* (2014), Giorgio Agamben argumenta sobre a inoperosidade associando-a à festa. Mas, o que interessa no argumento desenvolvido pelo autor é a desativação da esfera do trabalho e da atividade produtiva que ocorre quando se define a inoperosidade como um modo particular de agir. A dificuldade de acionar a inoperosidade está vinculada à dificuldade de desenvolver qualquer atividade sem que ela esteja destinada a um objetivo, como acontece nos comportamentos festivos, por exemplo. De acordo com Agamben, nas festas a realização e o repouso são coincidentes.

*A festa não é definida por aquilo que nela não se faz, mas, muito mais, pelo fato daquilo que se faz – que em si não é diferente do que se realiza todos os dias –, que vem des-feito, tornado inoperoso, liberto e suspenso pela sua 'economia', pelas razões e pelos objetivos que o definem nos dias úteis (o não fazer é, nesse sentido, só um caso extremo dessa suspensão).*  
(AGAMBEN, 2014, p. 160)

O elemento suspensivo é o que o autor deseja destacar em tal analogia, o desatrelar de uma relação econômica com os atos e gestos. Tal suspensão não significa o deslocamento a uma esfera mais elevada, mas, simplesmente, uma exibição de sua total inutilidade, a transformação em possibilidades inesperadas dos atos e gestos. A utilidade e a finalidade são ordenamentos da razão econômica, que regem também a razão política na sociedade capitalista. Quando Agamben apresenta a festa como uma possibilidade de fraturar a lógica da mercadoria, que tem ocupado toda a vida social e regido a organização do tempo, do espaço, da percepção e da experiência, abre espaço para pensar sobre uma nova política, liberta do caráter operativo.

A paralisação do trabalho dos garis num período festivo só fez emergir com mais força a relação com a verdadeira obsessão pela produtividade e eficiência que se vê na contemporaneidade. Quando as relações de trabalho são desativadas até mesmo por aqueles que não deveriam nunca parar de funcionar, faz-se a festa, que torna inoperosos os gestos e as ações humanas. Desse mote parece se levantar o trabalho em *Parada Serpentina*. E é por isso que os corpos precisam dançar no teatro de *Espanca!*, “(...) mas o que é a dança senão a libertação do corpo de seus movimentos utilitários, exibição dos gestos na sua pura inoperosidade?” (AGAMBEN, 2014, p. 161).

O prefeito carioca, à época, qualificou a greve dos garis como um motim – palavra repetida insistentemente na mixagem sonora em um dos momentos da peça. Motim, substantivo masculino que significa insurreição contra autoridades instituídas, caracterizada por atos de desobediência e não cumprimento dos deveres. Se há algo que escapa à ordem, são os corpos em performance de *Parada Serpentina*. Corpos em motim, que escorregam festivamente pelos espaços.

---

<sup>9</sup> A ideia de atravessamento foi inspirada pelo recente artigo de Christophe Bident, *O Teatro Atravessado*, cuja referência completa encontra-se ao final do artigo.

É num grande estrondo sonoro que os atores, uns sobre os outros, se espalham pelo palco e vão tentando se reagrupar, sempre explorando os níveis baixo e médio, fora do campo de visão da alta hierarquia. São os corpos descobrindo maneiras de se organizar juntos, encaixando quadris, pernas e braços. E juntos vão se movendo em rotação, atravessando o palco de um lado ao outro, enquanto ouvimos o canto coral dos garis grevistas.

Toda a encenação organiza-se na relação entre os corpos e na composição do espaço. O texto não está na boca dos atores, mas está lá sonoramente constituído como uma coleção de informações que também vai compondo o contexto cultural no qual as ideias se movem. Uma peça de teatro não como coreografia, mas como atravessamento<sup>9</sup> de uma lógica coreográfica, pois sua capacidade de articulação do pensamento se dá no corpo em tensão com os outros elementos teatrais.

Não há forças capazes de controlar aqueles corpos que perturbam o espaço com sua “bagunça”, seu “desacato”, sua “desordem”. A metáfora política emerge com força de um texto que não está elaborado em palavras. A festa carnavalesca prejudicada pelo lixo espalhado nas ruas do Rio de Janeiro vira ponto de ignição para uma festa no palco. E do amontoado festivo em cena emerge um ator excessivamente magro, aparentemente frágil, mas que ainda pode, pode inclusive não fazer, e continuar assim exercendo toda a sua potência.

A esfera do trabalho e da atividade produtiva são abandonadas, e presenciamos o ir e vir de corpos, que se encaixam e desencaixam como numa grande brincadeira, conferindo uma nova dimensão ao que se estabelece em cena. Movimentos acionando pensamentos, afetando toda a relação com o entorno, com os outros corpos, com o público. Uma cena liberada do compromisso com os códigos teatrais e ao mesmo tempo com qualquer técnica corporal da dança. Corpos que se abrem e se dispõem a novos usos, entre o singular e o comum (AGAMBEN, 2007), fazendo do experimento da cena também um exercício de imaginação política.

## &gt;Estratégias para (con)viver

Arte e política podem ser tidas como atividades constitutivas uma da outra, como nos lembra André Lepecki (2012), retomando ideias de Jacques Rancière e Giorgio Agamben. Lepecki propõe a dança “como uma epistemologia ativa da política em contexto” (2012, p. 46). Ao desenvolver esta ideia, o foco se dá na relação entre dança e cidade, mas há no seu desenvolvimento a retomada de algo já problematizado por Agamben, que é a diferença entre fazer e agir, ao falar do gesto como algo inerentemente político. Esta diferença é tratada em um breve e complexo ensaio, publicado originalmente em 1996, na Itália<sup>10</sup>.

Agamben afirma que o gesto é a comunicação de uma comunicabilidade. Para ele, o gesto não tem propriamente um significado pronto, trazendo sempre o caráter de uma possibilidade. Assim, o gesto poderia ser tomado como a exibição de uma mediação, um meio que não possui outra finalidade que sua própria aparição, distinguindo-se do fazer – um meio com vistas a um fim – e também do agir – um fim na ausência de um meio. O gesto apresenta-se entre a pura possibilidade e a sua atualização.

<sup>10</sup> Trata-se do texto “Notas sobre o gesto” publicado originalmente em: AGAMBEN, Giorgio. *Mezzi senza Fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53. A primeira tradução brasileira foi publicada na Revista *Artefilosofia* em 2008 (referência completa na bibliografia). Em 2015 o livro todo foi traduzido por Davi Pessoa e publicado pela Ed. Autêntica, que vem lançando vários títulos do autor.

<sup>11</sup>A perspectiva de Giorgio Agamben, do gesto entendido no campo da política, já havia sido desenvolvida na dissertação de mestrado de Fernanda Raquel, que depois virou o livro “Corpo Artista – estratégias de politização” (referência completa na bibliografia).

Como também lembra o autor italiano, a política é a esfera dos meios puros. Então, se o gesto é a exibição de uma mediação pura e sem fim, não há como entendê-lo fora do campo da política (AGAMBEN, 2008)<sup>11</sup>. O gesto que mantém abertas as possibilidades, afirma sua potência política ao exercitar as singularidades, dando visibilidade a algo que ainda não estava previamente determinado e desestabilizando hábitos.

O corpo é a instância que articula todos esses sentidos, ocupa os espaços numa relação co-evolutiva e vai transformando tudo ao redor. Nem todo movimento é político. Mas há um modo de pensar sobre a prática artística e política, que coloca o movimento no centro do debate. Assim acontece nos trabalhos analisados. Entendidos como coreografia ou fenômeno teatral, o corpo é o signo em expansão, que aponta para outras realidades possíveis, ao testar procedimentos que perturbam os significados de estar junto e torna visível a condição de instabilidade do encontro.

O próprio regime de visibilidade e invisibilidade parece entrar em questão em *Pororoca* e *Parada Serpentina*, explicitando certas relações em cena, mas também nos lançando para fora dela, para a realidade com a qual dialogam. No entanto, não se trata de uma tradução de um discurso único, que aponta para uma só direção. Trata-se de escapar do fechamento e fazer adensar as conexões. Os corpos mudam o tempo todo sua direção no palco e surpreendem a todo instante com movimentos e novos encontros. Assim, mudam também o pensamento, apresentando uma multiplicidade de modos de estar junto, com os deslocamentos nos modos de significação – os sentidos não estão fechados na “leitura” de um gesto ou movimento. Um abraço pode ser um encontro de paixão e desejo, mas também pode se transformar rapidamente num processo de repulsa e tentativa de se livrar do outro.

É o estado de mudança ininterrupta que se torna o modo de conhecer, o modo de se relacionar, de ativar a imaginação e de fazer política.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### >LIVROS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79

\_\_\_\_\_. Nudez. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2014.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: O Corpo – pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

RAQUEL, Fernanda. Corpo artista – estratégias de politização. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

### >ARTIGOS DE JORNAL

KATZ, Helena. Pororoca que arrasta para o universo de Rosa. In: O Estado de São Paulo, Caderno 2, 05 de abril de 2010.

\_\_\_\_\_. Lia Rodrigues faz Pororoca na França. In: O Estado de São Paulo, Caderno 2, D13, 17 de novembro de 2009.

### >PUBLICAÇÃO ONLINE - INTERNET

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: Artefilosofia, Ouro Preto, n. 04, jan. 2008, p. 09-16. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_04/artefilosofia\\_04\\_00\\_iniciais\\_sumario\\_editorial\\_notas.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_00_iniciais_sumario_editorial_notas.pdf)> Acesso em 20 jan. 2015.

BIDENT, Christophe. O Teatro Atravessado. In: ARJ, Brasil, v. 03, n. 01, jun./jul. 2016, p. 50-64. Disponível em: <http://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8504/6807> Acesso em 20 jun. 2016.

LEPECKI, Andre. Coreo-política e coreo-polícia. In: Ilha – Revista de Antropologia, UFSC, Florianópolis/SC, v. 13, n.1,2, 2011, p. 41-60. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>> Acesso em 21 jun. 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para Além do Pensamento Abissal – das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 78, outubro 2007, p. 3-46. Disponível em: <[http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para\\_alem\\_do\\_pensamento\\_abissal\\_RCCS78.PDF](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS78.PDF)>. Acesso em: 30 jul. 2008.

## **ABSTRACT**

Some artistic examples are like documents that invite you to meditate on ways to exist, to live, and to reflect on cultural issues. From the two experiments analysis, in dance and theater, we developed a discussion about corporealities of the Brazilian scene who claim their political potential, by exercising their singularities, disturbing the meanings of being together and making visible the instability of the encounters.

## **KEYWORDS**

body; politics; art.

**CARLOS ALBERTO DOLES JUNIOR**  
**MARCELO RAMOS LAZZARATTO**

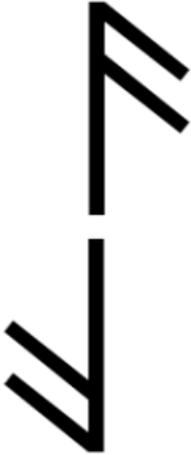
# **A DERIVA E SUAS PISTAS DENTRO DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA PELO MAR DE RUAS E PRAÇAS**

*RESUMO > Este artigo relata as experiências da Trupé de Teatro em processo colaborativo de criação cênica pelas ruas e praças do Centro da cidade de Sorocaba. Buscamos, aqui, pistas sobre a Deriva, o estado de Deriva - procedimento utilizado pelo grupo durante a pesquisa para a montagem de seus últimos espetáculos. Esse quase "diário de bordo" tem, assim, sua escrita nesse estado: um olhar sobre a Deriva em estado de Deriva.*

*Palavras-chave:  
Deriva; Processos Criativos; Teatro de Rua.*

A Deriva e Suas Pistas Dentro de um  
Processo de Criação Cênica Pelo Mar de  
Ruas e Praças

**Carlos Alberto Doles Junior e Marcelo Ramos Lazzaratto**



> No início, o encontro com a Deriva

De repente, eu me vi à deriva, parado no meio do nada, olhando para tudo. Tudo parecia novo. Um raio precisava cair. E caiu. Depois de anos pesquisando de forma prática a linguagem do teatro popular e do teatro de rua, deparo-me com uma nova rua, uma nova praça, um novo espaço para ser explorado, visto, revisto, escrito, apagado, desenhado com rabiscos multicores.

O espaço vivo, o cenário real, sempre me motivou, desde a época da graduação. Cenas e experimentos que surgiam do som da caneta batendo na tubulação de ar que passava na sala de aula, as rampas da universidade, jardins, áreas livres, pilastras, motivavam-me a criar e levavam-me a novas rotas, rumos, caminhos.

Tempos depois, como que por acaso, já mais amadurecido e tomado integralmente pelo ofício do teatro, percebi nos “espaços vivos” campo para desenvolver meu trabalho. Fachadas, praças e ruas eram minhas preferidas. Algo gritava. Parecia que via do cais um infinito mundo de possibilidades, o barco estava ali, era só içar a âncora e iniciar a navegação. E depois da queda daquele raio assim o fiz.

Barco, então, em nova rota. A rua era um rio de múltiplas águas; as praças, lagos e represas temporárias e a cidade, um mar a ser navegado.

Desculpem-me, iniciei minha fala tão empolgado com as memórias, que esqueci de me apresentar: sou um ator/diretor. Nesse momento, por conveniência e convenção, intitular-me-ei de Capitão dessa jornada. Talvez mais no sentido de possuidor de uma bússola ilusória (que muitas vezes mais leva ao estado de estarmos perdidos) do que de chefe de algo. Afinal essa chefia é compartilhada. Todos somos chefes de tudo e, acima de tudo, de nosso próprio processo exploratório.

Somos sete. Sete na equipe que navega há mais de quatro anos só nesse trecho de mar, digo, as ruas e praças do Velho Centro da cidade de Sorocaba, no interior de São Paulo. E reforço: fui incumbido temporariamente de carregar essa bússola, de conduzir o leme e organizar alguns mapas e pistas que nos chegam.

Nós sete, a equipe de navegação e descobertas, jogamo-nos nesse mar em pesquisa movidos por um desejo de experimentar, de colocar-nos em risco e de falar desses lugares, nesses lugares. E é por isso que aqui estou: tentando cartografar alguns pedaços de jornada na pretensão de deixar algumas pistas a outros navegantes, navegadores, exploradores. Sem grandes e falsas pretensões, apenas a de relatar algumas rotas percorridas e de, quem sabe, trocar saberes e tesouros.

Para que eu possa iniciar, de fato, esse relato, e buscar registrar aqui uma série de aglomerações de vivências e conceitos, preciso antes apontar algumas questões fundamentais que nos norteiam nessa navegação: qual a magia desconhecida que o espaço vivo exerce sobre o trabalho de criação do ator dentro do seu processo criativo em um grupo que opta pelo trabalho colaborativo? Qual a razão de encontrarmos na comunhão com uma praça, uma viela, um

banco, um poste, grande motivação para criação? E quando somos assistência, quando presenciamos um ator utilizando esses espaços para seu fazer artístico, para seu dizer teatral, o que nos motiva a parar e olhar? O que me leva a perceber esse corpo extracotidiano, no espaço comum do cotidiano, alterando o tempo, o ritmo, as cores, a luz e o fluxo desses espaços? O que me faz parar e perceber aquela praça, aquele poste, aquela viela, a estátua, que sempre ali esteve, mas agora, com aquele ou aqueles corpos em ação, berra diante de meus olhos, dilata e explode meus ouvidos? E eu, criador, pesquisador, corpo, ator, comunhão de criação com esse espaço, por força de um ou outro estímulo – teórico-formal, poético-dramático, etc - como reajo a esses novos olhares, a esses novos ouvidos que pararam ali durante meu ensaio criativo para presenciar o efêmero inacabado?

As questões acima surgiram durante a jornada, em fluxo de navegação, em comunhão com a criação e os espaços. E são essas questões que nos impulsionam a continuar em fluxo, em jornada e em navegação. Por meio delas, chegamos a possíveis rotas. E é sobre uma dessas rotas que desejo falar: a Deriva.

Tratada essa, agora, como um procedimento potente por nossa equipe de navegadores, o preceito que nos interessa na Deriva é o de que para se encontrar é preciso se perder. Estar em Estado de Deriva pressupõe, logo, surpreendermo-nos por um desvio de rota, sem rumo certo. Em nosso caso especificamente, vemo-nos perdidos no meio do conhecido centro urbano, lotado de referências afetivas, históricas, pessoais, local desejado para o nosso fazer, pesquisar e criar. É ali que nos colocamos em estado de Deriva.

Como Capitão da embarcação, ao perceber a potência desse procedimento em curso, descoberto meio que por acaso (fato bem típico da própria Deriva), pensei que seria prudente buscar pistas de outros navegadores que, propositalmente, aventuraram-se no mar aberto. Sem demora me encontrei com Guy Debord, que me dizia:

*(...) a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem ou passeio. (DEBORD, 1958. In: JACQUES, 2003, p.87)<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>O termo Psicogeografia é uma constante nas pistas de Debord e nos escritos da Internacional Situacionista. Para eles, Psicogeografia é o “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (IS, in: JACQUES, 2003, p.65).

<sup>2</sup>Grupo que surge em 1957 e se mantém atuante até o início da década de 70, teve como uma de suas questões principais dar visibilidade à perda de um certo “caráter lúdico” nas cidades. Atuantes como críticos do Urbanismo Moderno, através de seu Urbanismo Unitário (UU), os situacionistas propuseram uma nova forma de apropriação e percepção da arte, arquitetura e urbanismo, segundo uma ótica que os aproximava da vida cotidiana, mas, ao mesmo tempo, buscava trazer à tona a paixão e a emoção relacionadas à cidade. (DIAS, 2007, p.211)

Chego, então, à Teoria da Deriva. E nela encontro estímulo para essa navegação criativa que nos propusemos. Aparece-me com clareza uma possível estratégia baseada no quanto o ambiente influencia no meu comportamento afetivo e o quanto ele pode ser motivador para o meu sistema cognitivo e perceptivo; definitivo, portanto, nas minhas tomadas de decisões no meu processo criativo.

E isso me interessa potencialmente nessa navegação. Percebo, pois, o ambiente plurívoco para o encontro de ideias que ela, a Deriva, poderia nos proporcionar. Essa certeza se consolida quando Debord, em mais uma pista, adverte:

*Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e às pessoas que nele venham a encontrar. (...) Mas, em sua unidade, a deriva tem ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades. (DEBORD, 1958. In: JACQUES, 2003, p.87)*

Membro da Internacional Situacionista<sup>2</sup>, Debord propõe uma deriva no intuito de promover novas percepções da cidade, novos caminhos e rotas. Ele indica um estado de liberdade afetiva e de reconhecimento urbano - e nisso me encontro. Ele sugere, em suma, um jogo de relação entre indivíduo e espaço, na busca de uma ludicidade que, segundo ele e seus pares, andava há muito esquecida.

Os Situacionistas se auto-definiram “indivíduos que se dedicam a construir situações”. Segundo as significações disponibilizadas no livro “Apologia da Deriva” (uma espécie de caixa de pistas para mim), Situação Construída é “Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (IS, in: JACQUES, 2003, p.65).

Com isso, outra pista-pergunta chega até mim em relação a nossa navegação à Deriva: como perceber ou criar novas situações tendo o cotidiano como ponto de partida? Proposital e temporariamente deixando de lado essa nova indagação, eu continuo...

Parece-me interessante tudo isso. Compartilho, com euforia, as pistas descobertas com os outros seis tripulantes. Para minha surpresa os vejo também eufóricos com as inúmeras pistas e encantados com tamanha imensidão de possibilidades. Dessa intersubjetividade, vejo então, ao longe, ilhas que me provocam a seguir navegando.

Na embarcação, cada qual com seus próprios instrumentos, olhamos juntos “ao redor” e compartilhamos nossas visões. A certa altura, um dos navegantes da equipe, o Baixinho de Nariz Protuberante, apresenta-nos duas novas pistas, ainda sobre a construção de situações. A primeira diz:

*A ideia de construir situações propõe que a vida cotidiana poderia incitar paixões que provocam um sentido de jogo no espaço urbano, onde, apesar da repetição de hábitos, abre-se sempre um espaço para o aleatório, o incontrolável, o apaixonante.*  
(DIAS, 2007, p.211)

O aleatório, aquilo que sai do controle mesmo que temporariamente, forjando a ressignificação espaço-temporal daquilo já conhecido, parece ser a meta buscada na Deriva. Isto é, enxergar o “*quelque chose de plus*”<sup>3</sup> em contraponto à normatividade instituída e a lógica comum da cidade.

Em seguida, a segunda pista que o navegante do Nariz Protuberante nos traz vem do próprio Debord:

*A vida do homem é uma sequência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento* (DEBORD, 1957. In: JACQUES, 2003, p. 56).

A navegante Ruiva, a mais velha entre nós, tripulantes, entende essa pista como um chamado para a experimentação. Ela parece reconhecer nesse escrito algo de latente em nosso trabalho: um olhar outro para o velho conhecido – diz ela em meio às suas constatações. Reflete, ainda, que nossa Deriva, inicialmente ancorada nos preceitos da Deriva de Debord e dos Situacionistas, ganha outras dimensões – concluindo então.

<sup>3</sup>Tradução livre: “o algo mais”.

Com isso percebemos que a Deriva nos serve, interessa-nos mesmo. Verificamos, porém, que será necessário realizar um deslocamento.

Afinal, quando saímos em nossas pequenas embarcações por um espaço urbano pré-definido estamos abertos ao acaso, ao inusitado, à percepção e/ou à produção espontânea de situações. Mas esse estado de Deriva, de estar perdido no achado, além de revelador de novas relações espaciais, transborda-nos novidades dos fluxos sociais, de suas questões e provocações.

Nosso deslocamento vai, contudo, além: saímos em busca do novo no velho conhecido, mas temos por trás uma proposição muito clara: como esses espaços, esses fluxos nos afetam? Despertam-nos o desejo criativo? Inundam-nos de questões a serem investigadas? Provocam nosso corpo à experimentação cênica? Como podemos dialogar com a cidade, na cidade, falando da Cidade? E como não cristalizamos todas essas questões de forma hermética para, a posteriori, apresentá-las à própria cidade?

E lá estamos eu e meus amigos envoltos em mais uma série de novas questões e tão-somente uma resposta até aqui: a de que a Deriva talvez nos traga muito mais novos questionamentos do que possíveis soluções às questões anteriores, o que nos lança em novas correntes, porém em rota desgovernadamente serena de navegação; porque a cidade já nos tocou, já nos motivou. Eis o quanto bastava.

Então, pressinto que devo agora falar de nossas Derivas. De como Debord nos empurra, meio século depois, para o mesmo inusitado e nos provoca ao deslocamento necessário. Foram inúmeras as vezes que nos lançamos, em duplas ou trios, nas ruas de nosso campo de trabalho. Delimitamos um

espaço geográfico e o subdividimos em episódios, em partes para a investigação. Temos tempo definido para a viagem (cerca de duas horas) e a proposição de que o espaço indique as rotas, as velocidades e as paradas.

Cada grupo tem liberdade de empreender seus procedimentos e escolhas: velocidade e intensidade de deslocamento, tempo de pausa em determinados pontos, direções a seguir, refazer caminhos, etc, optando ou não pelo registro material de sua deriva: anotações, fotos, vídeos, isto é, daquilo que se produziu em razão da troca de impressões durante o percurso com seus companheiros.

Depois de encerrado o tempo, reuníamos-nos em um ponto estabelecido para a discussão das impressões, sensações e motivações geradas. Repetimos esse procedimento diversas vezes, trocando percursos, parceiros de duplas, horários e tempo de navegação à Deriva. E novas trocas de experiências e novas percepções. E o corpo começando a reagir, a se motivar. A cidade proporcionava espaço para a criação.

Depois de um desses procedimentos de Deriva, como Capitão, propus que cada navegante, de acordo com suas razões, escolhesse entre todos os espaços visitados e reconhecidos, um que lhe chamou a atenção. Talvez eu buscasse, assim, perceber os efeitos da Deriva em nossa navegação, mensurar sua identificação com o nosso processo. Pedi que voltassem para esses lugares, descobertos pela Deriva e que lá se prostrassem durante um determinado período de tempo. A Deriva agora seria micro na relação espacial. Como se colocar em um estado de escuta, à Deriva, de um micro espaço?

Parece que essa visita nos apresenta novas noções da organização, percebidas por André Carreira em seus estudos sobre A Cidade como Dramaturgia e o Teatro de Invasão. Novas pistas parecem chegar dentro de garrafas em pleno mar aberto:

*É interessante poder pensar a presença extra-cotidiana do teatro na rua como um estímulo a uma desordem que se aproxima de projetos de Deriva (DEBORD). Kevin Linch em seu livro de 1960 A imagem da cidade observava que “perder-se completamente talvez seja uma experiência bastante rara para a maioria das pessoas que vivem na cidade moderna”. Essa dificuldade está relacionada com os processos de orientação característicos das cidades contemporâneas, que buscam diminuir ao máximo as margens para o acaso e a deriva. O comportamento da deriva identificado por Guy Debord representa sempre uma ameaça às lógicas ordenadoras que aparentemente, dão forma à cidade. Reconhecer a imprevisibilidade significa aceitar a possibilidade, ainda que momentânea, de uma completa inversão de papéis sociais, e até mesmo da desorganização da ordem estabelecida. (CARREIRA, 2007, p.04)*

Parece que essa pista vinha ao encontro com as discussões pós-deriva, com nossos anseios de gerar ação e com esse novo olhar conquistado pelos navegantes.

Após essa experiência de Deriva no micro espaço, cada um foi provocado a criar uma escrita livre (na ideia de registro de experiência) acerca desse processo final de escuta e observação. Parece que agora encontrávamos um farol norteador para o início da criação. Mal sabíamos que a criação

já estava iniciada há tempos. Esses textos foram trocados entre nós. O que eu havia escrito foi lido por outros olhos e escutado por outros ouvidos. Também foram compartilhados os locais escolhidos. Um navegante apresentava a outro o seu local. Chegamos à provocação final desse grande circuito de derivas: cada navegante deveria escolher um local (o seu, que já havia reconhecido, ou outro, escolhido por outro navegador, que talvez lhe parecesse mais inusitado e cheio de novidades) para realizar uma situação, propor um acontecimento com base nas questões impressas em seu texto e nos textos compartilhados. Ou seja, cada navegante tinha em mãos uma série de possibilidades, de direções e escolhas a serem feitas sem critérios estabelecidos. Percebo aí um deslocamento do estado de Deriva do âmbito espacial para o do procedimento de criação.

Agora, cada integrante da equipe de navegadores, ainda em Deriva, teria o tempo de uma semana para elaborar procedimentos, disparadores, lógicas, elementos cênicos, etc. para o seu acontecimento, para a sua situação que iria ser presenciada por toda a equipe e por quem mais por ali estivesse.

>A Deriva que gera Situações ainda à Deriva

O Mar cidade é amplo e repleto de ilhas, portos, faróis. Espaços que podem ser lidos e relidos. Esses espaços, para nossa tripulação, parecem ser fonte de desejo de pesquisa e disparador de potências criativas. A Deriva nos ajudou, e muito, a olhar para todo esse mar. Para percebê-lo em ininterrupto fluxo de mudança. Mesmo com a ideia de alguns portos seguros (um texto escrito, outros lidos, espaços explorados e cuidadosamente observados, ouvidos e sentidos) sabíamos que nesses espaços mora o inusitado, o vivo. Esse parecia ser o motor da ação: o risco de se colocar em jogo e descobrir como lidar com o acaso em jogo. Acaso esse que se manteria sempre, mesmo após a falsa sensação de domínio. Mas

também existe uma tensa relação no que entendemos como acaso, que parece ser tão inerente ao processo de Deriva na rua, mas talvez não seja. Quem percebe essa tensão em relação ao termo e suas sensações é a navegante dos cabelos Cacheados. Olha só – diz ela – existe um perigo na relação com o acaso, escutem isso. Foi quando nos leu em voz alta uma pista encontrada na teoria da Deriva:

*O acaso ainda tem importante papel na deriva porque a observação psicogeográfica não está de todo consolidada. Mas a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende, num novo contexto, a reduzir tudo a alternância de um número limitado de variantes e ao hábito. Como o progresso consistirá, pela criação de novas condições mais favoráveis a nosso desígnio, na ruptura de um dos campos onde ocorre o acaso, é possível afirmar que os acasos da deriva são fundamentalmente diferentes dos do passeio, e que os primeiros atrativos psicogeográficos descobertos correm o risco de fixar o sujeito ou o grupo derivante em torno de novos eixos habituais, para os quais tudo os leva constantemente.*  
(DEBORD, 1957. In: JACQUES, 2003, p.88)

Então – completa o Baixo do Nariz Protuberante – o próprio acaso inicial pode se cristalizar e tendenciosamente se transformar em forma fixa... E eu, em minhas derivas, vou acabar forjando este estado, achando que estou sendo levado pela psicogeografia, mas não estou? – concluiu. A Ruiva, a Cacheada, O Alto Forte, a Menina Crespa, a Esbelta e eu, entendemos que sim. O acaso, tão importante ao processo de Deriva, reconhecido como diferente do acaso cotidiano, do passeio e da rotina, pode

gerar novos eixos, novas fórmulas cristalizadas e pré-definidas que nada têm a ver com o próprio acaso, abortando assim a espontaneidade do processo. Então, a Menina Crespa diz que precisamos estar atentos para não deixar o estado de Deriva dissolver, precisamos nos manter atentos na presença, ouvindo e vendo de verdade o espaço, as pessoas, abrindo brechas reais em nossa percepção para a composição. Todos concordamos com sua afirmação, mas no fundo brotava ali mais uma questão provocadora: Como se manter assim? Achamos melhor voltar à prática e deixar que a ação de estar em experiência nos indicasse caminhos, que já sabíamos não serem exatos.

Voltamos, então, ao preparo das situações nos espaços escolhidos, buscando manter o estado de Deriva, descoberto, discutido e até desconfiado por todos nós. Uma proposição e vários possíveis rumos a serem tomados pelos atores navegadores, era o que tínhamos em nosso barco. Coloco-me neste jogo junto com toda a tripulação. Eu que derivei com eles, que também escolhi um lugar por algum tipo misterioso de afetação, que escrevi, li escritos inspiradores, que encontrei no espaço à Deriva derivações para a criação. Junto todo esse material e busco, intuitivamente, colocar-me em processo criativo. Penso, escrevo, formato.

Nesse tempo dedicado à criação (duração de uma semana) navego pelos afluentes, rios, córregos das questões. Um verdadeiro complexo hídrico de possibilidades. As várias provocações se multiplicavam e inúmeras saídas brotavam em minha imaginação, na minha vontade e no meu corpo. Figuras aparecem em meu criar. A lembrança, a memória do espaço escolhido, me afeta e me coloca em dúvida. Será que o espaço do qual me recordo, que há menos de dois dias era presencial, é o mesmo? Será que o que estou planejando será possível? E como abro espaço para a criação, para o inusitado do momento? Como me jogo em Deriva mesmo estando já com alguns balizadores, com rotas traçadas?

O risco do acaso verdadeiro e a impossibilidade da previsibilidade total chegam como pista na voz de André Carreira:

*O elemento de risco é um componente recorrente no exercício de apropriação da cidade, em primeiro lugar porque esta é um sítio no qual está presente uma série de riscos para a vida e integridade física das pessoas. Ainda quando os riscos dizem respeito mais ao imaginário e respondem a uma tensão que parece típica de nossas cidades estes compõem uma percepção de uma condição fundamental do urbano. A rua é o espaço inóspito*

*que se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos e é isso que atrai o olhar do artista como ponto de partida do processo criativo. Nesta situação o espetáculo se aproximaria das condições que se assemelham aos momentos fundacionais do teatro antes que essa linguagem fosse enclausurada nos espaços fechados, e altamente estratificados das salas teatrais.*  
(CARREIRA, 2007, p.06)

Assumo, então, o risco e seu medo positivo. Reconheço em mim esse receio que Carreira aponta e, mais que isso, o fascínio e a sedução contidos nele. Penso em uma proposta de ocupação, ou invasão<sup>4</sup> que me permita espaço para a porosidade, para o fluxo, as afetações e a sua percepção. Algo que ponha em prática o que acabo de reconhecer. Assim, o espaço da rua, descoberto sensivelmente em percurso em Deriva, agora é provocador da criação e será ele, no instante da realização presencial deste ato invasivo, o mantenedor do estado da Deriva que o gerou. Escolho uma ou outra ação balizadora amarradas por um pensamento objetivo do que quero dizer. Estabeleço para mim um ponto de partida e uma ação finalizadora. Sei o que fazer, mas esse caminho só poderá de fato ser percorrido no momento da ação<sup>5</sup>.

Então realizamos o exercício. Depois de organizarmos previamente a ordem dos acontecimentos pensados por cada tripulante, colocamo-nos na rua mar em busca dos locais que serão invadidos.

A aventura em pleno mar se inicia. Agora, parece que realizaremos mais um deslocamento: A Deriva que levou a um espaço – que produziu inspiração, provocação que gerou uma experiência, uma invasão, um acontecimento, um programa de ação – não é passado, não é pré-procedimento, continua sendo a base da ação.

<sup>4</sup>Termo cunhado por Carreira que diz respeito a um pensar o Teatro na rua a partir das questões da própria cidade através de um diálogo contínuo entre cidade e a obra artística. Segundo ele “aparecem atualmente formas espetaculares que não se contentam com estar na rua, mas buscam incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subverter estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos. Quando me refiro à ideia de ‘invasão’, não me refiro, necessariamente, a um ato de rebeldia, oriundo em grupos criativos marginais. A invasão, ainda que seja um gesto político não nasce sempre impulsionado por uma motivação politizada claramente definida”. (CARREIRA, 2007, p.02)

<sup>5</sup>Minha proposta de ação, ou acontecimento ou cena, consistia em: eu vestido com um casaco que lembrava um militar, aparecer para a plateia na esquina de uma pequena rua sombria e deserta com outra um pouco mais larga e também deserta que é passagem dos ônibus intermunicipais, ambas de paralelepípedos, e me apresentar como o Cuidador das Fronteiras. Depois de arrastar umas lixeiras que serviriam de apoio para uma caixa de giz, iniciaria o meu trabalho de reforçar a escritura “PARE” impressa no chão. A ação acabaria quando todas as letras estivessem recuperadas e reforçadas pelo giz. Nesta ação fui afetado pelos espectadores que reagiam a ação, pelo movimento das pessoas curiosas no entra sai do bar na esquina, pelo passar de tempos em tempos dos ônibus. Todos esses elementos contribuíram para o estado, para a presença e para a criação de uma ficção coletiva.

Nesse exercício pude experimentar o jogo entre assistir e ser assistido, provocar e ser provocado e parece que na rua esses lugares se esbarram e por vezes se misturam. Como plateia de outro ator também me sentia em risco. Havia incertezas nos deslocamentos, eu estava em Deriva, pois não sabia exatamente para aonde estava sendo levado, onde eu deveria parar para ver aquela cena, além de também me sentir provocando quando reconhecia que eu era parte da imagem, da ação. Já quando fui o propositor da cena, ali, naquele espaço que me suscitou tanta coisa, procurava no outro, seja ele o passante desavisado da rua ou o colega de navegação, relação, olhar, respiração na tentativa da porosidade, de encarar o inusitado e o risco que tanto me fascinavam.

Tanto material, tantas pistas. Poderia eu aqui, neste momento de minha escritura, relatar com riquezas de detalhes (tanto de ordem material quanto sensível) o que vi e o que fiz. Seriam páginas e páginas de interessantes relatos e de inúmeras percepções de quanto o inusitado, o acaso e o risco compuseram as interferências e se materializaram em cenas. Mas, creio ser mais potente destacar alguns momentos que nos trazem pistas mais claras. Um deles vem do relato da Cacheada que opta em sua Deriva por uma escadaria que liga duas ruas do Velho Centro. Ruas que, após às 19h se transformam em arquipélago, repleto de ilhas ocupadas por garotas de programas rodeados por marinheiros e navegadores em busca de amor entre outros seres típicos das ilhas noturnas dos Velhos Centros das cidades médias. A Cacheada nos conta:

*- A escadaria entre duas ruas meu espaço cênico, minha zona de desconforto. Fora da caixa, mas ainda assim potente, vivo e vibrante em seus fluxos noturnos. Propus-me a ressignificá-la como binóculo, de onde observava as roupas, o medo, os homens, os*

*carros, o estranho, a sexualidade, o desejo e o silêncio. Invadi o não-espaço com apenas uma condição: ouvi-lo. Dessa escuta meticulosa e difícil surgiram reflexões a cerca das relações existentes naquele espaço, das intervenções que causei em seu ritmo, dos fluxos de energia, da minha capacidade de permeabilidade e percepção das suas questões sociais e urbanas. Tudo isso reduzido a três palavras: medo – relação – sapatão. Considero importante falar sobre o medo e o risco antes de falar da criação no não-espaço, justamente por serem dois fatores primordiais para a vulnerabilidade do corpo não corpo, para a abertura dos poros. Risco e medo me proporcionaram tónus para a cena não cena, um tónus aberto, vazado, titubeante, de estado de alerta e ao mesmo tempo aberto ao porvir. Andar melindroso, certo, atento, aberto. Nas palavras de Eleonora Fabião:*

*“(...) cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas.” (FABIÃO, 2010,p.322)*

*Sem esse estado corpóreo não haveria aderência ao meio.*

A cena, experiência, invasão da Cacheada consistia em colocar-nos sentados na escadaria, no local que quinze dias antes sentara, em sua Deriva na observação que relatou acima. Tirou os sapatos e só de meias recolheu do chão um cigarro. Olhou-nos e perguntou se alguém tinha fogo. Depois da negativa de todos, ela desceu as escadarias caminhando para o lado direito da rua de baixo. Navegou até a ilha da esquina onde estavam duas garotas de programas. Depois de uma rápida conversa inaudível devido à distância, uma das garotas acendeu seu cigarro. Ela parece agradecer e retorna, em nossa direção. Em nossa frente, outra ilha, ali, do outro lado

da rua de baixo, uma pequena rotatória com grama baixa e um poste com luzes queimadas no centro. E foi ali o lugar que ela escolheu para atracar. Em posição sensual, podíamos perceber que a Cacheada se colocava na condição das garotas daquelas ilhas. Mas sem nenhuma caracterização, figurino, trejeitos, nada. Ali, tendo toda a tripulação como testemunha, fumava seu cigarro só de meias. Carros passavam, pessoas passavam, o fluxo da vida seguia. Até que um carro, para, abruptamente, escondendo a imagem da Cacheada. O sujeito no carro conversa com ela. Minutos de suspensão para mim. O carro parte, a Cacheada fica. Volta a sua ação. Termina seu cigarro. Atravessa a rua, sobe as escadas, coloca seu tênis, e nos convida a seguir para a próxima cena.

Muitas questões surgiram após presenciarmos essa experiência. O ficcional e o real haviam se esbarado. Perguntava-me: esse carro estava previsto? Era combinado? Eu sabia que não, mas a dúvida me chegou, de verdade. Até que ponto ou até aonde ela podia ir? Até que ponto o espaço se mistura com a ação? E o que passou pela cabeça da Cacheada? O que foi dito naqueles minutos de conversa? Como foi se colocar em risco, misturar o real a sua ação, mas não deixar de estar em atividade artística?

<sup>6</sup>Pope L. performer citado por Eleonora Fabião no artigo “Programa Performativo: O Corpo-em-experiência” publicado na Revista do LUME, n.4, dez, 2013.

<sup>7</sup>A Cacheada nestes relatos é Thais Almeida, atriz e arte-educadora que compõe o Núcleo Pesquisa de Criação e Experimentação Cênica em Espaços Vivos do Grupo Trupé de Teatro em Sorocaba. Estes trechos foram cedidos pela atriz e fazem parte de seu diário de bordo.

Em reunião posterior a apresentação das cenas, já no cais do porto com os barcos atracados, divido minhas dúvidas com ela. Ela comenta:

*- Sobre a linha tênue entre factual e ficcional, digo que me fascinam as possibilidades de questionamento que esse campo de vivência abre para refletirmos sobre nossa condição histórico-humana. Minha invasão instalou uma situação de encontro, emprestei o meu binóculo para que as testemunhas presentes pudessem ver além de. Não sinto que subverti, mas que atenuiei. Que passei caneta marca texto naquele fluxo. Que o desafiei. Será que aquele homem não viu que eu estava só de meias? Quem para o carro pra uma mulher só de meias? Eis uma questão importante, um segredo a ser compartilhado, que pode desencantar as testemunhas vibrantes pelo “será que é real?” e ao mesmo tempo dar a elas certa “receita”: eu convidei aquele homem. Eu chamei-o de volta. Quando o carro passou pela primeira vez o que fiz foi olhar diretamente nos olhos do condutor. Do começo ao fim, sem interrupções, de peito aberto, no aqui e no agora. O que não imaginava era que ele voltaria. Pois é, voltou. (Pausa) Entendem? (Pausa). A gente conversou antes. Pelos olhos. Segundo Pope.<sup>6</sup> não fiz arte, fiz conversa.*

*Mas onde mora o convite, mora também o medo do encontro e prefiro encerrar meu relato, questionando. Não na busca de respostas, mas de facilitações. De caminhos que facilitem o meu diálogo com o outro sem que essa linha tênue da liminaridade conceituada por Victor Turner, estoure. Pois o corpo era outro. Como o ator banca o inusitado? Como o ator ficciona com o real? Creio que minha experiência criativa me deu mais questões do que elementos para a criação de novas percepções. No entanto, quem para o carro pra uma mulher só de meias? Meias.<sup>7</sup>*

A Cacheada, em seu depoimento, lança nossos olhares à potencialidade dos “Programas Performativos” pensados por Eleonora Fabião como pistas para esse processo de pesquisa e criação nas ruas. Outra de nossas companheiras, a Esbelta, muito empolgada

com o rumo das experiências, indicamos a pista exata, dizendo que programas performativos são “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 04). Neste momento o navegador Alto Forte, o mais novo entre nós, que vem estudando com grande afinco os conceitos de Performance em um curso de formação, percebe que esse procedimento, apesar de, até certo ponto, ser planejado com antecedência, ainda propicia um estado de Deriva em sua execução, pois não há ensaio. A Ruiva interfere dizendo que mesmo não tendo ensaiado, se este ator não se colocar em estado de jogo, de escuta e percepção, a Deriva pode não acontecer: creio que a Deriva acaba quando o ator se fecha nos preceitos que preparou; na ânsia de só executar o planejado da maneira planejada. Eu acredito – continua a Ruiva – que esse tipo de relação não condiz muito com o criar na rua na perspectiva que pretendemos. E só falo isso por perceber uma profunda diferença em mim, no meu corpo e na minha ação quando busco estar em jogo com o todo e sinto essa diferença por já ter passado por experiências na rua onde o que me importava era dar conta do que eu tinha proposto e da maneira como havia planejado e se algo estranho a isso ocorresse e modificasse o rumo da ação, eu encarava essa situação como erro e desvio de rota. Hoje – conclui – percebo que o desvio de rota pode ser um importante material e caminho para mim.

Então me coloco na discussão: Eleonora diz que o navegante em curso, através dos procedimentos dos Programas Performativos, “suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de ‘pertencer’ – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como ‘arte’” (FABIÃO, 2013, p.05). E ainda recorro a Carreira quando fala dos desafios no processo criativo no Teatro de Invasão:

*Não há preparação - ensaio - que possa responder, do ponto de vista da tarefa interpretativa, a todas as variáveis que necessariamente funcionarão no momento da “invasão”. Consequentemente, o trabalho do ator que se prepara para “invadir” não deverá supor a plena realização no projeto dos ensaios, mas construir um instrumental que se defina pela capacidade da adaptabilidade.*  
(CARREIRA, 2007, p.05)

Pertencer, fazer parte, estar em estado criativo, com escuta dilatada. A Deriva deslocada para a criação teatral na rua, para o Teatro de Invasão, para a cidade como dramaturgia, parece-nos um procedimento bem atraente, de múltiplas possibilidades e desdobramentos, ainda mais quando correlacionada com as pistas dos Programas Performativos que poderão ampliar o campo de experiência do ator em curso de pesquisa criativa, abrindo a ele novas rotas com “outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades, experimentando mudanças de hábitos psicofísicos, registro de raciocínios e circulações energéticas; acessado dimensões pessoais, políticas e relacionais” (FABIÃO, 2013, p.08).

Parece que esse tipo de espaço é deveras instigante para a criação, experimentação e realização artística. Esse é um pequeno consenso dessa equipe de navegantes em pleno mar. E talvez o mar seja, por enquanto, uma metáfora adequada para nosso campo, para esse espaço inóspito da rua; A Deriva é um disparador eficaz para esses navegantes que começam a entender (no sentido mais variável da palavra entendimento) seus fluxos inconstantes. De fato, é um perder-se para poder se achar. É uma tentativa incessante de dilatação do olhar e do ouvir para não “ignorar a fala da cidade que se expressa pela articulação do desenho dos edifícios, das vias, de seus pontos nodais, bem como do fluxo e do repertório dos usos sociais” (CARREIRA, 2007, p.03).

Em tempo continuamos em navegação, eu, o Capitão provisório, e os outros seis tripulantes, em busca de mais pistas para esse ator em ato criativo em pleno mar aberto das praças, asfaltos, passantes, ocupantes e postes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### >Livros

CARREIRA, André. A cidade como dramaturgia do teatro de “invasão”. XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 87-91, 2003.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. Revista Contrapontos, vol.10 n.3, p. 321-326, 2010.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. Definições (1958b). In: JACQUES, P. B. (Org.). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65-66.

### >Publicação On-line

DIAS, Juliana M.M. “O Grande Jogo do Porvir”: A Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. Rio de Janeiro: Estudos e Pesquisas em Psicologia UERJ, v.7 n.02, p. 210-222, 2007. Disponível em: <http://www.revispsi.uerj.br/v7n2/artigos/pdf/v7n2a06.pdf>

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. Campinas: ILINX-Revista do LUME, 4 ed, 2013. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>

## ABSTRACT

This article describes the experiences of the “Trupé de Teatro” in collaborative process of scenic creation using streets and squares of Sorocaba Centre Ville. We seek clues here about the Dérive, the status of dérive: the procedure used by the group during the search for the assembly of his last shows. So, this is almost a “board diary” whose words have been written in this state; a look of the “Dérive” in state of “Dérive”.

## KEYWORDS

Dérive; Creatives Process, Street Theatre

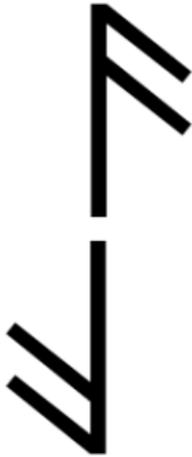
**PAULO RICARDO BERTON**

# **A (DES) ORDEM TEMPORAL GENETTIANA NA LITERATURA DRAMÁTICA DO SÉCULO XX**

*RESUMO > A partir dos estudos de narratologia desenvolvidos pelo teórico Gérard Genette na obra *Figures III*, especificamente em seu capítulo intitulado “Ordem”, analisamos a derrocada de uma tradição cronológica linear na literatura dramática do século XX, que vem dar lugar a uma ampla liberdade de organização temporal na sequência dos acontecimentos narrativos a partir da obra de quatro dramaturgos de diferentes nacionalidades e estilos artísticos.*

*Palavras-chave:  
Dramaturgia contemporânea,  
Organização temporal, Gerard  
Genette.*

Paulo Ricardo Berton



A modernidade, cujo início é um pomo de discórdia entre os historiadores da arte, pode ser caracterizada a partir de vários aspectos. Em relação ao tempo, por exemplo, ela o entende, inicialmente, como uma propulsão constante em direção ao futuro. Por muito tempo, acreditou-se que esta concepção temporal era indiscutivelmente benéfica, trazendo à humanidade o que se convencionou chamar de progresso. Hoje, entretanto, passadas muitas décadas, os pensadores contemporâneos, agrupados num rótulo já arraigado, e talvez ultrapassado, de pós-modernos, percebem que este progresso não apenas se deu em detrimento de outros valores inerentes ao ser humano, como passaram a questionar de uma forma epistemológica se a ideia de progresso é realmente algo natural ou uma ideologia forjada.

---

Michel Maffesoli, pensador francês, em sua obra *A Transfiguração do Político* (1997), dedica um capítulo inteiro à questão do tempo. Segundo ele, a administração do tempo é a caracterização de uma época. Ele divide os tempos sociais deste *Zeitgeist* em: futurista, reacionário ou presenteísta. Mais adiante, estabelece então uma oposição fundamental entre a concepção temporal da Idade moderna, que se podia chamar futurista, e a atual, que valoriza um eterno presente, fruindo a imobilidade e popularizando o provérbio latino *carpe diem*. Assim, Maffesoli critica a necessidade de se estar constantemente produzindo alguma coisa, no momento em que os ciclos passam a ser de duração muito inferior dentro do pensamento coletivo, podendo ter a duração de apenas um dia (ou horas, minutos). Ao invés de se poupar a vida e projetá-la para um futuro incerto, ele acredita que o homem do contexto histórico da transição do final do século XX para o início do século XXI prefere gozar cada momento como se fosse o último, por estar mergulhado num universo de incertezas, mentiras, falsidade e corrupção. O ritmo, para ele, é a forma bela de se viver o tempo (não por acaso o que nos remete aos ciclos medievais lunares agrícolas, um período histórico que segundo alguns pensadores pós-modernos, teria muitas semelhanças com o atual). Este ritmo seria uma adequação entre a vontade potente do cosmos e o querer-viver do microcosmos, um conceito no qual se depreende a força ativa de uma vontade individual, não mais fiel a um princípio ideológico universalizante.

Um segundo autor contemporâneo que se debruça sobre a questão do tempo é Guy Debord. No seu já clássico *A sociedade do espetáculo* (1997), ele também condiciona o pensamento ao seu momento histórico, defendendo que a ideia de história como algo linear é o produto de uma sociedade contextualizada no tempo. Em sintonia com Maffesoli, aponta que a sociedade estática se caracteriza por ser cíclica. Ele diz que o poder sempre se apropria da mais-valia temporal, estabelecendo a cronologia que lhe interessa (basta pensarmos na Revolução Francesa, que adotou uma nova contagem do tempo, ou a Revolução Russa, que passou a usar o calendário gregoriano em 1918.) Para Debord, quem possui a história sempre lhe dá uma implicação vetorial, sugerindo que o novo governo trará o progresso. O que se dá na sociedade capitalista, e de forma mais agressiva com a globalização econômica em voga a partir da segunda guerra mundial e a ascensão incontestada dos Estados Unidos como potência econômica, é a unificação do tempo. O tempo passa a ser o da produção. Uma divisão praticamente igualitária nas nações capitalistas, nas quais boa parte do dia é legada ao fazer produtivo. Este tempo da produção, entretanto, por revelar um desequilíbrio na acumulação, precisa ser mascarado e, então, surge o tempo do espetáculo. Um tempo de consumo de imagens, um tempo publicitário que desvia a atenção do trabalhador, realienando-o todas as noites para a jornada de trabalho do dia seguinte. Este tempo espetacular paradoxalmente adota a ideia de um tempo vetorial. O prazer pode ser conquistado a qualquer momento, parecendo estarmos num eterno presente, mas este prazer acaba não se concretizando nunca.

---

<sup>1</sup> "Histoire et narration n'existent donc pour nous que par le truchement du récit"

As constatações da intelectualidade em relação ao tempo e a crítica subjacente à ideia de um tempo linear serão paulatinamente exploradas pela literatura dramática, gênero que não pode prescindir do tempo na sua configuração. Através da cronologia da ação dramática, podemos verificar de que forma a linearidade vai sendo desmantelada dando lugar a novas formas de se compreender o homem. Antes de passar ao estudo deste trabalho propriamente dito, cabe ressaltar dois conceitos-chave da teoria de Gerard Genette.

Em primeiro lugar, a consideração de que: "História e narrativa existem para nós somente por intermédio do discurso"<sup>1</sup> (Genette, 1972, p. 74), através da qual Gerard Genette impõe a primazia do discurso em relação à história e à narrativa enquanto objeto de análise literária. Entende-se aqui discurso como o enunciado, como o próprio texto narrativo. A razão desta escolha se justifica por ser, dentre os três, o único elemento que não conta com outras fontes. O texto é único e singular, ao contrário da história e da narração que podem ter diferentes versões, sejam elas de caráter estético ou ideológico. A partir da tripartição proposta por T. Todorov para a análise de uma obra literária, G. Genette cria a sua própria categorização, a qual compreende: tempo, modo e voz. O item tempo, por sua vez, se divide em ordem, duração e frequência.

A razão da escolha da subcategoria ordem para a análise dos textos dramáticos, se deu devido a dois fatores: um de ordem estritamente prática, a fim de restringir a amplitude deste trabalho; o outro, por ser a ordem um dos princípios mais rígidos da teoria do drama, o que nos remete à menção de Aristóteles das unidades do drama em sua *Poética*, mais tarde transformada em rígida doutrina pelo classicismo francês do século XVII. Será verificado, portanto, como a literatura dramática do século XX reage a esta norma, adequando a estrutura a seus propósitos estéticos, sem perder, no entanto, aquilo que caracteriza uma obra como dramática.

A sequência das obras a serem analisadas foi estabelecida respeitando um critério cronológico. Procurou-se também apresentar certa progressão, no sentido de crescente desconstrução e subversão às regras clássicas do tempo dramático. Através disto, fica então mais perceptível a elasticidade da estrutura temporal numa obra dramática, ou seja, as múltiplas possibilidades de estruturação cronológica, a partir dos conceitos de analepse<sup>2</sup> e prolepse<sup>3</sup>, presentes na obra de G. Genette.

*Os Pequenos Burgueses*, de Maxim Gorki, data de 1901. Enfático na defesa de uma sociedade menos estratificada e injusta, através dos discursos inflamados do personagem Nil, o autor ainda está preso a uma forma temporal clássica na qual a sucessão temporal é cronológica. Nesta obra, estruturada em quatro atos, não existe uma informação precisa a respeito das datas em que inicia cada uma das partes do texto. Gorki, nas didascálias, nos diz apenas:

Ato 1 - Mais ou menos cinco horas da tarde.

Crepúsculo de outono.

Ato 2 - Meio-dia. Outono.

Ato 3 - É de manhã.

Ato 4 - Entardecer.

---

<sup>2</sup> Segundo G. Genette: "...toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve..." (Genette, 1972, p. 82)

<sup>3</sup> Segundo G. Genette: "...toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur" (Genette, 1972, p. 82)

<sup>4</sup> TATIANA - *E as férias ainda estão longe... novembro, dezembro...* (Gorki, 1976, p. 16)

<sup>5</sup> Segundo G. Genette: "les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégese et l'ordre pseudotemporel de leur disposition dans le récit..." (Genette, 1972, p. 78)

Somente pela sequência das ações do próprio texto e as referências que os personagens fazem a elas é que se pode depreender que entre o início e o final do texto não se tem mais do que a extensão de um mês. Pela referência ao frio e à neve aparecendo nas falas das personagens, acrescentada às informações do próprio autor de que é outono, conclui-se então que a ação se desenrola entre novembro e dezembro, a partir de uma fala de Tatiana<sup>4</sup>. Conforme a proposta de G. Genette, a equação da ordem temporal<sup>5</sup> ficaria:

A1-B2-C3-D4

Uma equação, a mais simples possível, na qual cada segmento do discurso equivale a uma sucessão cronológica sem a presença de analepses ou prolepses.

O que ainda não foi dito é que o objeto de análise, neste trabalho, são as macroestruturas, ou seja, a análise da ordem em termos das grandes divisões textuais. Quanto mais nos aproximamos das microestruturas, que são as frases e orações que compõem o discurso (*o récit genettiano*), mais complexa se torna a equação. Mesmo assim, de forma gradual, pretendo mostrar aqui como esta complexidade também se apossa das macroestruturas, neste caso, no campo da literatura dramática.

No texto seguinte, *Traição* (1979), de Harold Pinter, o desarranjo da sucessão cronológica tradicional se afirma como um dos grandes suportes estéticos e ideológicos do texto. Pinter conta a história de um triângulo amoroso de trás para a frente, ou seja, partindo de um encontro do casal de amantes, Jerry e Emma, dois anos depois do rompimento definitivo de seu *affair*. Mas, como o drama necessita de uma evolução da ação dramática permeada por variações nos níveis de tensão, e esta evolução é condicionada pela sucessão temporal, o texto é estruturado a partir de avanços e recuos. A tabela a seguir mostra como estes se encadeiam:

Cena	Hora do Dia	Ano
1	12:00	1977
2	noite	1977
3	tarde	1975
4	noite	1974
5	noite	1973
6	meio-dia	1973
7	meio-dia	1973
8	meio-dia	1971
9	noite	1968

A partir disto, num primeiro momento, se estabelecem seis segmentos temporais da diegese, de 1 a 6:

A6 – B6 – C5 – D4 – E3 – F3 – G3 – H2 – I1

Posteriormente, aplica-se [ ] para analepses e ( ) para prolepses. Com isso, a equação final se apresenta da seguinte forma:

A6- B6 [ C5 ] [ D4 ] [ E3-F3-G3 ] [ H2 ] [ I1 ]

De onde se conclui que este texto dramático se caracteriza pelo uso quase exclusivo de analepses, ou seja, um constante retorno ao passado. Uma estrutura que permite ao leitor averiguar “como foi que eles chegaram neste ponto”, em que passa a interessar mais os antecedentes ou causas do desenlace do que do desenlace propriamente dito. Percebe-se então uma equação diametralmente oposta à expectativa criada a partir da organização temporal de *Os Pequenos Burgueses*, no qual a expectativa em relação ao destino das personagens é o sustentáculo do interesse do leitor.

---

<sup>6</sup> Cujá tradução seria ‘aquilo ou aquela/e que mais se quer’.

Já o terceiro texto de análise, datado de 1997, intitulado *Heart’s Desire*, torna a análise da ordem temporal bastante complexa. Três personagens, Brian (o pai), Alice (a mãe) e Maisie (a tia, irmã de Alice) aparentemente esperam pela chegada da filha do casal, Susy, da Austrália. O advérbio “aparentemente” ilustra a essência do texto. Sua estrutura parte de um diálogo básico que vai avançando e recuando, até culminar no diálogo definitivo. Numa comparação prosaica, é como se procurássemos um caminho e fôssemos nos perdendo um pouco, recuando para o caminho correto, avançando, errando novamente e voltando ao caminho correto. Assim, fica clara a intenção da autora em revelar a transitoriedade do espetáculo teatral que além de estar mostrando uma situação fictícia e não real, é fugaz no tempo, porque depois da apresentação, fica retido somente na memória. Para conseguir isto, Caryl Churchill monta uma estrutura bastante complexa. Segue o texto definitivo, que vem a aparecer somente no final da peça:

*B entra colocando um moletom velho*

B – Ela tem o tempo dela.

A – Será mesmo?

B – A gente deveria ter ido pegá-la.

A – A gente não deve nada.

B – Ela deve estar exausta.

A – Ela tem trinta e cinco anos de idade.

B – Como é que tu podes falar assim da tua filha?

A – Ela tem trinta e cinco anos de idade.

B – Claro, tu tá coberta de razão.

A – Se ela é capaz de atravessar meio mundo, ela vai conseguir vir do aeroporto até aqui.

B – Te dá tanto prazer estar com a razão o tempo inteiro.

A – Ela não queria que a pegassem.

M – Ela logo logo vai estar aqui.

B – Eu estou falando de espontaneidade.

A – Ela não quer confusão.

B – Isso é o que ela disse, mas ela não teria dito se não ficasse sabendo que iria ser pega e a gente estaria simplesmente lá ou eu estaria se tu não tivesse insistido em não ir junto, ela ia gostar se isto acontecesse, o momento em que ela nos visse, ela ia adorar.

A – Bom, mas nós não fomos e por isso eu não vejo o porquê de estar se debatendo sobre isso agora.

B – Ela nunca mais vai voltar da Austrália pra casa de novo.

A – O que tu queres dizer com isso? É óbvio que ela vai voltar de novo.

B – Caso ela vá de novo é óbvio que ela vai voltar, mas ela nunca vai voltar pra casa novamente pela primeira vez.

M – Ai, essa espera...

A – Eu espero que ela chegue logo porque eu estou ficando com fome.

B – Tu não precisa esperar pra poder comer.

A – É um almoço especial para ela.

B – Sabe o que eu devia fazer? Me sentar e começar a comer, já que pelo visto tu não tem nenhuma consideração mesmo. Ela não vai se importar se tem almoço ou não, ela vai estar exausta, ela vai querer se deitar.

A – Tudo bem se for isto o que ela quiser fazer.

B – Tu sempre foi capacho desta menina, é o que tu sempre foi, ela não vai ficar te agradecendo pelo almoço, ela tá de dieta.

A – Tu tá feliz que ela está voltando?

B – Qual é o teu problema agora?

A – Tu não parece estar feliz, tu tá azedo.

M – O metrô é muito eficiente, logo logo ela vai estar aqui, pode escrever.

B – É tu que me deixa azedo, me deixa louco com este teu blá-blá-blá.

A – Este era pra ser um dia especial, e tu estragou tudo.

B – Foi culpa tua, tava especial até há pouco, foi tu que estragou tudo.

A – Eu só tô te pedindo pra ser legal com ela.

B – Ser legal com ela?

A – É, é só isso o que eu te peço, ser legal com ela.

B – E quando é que não sou legal com ela? Eu não sou um bom pai é isto o que tu vai me dizer? Tu quer me dizer isto? Então diz.

A – Eu só...

B – Diz, então. Diz!

A – É só ser legal com ela.

B – Legal.

A – Ótimo, tu vai ser legal com ela, é isto que eu tô pedindo.

B – Eu devia te deixar. Quem devia ter ido pra Austrália sou eu.

A – Eu deveria voltar com ela.

B – Quem sabe eu não faça isso?

A – Nesse caso tu não acha que ela ia ficar morando na Austrália, acha? Ela teria que se mudar pra Nova Zelândia. Ou pro Havaí, mas eu acho que ela provavelmente iria pra Tonga.

M – Eu na verdade acho que esperar é uma das coisas mais difíceis que existe. Esperar pela chegada e também esperar pra dizer adeus, e é pior ainda quando tu tá esperando numa estação de trem, num porto de embarque ou num aeroporto ou mesmo em casa no dia em que alguém tá indo embora esperando pela hora que a pessoa vai partir eu acho que é muito pior do que quando ela já se foi apesar de que é claro quando ela se foi a gente fica pensando em tudo aquilo que a gente deveria ter feito quando ela ainda estava ali, ninguém sabe o que fazer nessas horas.

B – Não é que tu não tenhas nenhum senso de consideração. Tu sabes exatamente o que significa ter consideração pelos outros e tu deliberadamente detona com tudo. Por quarenta anos eu achei que tu fosse burra, mas agora eu vejo que tu é simplesmente uma cretina.

(A campainha toca)

M – Só pode ser ela.

A – Quer ir tu?

(B não se move. A sai. Sons de boas-vindas. A e S entram.)

S – Cheguei.

B – Tu chegou.

A – Sim ela chegou.

S – Oi, tio.

B – Tu és o amor ... (Churchill, 1997, p.33-36, tradução nossa)

Desconstruindo o texto, temos vinte e cinco cenas. Porém, aqui, em nenhum momento se volta para qualquer momento anterior ao que Genette chama de *degré zero*<sup>7</sup>. O texto retorna constantemente para a frase de Brian: “She’s taking her time”, mas não retrocede desta. Assim, verificamos a ausência de analepses. Quanto às prolepses, estas também não se dão, porque não existem saltos temporais posteriores, o que existem são avanços “errados” em relação ao diálogo padrão e um recuo ao ponto de partida. Como estamos analisando apenas um dos itens genettianos dentro da categoria tempo, que é a ordem, talvez os outros dois, que são a frequência e a duração nos seriam mais úteis para analisar com mais clareza *Heart’s Desire*, da dramaturga inglesa Caryl Churchill. Mesmo assim temos um elemento fundamental que é a negação do próprio tempo. As cenas acontecem aparentemente no mesmo espaço de tempo. Se a cena A, por exemplo, avança de forma errada, ela retorna ao grau zero e reinicia, o que nos impede de considerar a cena B como posterior a A em termos temporais. Assim, temos uma sequência de A até Y em relação à aparição no discurso, mas cada uma delas tem mais de uma numeração de acordo com sua adequação ao diálogo considerado “definitivo”.

<sup>7</sup> Para G. Genette: “...état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire.” (Genette, 1972, p. 79)

<sup>8</sup> A tradução para o português foi evitada pelo fato da palavra alemã “früher”, significar, ao mesmo tempo, “antigamente” e “mais cedo”. Este trocadilho é fundamental para a compreensão temporal do texto. Poderia ser algo como “A mulher de ontem”, mas isto eliminaria a ambiguidade do idioma alemão.

Desta forma, apenas a partir da ordem, teríamos a seguinte equação, com cada letra do alfabeto equivalendo à sucessão de trechos do diálogo definitivo, considerando os parênteses não como analepses, mas o período de tempo da diegese:

A1 – B1 – C (1-3’) – D (1-4’) – E (1-6’) – F (1-7’) – G (1-9’) – H (1-11’) – I (10-13’) – J (12-15’) – K (14-16’) – L (8-17’) – M (5-19’) – N (1-20’) – O (17-22’) – P (21-22’) – Q (19-24’) – R (1-25’) – S (23-26’) – T (10-26’) – U (23-26’) – V (24-27’) – W (25-27 1ª parte) – X (1-27 2ª parte) – Y (1ª frase de 1)

Devemos ainda dizer que o segmento X equivale ao diálogo que chamamos de definitivo e que está transposto nas páginas 6 a 8. As aspas posteriores à numeração das cenas da diegese (como 26’, por exemplo) se referem às cenas “desviadas”, ou seja, que não conduzem a lugar nenhum e que após a sua conclusão, fazem o texto retornar a algum trecho do diálogo definitivo.

Em *Heart’s Desire*, o interesse da dramaturga não está na memória (analepses) e nem na expectativa (prolepse), mas no jogo das aparências, que é o fundamento do fazer teatral, a eterna simulação do real, a fictícia verdade assumida no texto e posteriormente na cena.

Finalmente alcançamos o derradeiro texto de análise deste trabalho. *Die Frau von Früher*<sup>8</sup> foi deixado para o final não só por ser o mais recente cronologicamente – 2004 – mas por possuir uma estrutura bastante complexa, distanciando-se desta forma ao extremo da equação temporal do primeiro texto que aqui foi analisado, *Os Pequenos Burgueses* (Isto não é nenhum demérito para o imenso valor artístico da obra de Gorki, apenas uma observação objetiva quanto a sua estruturação temporal, que, visivelmente não era o foco de preocupação estética do autor russo). Roland Schimmelpfennig, dramaturgo autor do texto,

nos apresenta uma tradicional história de vingança, porém, adotando uma perspectiva bastante original, ao avançar e retroceder nas cenas, fazendo com que a recepção do texto se dê através da soma das informações, com cenas repetidas, porém adicionadas de fragmentos temporais anteriores ou posteriores, que até ali eram desconhecidos pelo leitor. Se em *Heart's Desire*, as prolepses e analepses inexistiam, pois a trama avançava continuamente, neste texto alemão, o ir-e-vir temporal se utiliza dos conceitos genettianos para contar a sua história. A equação ficaria constituída da seguinte forma:

A4 - [B2,3] - {B4} - B5 - [C2] - D5,6 - E7,8,9 - F7,8,9 - G8 - H9 - (I10) - J8,9 - [K1] - L11,12 - (M14) - N12,13,14,15 - O10 - P16 - Q8 - R17 - (S19) - T18,19,20 - U26 - V21 - W23 - X22,23,24 - Y25 - Z26,27 - α26,27,28 - β26,27,28

Para se chegar a esta equação, considerou-se que as analepses e prolepses se referem ao grau temporal zero estabelecido pelo início do texto, ou seja, a cena 1. A ideia de avanço ou recuo temporal, por sua vez, pode ser questionada, afinal, o que pode ser considerado um lapso de tempo suficiente para se dar um salto na história contada? Considerou-se “prolepse” as seguintes indicações temporais: “mais tarde à noite, lá pelas três e meia da manhã”, “mais tarde na mesma noite” e “na manhã seguinte”. Percebe-se a repetição de muitos momentos

---

<sup>9</sup> Uso o termo “declaradamente”, já que todo texto, por mais escondida que esteja a figura do autor (o que se dá sobremaneira no gênero dramático tradicional) sempre revela sua ideologia através da estrutura temporal, da escolha espacial, do comportamento das personagens, da definição do protagonista, das falas das personagens, enfim, através dos elementos do *récit genettiano*.

temporais em diferentes cenas, o que se deve à mudança de narrador: num momento, a cena se dá de forma tradicionalmente dramática, ou seja, com a ausência de um narrador, em outro, assume feições épicas, com uma das personagens narrando o mesmo acontecimento sob outro ponto-de-vista, inclusive espacial. O uso de chaves na cena B4 se deve à simultaneidade com o tempo da cena grau zero, o que não se caracteriza nem por uma prolepse nem por uma analepse.

Schimmelpfennig se apossa das possibilidades da narrativa ficcional épica, fazendo uso de analepses e prolepses e conferindo uma maior autoralidade do texto, abandonando o padrão tradicional da ausência do autor. Interessante notar que o autor não interfere como personagem, dialogando com as personagens ou fazendo comentários. Apenas com uma reestruturação formal, este dramaturgo alemão dota o seu texto de um caráter declaradamente <sup>9</sup> autoral.

Gostaria ainda de registrar uma sequência das cenas, na qual a distribuição temporal se dá pelas didascálias de tempo do próprio texto para possível averiguação desta com a equação genettiana proposta.

Cena 1 – A  
 Cena 2 (dez minutos antes) – B (até es klingelt) + C + A + D  
 Cena 3 (um pouco depois) – B de uma outra perspectiva  
 Cena 4 (alguns minutos antes) – D + E  
 Cena 5 (um pouco depois) – F  
 Cena 6 (enquanto isso) – G + H + I, simultânea a F  
 Cena 7 – J  
 Cena 8 – K  
 Cena 9 (mais tarde à noite, lá pelas três e meia da manhã) – L

Cena 10 – a partir da metade da cena J até um pouco antes do início da cena L, cena paralela M

Cena 11 (dois dias antes) – N

Cena 12.1 (dois dias mais tarde, à noite um pouco depois das três e meia da manhã) – O + P

Cena 12.2 (mais tarde na mesma noite) – Q

Cena 12.3 (um pouco mais cedo na mesma noite) – P + R + Q + S

Cena 12.4 (um pouco antes) - L de uma outra perspectiva

Cena 12.5 (um pouco mais tarde) – T

Cena 12.6 (mais ou menos dez horas mais cedo) – H

Cena 12.7 (mais ou menos dez horas mais tarde) – U

Cena 13 (na manhã seguinte) – V

Cena 14 (alguns minutos mais cedo na mesma manhã) – W + V + X

Cena 15.1 (mais ou menos vinte e cinco minutos mais tarde) – Y

Cena 15.2 (mais ou menos vinte e cinco minutos mais cedo) – Z

Cena 15.3 (alguns minutos mais tarde) - D

Cena 15.4 (alguns minutos mais cedo) - F + D + G

Cena 16 – J

Cena 17 – Y + L

Cena 18 – P, a partir do final da cena J, paralela à cena Y + L, vai além desta

Cena 19 (um momento antes) – Q, a partir do meio da cena Y + L, paralela à cena P, vai além desta.

Assim, após a aplicação da categoria genettiana de tempo em quatro textos dramáticos, com um lapso cronológico considerável entre eles, verifica-se a pluralidade deste gênero dramático, observando-se um crescente distanciamento da noção tradicional de que o dramático só se prestaria à evolução temporal constante<sup>10</sup> por culminar numa representação cênica. Autores contemporâneos incitam a imaginação dos encenadores e do público, propondo a quebra desta regra, numa comprovação concreta da dissolução definitiva das leis que regem a composição dos gêneros, herança aristotélica que não encontra mais eco na criação literária do drama no contexto histórico em que vivemos hoje.

---

<sup>10</sup> O que pode ser lido como o uso de *prolepses* e *analepses* na narrativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHURCHILL, Caryl. Blue Heart. New York: TCG, 1997. 69 p.
- DEBORD, Guy. Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 240 p.
- GENETTE, Gerard. Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972. 285 p.
- GORKI, Maxim. Pequenos Burgueses. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 222 p
- MAFFESOLI, Michel. A transfiguração do político: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997. 271 p.
- PINTER, Harold. Betrayal. New York: Grove Press, 1979. 144 p.
- SCHIMMELPFENNIG, Roland. Die Frau Von Früher. Theater Heute, Berlin, v.10-04, out. 2004.

## ABSTRACT

Based on the narratology studies developed by the theoretician Gerard Genette in his book Figures III, we analyse the ruination of a linear chronological tradition in dramatic literature of the XXth century, that opens the way to a larger liberty in the chronological organization of the narrative facts, through the work of four playwrights of different nationalities and artistic styles.

## KEYWORDS

Contemporary drama, Chronological organization, Gerard Genette.