

ISSN 1413-053X

Cadernos de Letras da uff

**Cadernos de
Letras
da
uff** n.60

Teatro e memória

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE LETRAS

Niterói, RJ

1º Semestre 2020

CADERNOS DE LETRAS DA UFF

Publicação semestral do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

*Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega
Vice-Reitor: Fabio Barboza Passos
Diretora do Instituto de Letras: Carla de Figueiredo Portilho
Vice-Diretora: Sílvia Maria de Sousa*

EDITORAS

Sílvia Maria de Sousa, Instituto de Letras, UFF, Brasil
Carla de Figueiredo Portilho, Instituto de Letras, UFF, Brasil

ASSISTENTE EDITORIAL

Marcelo Guerra, UFF, Brasil

COMISSÃO EXECUTIVA (2020-2023)

Carolina Paganine, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Tatiana Pequeno da Silva, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Mônica Maria Guimarães Savedra, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Catherine Dumas, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Claudia Poncioni, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Claudio Cezar Henriques, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
Edvaldo Balduino Bispo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
Gerald Bär, Universidade Aberta Portugal, Portugal
Eliana Yunes Eliana Lucia Yunes, PUC-Rio, Brasil
Freda Indursky, (UFRGS), Brasil
Greg Mullins, Evergreen College, Estados Unidos da América do Norte
Hanna Jakubowicz Batoró, Universidade Aberta Lisboa, Portugal
Joana Matos Frias, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
José Luís Jobim, Universidade Federal Fluminense, (UFF), Brasil
Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense, (UFF), Brasil
Luiz Fernando Valente, Brown University, Estados Unidos da América do Norte
Marcelo Jacques de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ), Brasil
Marcos Luiz Wiedemer, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro, (UFRJ), Brasil
Mariangela Oliveira, Universidade Federal Fluminense, (UFF), Brasil
Pedro Eiras, Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Portugal
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Roberto Acízelo Quelha de Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Solange Coelho Vereza, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Vanda Anastácio, Universidade de Lisboa, Portugal
Vania Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa, Portugal
Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

ORGANIZAÇÃO DO NÚMERO 60: Elen de Medeiros, UFMG, Brasil, e André Dias, UFF, Brasil

COORDENAÇÃO DA REVISÃO: Glória Braga Onelley, Universidade Federal Fluminense, Brasil;
Nadja Pattresi Souza Silva, Universidade Federal Fluminense, Brasil

REVISÃO: Aline Erthal, UFF, Brasil - Glayci Kelli Reis da Silva Xavier, Colégio Pedro II / UFF, Brasil - Maria Clara Cunha Machado, UFF, Brasil - Mariana Andrade, UFF, Brasil - Bárbara Martins, UFF, Brasil - Matheus Guarino de Almeida, UFF, Brasil - Matheus Guarino Sant'Anna Lima de Almeida (bolsista), UFF, Brasil - Gabriela Natal de Oliveira da Silveira, UFF, Brasil

EQUIPE TÉCNICA: Cinthia Paes Virginio, Editoração eletrônica / diagramação, Brasil

Campus do Gragoatá - Bloco C - sl. 515 - Niterói - RJ - CEP 24210-201 BRASIL
e-mail: cadernosdeletras@vm.uff.br

CADERNOS DE LETRAS: Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras.
Niterói: Instituto, 1990.
Semestral

1. Análise do discurso. 2. Estudos sobre políticas. 3. Literatura brasileira.

Sumário

Apresentação, 8

Dossiê

Espelhamentos, recordações e percalços sobre a feitura de espelhos – uma teatralização dos contos “O espelho”, de Machado de Assis e Guimarães Rosa, 14
Ney Piacentini

Os elos entre memória e teatro: a recepção da performance e o grupo *giz-en-scène*, 29
Marco Aurélio Rodrigues

Irish theatre in the 21st century: traumatic histories, feminist interventions, 45
Miriam Haughton

Fazendo teatro em tempos difíceis, 65
Claudia Orenstein, Mayumi Ilari

Dilatações do tempo em peças do teatro brasileiro moderno: *Vestido de Noiva, A Moratória e Auto da Compadecida*, 89
Alice Carvalho Diniz Leite

A morte em *Morte e Vida Severina*: estudo sobre a dimensão trágica do texto de João Cabral de Melo Neto, 106
Felipe Gonçalves Figueira

Entre a memória e o esquecimento: algumas reflexões sobre o teatro europeu no início da Primeira Guerra Mundial, 121

Daniela Simone Terehoff Merino

Fantasma de um vivo futuro: memória e história em *depois dos últimos dias*, de Christoph Marthaler, 137

Artur Sartori Kon

Ximena Antonia Díaz Merino

***El divino Narciso* perante os abusos de memória, 160**

Ximena Antonia Díaz Merino

Discursos sobre o outro: Caliban e o mito do homem selvagem, 178

Rosane Maria Cardoso

Viviane Sbruzzi

The violence of time: a game between memories in *Endgame*, 191

Bárbara Bravo Pires Ferreira

Varia

Narrar o deserto: experiências latino-americanas, 205

Claudete Daflon

O palácio de cristal: Dostoiévski, cientificismo e a linguagem digital, 227

Leonardo Petersen Lamha

Apresentação

A edição de número 60 dos *Cadernos de Letras da UFF* marca os trinta anos da fundação do periódico. De 1990 até 2020, muita coisa mudou no mundo e, naturalmente, na revista. Olhando retrospectivamente para o trabalho dos pioneiros, sobretudo quando comparado aos padrões editoriais de hoje, havia naquela ocasião um inegável caráter artesanal no desenvolvimento e produção da revista. Aqueles que, no presente, transitam com regularidade pelo Instituto de Letras da UFF podem conferir uma parte da história dos *Cadernos de Letras da UFF*. No saguão do 5º andar do Bloco C, do *campus* do Gragoatá, em local de destaque, há um expositor de vidro com exemplares das obras produzidas por docentes e discentes da instituição. Entre os muitos livros ali apresentados encontram-se exemplares dos primeiros números dos *Cadernos de Letras da UFF*. Aqueles exemplares expostos fundem, a um só tempo, a história dos *Cadernos de Letras* e a trajetória do Instituto que lhe empresta o nome. É bonito e poético contemplar, através do exame de livros e revistas, a presença e a história dos que vieram antes de nós. Tantos pesquisadores e professores que abriram o caminho para que hoje estejamos aqui, a reafirmar a relevância e o compromisso da Universidade pública e gratuita com a construção do conhecimento sólido, mas sempre em permanente transformação.

Num tempo em que setores reacionários da sociedade tentam desacreditar e até mesmo silenciar as ciências como um todo e, em especial, as humanidades, editar o número comemorativo de uma publicação acadêmica tão longeva é um privilégio. Aliás, mais do que um privilégio, contribuir para que o conhecimento circule amplamente e seja democratizado é a afirmação inegável de que a Universidade pública brasileira existe, resiste e continuará a abrigar “aos que vierem depois de

nós”¹, a despeito da sordidez do tempo presente.

A proposição do tema **Teatro e Memória** para este dossiê é duplamente oportuna: primeiro, porque a temática ressalta o caráter fundamental da memória como uma forma de ser e estar no mundo, além, é claro, da alusão ao aspecto comemorativo presente nesse número da revista. Segundo, em função da saudável e necessária aproximação entre o campo do Teatro e a área de Letras. Apesar de se configurarem como territórios autônomos, a palavra como matéria de criação aproxima inexoravelmente essas áreas. No caso do Teatro, seu aspecto híbrido faz com que se estruture a partir de elementos das mais variadas ordens: da palavra escrita à cena, passando pela cenografia, iluminação, música, dentre outros elementos que a compõem. A divisão clássica dos gêneros literários em Épico, Lírico e Dramático possivelmente enseja a confluência mais antiga entre a área de Letras e o campo do Teatro. A palavra encarnada através do trabalho de atrizes, atores e diretores, a serviço de contar uma história, pavimenta um caminho sólido entre esses dois domínios. Contraditoriamente, nos cursos de Letras espalhados pelo país afora, onde essa aproximação poderia ser desenvolvida de modo mais pormenorizado, há, em maior ou menor escala, uma escassez de estudos concernentes à dramaturgia. Talvez, o caráter múltiplo do Teatro e a exigência de um instrumental teórico e analítico próprio representem uma barreira aos estudiosos da área de Letras, como já advertiu João Roberto Faria². Nesse sentido, o presente dossiê se estabelece também como uma ação afirmativa em face da efetiva reaproximação entre os dois campos. Tal fato beneficia sobremaneira todos os interessados na ampliação dos horizontes desses dois universos. Talvez, valha ainda dizer, que a sedução do cinema e das chamadas novas mídias tenha em alguma medida rendido muitos estudos e se sobreposto às

1 BRECHT, Bertolt. “Aos que vierem depois de nós”. Poema extraído do caderno “Mais!”, jornal *Folha de São Paulo* - São Paulo (SP), edição de 07/07/2002, tendo sido traduzido por Manuel Bandeira.

2 FARIA, João Roberto. “O estudo da dramaturgia brasileira nos cursos de Letras”. In. WEINHARDT, Marilene et al. *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba/PR: Editora da UFPR, 2013, p. 501 – 512.

pesquisas sobre o teatro na área de Letras. Mas, nesses tempos obscuros de isolamento dor e solidão, que acompanham muitas vezes nosso dia a dia, as muitas *lives* de atores e atrizes, as versões de bolso de espetáculos, as apresentações remotas ao vivo são prova de que o Teatro, especialmente nos momentos de crise, apresenta um relevante papel social.

Retornando ao tema do Dossiê recorreremos a Paul Ricoeur. Em *A memória, a história, o esquecimento*, (2007), o estudioso lança duas perguntas para a primeira parte de seu livro, acerca da fenomenologia da memória: *de que há lembrança? De quem é a memória?* Descolando o questionamento da centralidade da memória individual, Ricoeur então compreende que, antes de atribuir a alguém a experiência mnemônica, deve-se perguntar *o quê*. Dessa maneira, a memória relaciona-se com a própria fenomenologia, mas também com a epistemologia da história e, por fim, com a hermenêutica da condição histórica e do sujeito. O teatro, por sua vez, tem-se valido da condição mnemônica para a constituição de seus espetáculos, seja em seu caráter estético, histórico ou filosófico.

Para tratar da relação entre teatro e memória, este sexagésimo número dos *Cadernos de Letras da UFF* organiza-se em torno de quatro grandes eixos temáticos comunicantes, distribuídos de maneira orgânica. Um primeiro bloco reúne artigos que se utilizam da memória para refletir sobre o ato de encenar, ao mesmo tempo que examinam a centralidade do elemento mnemônico e seus efeitos de sentido para a cena. O segundo bloco, congrega textos que propõem uma reflexão sócio-política, mediada pelas múltiplas experiências das memórias dos sujeitos em situação de vulnerabilidade e que assumem o protagonismo de suas trajetórias. O terceiro bloco é constituído de trabalhos que se ocupam da dramaturgia nacional e investigam aspectos da dilatação do tempo, bem como diálogos possíveis entre a experiência dramática brasileira e a tragédia grega.

O quarto e último bloco, que reúne o maior número de artigos, apresenta estudos mediados pelos pressupostos teóricos de Paul Ricoeur.

Esses artigos se ocupam das seguintes questões: as contradições do teatro europeu do início da Primeira Guerra Mundial; a proposição de uma abordagem do tempo cênico para além do presente dramático no espetáculo *Depois dos últimos dias*, criado pelo encenador suíço Christoph Marthaler em 2019; identificação e exame dos fenômenos mnemônicos presentes na loa introdutória para o *Auto Sacramental El Divino Narciso*, de Sórora Juana Inés de La Cruz; análise da personagem Caliban, de *A tempestade*, de Shakespeare, com o objetivo de problematizar o mito para as memórias do não civilizado do ponto de vista ocidental; encerra esse ciclo uma investigação sobre o “eu” e o “outro” tendo como objeto a peça *Endgame*, de Samuel Beckett, em que se procura aferir como a constituição dos sujeitos é atravessada pelas memórias alheias.

A seção “Varia” apresenta dois estudos muito diferentes entre si, porém bastante significativos em suas proposições. O primeiro, analisa o documentário *La nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, procurando avaliar como a obra se consubstancia como exemplo de narrativa contemporânea revisionista dos modelos estéticos e epistemológicos preconizados no Ocidente moderno. O segundo trabalho articula a ideia de que a imagem do Palácio de Cristal, presente na narrativa *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, pode remeter ao mundo digital contemporâneo. O artigo parte da premissa de que no ideário cientificista da segunda metade do século XIX residia a origem do desenvolvimento da tecnologia digital e procura articular essa proposição a partir do diálogo com a literatura.

Para finalizar, retornamos ao ponto de partida para reafirmarmos o papel decisivo dos *Cadernos de Letras da UFF*, no que tange à difusão de trabalhos acadêmicos das mais diferentes orientações teóricas e com os mais variados objetos. Passadas três décadas desde sua fundação, avaliadas a multiplicidade de transformações ocorridas no Brasil e no mundo nesse período, chegamos à conclusão de que a fatura até aqui é positiva. A revista *Cadernos de Letras da UFF* mantém sua vocação original: ser uma

espécie de caixa de ressonância da produção acadêmica desenvolvida por pesquisadores do campo da Linguagem e da Literatura tanto em âmbito nacional, quanto internacional.

Aos leitores recorrentes ou aos marinheiros de primeira viagem que chegam cá por essas paragens, desejamos um percurso pleno de inquietações, dúvidas e provocações consistentes. Aos editores de hoje e do passado, em memória desses trinta anos dos *Cadernos de Letras da UFF*, asseveramos ao modo do compositor brasileiro: “Evoé, jovens à vista³”!

Os organizadores,

Elen de Medeiros⁴

André Dias⁵

3 BUARQUE, Chico. “Paratodos” In. *Paratodos*. Rio de Janeiro: RCA Records, 1993, f. 1

4 Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG. Vice-líder do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato, da Unicamp e integra o NELAP (Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas), da UFMG.

5 Professor Associado de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade Federal Fluminense. É também Professor do Programa de Pós - Graduação em Estudos de Literatura, no Instituto de Letras da UFF, atuando na linha de pesquisa: Literatura, História e Cultura. Exerce, ainda, a função de Vice-Coordenador do PPG em Estudos de Literatura da UFF.

**Cadernos de
Letras
da
uff** n.60

Dossiê:
Teatro e memória

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
Niterói, RJ
1º Semestre 2020

Espelhamentos, recordações e percalços sobre a feitura de espelhos – uma teatralização dos contos “O espelho”, de Machado de Assis e Guimarães Rosa

Mirrors, Memories and mishaps about the making of Mirrors - a theatricalization of the homonymous tales The mirror of Machado de Assis and Guimarães Rosa

Ney Piacentini¹

Resumo: Este artigo narra a trajetória da confecção do projeto lítero-teatral Espelhos, realizado sobre os contos “O espelho”, de Machado de Assis, e “O espelho”, de Guimarães Rosa. Trata-se de um resgate elaborado a partir das anotações feitas durante as fases que se constituíram em um percurso - condutor do processo gerador de uma encenação leal às fontes literárias. Pessoal e objetivo, sentimental e reflexivo, Espelhamentos é a memória de um ator que foi modificado pelos materiais que escolheu.

Palavras-chave: Literatura. Teatro. Atuação.

Abstract: *This article narrates the trajectory of the making of the ltero-theatrical project Espelhos, made on the tales O Espelho, by Machado de Assis and O mirror de Guimarães Rosa. It is a rescue elaborated from the notes made during the phases that constituted a path - conductor of the process that generates a staging loyal to the literary sources. Personal and objective, sentimental and reflective, Mirrors is the memory of an actor who has been modified by the materials he has chosen.*

Keywords: *Literature. Theater. Acting.*

¹ Professor doutor temporário do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo Universidade de São Paulo (USP).

“Fumo bom a si se vende.”
Guimarães Rosa

Resumo dos contos

Espelhos foi como batizamos nossa transposição cênica da íntegra dos contos “O espelho”, de Machado de Assis (publicado em 1882 no livro *Papéis Avulsos*) e “O espelho”. de Guimarães Rosa (publicado em 1962 no livro *Primeiras Estórias*). No de Machado de Assis, vemos Jacobina assumir uma identidade externa a ele, a ponto de, por uma ocasião inesperada, fantasmagoricamente perdê-la quando deixa de ser tratado como um Alferes da Guarda Nacional do Segundo Império brasileiro. Em Guimarães Rosa, deparamo-nos com um inidentificável cidadão que se debate à procura de suas feições, até vislumbrar em si alguma humanidade.

Antes

Desde que meu filho Ébano, vindo do colégio em 1998, depositou em sua cama *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, voltei a ler Machado de Assis para não mais parar. Eu já estava na Companhia do Latão², que pesquisava sobre o teatro dialético de Bertolt Brecht, e identifiquei em Assis correspondências com o dramaturgo alemão: o narrador negativo, com quem não há identificação (Brás Cubas não é nada edificante); a fala direta ao público – “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (ASSIS, 1882, p. VI); acrescidos da ironia e da desfaçatez de classe, entre outros pontos. Com a substancial diferença de que Machado de Assis fora brasileiro e seus temas tão nativos. Não seria exagero dizer que no autor de *Dom Casmurro* enxergamos as origens da má constituição do Brasil e a

2 Grupo teatral paulistano ao qual pertencemos desde a sua fundação em 1997.

consequente deformação de seus indivíduos.

De modo que ao me aproximar deste autor, sem sucesso procurei transferir algumas de suas obras para outras linguagens, como o cinema, experimentei utilizá-las em exercícios na própria Companhia do Latão³, estudei seus comentadores, até me limitar a “O espelho”. Por intuição ou por ele guardar uma síntese machadiana. Antes de me decidir por tentar realizá-lo teatralmente, igualmente me eduquei sobre seus atributos literários pelas mãos de teóricos e conhecedores. No final de 2014, propus à diretora Vivien Buckup indagarmos cenicamente a respeito deste conto referencial da literatura brasileira e, no dia sete de janeiro de 2015, entramos em sala de ensaios. Guiados pelo desejo e sem nenhum recurso econômico, iniciamos a jornada para conferir se a história de Jacobina daria bom teatro ou não. Seguiríamos se aquilo fizesse sentido para nós. Caso contrário, abandonaríamos tal pretensão.

Verão

Naquele primeiro mês, houve basicamente quatro movimentos. A memorização parcial do conto, ainda que a direção não a tivesse recomendado. Curioso que mesmo possuindo um histórico como ator de não precipitar a fixação de um texto, naquele caso, pela insegurança por estar diante de um considerável volume de palavras, gradativamente decorei o seu teor. Simultaneamente, houve o trabalho físico de Vivien Buckup sobre mim, dado o seu conhecimento sobre a matéria: respirações acopladas a alongamentos cuidadosos e à correção de posturas. De fato, uma especial aplicação, cuja impressão foi a de estar trabalhando corporalmente bem mais do que a minha média.

Não faltaram a estes encontros diversificadas leituras do conto

3 Durante as experimentações feitas para o espetáculo *Visões siamesas* (2004), que uniu Machado de Assis a Bertolt Brecht.

com a distinção de fonemas (a exemplo de “U” de “L” e “D” de “T”) ou falar o seu conteúdo sem pontuações, evitando interpretações imediatas, como a associação de uma voz soturna a passagens sombrias da fábula.

Como lhe era habitual, Machado de Assis não economizou em erudição e, por dever e prazer, em casa me ilustrava repassando os autores citados em “O espelho”: Luís de Camões, William Shakespeare, Charles Perrault, Henry Wadsworth Longfellow ou a Bíblia. Mesmo que o autor os utilizasse em apenas uma frase na história, eu haveria de ler os seus livros inteiros. E depois de conhecê-los, era distinta a emissão dos trechos em cena: havia espessura no que eu dizia. À parte, li *O mito de Sísifo*, de Albert Camus⁴ - um presente da diretora, que também me abasteceu com alguns filmes documentários sobre notórios escritores brasileiros⁵, para que eu me circundasse da atmosfera literária nacional. Quem sabe, sem que se programasse, algo de indireto surgisse dessas fontes tangenciais.

Em uma manhã de fevereiro, em que o aquecimento transmitido a mim pela diretora foi mais longo, associei as peculiaridades do texto aos pequenos movimentos corporais que separavam os dedos do restante dos pés, os pés dos calcanhares, as canelas dos joelhos e estes das coxas, o que se poderia estender aos quadris com suas divisões. Era como se, da partição dos meus membros, eu viesse a penetrar nos esconderijos das frases e descobrisse suas escavações, seus respiros.

Em continuidade à memorização do texto, para a estranheza de quem estivesse por perto, treinava-o por onde quer que fosse: cedo na academia de ginástica (antes mesmo de ir aos ensaios), andando pelas ruas, nos parques, cozinhando, escrevendo ou mesmo chegando com uma hora de antecedência à sala de trabalho. Em uma noite, eu estava só na casa de um amigo fora da cidade. Quando fui ver a lua e as estrelas, e para que uma luz artificial que vinha da estrada não roubasse a natural,

4 Este, quem sabe, sobre as possíveis correspondências entre as incertezas da vida como artistas.

5 Manuel Bandeira, Jorge Amado, Ledo Ivo, entre outros.

procurei uma sombra noturna entre as plantas do jardim e passei a narrar parte do texto naquele quintal, simulando o isolamento do personagem em estudos: “Ninguém nas salas, nos corredores, na varanda, no terreiro, ninguém em lugar algum...” (ASSIS, 1882, p. 252). Projetei ficar alguns dias totalmente sozinho em um sítio, como acontecia com Jacobina no argumento, mas não cheguei a tanto.

Com o passar das semanas, eu já me descolava das folhas de papel e me impelia, limitadamente, a atuar sobre certos parágrafos. E entre as solicitações da direção, estava a de que eu não utilizasse as mãos e os braços ao *performar* as palavras de Machado de Assis (o que, por sua vez, me levava a tensionar ombros e pernas). Trôpego, prosseguia. Pertinente também foi outro apontamento da diretora de que quando me desorientei em cena, alguma vida apareceu. Deixar-se levar. Isso para quem ainda prendia os nervos como eu, não era simples. Por outro lado, os estudos teóricos sobre “O espelho” se dilataram com a absorção de Antonio Candido, Alfredo Bosi, John Gledson, Dante Moreira Leite, Suzana Kampff, Luiz Roncari, Edna Maria F. S. Nascimento e Maria Célia Leonel, sendo que estas duas últimas traziam um estudo comparativo com o conto correspondente de Guimarães Rosa.

Na lida, as improvisações nos governavam para intentarmos dar forma teatral àquela literatura, transformando as cadeiras disponíveis na sala até nos amigos de Jacobina. E cheguei a arrancar o tampo de uma mesa, encostando-o verticalmente na parede para que ele se transformasse em um espelho. Entretanto, meus defeitos teimavam em não me deixar: não percorria os movimentos e seguia bruscamente dos seus inícios aos seus fins, suprimindo os meios. Uma atuação *staccata*⁶. Somadas aos desenganos anteriores - pescoço caído à frente, ombros repuxados e o andar suspenso, eu desanimava. O grau de exigência não era pequeno, todavia

6 O *staccato* diz respeito a uma musicalidade com intervalos entre as notas, sem necessariamente uma continuidade sonora. Ou seja, interrompida.

Vivien Buckup operava sobre o meu corpo para que ele se modificasse, pouco que fosse. Minha interrogação era a de se um homem de 55 anos teria como se transformar. Tanto queria que, paralelamente, praticava Yoga, academia, psicanálise e entrara nos laboratórios do diretor Antunes Filho e da atriz e professora doutora Lúcia Romano⁷, cujas premissas eram bem distintas das que eu conhecia até então.

Como trazia sempre comigo o livro *Papéis Avulso* (o qual continha “O espelho”), associei certas figuras dos outros contos ao nosso universo: “D. Benedita” teria traços da Tia Marcolina, o Major de “A chinela turca” se passaria por um dos comparsas da casa-cenário da obra. Quanto mais esquadrinhava, novas lacunas se apresentavam para serem completadas: como eram os parentes mais próximos do anti-herói, qual foi a sua formação escolar? Mesmo sendo infinita a feitura de um personagem, eu procurava levantar o maior número de dados sobre ele.

Abril de 2015

Enquanto pretendia dar fluxo cênico à narração, deparava-me com senões: elocução acelerada das frases e, em boa parte dos ensaios, o corpo fechado e o rosto crispado. Isso se passava, quem sabe, pela falta de intimidade junto ao conto, o que melhoraria com o tempo.

Fora da sala, lia e relia sobre o mundo machadiano. Pelas crônicas do autor, eu enxergava o Rio de Janeiro de então em suas peculiaridades: como agiam seus comerciantes, quais eram os discursos políticos do período e como sua gente simples se portava nas ruas. Era como se eu fosse desenhando um mapa imaginário, cada vez mais povoado de

⁷ O CPTzinho (Centro de Pesquisa Teatral) é um curso de três meses em que seus participantes adquirem noções do método atoral desenvolvido por Antunes Filho. Justamente seus exercícios físicos me eram os mais problemáticos. O LAPCA: Laboratório de Processos de Criação Atorais da UNESP – Universidade Estadual Paulista, coordenado por Lúcia Romano, reforçava a procura por saberes desconhecidos por mim. Ressalte-se que tais frequências se davam também em função das pesquisas para o meu doutorado em pedagogia teatral na Universidade de São Paulo, através de uma Bolsa de Estudos da CAPES-CNPq.

características daquela segunda metade do século XIX. Por outra via, recuei até Sérgio Buarque de Holanda em seu *O Brasil Monárquico - Do Império à República*, de onde anotei que o tempo de Jacobina era o da escravidão, o da Guerra do Paraguai e o do sufrágio universal. Aprendia sobre como nos fizemos e, conseqüentemente, o que constituiria meu personagem.

Maio

Guimarães Rosa nos desassossegava. Havíamos lido o seu “O espelho” por ele constar em comparações sobre as duas criações, nas quais se ventila que Guimarães Rosa escrevera, oitenta anos depois, uma resposta a Machado de Assis⁸. Nosso intuito sempre fora fazer apenas o texto do mestre carioca e, mesmo assim, com dúvidas de que seríamos capazes de teatralizá-lo. O conto do autor mineiro nos parecia ainda mais complexo para encená-lo. Muito embora eu tenha chorado enquanto lia a revelação final das desditas da figura roseana. Fomos incitados pela possibilidade de unir no palco as diferentes sensibilidades dessas duas matrizes da literatura brasileira. E quanto mais nos víamos como incapazes também de verter Guimarães Rosa e o seu “O espelho” ao tablado, mais improvisávamos sua rebuscada invenção.

No quinto mês de ensaios, já tínhamos um traçado teatral do que Machado de Assis escrevera. E era somente comigo, três cadeiras e uma escrivaninha.

Para não ser leviano ao representar dois dos maiores escritores do país e diante do anseio de dar vida às vinte páginas corridas de expressões elaboradas, procurei por Mônica Montenegro, fonoaudióloga e professora de voz. Com ela, tive aulas em que todo o meu corpo se mobilizava para

8 “Não é descabido postular que ele tenha escrito o conto homônimo para enfrentar a ironia cósmica do Bruxo do Cosme Velho no limite entre as figurações da crença e da descrença.” (WISNIK, 2014)

um composto preparo respiratório e vocal. Adensavam-se assim as técnicas que se desdobrariam, no correr do processo, em predicados artísticos.

Abaixar os ombros, relaxar a testa, não encolher o queixo e transferir alternadamente o peso para os pés e pernas ao andar. Os parâmetros da direção se revelavam avançados para mim, cujo repertório pessoal estava aquém do solicitado.

Como estímulo para uma interpretação não realista, com a qual rondávamos o conto “O espelho” de Guimarães Rosa, Vivien Buckup me emprestou um vídeo repleto de estranhos e esquisitos animais. Vi-o mais de uma vez, e jogamos a partir dele, comigo me revirando feito aqueles bichos e, ao mesmo tempo, soltando o segundo texto. Com o passar das semanas, esquecemos aquelas contorções para que elas, um ano depois da peça estreada, voltassem em traços que longinquamente lembravam as imprecisas imitações animais.

Inverno

A absorção dos vocábulos em Guimarães Rosa foi custosa. Neologismos, inversões gramaticais, inusuabilidades léxicas. Literatura sinuosa e cortante. Caudalosa e delicada. Contudo, o repto maior foi transferir, do livro à cena, a metafísica roseana. No ordinário dos trabalhos, houve lá um repente nas investidas, em que tirei a camisa que usava na parte machadiana, dei-lhe nós e a joguei, como quem se desfaz de algo que o aflige. Depois comecei a descascar da primeira, uma outra roupa, formada por uma calça velha que ia só até as canelas e uma camisa regata batida.

Em um determinado momento, Vivien Buckup pediu para eu me ausentar no dia seguinte, pois ela iria planificar a segunda parte do nosso propósito. Assim, ao reparar que, em traço grosso, tínhamos os dois contos no palco, alegrei-me. Afinal, sequer sabíamos se aquela transposição seria

exequível. Suscintamente, a encenação que se apresentava como fixa em Machado de Assis, paulatinamente se desmontaria em Guimarães Rosa. Uma simples concepção que ganharia respiros com pequenos pecados.

Em outro plano, sem que planejasse, passei a ler as obras de Guimarães Rosa e com elas me emocionava, a exemplo da novela “A estória de Lélío e Lina” (de *Corpo de baile*), “Manoelzão e Miguelim” e até mesmo “Sorôco, sua mãe e sua filha” ou “A terceira margem do rio” (também de *Primeiras Estórias*). E o fazia nos crepúsculos, em que se desenhavam no céu da minha janela uma beleza diferente a cada tarde-noite. Bem mais adiante, quando a peça feita percorria diversos lugares, elaborei que o procedimento junto a Machado de Assis pendeu à compreensão e, a Guimarães Rosa à sensibilização.

Entrara em nosso radar o artigo de José Miguel Wisnik: “Psiquê e psichê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa”. Nele, o músico e professor de literatura considera o homem de Guimarães Rosa um “amalucado”. Lá fui eu dar ares de louquinho ao tipo do segundo “O espelho”. Investimento frustado, como se poderia esperar. Com o espetáculo em cartaz, isto chegou a acontecer, mas quando sequer me lembrava da indicação de Wisnik. Saliento: ao me deixar conduzir pela criatura de Guimarães Rosa, suas características foram surgindo – o que era diferente de imprimir-lhe precipitadamente ares de maluco.

Todavia, considerava a concentração, sem nenhum colega ao lado (por ser um solo cênico), a menos acessível das faculdades atuativas. Absorver-se em projetos nos quais contracenamos com parceiros tem lá suas exigências, entretanto com todas as incumbências recaindo apenas sob minha responsabilidade, via-me arriscando como nunca.

Sob o signo das reelaborações, tínhamos já uma planta geral da nossa tridimensionalização literária. Assim sendo, haveríamos de nos voltar às particularidades, como a do meu olhar para o conto de Machado de Assis, que carecia de direcionamento. De acordo com a direção, em

Guimarães Rosa, ao me desfazer das primeiras peças do vestuário, eu as prendia próximas ao corpo. Em contrapartida, registro que diminuía o infortúnio de trabalhar sem ninguém, quando a diretora não estava. Aquilo não era apenas artístico e sim uma confirmação de que a ansiedade, a falta de autonomia, de introspecção que em mim grassavam, não eram absolutamente incontornáveis.

Em um sábado à tarde, fui à biblioteca do Centro Cultural São Paulo para folhear *A história da vida privada no Brasil*, v. 2. Desejava povoar o imaginário de Jacobina com as pessoas daquele período histórico, com as moradias (modestas e robustas), vestimentas e objetos domésticos e assim por diante. O que antes era tímido – não me limitar às circunstâncias textuais sobre os meus papéis, agora se estendia a um inventário imagético maior: pinturas, fotografias, o que me fez passar a desenhar certas passagens sobre o meu personagem. O meu traço era rudimentar, todavia rabiscar expandia meus horizontes e não apenas da figura em idealização.

Era o tempo de viver o ofício por inteiro. Cedo, a meditação e em seguida a academia. A caminho dos ensaios, memorização dos textos e, às tardes, Yoga, massagens, aulas de voz, leituras e pesquisas, incluindo os laboratórios coordenados por Antunes Filho e Lúcia Romano. Dificilmente voltarei a viver um ciclo como aquele, em que a preparação atoral raspolu a plenitude.

Chegara a primavera. Sem agenda para a estreia e com o temor de malograr, pedia a um ou dois amigos que fossem assistir ao que até então havíamos produzido. Carentes de aprovação, meus olhos talvez transparecessem um certo desespero. E, ao recordar depois os comentários favoráveis daqueles espectadores, eu retesava. “Foram condescendentes porque perceberam minha vulnerabilidade.” Mesmo assim, sentia-me “em cartaz” fazendo uma ou mais apresentações por semana para um público rarefeito, antes do verão crescer.

Quase um ano depois

Ficamos sem atividades práticas até outubro de 2016, procurando meios para viabilizarmos a volta do projeto. Após muitas investidas, fomos selecionados em um edital público⁹. Na retomada dos ensaios, uma dominante foi a desassociação/associativa das palavras e gestos na encenação do conto de Guimarães Rosa. Como quando tirava o sapato (desamarrando-o), enquanto dizia: “O experimento, por sinal ainda não realizado com rigor, careceria de valor científico em vista das irreduzíveis deformações de ordem psicológica.” (ROSA, 2001, p. 77) Acudimos a esse expediente como um paralelismo a determinadas passagens do texto. As expressões orais em Guimarães Rosa seriam acompanhadas por desfazimentos da cenografia e das roupas, desencobrendo um outro ambiente para o segundo personagem. De maneira que o que estava armado em Machado de Assis - elocução verbal correta com economia gestual, cenário e figurino montados - se desmanchariam (não linearmente) na parte seguinte. Um simples dispositivo que, para escapar ao esquematismo, dependeria das modulações que acrescentaríamos gradativamente ao jogo teatral.

Em relação à atuação, entrara em questão o quanto eu estava deixando de me portar como o cavalo e o cavaleiro. Pela bússola de Vivien Backup, deveriam coexistir em mim o conduzido e o condutor, o guia e o guiado. Deparava-me com um código diverso, sobre o qual, a princípio, eu silenciava por me achar despreparado. Concordava com a diretora, embora não soubesse como realizar tais recomendações. Era, por exemplo, o que acontecia no momento em que a criatura roseana desaparecia diante do espelho, quando eu expressava a obviedade do medo pela falta da imagem.

9 4ª edição do Prêmio Zé Renato de Teatro, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Entretanto, haveria divergência em relação a Machado de Assis, sem que a figura criada por Guimarães Rosa necessariamente se assustasse com seu próprio sumiço espectral.

Estreia

Em vinte de outubro de 2016, estreamos: o nervosismo me fez tremer, visivelmente. Passava por um sem número de percalços artísticos e pessoais, e havia a sofisticação dos contos e o meu princípio como solista. A tônica da temporada inaugural foi a minha tensão. As densidades literárias me absorviam, e eu me prendia menos à arquitetura cênica organizada pela diretora, a partir das nossas experimentações, do que à elocução das frases dos autores. Depois de exibidas ao público as quinze primeiras sessões, não foi sem surpresa que soube da indicação ao Prêmio de Melhor do ano pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte).

Em outro aspecto, a inviabilidade econômica fez com que a iniciativa voltasse a cartaz somente treze meses após o seu lançamento. De todos os esforços para continuar a levar o espetáculo às pessoas, o que vingou foi a aprovação no Edital de Incentivo à Leitura em Bibliotecas Públicas Municipais pelo ProAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo). Com um valor bem modesto, mas encorajador para continuar. Foi então que algo novo apareceu na arte. Sem que eu programasse, à altura de dizer, em Guimarães Rosa, “[...] os movimentos translativo e rotatório desse planeta terra, sobre o que os seus e os meus pés assentam.” (ROSA, 2001, p. 80), peguei-me coçando as nádegas. Suspeitei que isso poderia ser um efeito tardio do que Vivien Buckup havia me dito sobre ser o homem roseano um rústico, no entanto não ignorante: um matuto-erudito, desconfiei. Enquanto o sujeito machadiano se caracterizaria como um pseudoliterato. Desse modo, abria-se um estágio do trabalho em que as diferenças se acentuaram: o hieratismo

de Jacobina, no primeiro conto, teria a oposição de um feitiço moldável na segunda parte da encenação - relativa a Guimarães Rosa. E isso não apenas em termos estilísticos, porém como um cotejamento teatralizado em que a impostura do personagem de Machado de Assis triunfava e a busca tresloucada do vivente de Guimarães Rosa daria num ínfimo, todavia vital. Progressivamente fui inventando gestos e lances corporais-objetais-espaciais nos quais, como a diretora já havia concebido, as falas não ilustravam as ações, contudo promoviam síncronos sentidos. O que desembocou em uma linguagem própria, a serviço dos conteúdos das obras (creio). Para citar apenas um instante, ao acomodar o paletó no chão do palco, depois de tirá-lo me desfazendo da “casca” jacobínica, levantava do piso somente a sua gola, descolando-a do chão em um frágil equilíbrio, enquanto dizia: “Sobretudo uma inembotável paciência” (ROSA, 2001, p. 79) – a respeito da infrene busca do homem de Guimarães Rosa pela sua autoimagem especular. Registro ainda que uma certa desenvoltura física se desabriu, como se todas as práticas ativadas anteriormente se reunissem em um feixe agora promotor de cruzamentos semânticos-somáticos. A exemplo da pressão que fazia a manga da camisa no braço, dando a ideia de que iria tirar sangue das veias aparentes, ao falar:

“E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedência, sem conexões nem fundura.” (ROSA, 2001, p. 81).

Discordâncias entre gestos e falas que, entretanto, cruzavam-se em assimetrias não de todo despropositadas. A ponto de, na última temporada de *Espelhos* no Rio de Janeiro, o crítico do jornal *O Globo* reclamar: “...não raro a movimentação excessiva e certo brilho de loucura nos olhos do ator

atrapalham a compreensão de passagens cruciais do conto.” (PESSOA, 2019, p. 7). Era preciso conter os exageros derivados das descobertas intrínsecas àqueles sedutores procedimentos, para preservar a literatura de Guimarães Rosa, tendo em vista sermos conscientes de estarmos a serviço dos autores e não o contrário.

Por último, dei-me conta que redundava, grifando os sentimentos no desfecho do autor mineiro. Desnecessário demonstrar que o personagem estava tocado em: “Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção?” (ROSA, 2001, p. 82) Bastava fluir as palavras e nada mais, sem vincá-las.

Esta aventura existencial e artística me transformou como ator e como pessoa, o que intensificou a minha revolução íntima. Se Guimarães Rosa fez de mim alguém amoroso, Machado de Assis me ensinou que somos um povo dependente do que vem de fora e que na nossa terra vencem os que assumem o embuste social. O escritor que mais me acompanhou na vida foi Machado de Assis, sem dúvida. Entretanto, depois de ter personificado uma pequena fração dos dois, tornei-me também um seguidor de Guimarães Rosa, em busca de um nada que seja alguma coisa.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*, v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1882.

_____. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & C., 1882.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *História Geral da Civilização Brasileira. Tomo II O Brasil Monárquico. Volume 7 Do Império a República*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005.

PESSOA, Patrick. Machado de Assis e Guimarães Rosa como dramaturgos. *O Globo*, Segundo Caderno. Crítica. Rio de Janeiro, 12 jan. 2019, p. 7.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. São Paulo: José Olympio, 1956.
_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

WISNIK, José Miguel. Psiquê e psichê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa. <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/02/wisnik-josc3a9-miguel-psiquc3aa-e-psichc3aa-no-encontro-de-machado-e-rosa.pdf>, 26/03/2019.

Artigo recebido em: 29/09/2019

Aprovado em: 19/05/2020

Os elos entre memória e teatro: a recepção da performance e o grupo *giz-en-scène*

The links between memory and theater: the performance reception and the giz-en-scène group

Marco Aurélio Rodrigues¹

Resumo: O presente trabalho aborda três elementos da teoria da Recepção da *Performance* (HALL; HARROP, 2010), mimese, memória e psique, para discutir algumas evidências nas apresentações do grupo teatral Giz-en-Scène e a importância que os processos mnemônicos têm, há séculos, enquanto partes constitutivas da arte dramática. Palavras-chave: memória; teatro; Giz-en-Scène.

Abstract: *The present paper addresses three elements of the Performance Reception theory (HALL; HARROP, 2010), mimesis, memory and psyche, to discuss some evidence in the presentations of the theater group Giz-en-Scène and the importance that mnemonic processes have, for centuries, as constitutive parts of dramatic art.*

Keywords: *memory; theatre; Giz-en-Scène.*

Desde a Antiguidade, os gregos já lidavam com a ideia de que a memória pertencia a um universo de extrema importância para o ser humano. Hesíodo, por exemplo, na *Teogonia*, escrita, possivelmente, entre 760 e 600 a.C.², atrelou, na construção da cosmogonia helênica, a figura da titânide *Μνημοσύνη* (*Mnēmosýnē*) “Memória” ao nascimento das Musas, ou seja, a deusa estaria intimamente vinculada às divindades responsáveis

1 Prof. Dr. Marco Aurélio Rodrigues Estudos Clássicos Letras-Português (UNIFAP-Santana).

2 Tal data é sugerida por Schlegel e Weinfield (2006, p. 10).

pelas finas artes compostas pelo homem, como o teatro, a pintura, a ciência etc. A esse respeito, ressalta Torrano (1995, p. 22):

As Musas têm e mantêm o domínio da revelação (ser) e do esquecimento (não-ser) e este domínio é o da raiz originante de todo poder e exercício de poder. Na expressão mítica de Hesíodo isto se diz: as Musas são filhas de Memória e de Zeus.

Nesse sentido, filhas da Memória e do todo-poderoso olímpico, Zeus, as Musas dominam aspectos de influência extremamente importante para a existência humana, o “ser” e o “não-ser”, traços constituintes da identidade do mortal. Não é para menos que, em 472 a.C., a questão da memória tenha sido significativa no cuidado de Ésquilo para a composição de *Persas*, a mais antiga tragédia remanescente do período clássico cujo mote se centra em um fato histórico: os momentos finais das Guerras Médicas.

Anos antes da apresentação de Ésquilo, o tragediógrafo Frínico teria sido multado e proibido de representar novamente um drama denominado *Queda de Mileto*³, o que faria qualquer autor ficar receoso por se amparar em um relato histórico que pudesse causar qualquer identificação para o público. No entanto, Ésquilo demonstra todo seu potencial e conhecimento em relação ao mito, fato este que lhe possibilita desconstruir a realidade com aspectos que distanciam o espectador da memória afetiva em relação à guerra recente. Assim, o intervalo espaço-temporal, a riqueza de detalhes imagéticos, a interpretação simbólica e universalista ligada aos fatos, aspectos do maravilhoso em relação à corte persa, como a presença do espectro do rei Dario, todos esses elementos levaram a audiência a um outro patamar, a redescobrir suas lembranças e a concebê-las por meio de

3 A esse respeito, Loraux (2002, p. 43) sintetiza os acontecimentos, questionando justamente o poder da memória no espaço teatral.

uma narrativa fantástica e gloriosa.

Ao discorrer sobre memória e tragédia, Favorini (2009, p. 49) tece algumas considerações sobre Ésquilo e Frínico:

The Persians (472 BCE) was one of a trio of Persian War plays engaging events within the vividly living memory of its hearers. Preceding Aeschylus' play by twenty years was Phrynichus' *The Capture of Miletus*, produced scarcely more than half a century after the putative invention of the drama by Thespis. Almost all of what we know of this lost play derives from Herodotus, who was writing sixty to seventy years after the play's likely date of production. In Book VI, chapter 21 of what different translators term "The History," "Histories," or "Researches," Herodotus preserves an anecdote of the *succès de scandale* surrounding what may have been the first of actual drama of the Western tradition, wrought from the too-fresh horrors of the Persian War.⁴

O curioso, nas palavras de Favorini, reside no fato de o autor ressaltar a questão do espaço temporal que separa Téspis de Frínico, Frínico de Ésquilo e, por sua vez, Heródoto de todos esses dramaturgos. Tal marca reforça, também, a importância de uma relação muito sofisticada com a memória, que, no período, tinha papel crucial no relato e na documentação dos eventos.

Sendo assim, desde os primórdios, o processo mnemônico ligado ao impacto presente nas representações, tanto por sua carga significativa

4 *Os Persas* (472 a.C.) fizeram parte de uma tríade de peças da Guerra Pérsica envolvendo eventos vivamente presentes na memória de seus ouvintes. Precedendo a peça de Ésquilo por vinte anos, estava *A Queda de Mileto*, de Frínico, produzida apenas pouco mais de meio século após a suposta invenção do drama por Téspis. Quase tudo o que sabemos sobre essa peça perdida deriva de Heródoto, que estava escrevendo sessenta a setenta anos após a provável data de produção da peça. No livro VI, capítulo 21, do que diferentes tradutores denominam "A História", "Histórias" ou "Pesquisas", Heródoto preserva uma anedota dos *succès de scandale* em torno do que pode ter sido o primeiro drama real da tradição ocidental, forjado dos horrores muito recentes da Guerra Pérsica. (Traduções de minha lavra)

posterior à apresentação, como as lembranças que os espectadores carregam para o teatro, já eram motivos de reflexão do homem e permanecem intrínsecos à construção da *performance* dramática. Se por um lado, a memória poderia ser um fato de recordação histórica, por outro, como pontua Segal (2001, p. 35), em *Bacantes*, de Eurípides, tem-se um exemplo claro de que o mote mítico também se apropriava das questões que envolviam a memória e faziam parte da elaboração da trama teatral. Embora o estudo estivesse discutindo a controversa passagem conhecida como *Composito Membrorum* (2001, p. 27), ele ressalta a ideia de que Eurípides lidou com personagens que precisavam rememorar sua condição, numa espécie de “reconhecimento dionisíaco”. Favorini (2009, p. 29), ao tecer um comentário sobre a explicação de Segal, acrescenta:

[...] Agave’s recognition is embodied and communal, as signaled by the *Compositio Membrorum*. Even so, in re-remembering her son, one of the *philoï* from whom she takes her being, she is tragically remembering herself. It would be much better if she were able to dissociate herself from her crime, to claim that she is not the person who killed her son—in the manner of what is now called identity dissociation disorder (formerly “multiple personalities”). But she cannot. Who she was, who she is, and who she will be are one. She is returned to herself at the very moment of severing herself from loved ones—a movement that links the most ancient drama we have to late-modernist memory plays like Paula Vogel’s *How I Learned to Drive* and Hélène Cixous’ *Dora*, wherein the delayed recognition that Freud would later call *Nachträglichkeit* (referring to the postprocessing of a trauma or memory) figures prominently.⁵

5 [...] o reconhecimento de Agave é corporificado e comunitário, como sinalizado pelo *Compositio Membrorum*. Mesmo assim, ao lembrar o filho, um dos *philoï* de quem ela parte, ela se lembra tragicamente de si mesma. Seria muito melhor se ela fosse capaz de se dissociar de seu crime, alegar que ela não é a pessoa que matou seu filho – do modo como agora se denomina de distúrbio de dissociação de identidade (anteriormente “personalidades múltiplas”). Mas ela não pode. Quem ela era, quem ela é e quem ela será são uma delas. Ela volta a si mesma no exato momento em que se afasta dos entes queridos - um movimento que liga o

Assim, tanto a tragédia quanto a comédia oferecem elementos que, externos ou inseridos na própria trama, estimulam a memória enquanto aspecto constitutivo do ser humano e de sua experiência de vida. Nesse sentido, o exercício mnemônico se torna, no âmbito das análises dramáticas, um componente imprescindível, principalmente no que diz respeito às *performances* modernas da Antiguidade Clássica, que, à luz da teoria da Recepção da *Performance*, proposta por Hall (2010), necessitam de uma apurada investigação nos textos, nos depoimentos da audiência, nos materiais fotográficos e de divulgação, nos diálogos estabelecidos ao longo dos séculos e no resgate de signos e teorias de diferentes períodos, o que reforça a ideia de três, dos oito tópicos presentes na análise da professora de Oxford, quer sejam: mimese, memória e psique.

Por muitos anos, o que hoje se entende por *performance* do drama clássico pertencia aos estudos denominados *Classical Tradition* (Tradição Clássica), sendo só a partir da década de 60, do século XX, que estudiosos passaram a ocupar-se exclusivamente dos elementos de representação presentes no texto antigo e, por conseguinte, na execução enquanto atividade cênica. Nesse universo, Hall (2010, p. 13) descreve a “Recepção da *performance*” como uma teoria que une os estudos tanto da *Performance* quanto da Recepção em um sistema que possibilita a compreensão de todas as facetas na encenação moderna de um drama antigo, respeitando, inclusive, o estudo de partes em outros tempos ignoradas na análise de uma montagem. Assim sendo, os estudos de Recepção da *Performance* analisam oito importantes partes da representação moderna de tragédias clássicas: *translation* (tradução), *body* (corpo), *mimesis* (mimese), *memory* (memória), *psyche* (psique), *contingency* (contingência), *temporal orientation* (orientação temporal) e *political potency* (potência política).

drama mais antigo que temos às peças da memória modernista tardia, como *How I Learned to Drive*, de Paula Vogel, e *Dora*, de Hélène Cixous, em que o reconhecimento tardio, que Freud chamaria posteriormente de *Nachträglichkeit* (referindo-se ao pós-processamento de um trauma ou memória) se evidencia.

Para a autora (HALL, 2010, p. 14), quando uma peça é analisada de acordo com esses elementos, sua *performance* é mais bem compreendida em todas as esferas. Obviamente, quando se trata de uma análise do drama antigo, algumas questões podem ser mais evidentes e necessárias, ou seja, exigem um maior cuidado e atenção na discussão, por exemplo na escolha tradutória; todavia, é interessante notar como esses elementos, de fato, resolvem por si só toda a análise necessária para o profundo entendimento de uma montagem clássica na atualidade. É notório, também, como, em menor ou maior instância, os tópicos dialogam entre si com sutis nuances, como é o caso de não ser possível descartar, por exemplo, um suporte mnemônico quando se analisa a potência política de um espetáculo que pressupõe um repertório anterior do espectador ao mesmo tempo em que oferecerá recursos para posteriores reflexões.

Dessa forma, partindo do modelo teórico de análise proposto por Hall (2010), o presente artigo, focado na questão pertinente ao universo mnemônico, pretende-se ater aos tópicos **mimese**, **memória** e **psique**, para discutir alguns passos das representações dramáticas do teatro antigo dentro do ambiente universitário da FCLAr (sigla que se refere à Faculdade de Ciências e Letras, da Unesp, localizada na cidade Araraquara, no interior do Estado de São Paulo), dando especial atenção às peças que obtiveram grande destaque por suas avaliações e documentação. Entende-se aqui como avaliação e documentação os registros que existem sobre essas apresentações, levando-se em conta arquivos fotográficos, filmagens, chamadas comerciais, pôsteres, livretos, resenhas e críticas.

Embora o teatro perdure através dos séculos como uma das grandes manifestações culturais do mundo ocidental, transformando-se constantemente, não é possível esquecer que ele foi engendrado em um momento muito particular da história da humanidade, ou seja, trata-se de uma arte que surge da confluência das ações do homem grego e suas manifestações políticas, sociais e religiosas.

Quando Aristóteles, por exemplo, discorre sobre o teatro, ele não o conhecia mais, o que restava ao filósofo eram apenas os textos de uma forma artística que movimentou toda uma sociedade ao longo do século V a.C. De qualquer forma, as obras literárias permaneceram vivas e algumas resistiram ao longo do tempo. Nelas, por mais que o que nos é viável seja explorar os elementos performáticos impressos nos textos, é justamente a presença da forma escrita que permite, na atualidade, que encenações mantenham viva uma epifania artística análoga à vivenciada pelos helênicos.

É notório que, ao longo dos séculos, as *performances* do teatro antigo deram espaço a novos movimentos, novas perspectivas de encenação, novos temas e, por conseguinte, novas teorias. Todavia, vale enfatizar, também, que o teatro grego sempre foi memória presente em toda a história da literatura dramática. No caso do Brasil, que possui um histórico mais recente de encenações clássicas, foi depois da década de sessenta, do século XX, que surgiu esse resgate do teatro clássico.

Não é tarefa fácil delimitar os movimentos que fazem com que a tragédia ou a comédia sejam revisitadas, mas é fato que tal experiência está ligada a inúmeros fatores históricos que estejam acontecendo nos países que as revisitam. Sendo assim, por mais que um mito, no caso da tragédia, ou uma situação cotidiana da Atenas do século V, para a comédia, dialoguem a princípio com uma população específica, os inúmeros dados constituintes das peças falam, primordialmente, sobre o ser humano, as relações sociais, os sentimentos, entre outros aspectos que impedem os textos clássicos de permanecerem cristalizados em um período específico da história do Ocidente.

Veículo de uma reflexão moral, social, política e cultural, o teatro ganhou força, no Brasil inclusive, no ambiente universitário. Na história do teatro nacional, por exemplo, a academia tornou-se, a partir do século XX, o lugar de disseminação das práticas dramáticas. De acordo com Azevedo (2000, p. 27), tratava-se de uma nova experiência em relação ao

teatro:

A maior parte do teatro acadêmico pode ser considerada como um teatro empenhado. Se seus enredos permanecem quase sempre no tradicional relato de encontros e desencontros amorosos, seu pano de fundo é essencialmente político e social; não político no sentido partidário do termo, mas no sentido da representação dos conflitos que estavam latentes na sociedade brasileira. O teatro deveria desempenhar uma função civilizatória. Deveria levar ao público os questionamentos e, se possível, as soluções para os problemas brasileiros.

Destarte, assim como o teatro engajado do início do século, ao qual se refere Azevedo, “deveria desempenhar uma função civilizatória”, o mesmo sentimento persiste, e é possível pensar que tampouco deixa de ser político o engajamento dos professores da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, na segunda parte da década de 80 do século XX. A ideia de popularizar o teatro clássico entre alunos que não chegariam a ter contato com esse tipo de drama não deixa de ser parte de um engajamento político-social dos profissionais acadêmicos que, em certo momento, sentem a necessidade de transmitir para além do pequeno grupo de estudantes de grego ou latim para o qual lecionam a tradição teatral antiga.

Assim, no início da década de 80, do século XX, o *Giz-en-Scène* começou a ser pensado, até que, em 1987, define-se o nome em referência à expressão francesa *Mise-en-Scène*, que gerou o interessante trocadilho. O nome, por fim, ficou definido como Grupo de Leituras Dramatizadas *Giz-en-Scène*. A presença, no nome, da expressão “leitura dramatizada” é um importante aspecto e diferencial do grupo. Com uma proposta inicial de leitura, aos poucos, foram surgindo novas necessidades e invenções estéticas que se uniram à postura performática completa, que extravasa a leitura experimental, própria dos atores em fase de decoração dos textos teatrais.

Ao longo dos anos, muitos foram os alunos e professores que deram vida às personagens lidas pelo Giz-en-Scène e, mesmo com essa rotatividade, os leitores com maior experiência e outras participações transmitem com grande generosidade e auxiliam na estreia dos novos leitores. Esse aspecto garante ao grupo uma solidez dificilmente encontrada e que, amparada na seriedade dos professores que iniciaram o grupo e estão transmitindo o conhecimento, perdurará por muito tempo.

Quando surgem os estudos de *Performance* e Recepção, a principal preocupação dos estudiosos estava relacionada com a recordação posterior de uma representação cênica. Entre as questões que apareciam, estava a necessidade de documentar o resgate do universo clássico, e, ao mesmo tempo, confrontá-lo com a estética da modernidade. A esse respeito, por exemplo, Hall (2010, p. 12) lembra que uma análise de *Ifigênia em Áulis*, de Eurípidés, à luz da experiência Protestante e Católica, tem muito a oferecer em diálogo com a narrativa da Antiguidade.

À vista do que foi dito até o momento, estudar a Recepção da *Performance* envolve mergulhar em um universo que vai desde a coleta de informações sobre a encenação até a leitura do texto dos diretores. Ademais, tal processo se demonstra tão complexo que, segundo Hall (2010, p. 13), atualmente se pode verificar que nunca dois especialistas apreendem a mesma visão sobre o espetáculo, e alguns elementos, de vivência pessoal ou intelectual, extrapolam o que é encenado, o que sugere, também, a identidade mnemônica do crítico, pois sua experiência ativa recordações e perpetua impressões que pertencem a uma esfera extremamente subjetiva.

O significado adotado para a palavra *Performance* remonta aos anos 60, do século XX. De acordo com Pavis (2008, p. 284), o termo representa muito mais do que apenas a encenação da ideia transmitida por um dramaturgo em sua obra, sendo o conjunto de elementos que compõem a peça teatral e as possibilidades inúmeras de se investigar esse processo, desde as unidades físicas até seus efeitos mais subjetivos, em uma arte que

se realiza de forma híbrida e multifacetada.

Posto isto, o uso que o ator faz de seu próprio corpo diz muito sobre uma *performance*, da mesma forma que também sugere questões importantes de sua recepção. Está, portanto, o corpo ligado intimamente com a **mimese** do espetáculo. Se por um lado, o ator empresta seu corpo para a encenação e o espectador reconhece que se trata de uma representação, por outro, identificar o que é apresentado está psicologicamente ligado ao processo de rememoração com a experiência pessoal do espectador.

O processo de reconhecimento do espectador com a personagem apresentada é ponto importante dos estudos de Recepção da *performance*, principalmente porque é a partir da análise da recepção de uma obra que é possível perceber como, ao longo dos tempos, novas composições, peças inspiradas nas obras clássicas ou mesmo grupos sociais, todos estes, através de um processo mimético, puderam explorar suas próprias identidades.

O estudo dos processos miméticos é também uma forma de serem observados encadeamentos diacrônicos e sincrônicos no que diz respeito à própria recepção crítica de uma representação teatral. Para Hall (2010, p. 18), muitos atores passam a ser conhecidos pelos personagens desempenhados em um espetáculo e possibilitam comparações com outras apresentações, anteriores e posteriores. No caso do *Giz-en-Scène*, por exemplo, muitos são os professores e alunos que, ao longo dos últimos trinta anos, passaram pela trupe. No entanto, alguns professores, ainda atuantes na universidade, e outros pesquisadores, os quais eventualmente realizam participações no grupo, tornaram certas participações memoráveis. Um desses personagens é o escravo Gêtas, da peça *Misanthropo*, de Menandro, interpretado por João Batista Toledo Prado, professor do curso de Latim. Em outras ocasiões, mesmo interpretado por outros atores, alguns trejeitos e atitudes, próprios do estilo de Prado de interpretar, foram mantidos, aspecto que rememorava o sucesso das antigas representações, mas, por outro lado, dava novos traços e fôlego ao personagem.

Tal atitude, assim, condiz com o que Hall (2010, p. 19) diz a respeito de personagens aclamados. Nesse sentido, a mimese é um momento de repensar movimentos psicológicos ativados em outros espetáculos. Assim, um ator que interpretará um personagem já aclamado tende, naturalmente, à emulação⁶, o que torna cada montagem diferente uma da outra.

Além disso, cenários, figurinos e certos objetos também refletem uma perspectiva mimética no público, como é o caso de Jean-Claude, nome carinhoso dado ao boneco que simula um dos crucificados na Matrona de Éfeso e Arnauld, *l'agneau*, a ovelha mascote do grupo. Quando tais signos cênicos são utilizados em outras apresentações ou fazem “participações especiais”, o público automaticamente os relaciona às outras montagens.

Acerca da presença da memória no universo dramático, Favorini (2009, p. 86) é assertivo ao discorrer sobre uma lógica muito mais acentuada de rememoração nos tempos atuais:

Theatre of the modern era is theatre of memory. What a standard textbook history of modern theatre terms a “century of innovation” is also a century of memoration, in which memory becomes a persistent and intrusive subject of the drama, as well as an object whose contours are shaped by the many arts of theatre. Though the differential “isms” constituent of modernism and postmodernism have been endlessly anatomized, the perdurance of memory on this changing scene has gone largely unnoticed, perhaps because modernism is so commonly considered as a break with the past—an estimate currently undergoing reconsideration. Coincidental with the rise and maturity of psychology as a modern life science, dramatists brought memory in a major role to the field of play; aptly enough, at just about the same time, modern thinkers about memory discovered the theatrical

6 O termo aqui é usado em seu sentido mais primitivo possível. Para Cícero (*Tusc.* IV.8), trata-se de uma forma de o autor, ao retomar obras célebres, homenagear seu predecessor, obviamente inserindo seu próprio estilo e pensamento, mas nunca deixando de lado a essência visitada na obra de partida.

metaphor as explanatory model.⁷

Assim, é justamente pensando no teatro como veículo condutor de ideias que envolvem processos externos e internos, no que diz respeito às reflexões do próprio indivíduo, a **memória**, segundo Hall (2010, p. 22), é o reforço da permanência posterior da imagem criada pelo espetáculo, o impacto e suas repercussões na audiência. Uma presença memorável no grupo é a de Fernando Brandão dos Santos, professor de Língua e Literatura grega e membro efetivo da trupe, que, em todas as apresentações de *Nuvens*, de Aristófanes, interpreta o filósofo Sócrates. O cômico da situação, para além da atuação do professor, encontra-se no fato de Brandão dos Santos ter baixa estatura e entrar em cena, em sua primeira aparição, no alto das nuvens, ou seja, muito acima do palco, o que torna o momento antológico, principalmente pelo caráter amistoso do acadêmico, conhecido entre os alunos da universidade.

Essa identificação com o público, por outro lado, também pode extrapolar os níveis miméticos e mnemônicos, levando o espectador a uma experiência psíquica. Sendo assim, a **psique**, aspecto também abordado por Hall (2010, p. 23), refere-se ao universo dos gatilhos que uma representação, em diálogo com a Antiguidade, pode proporcionar com relação a uma experiência extremamente individual. Por conseguinte, não são poucos os artificios utilizados pelo *Giz-en-Scène* que despertam no espectador. Um exemplo sobre o uso do cenário em favor da encenação está relacionado com a montagem de *Medeia*, de Eurípedes, em que o espectador é

7 O teatro da era moderna é o teatro da memória. O que uma história-padrão do teatro moderno chama de “século de inovação” também é um século de memorização, em que a memória se torna um assunto persistente e intrusivo do drama, bem como um objeto cujos contornos são moldados pelas muitas artes do teatro. Embora os diferentes “ismos” constituintes do Modernismo e do Pós-Modernismo tenham sido infinitamente anatomizados, a perda da memória nessa cena em mudança passou despercebida em grande parte, talvez porque o Modernismo seja tão comumente considerado como uma ruptura com o passado - uma avaliação atualmente sendo reconsiderada. Coincidentemente, com o surgimento e maturidade da psicologia como ciência da vida moderna, os dramaturgos trouxeram a memória para um papel de destaque na peça; apropriadamente, quase ao mesmo tempo, os pensadores modernos, a respeito da memória, descobriram a metáfora teatral como modelo explicativo.

levado a resgatar em seu íntimo informações sobre sua vivência e a organização sociocultural do mundo. Embora o grupo tente explorar com certa fidelidade as vestes gregas, romanas ou indianas, dependendo do contexto, também não deixa de buscar a inovação em diversos aspectos. No caso da encenação de *Medeia*, o grupo resolveu fazer uso de jornais para confeccionar o fundo cênico, criando, dessa forma, um conglomerado de informações e imagens que, a princípio, tinham como intenção apenas criar um ambiente sensacionalista com notícias trágicas e sanguinolentas, mas que se tornou um verdadeiro choque visual, explicitando constantemente aos espectadores que aquela conjuntura vivida pela heroína com o marido e os filhos é reflexo de uma situação que pode, ainda hoje, estar perfeitamente estampando as capas dos jornais. Ademais, em meio aos discursos em voga, principalmente no que concerne às teorias sobre o Feminismo e aos índices de feminicídio no Brasil, o impacto individual é sentido até mesmo durante a própria apresentação, o que é reforçado, posteriormente, pelo exercício do resgate mnemônico.

Nota-se, portanto, que mimese, memória e psique dialogam entre si, mesmo que elas dependam de gatilhos diferentes. Em um vídeo, disponibilizado na plataforma *YouTube*⁸, há uma cena memorável da comédia *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme de Figueiredo, que exemplifica melhor essa questão. Quando a entrada de Anfitrião é anunciada pelo arauto, que o compara a Aquiles, José Dejalma Dezotti, professor aposentado do curso de Latim, ao entrar em cena, de forma extremamente performática, além da aparência pouco heroica, faz referência a um gesto muito comum na atualidade, próprio de artistas e personalidades quando são aclamados pelo público. Tal fato contagiou os espectadores e gerou a manifestação da audiência. Aqui, a cena só se torna cômica justamen-

7 GIZ-EN-SCÈNE. *Um deus dormiu lá em casa*: Parte I. Disponível em: <https://youtu.be/03XzRSMbIqQ>. Acesso em: 01 jun. 2020.

te porque ela depende dos três processos propostos na recepção da *performance*; primeiramente, a ideia mimética gerada pelo gestual próprio das celebridades, conflitante com a postura de um guerreiro; em segundo lugar, a memória da figura do professor, descaracterizado de sua postura hierárquica da sala de aula, aspecto que pode, inclusive, ser rememorado posteriormente; e, por fim, o estímulo psíquico quanto aos elementos de composição da cena, que envolve o herói em situação pós-bélica, a chegada em casa, o momento espaço-temporal da ação e, principalmente, o elo com a cultura midiática atual.

Sendo assim, é possível perceber que a memória permanece como a conexão dos processos miméticos e psíquicos, evocando a permanência de um resgate que, no caso do teatro clássico, ganha uma nova leitura. Ao ponderar sobre o drama grego, Vernant e Vidal-Naquet (1999, p. 233) pontuam que, na tragédia, “é preciso que a cidade ao mesmo tempo se reconheça e se questione”. Embora os estudiosos estivessem preocupados com outro contexto, relacionado com o impacto social das produções dramáticas daquele período, é preciso ressaltar que tal propósito da tragédia se estende à própria arte teatral que, obrigatoriamente, ao fazer, ainda hoje, o homem se questionar sobre o “ser” e o “não-ser” (TORRANO, 1995, p. 22), transporta ciclicamente o drama à grande progenitora: Memória.

Referências

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

CICERO. *M. Tullius Cicero: Tusculanae Disputationes*. Ed. M. Pohlenz. Leipzig: Teubner, 1918.

EURIPIDES. *Bakkhai*. Tradução de Reginald Gibbons. Introdução de Charles Segal. New York: Oxford University Press, 2001.

FAVORINI, Attilio. *Memory in play: from Aeschylus to Sam Shepard*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.

GIZ-EN-SCÈNE. *Um deus dormiu lá em casa: Parte I*. São Paulo, [200-?], 1 vídeo (10 min). Disponível em: <https://youtu.be/03XzRSMbIqQ>. Acesso em: 01 jun. 2020.

UM MANIFESTO 2.0 do bibliotecário. Mash up por Laura Cohen. Tradução: Maria José Vicentini Jorente. [S. l.: s. n.], 2007. 1 vídeo (4 min). Disponível em: <http://youtube.com/watch?vYj1p0A8DMrE>. Acesso em: 12 maio 2010.

HALL, Edith.; HARROP, Stephe. (org.) *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Great Britain: Duckworth, 2010.

HALL, Edith. Towards a Theory of Performance Reception. In: HALL, Edith.; HARROP, Stephe. (org.) *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Great Britain: Duckworth, 2010, p. 10-28.

HESIOD. *Theogony and Work and Days*. Tradução de Catherine Schlegel e Henry Weinfield. Michigan: Michigan University Press, 2006.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

LORAU, Nicole. *The mourning voice: an essay on Greek tragedy*. Trad. Elizabeth Trapnell Rawlings. Nova York: Cornell University Press, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Artigo recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 12/06/2020

Irish theatre in the 21st century: traumatic histories, feminist interventions

Teatro irlandês no século 21: histórias traumáticas, intervenções feministas

Dr Miriam Haughton¹

Abstract: In recent years, #MeToo became a point of identification for all women regarding their embodied experience in public space, specifically, articulating *collectively* that embodied female experience is very often subject to sexual harassment, violence and abuse. This movement demonstrated that, as a woman, it is more likely that you *will* suffer from sexual harassment, violence and abuse in your lifetime, than *not*. This is traumatic, it is extraordinary, and yet, this is the everyday reality for women. While #MeToo trended on social media globally in 2017, this identification and articulation of embodied female experience as regularly subject to abuse can be traced via scholarship and the arts centuries previous. What is most striking *today* is that there is mainstream public attention engaging with these narratives, where traditionally there was only silence, dismissal and denial. The identification of #MeToo is not new, but perhaps the mass public engagement with it is. In this essay, I will explore those historical contexts with regard to contemporary Irish theatre. Through analysis of two case studies, Marina Carr's *On Raftery's Hill* (2000) co-produced by Druid and the Royal Court, and ANU Productions' *Laundry* (2011) directed by Louise Lowe, this essay will consider how contemporary Irish theatre engages with traumatic histories utilising a feminist consciousness.

Keywords: Irish theatre. Feminism. Trauma. Family. Performance

¹ Drama and Theatre Studies, National University of Ireland, Galway.

Resumo: Nos últimos anos, o movimento #MeToo tornou-se marca de identificação para todas as mulheres com relação à experiência de seus corpos no espaço público, especificamente expressando coletivamente que a experiência do corpo feminino está muito frequentemente sujeita ao assédio sexual, à violência e ao abuso. Esse movimento demonstrou que é mais provável que uma pessoa, sendo mulher, sofra assédio sexual, violência e abuso ao longo de sua vida do que não. Isso é traumático, extraordinário, e, ainda assim, é a realidade cotidiana das mulheres. Mesmo que o movimento #MeToo tenha se popularizado nas mídias sociais de forma global em 2017, a identificação e a expressão da experiência do corpo feminino como regularmente sujeito a abuso podem ser encontradas em trabalhos acadêmicos e nas artes de séculos atrás. O que mais impressiona hoje é a atenção que a opinião pública tem dado a essas narrativas, quando tradicionalmente havia apenas silêncio, isenção e negação. A marca #MeToo não é nova, mas talvez o envolvimento em massa do público seja. Neste artigo, pretendo explorar esses contextos históricos com relação ao teatro irlandês contemporâneo. Pela análise de dois casos, *On Raftery's Hill* (2000), de Marina Carr, coproduzida pela Druid Theatre Company e pelo Royal Court Theatre; e *Laundry* (2011), produzida pela ANU Productions e dirigida por Louise Lowe, este artigo discutirá como o teatro irlandês contemporâneo lida com histórias traumáticas utilizando uma consciência feminista.

Palavras-chave: Teatro irlandês. Feminismo. Trauma. Família. Performance.

Introduction: #MeToo Then and Now

The #MeToo² movement was instigated online by Tarana Burke in 2006 to express solidarity and support for women of colour who had suffered sexual harassment and abuse, particularly in the workplace. By its global social media presence in 2017, its resonance and reference

2 See 'MeToo' website for further details: <https://metoomvmt.org/about/#history>. Accessed 1 October 2019.

expanded much further, though it is worth noting that women of colour may have been sidelined as a result of the media attention to famous white women. #MeToo became a point of identification for all women regarding their embodied experience in public space, specifically, articulating *collectively* that embodied female experience is very often subject to sexual harassment, violence and abuse. This movement demonstrated that, as a woman, it is more likely that you *will* suffer from sexual harassment, violence and abuse in your lifetime, then *not*. This is traumatic, it is extraordinary, and yet, this is the everyday reality for women. While #MeToo trended on social media globally in 2017, this identification and articulation of embodied female experience as regularly subject to abuse can be traced via scholarship and the arts centuries previous. What is most striking *today* is that there is mainstream public attention engaging with these narratives, where traditionally there was only silence, dismissal and denial. The identification of #MeToo is not new, but perhaps the mass public engagement with it is.

In this essay,³ I will illuminate those historical contexts with regard to contemporary Irish theatre. Through analysis of two case studies – Marina Carr’s *On Raftery’s Hill*⁴, which premiered as a co-production between the Tony award-winning Druid Theatre with London’s Royal Court in 2000, touring Ireland, the UK, and the US, and ANU Productions’ *Laundry*⁵, directed by Louise Lowe, premiered as part of Dublin Theatre

3 This essay includes analysis first published in my monograph *Staging Trauma: Bodies in Shadow*. Palgrave, 2018.

4 Marina Carr, *On Raftery’s Hill* in Marina Carr: *Plays 2*. (London: Faber, 2000), 35. *On Raftery’s Hill* was first performed as a Druid Theatre Company/Royal Court Theatre co-production at the Town Hall Theatre, Galway on 9 May 2000, and subsequently at the Royal Court Jerwood Theatre Downstairs, London, on 29 June 2000. Sorrel Raftery was played by Mary Murray, Ded Raftery by Michael Tierney, Dinah Raftery by Cara Kelly, Shalome Raftery by Valerie Lilley, Red Raftery by Tom Hickey, Isaac Dunn by Kieran Ahern and Dara Mood by Keith McErlean. The production was directed by Garry Hynes, designed by Tony Walton, lighting design by Richard Pilbrow, sound design by Rich Walsh and music composed by Paddy Cuneen.

5 ANU Productions, *Laundry*, directed by Louise Lowe at the site of the former Magdalene Laundry, Seán McDermott Street (formerly Gloucester St), Dublin, September 29-October 15 2011. *Laundry* was premiered as part of The Ulster Bank Dublin Theatre Festival 2011. Creative Producer Hannah Mullan, Designer Owen Boss, Lighting Design Sarah Jane Shiels, Sound Design Ivan Birsthistle and Vincent Doherty, Choreographer Emma O’Kane. Cast includes Úna Kavanagh, Sorcha Kenny, Catriona Lynch, Niamh McCann, Stephen

Festival in 2011 – this essay will consider how contemporary theatre engages with traumatic histories utilising a feminist consciousness. Due to *Laundry*'s site-specific staging in Ireland's longest running Magdalene laundry building, this production could not tour, though its impact remains highly significant in Ireland and among the global diaspora, of whom many include Magdalene survivors and their families, since its production in 2011.

My research examines the staging contexts of these case studies, locating them among the traumatic histories they were drawn from, which centre on women saying, sometimes loudly, and sometimes quietly, #MeToo. However, they said this traditionally in isolated historical contexts, dominated by the overwhelming power of the Irish institutions of church, family, and nation, and without the immediate collective community that one can access online today. For the women depicted in these productions, there was little opportunity to challenge the normalised patterns of abuse they were subjected to as part of conservative ideologies regarding gender, the family, and religion that were inextricably linked to the strong relationship between church and state in twentieth-century Ireland.

Trauma, particularly women's trauma, constitutes an extraordinary everyday experience, and in contemporary Irish theatre as well as literature, film and various forms of cultural production, we are surrounded by female-led storytelling that engage with this in recent years. Theatre scholar Paige Reynolds notes this in her research on Eimer McBride's *A Girl is a Half-Formed Thing* (2013). Reynolds (2014) summarises the connections between this seminal novel and its twentieth century legacies in 'modern and contemporary Irish literature: the rural poverty, the unhappy family, the sexual abuse, the oppressive Catholicism....[McBride] resurrects the

Murray, Bairbre Ní Caoimh, Peter O'Byrne, Robbie O'Connor, Niamh Shaw and Zara Starr. Community cast includes Martin Collins, Stephen Duigenan, Paddy Fitzpatrick, Tracey McCann, Laura Murray, Eric O'Brien, Fiona Shiel and Lauren White. *Laundry* won 'Best Production' at the Irish Times Theatre Awards 2012.

legacy of modernism to condemn childhood sexual abuse and does so in part by drawing attention to the complexity of that abuse for victims.’ Furthermore, McBride’s novel highlights how this type of abuse is widespread in her very title. Referring to her central protagonist as ‘A Girl’, rather than giving her a name, is telling of how this experience is representative of a large number of women.

In *Trauma and Recovery*, the work of leading US psychiatrist Judith Herman (1992) focuses on incest and abuse of women in the latter half of the twentieth century, a time when second wave feminism voiced many concerns regarding embodied female experience. Herman’s research evidences that women in everyday life are as traumatised as male war veterans. The male space of trauma is war – it is public, and acknowledged, and legitimated. The female space of trauma is the home – it is private, it is silenced, and it is often denied. However, contemporary theatre in Ireland is staging these homes, and silences, and contemporary audiences are listening. Herman’s research is essential to this essay, examined in greater detail in the forthcoming analysis.

How do we recognise trauma in performance? Usually not with women screaming on stage, or bombs going off. Usually not with linear monologues that provide a beginning, middle, and end, and follow tradition concepts of logic and rationale that gained traction as part of western imperialism. Trauma is messy, confused, contradictory, and sometimes hidden, submerged in shame and denial. Aesthetically and dramaturgically, trauma in performance can manifest in narrative, design, embodiment, gesture, pattern and symptom, and often in sporadic, non-linear and inconclusive ways, as is customary with postmodern performance. Jean-François Lyotard (1990, p. 47) observes: ‘What art can do is bear witness not to the sublime, but to this aporia of art and to its pain. It does not say the unsayable, but says that it cannot say it.’ Suzanne Little draws from much of the critical work across the humanities and social sciences in her astute

article ‘Repeating Repetition’ to identify the range of potential registers one may expect from an encounter with trauma or shock. Little (2015, p. 45) summarises acute conditions such as ‘wordless and affectless states; loss of the ability to comprehend or use syntax; distortions of vision, taste, sound and touch and hallucinations.’ The performance space that stages trauma must host these states of traumatic play, constantly navigating the disruptions that emerge as theatre artists draw upon both their imaginative resources as well as what David Dean, Yana Meerzon and Kathryn Prince note in *History, Memory, Performance* (2015, p. 2): ‘the archives and repertoires of memory, a notion understood on the one hand in its collective, national, and public contexts and the other as something acutely personal, subjective, individual, even idiosyncratic and unreliable.’

First and foremost, though, my study must address this question to proceed: What is trauma? There are many avenues to theorise this. I choose to begin with Herman’s outline of the traumatic as her research closely follows traumatic experiences of women and is thus fitting to open my enquiries:

Traumatic events are extraordinary, not because they occur rarely, but rather because they overwhelm the ordinary human adaptations to life. Unlike commonplace misfortunes, traumatic events generally involve threats to life or bodily integrity, or a close personal encounter with violence and death. They confront human beings with the extremities of helplessness and terror, and evoke the responses of catastrophe (HERMAN, 1992, p. 33).

These case studies stage the trauma of violation, containment, loss and exile - and the trauma of social conditions that suppress the significance and prevalence of those experiences. The trauma becomes extended to include *the lack of intervention* that legitimates the initial traumatic encounter, thus spawning a wider web of secondary traumas. Often, we

can only recognise trauma after it happens, as with Post Traumatic Stress Disorder (PTSD). Definitions of what constitutes PTSD remain in debate since it became formally established in the 1980s, but trauma theorist Roger Luckhurst provides a useful general outline:

Individuals who experience wars, disasters, accidents or other extreme ‘stressor’ events seem to produce certain identifiable somatic and psycho-somatic disturbances. Aside from myriad physical symptoms, trauma disrupts memory, and therefore identity, in peculiar ways (LUCKHURST, 2008, p. 1).

In these forthcoming case studies, we are offered glimpses of the ‘stressor’ events these female characters experienced, directly resonant of what women experience in both contemporary and historical Irish society.

Case Studies 1: *On Raftery’s Hill*

Contemporary Irish playwright Marina Carr’s *On Raftery’s Hill* is arguably one of the most traumatic plays that premiered in Ireland, the UK and US in 2000. Yet within such significant traumatic dramatic activity and scope for staging, what is the central trauma among the multiple traumas enacted and signaled? One’s initial instinct is likely to respond by furiously pointing to the rape scene which concludes Act I, written to be performed centre stage followed by a blackout and thus lights up on the audience for the interval. Surely, the father’s rape of his virginal daughter is the central trauma of the play? Surely, the naturalistic staging of the rape on the kitchen table (stabbing the kitchen table with a knife to signal penetration) was the most traumatic theatrical staging? Violence, torture, incest, abuse, humiliation, and despair: the list of actions and emotions that can exist under the umbrella terms of ‘violation’ and ‘trauma’ can go on. In this case, as is generally the case, the trauma is both physical and psychological.

While the traumatic act of rape is committed by a single perpetrator in this scene, the crime is protected by the complicit silence staged in the dramatic world, which could be argued as significantly traumatic as the act of violation, though this analysis does intend to provide any crude hierarchy of suffering. This violation alongside the general familial and cultural complicity speaks to the histories of patriarchal social structures that continue to normalise and safeguard domestic abuse, clearly resonant with contemporary society. For the audiences attending this play, this drama offers easy recognition of the contemporary time and space, through stylized gestures of dialogue, embodiment, design and interaction. The community depicted on stage is the one ‘we’⁶ can relate to, and, the one ‘we’ continue to build. History does not provide a buffer nor protection. The only technique Carr utilises to convey some potential psychological distance between the realist social forces underpinning the narrative and its contextual cultural parameters is the questioning of the evolution of humans from animals, and the potential heredity consequences of this evolution.

Carr (2000) dramatises the violent act of rape and histories of incest as deeply embedded practices in Irish culture, and not as something that occurs as an isolated incident, provoking public outrage or the force of the law. The virginal body of youngest daughter Sorrel Raftery is spread-eagled on the kitchen table centre stage and violated by her father in his drunken rage, abuse he has enacted previously with his eldest daughter Dinah. All family members know of the abuse and do not intervene. There are also suggestions of sexual abuse occurring in previous generations of the family and throughout the wider community in the play. By the play’s end, the cycle of repetition within the dramatic reality is confirmed, and thus, no hope or potential for change is offered by the play. The premiere

6 By ‘we’ I mean the audiences in Ireland, the UK and the US. I consider them a group by the performance location as western, first world, English-speaking, and thus largely resonant with the location of the action in the play – western, first world, English-speaking, through specific to rural Ireland.

production of this play toured to established city centre venues in Ireland, the UK and US. It was staged in venues where targeted marketing is directed at mainstream popular audiences, and the ramifications of this tour leads to a wealth of debate for this study. In my extended study, the analysis not only considers the staging of trauma in this play, but the political staging of theatrical institutions and programming in contemporary neoliberal contexts, and the performativity of Irishness in national and global contexts.

As Herman (1992) reveals, this violation results in a physical and sexual attack, but also, a moral and psychological attack. She has been terrorised, dominated and humiliated by her father. The basic sense of identity, developed since birth through notions of self, family, and society, are ridiculed and destabilised through this violation. It extends further than the act of rape to the act of complicity engaged in by her family and community. Such examples of family, friends and community refusing to acknowledge victims' experiences of rape and sexual assault are widely reported, and indeed, Herman historicises the attitudes and laws which support these conditions of denial and repression. As she declares, 'There is no public monument for rape survivors' (HERMAN, 1992, p. 73). Sorrel is also violated and traumatised by her biological mother and half-sister, Dinah, and grandmother/great-grandmother Shalome, whose brief comment '...poor little Sorrel. I wanted to stop it. Is she still alive?' (CARR, 2000, p. 48) tells the audience that whether upstairs or downstairs, doors closed or open, the Raftery family members heard and understood Red was attacking Sorrel but did not intervene during the act or come to her aid post-attack. This abandonment of Sorrel by the Raftery family members tells that they conceive of the rape as an inevitable initiation into a cycle of abuse, violence and secrecy that has become normalised through their history (and social history), and is safeguarded as well as reproduced by those it has violated.

In this play, public shame is conceived of as of greater consequence

than personal trauma by society's structures. Dinah knew that one day Red may rape Sorrel, 'the only perfect thing in this house' (CARR, 2000, p. 45). She did not remove Sorrel from the Raftery house on the hill to live in a more secure environment or home elsewhere. She did not warn Sorrel about the realities of Red's desires and attacks. If she was listening to the attack behind the door, as Sorrel accuses her of, she did not intervene. She did not remove Sorrel from the house post-rape or reassure Sorrel that she had been grossly wronged and deserved care and restitution. Rather, Carr sets up a reaction that according to Herman's research is most common for female victims to experience post-rape. She isolates her further, shames her, and blames her.

According to Herman (1992), such abandonment furthers the traumatic impact on the victim, and lessens their ability to recover their sense of self and identity through the re-establishment of trust and safety. Throughout *Trauma and Recovery*, Herman (1992, p. 3) analyses 'commonalities'. This refers to experiences of trauma that, while distinctive in their manifestation and context, maintain many parallel dynamics of operation (i.e., the captivity of battered women and the captivity of political prisoners), as well as post-traumatic symptoms. In particular, the PTSD of combat soldiers and those who conduct military operations interconnects with those of female experiences of sexual and domestic abuse. This has led to comparative studies of the male space of public trauma (war) with the female space of private trauma (domestic and sexual abuse). However, how such victims are treated and judged by immediate peers and wider society drastically alters. Herman's research tells that generally, in the experience of returned soldiers or victims of civilian disasters or ordinary crimes, '[...] the victim's immediate family and friends usually mobilize to provide refuge and safety' (HERMAN, 1992, p. 62). While Herman is quick to note that combat survivors often describe that no one in the community or society *really* wants to know the details of war, at the same

time, *public* memorials are erected, *public* holidays are announced, and *public* speeches are made. In recent decades, compensation demands for PTSD can be sought and won. These actions imbue the experience of war with public respect, legitimizing the experience of trauma as publically, and nationally, significant, though the sacrifice of any human life in war cannot ever be justified or compensated. However, with female victims of sexual abuse, Herman's research details that the people closest to the victim will not necessarily rally to her aid. Indeed, many of the community may be more supportive to the alleged rapist or abuser than to the female victim. To maintain a distance from the attacker, the victim may need to retreat from some part or all of her social network (HERMAN, 1992, p. 62). Furthermore, had it not been for the legitimacy associated with veteran trauma, the parallels with female trauma from abuse may not have been identified, and thus, somewhat reluctantly validated by association. On this, Herman concludes:

Only after 1980, when the efforts of combat veterans had legitimated the concept of post-traumatic stress disorder, did it become clear that the psychological syndrome seen in survivors of rape, domestic battery, and incest was essentially the same as the syndrome seen in survivors of war. The implications of this insight are as horrifying in the present as they were a century ago: the subordinate condition of women is maintained and enforced by the hidden violence of men. There is war between the sexes. Rape victims, battered women, and sexually abused children are the casualties. (HERMAN, 1992, p. 32).

Herman's overall claim is that for the formal (i.e., funded) study of psychological trauma to occur, which would lead to a mass social engagement with trauma in various forms, the concurrent political elite must first have a strategic vested need to legitimate the traumatic experience. Until that strategic need is identified and studies advanced, public attitudes are not conditioned or enabled to support it. Herman's monograph begins

with an interrogation of historical events in the late nineteenth century in Europe primarily led by Freud, Janet, Charcot and the Salpêtrière in Paris, and leads to late twentieth century in the US, charting how political movements come to find themselves in a situation where they need to support the psychological study of trauma and thereby public engagement with trauma. I cannot go further on that within the scope of this essay,⁷ but it remains important to note that there is significant research conducted on this topic.

Laundry

In *Unclaimed Experience*, Caruth (1996, p. 26) asks ‘What do the dying and bodies of the past [...] have to do with the living bodies of the present? And what is the role of *our seeing* in establishing a relation between these two sets of bodies?’ To respond to Caruth’s question, this study of ANU Production’s *Laundry* demonstrates that the dying and bodies of the past are implicit in the social and political fabric of the present. Indeed, they are also implicated in the fabric for potential futures. Yet the potential of their present-day impact is dependent on dominant prevailing and historical value-systems and power economies. These structures largely determine one’s agency to communicate and construct narratives, personal and public, and access channels of official and cultural discourse. That is not to suggest that hidden bodies bear no impact on present-day life and the potential for change, or, that very visible bodies necessarily hold a position of power. Indeed, as this chapter will reveal, the invisibility and silence of centuries of deceased Magdalenes and the remaining survivors potently illuminate the complex tapestry of power economies and hierarchies both in Ireland and the Christian countries throughout Europe, America, and Australia which established and maintained the laundries and related

7 I expand much further on this history in the Introduction to *Staging Trauma*, pp. 1-39.

institutions. Only by claiming witness to their shadows and how their illegal and inhumane incarceration became normalised, can one begin to comprehend the privileges and discriminations fundamental to processes of seeing and not-seeing, speaking and being silenced.

ANU are recognised as Ireland's leading theatre company that stages immersive experience, challenging the very history and concept of what theatre is and can be. Their works awakens audience agency. One does not forget their experience at an ANU production. I cannot forget *Laundry*.⁸ As an audience member, you are guided throughout the building to observe different scenes of everyday activity for Magdalenes and invited to participate, though not forced to. I will never forget the power of those high walls and locked doors. I will never forget the silence and the smell. It confronted me, through embodiment more so than language, with my history as an Irish woman in a way that I had only been half-conscious of previously. *Laundry* visibly and viscerally merged the bodies of the past with the bodies of the present in performance. This merger provoked conflicting memories and histories, urgent queries regarding the implementation of constitutional law, and renewed scrutiny of wider social value systems. Tense questions regarding the role and responsibilities of individual Irish citizens as well as collective communities in relation to marginalised institutional histories re-emerged and circulated nationally and internationally. *Laundry* staged some of the bodies that Irish institutions had worked hard to hide. Many of the women the production referenced lie in unmarked graves, their lives and deaths rarely witnessed or documented.

This site-specific performance speaks to the histories of specific Magdalene penitents institutionalised in Dublin's city centre Gloucester Street laundry throughout the twentieth century, providing a harrowing encounter with religious-led state-sanctioned violence targeting female

⁸ My research on *Laundry* was first published in *Modern Drama*, 'From Laundries to Labour Camps: Staging Ireland's 'Rule of Silence' in Anu Productions *Laundry*', (2014), 57: 1, pp. 65-93.

autonomy largely via staging strategies of silence and observation. In this production, the audience's gaze is returned and their bodies interact with the surroundings of those once incarcerated there. The contemporary political context informing this performance, and, how this performance continues to inform contemporary politics in Ireland as well as globally, requires digging up, literally and metaphorically, history's victims, or as Milija Gluhovic (2013, p. 1) refers to 'the simultaneous difficulty and necessity of confronting bodies from the past.' In recent decades, societies in Ireland and the north of Ireland, face 'discoveries' of historical abuse and human remains related to the activities of Ireland's reliance on institutionalisation throughout the twentieth-century, a history that is fundamentally connected to poverty and poscolonialism. As the respectability and power of these religious-led institutions collapsed in recent years, the public sphere is dominated with the emerging traumas of those who suffered as a result of the ideologies informing the time, and struggling to enact accountability and redress.

In Ireland, Gluhovic's 'bodies from the past' include institutionalised bodies, such as those who were considered as disruptive to the historical narrative of symbolic Mother Ireland and ancient Celtic Irish heritage, the popular narrative of Irish history. *Laundry* questions the totality of this historical narrative, showcasing how Irish women and mothers were treated following the birth of symbolic Mother Ireland. It was marriage or precarity. If they did not enter [heterosexual] marriage, and if their husbands/fathers/brothers could not support their presence *in* the family home, they could be 'sent *to* the home', a colloquial expression that refers to institutionalisation. Ireland's population in the twentieth century is the most institutionalised in the world, with one per cent of citizens being sent to Magdalene laundries, Mother and Baby Homes, orphanages, workhouses and psychiatric asylums (O'SULLIVAN e O'DONNELL, 2012, p. 9). These are not all women, but many of these

institutions operated as a result of state and church control of women's bodies, lives, legal rights and stringently monitored application of ideals of motherhood.⁹ The remaining legacy of the everyday reality for women, and indeed children, is outlined in the most recent Women's Aid report. The most dangerous place for women and children in contemporary times is within their homes (and not on the streets in the middle of the night) in case of attack from a person who is known to them.¹⁰

Laundry signalled the stakes at play for the Irish state, its citizens and its 'official' history. On 5 February 2013, the 'Report of the InterDepartmental Committee to establish the facts of state involvement with the Magdalene Laundries' chaired by former Senator Martin McAleese (hereafter referred to as the 'McAleese report') was published, eighteen months after it began its inquiry. (Senator McAleese announced his retirement on 1 February, four days before the report was published.) This inquiry into state involvement commenced following an urgent recommendation from the United Nations Committee Against Torture (UNCAT) in 2011¹¹ though the Irish state had previously argued that women entered these institutions voluntarily and were managed by the religious orders without state involvement. This report acknowledges significant state involvement from 1922 – when the Irish Free State was established as a dominion of the British Empire under the Anglo-Irish Treaty –, with 26.5% of referrals made by state authorities.¹² Yet, *An Taoiseach* (the Prime

9 See Frances Finnegan, *Do Penance or Perish: Magdalen Asylum in Ireland* (Oxford: Oxford UP, 2004); James M. Smith, *Ireland's Magdalen Laundries: And the Nation's Architecture of Containment* (Manchester: Manchester UP, 2008).

10 Women's Aid most recent media release finds that 'Women more likely to be killed at home and by an ex-partner, according to new Women's Aid Femicide Report,' 25 November 2016. See: <https://www.womensaid.ie/about/newsevents/news/2016/11/25/media-release-women-more-likely-to-be-killed-at-ho/>. Accessed 25 November 2016.

11 The survivor advocacy group Justice for Magdalenes updates its website with their press releases, government responses and media coverage of this campaign. Further information can be found at <http://www.magdalenelaundries.com>

12 The full report can be accessed and downloaded from The Department of Justice and Equality website. <<http://www.justice.ie/en/JELR/Pages/MagdalenRpt2013>>

Minister) of the time, Enda Kenny, failed to apologise in full on behalf of the Irish state to the remaining survivors and the families of its victims¹³ on its publication. Instead, the apology came weeks later as intense international public pressure mounted.) Following the McAleese report, two nuns, remaining anonymous, gave a radio interview broadcast on Radio Teilifís Éireann (RTÉ), the national broadcaster. They defended the Church's role in Magdalene history, refusing to apologise¹⁴ and reminding listeners that it was the families who put them there, and during those times, Ireland was a 'no welfare state'. Since then, the four Orders who ran the laundries in the Republic of Ireland have refused to contribute to the Redress Scheme set up by the Irish government in the wake of the Report (this scheme was confirmed after much delay and initial hesitancy to do so).¹⁵ Nigel Rodley, Chairman of the UN Human Rights Committee, commented on the Irish State's human rights records, highlighting the ritualised strategy of official response to these scandals and silenced histories, especially when they do not further any aspect of the state's dominant neoliberal agenda. Rodley declared:

That it is time the Irish State stopped its automatic response to every scandal being first to deny, then

-
- 13 Stephen Collins and Harry McGee, 'Kenny criticised for failure to issue Magdalene apology', *Irish Times*, 6 February 2013. <http://www.irishtimes.com/newspaper/breaking/2013/0206/breaking5.html> Accessed 6 February 2013.
- 14 In the interview conducted by Claire McCormack broadcast on RTÉ's Radio 1's 'The God Slot' on 10pm, 8 March 2013, two nuns reacted to the allegations regarding suffering and abuse in the Magdalene laundries at the hands of the various Orders who managed them, on condition that the nuns, their congregations, and where they worked were not named. The voices heard belong to performers. Patsy McGarry reports in 'Magdalene Nuns Hit Back at Critics and Defend their Role' in *The Irish Times*, 'When asked whether an apology might be appropriate after the McAleese report on the laundries, "Sister A" responded, apologise for what?" [...] "There was a terrible need for a lot of those women because they were on the street with no social welfare and starving. We provided shelters for them. It was the 'no welfare' state and we are looking with today's eyes at a totally different era.' <http://www.irishtimes.com/news/magdalene-nuns-hit-back-at-critics-and-defend-their-role-1.1319508> Accessed 6 August 2013.
- 15 Harry McGee reports in 'Nuns Say They Will Not Pay Magdalene Compensation' that 'The Mercy Sisters, the Sisters of Our Lady of Charity, the Sisters of Charity and the Good Shepherd Sisters have informed Minister for Justice Alan Shatter in recent days that they will not pay into the fund, which could cost up to €58 million.' *The Irish Times*, 16 July 2013. <http://www.irishtimes.com/news/politics/nuns-say-they-will-not-pay-magdalene-compensation-1.1464737> Accessed 6 August 2013.

delay, then lie, cover up and eventually, if forced, throw some money at it and hope it will go away. In all this, it takes the sides of the elites, those who wield more power than is healthy, whose concerns are for protecting their members including the medical profession (RODLEY, 2014).

Laundry, in this context, operates as a case study of how performance can disrupt and challenge official narratives and histories promoted by leading forces of authority, offering sidelined and suppressed narratives a space in the public domain, limiting as that space may be. This study does not argue that victims, artists or individuals seek to use the arts directly as a method of drawing public attention to wrongdoing, but acknowledges that in modern and contemporary Ireland, the arts often directly and significantly contribute to the creation of cultural, phenomenological, and psychological spaces which encounter narratives not yet officially welcomed in the public sphere.

Freud turns to literature to investigate this complex relationship between ‘knowing and not knowing’, a key dialectic of trauma studies throughout its interdisciplinarity. In *The Trauma Question*, Luckhurst (2008, p. 6) affirms it seems to ‘foreground the slippages inherent in the act of representation.’ In this case study, this tension of ‘knowing and not knowing’ demands analysis of the overlapping acts of presence, visibility, embodiment and interaction. Throughout *Laundry*, the performance aesthetics, installations and encounters staged at the site of performance presented ‘knowing’ side by side with the crimes against humanity a state declared that it did ‘not know’. Caruth’s reading of the genealogy of trauma studies foregrounds the phenomena of ‘*latency*, the period in which the effects of the experiences are not apparent’ (CARUTH, 1996, p. 17), also commonly referred to as ‘*nachträglich*’ further detailed by Luckhurst (2008, p. 81). I argue that in this case, the effects of Magdalene

history have always been apparent, visible and affective in Irish laws and cultural traditions which govern public and private behaviours, particularly in relation to hegemonic control of the body, sexuality and sex. Latency however, is a useful term for considering the effects of the experience in relation to the *acknowledgement* of wrongdoing and the processes of accountability. In a postcolonial society such as Ireland, the established twentieth-century tradition of navigating accountability for historical trauma is examining the British Empire's colonial impact. There is not yet an equal tradition in the contemporary moment within Ireland for accepting accountability of state-led wrongdoing, and social complicity, or any top-down desire to create a dialogue regarding acknowledgement and accountability of state-led crimes.

Conclusion: Traumatic Legacies

Luckhurst (2008, p. 4-5), like Caruth and other seminal trauma theorists, draw from Freudian analysis to query latency, exploring 'the strange temporality of traumatic memory: an event can only be understood as traumatic *after* the fact, through the symptoms and flashbacks and the delayed attempts at understanding that these signs of disturbance produce'. While steps have been made to recover these histories, and to examine these plays in a new light, culturally, there remains a hesitancy and unease regarding the investigation of the treatment of vulnerable women in Ireland. This is partly a legacy of the treatment of the female body as a result of constitutional articles which remain in effect throughout the 1937 Constitution, *Bunreacht na hÉireann*. This ensures a legal framework and public validation for the control of women, inevitably creating the conditions for the violence enacted against them, as well as normalised everyday patterns of misogyny. Thus, equality is more clearly demonstrated in theory than in practice.

The cases studies driving this research each displays registers of contemporary neoliberal politics and culture, which tend to impact not only a culture of individualisation but one of isolation, further disempowering a subject already vulnerable. *Laundry* provides a historical lens from which to observe the relationship between the politics of economics and citizens deems unprofitable, or not useful, essentially ‘docile’ in Foucauldian terms. *On Raftery’s Hill* interrogates the personal dangers associated with stringently monitored tropes of cultural myth, and Carr dramatises the unforgiving consequences for those who threaten the ongoing stability of established cultural identity, at any cost.

Both these case studies are about Ireland, history, and trauma. They utilise the potency of Irish land and landscape to comment on the failures of hereditary familial structures, patriarchal politics and western economies. Both are led by female theatre artists and depict experiences of vulnerability, wrongdoing and sidelined subjects. While they differ enormously in theme and form, one can perhaps conclude that what motivates these theatre artists then, on some level, is acknowledging trauma that is traditionally suppressed, denied, or marginalised in public space. In that, they take a risk with reception, a key focus of this wider study. By drawing attention to the stories of the vulnerable or dispossessed, they inevitably signal the failure of social mechanisms and, indeed, the failure of society to intervene at times. Such productions inherently demand reaction and responsibility, necessitating a debate on *relationality* in contemporary society. That debate is what #MeToo provoked on a global scale, framed by female-led discourse regarding embodied female experience. Unfortunately, the key point of commonality amongst these women all over the world was violence. Fortunately, the key reason that #MeToo harnessed such global momentum is that many people are listening.

Bibliographic References

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

DEAN, David; MEERZON, Yana; PRINCE, Kathryn (Eds.). *History, Memory, Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave, 2015.

GLUHOVIC, Milija. *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics*. Basingstoke: Palgrave, 2013.

HERMAN, Judith. *Trauma and Recovery: From Domestic Abuse to Political Terror*. London: Harper Collins, 1992.

LITTLE, Suzanne. 'Repeating Repetition: Trauma and Performance'. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Vol. 20, No. 5, 2015.

LUCKHURST, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *Heidegger and the Jews*. Trans. Andreas Michel and Mark Roberts. Minneapolis: Minnesota University Press, 1990.

O'SULLIVAN, Eoin; O'DONNELL, Ian. *Coercive Confinement in Ireland: Patients, Prisoners, and Penitents*. Manchester: Manchester University Press, 2012.

REYNOLDS, Paige. 'Trauma, Intimacy and Modernist Form'. *Breac: A Digital Journal of Irish Studies*, 11 September 2014. <https://breac.nd.edu/articles/trauma-intimacy-and-modernist-form/>

Recebido em: 31/09/2019

Aprovado em: 18/05/2020

Fazendo teatro em tempos difíceis

Doing Theater in Difficult Times

Claudia Orenstein¹

Tradução: Mayumi Ilari
Universidade de São Paulo

Resumo: Apresentado como *Palestra Internacional sobre Teatro - 2019* na Faculdade St Thomas em Thrissur, Kerala, na Índia, em 7 de janeiro de 2019, este ensaio examina uma grande variedade de modos com que artistas de teatro vêm reinventando suas formas artísticas de maneira a remeter às circunstâncias econômicas, políticas, sociais e críticas de seu tempo. De *the Brig* do Living Theatre em 193 em Nova Iorque, a *Esperando Godot* de Susan Sontag em 1993, encenada na cidade sitiada de Sarajevo, a *Rainhas da Síria* de Omar Abussada, na Jordânia em 2013, com um elenco de 50 mulheres refugiadas sírias, o teatro permanece uma forma infinitamente mutável e relevante, servindo aos cidadãos em situações de crise de múltiplas maneiras, por vezes por meio de protesto, outras através do riso, às vezes dando voz própria aos povos, ou ainda refletindo a falta de esperança de sua realidade. Nos Estados Unidos, em seguida às eleições presidenciais de 2016, quando uma sensação de choque e desespero acometeu boa parcela da população, parte de seu teatro mais relevante, em vez de romper com formas tradicionais, explorou as bases da história estadunidense, permitindo aos seus cidadãos confrontar seu passado com o caminho que os conduziu ao momento presente. Ao invés de encenar protestos violentos, expansivos ou irados, o teatro de protesto desse momento enfatizaria, necessariamente, o restabelecimento do discurso civil.

Palavras-chave: Teatro político. Teatro de protesto. Teatro moderno e contemporâneo.

1 Hunter College, CUNY.

Abstract: Presented as the 2019 International Theatre Lecture at St Thomas College, Thirssur, Kerala in India, on 7 January, 2019, this essay looks at a wide range of models of how theatre artists have reinvented their artform to speak to the critical social, political, and economic circumstances of their times. From the Living Theatre's 1963 *the Brig* in New York, to Susan Sontag's 1993 *Waiting for Godot* in the city of Sarajevo under siege, to Omar Abussada's 2013 *Queens of Syria* in Jordan, with its cast of 50 Syrian women refugees, theatre has remained an infinitely mutable and relevant form, serving citizens in crisis in a myriad of ways, sometimes through protest, sometimes through laughter, sometimes by offering people a voice of their own, and sometimes by reflecting the hopelessness of their reality. Following the 2016 U.S. presidential election, with a feeling of shock and despair gripping a large swathe of the population, some of the most relevant theatre, rather than radically breaking down traditional forms, explored the foundations of U.S. history, allowing Americans to confront their past and the path that led them to the present. Instead of staging angry, vocal or violent protest, the protest theatre for this moment necessarily emphasized reestablishing civil discourse.

Keywords: Political theatre. Protest theatre. Modern and contemporary theatre.

Primeiramente, gostaria de parabenizar a Faculdade St. Thomas em seu centenário, um marco auspicioso para esta importante instituição. Gostaria também de agradecer ao Professor C.S. Biju pelo convite para a presente palestra. Conhecemo-nos há cerca de dezoito anos, quando da primeira vez em que estive em Hunter College, com uma bolsa *Fulbright*. Sou afortunada em ter tão maravilhoso amigo e gentil colega, que promoveu diversos intercâmbios acadêmicos entre nós. Quando me sugeriu, há apenas cerca de duas semanas, que falasse sobre o tema do teatro no mundo em tempos difíceis, decidi aceitar a sugestão, na crença de que seria certamente um assunto que lhes interessaria muito.

Assim, espero que esta apresentação seja útil em suas atuais reflexões. Não posso dizer que falarei sobre o teatro de todo o mundo, mas tratarei de assuntos de minha própria perspectiva estadunidense e, certamente, nova-iorquina. Espero que este compartilhar de minhas observações lhes ofereça caminhos relevantes em assuntos com que estejam lidando. Não sei quantos dos exemplos que darei lhes serão familiares, mas revisitando-os pela lente deste tema, espero poder oferecer um material para reflexão e discussão que nos seja útil. A maioria dos exemplos é conhecida, e ao retomá-los espero sublinhar a diversidade de réplicas que o teatro pode oferecer em tempos conturbados, e sua contínua flexibilidade e relevância em responder aos diferentes momentos históricos. O teatro mantém-se como um recurso criativo, vital, em nosso arsenal cultural, político, social e comunitário.

Em setembro de 2001, trabalhava com minha codiretora, Ruth Wikler, e um elenco de jovens atores na preparação de uma peça teatral chamada *Brueghel Triptych*. A ideia da montagem adviera do fato de que minha irmã, então curadora do *Northern European Prints* no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque, preparava uma mostra de trabalhos do mestre da pintura holandesa do século XVI, Pieter Bruegel, o Velho. Ela me mostrara inúmeras imagens dessas pinturas e gravuras que continham elementos altamente teatrais: artistas e festividades no período do carnaval, por exemplo, ou personagens excêntricos e muito cômicos. Observá-los me fez pensar nos contrastes entre os mundos culturais das artes visuais e performativas. Enquanto os amantes das artes visuais admirariam essas magistrais imagens nas salas calmas do grande museu, quão verdadeiramente chocados ficariam, se qualquer desses personagens indomados e suas atividades efetivamente viessem à vida. Eram tão estridentes e desregrados, que derrubariam as estátuas e obras de arte caríssimas, criando um caos completo. Onde o museu valorizava o silêncio e o comedimento, essas figuras carnavalescas expressavam exuberância,

explosão física e emocional, o tipo de espírito animado e popular que eu amava no teatro. E assim, em relação a essa mostra no museu, embarquei com meus colaboradores na criação de uma peça teatral que traria essas obras à vida, e a apresentá-las simultaneamente à mostra em exibição, de modo que os amantes das artes plásticas pudessem animar-se a assistir a ambos o espetáculo e a mostra, e pensá-los um em relação à outra.

Após trabalhar durante todo o verão na criação de nossa peça, estávamos, no dia 11 de setembro, iniciando os ensaios técnicos para a estreia que se aproximava. O dia 11 de setembro de 2001 foi, como se sabe, o dia em que membros da *Al-Qaeda* sequestraram quatro aviões comerciais, arremessando dois deles contra as torres gêmeas do Complexo *World Trade Center*, em Nova Iorque, e um contra o Pentágono, em Washington D.C. Um quarto avião, com destino a D.C., foi desviado por passageiros que sabotaram os planos dos sequestradores, e caiu na Pensilvânia. Os eventos desse dia, com as icônicas torres desmoronando em chamas, enquanto bombeiros desesperadamente tentavam salvar pessoas presas entre os 110 andares do prédio, deixaram cerca de 3.000 mortos e mais de 6.000 feridos. De um dia para o outro, nosso mundo se transformou, bem como o sentido de cada atividade em que estávamos envolvidos, quer fosse essa atividade teatral ou de qualquer outra natureza.

Esses eventos puseram um claro foco em algo que sempre tentei transmitir em minhas aulas de história do teatro: o teatro fala a seu público em um momento histórico e cultural específico. Pode-se hoje recriar cada pilar e degrau do teatro *Globe* de Shakespeare, usando materiais e técnicas precisos, e montar as peças shakespearianas com elencos exclusivamente masculinos, como se fazia em seus dias, com figurinos exatos do período, como se tem feito no novo Teatro *Globe* de Shakespeare em Londres. Mas o que nunca se poderá recriar é o público daquele momento, o que lhe passava pela mente ao ver o espetáculo e o que dele retinham como significativo naquele momento. É este, em essência, o lugar onde o teatro

acontece, na relação da plateia com a obra. Nada do estilo teatral ou dos valores da produção do nosso espetáculo sobre Bruegel tinha mudado naquele dia. O que mudou foi que todos, artistas e espectadores, estavam agora pensando e refletindo, em outras palavras, sobre tudo o que estava em questão, na tentativa de confirmar se um evento teatral seria um feito relevante ou não.

Em minhas aulas de História do Teatro Mundial, frequentemente me sinto encabulada pelo fato de que, à medida que acompanhamos o desenvolvimento de movimentos e estilos teatrais importantes em face de seus momentos históricos e culturais, vejo-me fazendo referência a eventos catastróficos, como a Segunda Guerra, e pensando em “como isso afetou o teatro”? É porventura perturbador que meu trabalho me estimule a olhar toda a história mundial tendo em vista seu impacto no teatro. Em comparação com tão grandiosos eventos históricos, a arte da performance ao vivo não tem como não parecer trivial. Como se pode pensar em teatro em face da guerra, do terrorismo, dos tiroteios em massa, da ascensão de regimes fascistas, de crises de refugiados em alta escala, da pobreza global, ou de enchentes catastróficas? Os últimos anos ofereceram ao mundo um excesso de tragédias, catástrofes, crises ambientais e políticas, e a ameaça iminente de aquecimento global não nos isenta da ameaça de tempos difíceis, em qualquer momento próximo. Qual o papel do teatro nesse contexto? De que modo e que tipo de teatro vale o nosso tempo, nessas circunstâncias?

No dia 12 de setembro de 2001, todas as ideias interessantes e criativas que tínhamos sobre a exploração da obra de Bruegel, e a relação entre os mundos das artes visual e performativa pareceram-nos extremamente inconsequentes. Eu estava na parte alta da cidade, longe do foco dos acontecimentos, mas a cidade que nunca dorme estava vazia e silenciosa, na medida em que as pessoas mantiveram-se longe das ruas, sem saber que novas tragédias possivelmente se seguiriam. O ônibus

que tomei para o ensaio, passando por Manhattan, estava sinistramente vazio, exceto por cinco outras pessoas, que desembarcaram no hospital. Juntamos o elenco para uma discussão de grupo. Deveríamos continuar com a produção, ou não? Em caso positivo, de que modo? Se o fizéssemos, alguém viria? Minha codiretora, que morava no Brooklyn, do outro lado do rio em relação às torres, tinha assistido aos eventos do alto de seu prédio, e estava bastante traumatizada. Senti necessidade de voltar para a casa da família em Wisconsin, e deixou a produção em minhas mãos. O elenco, contudo, achou que seu verdadeiro trabalho como atores estava apenas começando com as apresentações, e se dedicou à continuidade. Um dos atores foi muito eloquente ao expressar que, diante da tragédia, sentia que atuar – dedicar-se à arte pela qual tinha paixão – era um ato de afirmação da vida. Ele e os outros precisavam atuar como forma de suportar e de se fortalecer ante os eventos. Ele nos convenceu. Desse modo, realizamos o espetáculo e doamos todo o dinheiro arrecadado para as famílias dos bombeiros que perderam as vidas naquele dia.

Embora nosso espetáculo não fosse o evento mais relevante para aquele momento, curiosamente, as críticas à mostra do museu enfatizaram o quanto a arte de Bruegel falava a seu tempo igualmente turbulento, um período de discórdia religiosa e política, e que os eventos do 11 de setembro deram grande relevo a esses temas. Segundo o crítico Michel Kimmelman, do New York Times:

Bruegel viveu em tempos duros e loucos, mas a beleza, lembra-nos sua obra, traz uma ordem reconfortante em quase tudo que toca... a boa arte é um reino em si mesma, com suas próprias regras e fundamentos, e felizmente podemos escapar rumo a ela, de tempos em tempos, quando precisamos nos reencontrar. (KIMMELMAN, 2001, p.31)

Enquanto Kimmelman essencialmente louvou a mostra como

uma atividade quase escapista, este não é, obviamente, o único tipo de resposta que a arte e o teatro podem oferecer em tempos sombrios. O teatro pode também apresentar caminhos que nos ajudem diretamente com assuntos do dia e, como disse meu ator, ter atitudes de afirmação da vida no mundo. O teatro, enquanto atuação viva, pode manifestar visões, ideias, desejos do que queremos ver no mundo. Investir energia nesse trabalho é um modo positivo de lutar contra eventos turbulentos, afastando-nos do desespero, em direção a como podemos, por meio da arte, afetar o mundo. O teatro, reduzido à sua essência, usa nossos corpos, nossa presença no mundo e nossa capacidade de agir de modo a fazermos algo do vazio, a compartilhar histórias que precisam ser contadas, a dizer a verdade ao poder, e a ensaiar como desejamos remodelar o mundo. Esses são feitos poderosos e explicam por que a história do teatro inclui a história de sua censura.

O teatro sempre foi uma ferramenta vital para o engajamento nos assuntos do presente, enquanto crítica, resistência, reflexão, resposta ou catarse emocional. Todas essas podem ser formas válidas de responder a diferentes necessidades humanas. A antiga peça grega *Édipo Rei*, de Sófocles, foi escrita quando a cidade de Atenas estava em guerra e assolada pela peste. As odes do coro aos deuses certamente refletem os próprios rogos dos cidadãos atenienses aos céus naquele momento sombrio, e a ação da peça, através por meio da qual o mundo mítico de Tebas se livra de seu próprio contágio agudo, embora altamente trágica, deveria remeter a alguma necessidade da população naquele momento de ver uma história cuja praga pudesse ser dizimada e em que as preces aos deuses fossem atendidas. Se a peça obviamente não eliminou a praga, deve ter oferecido consolo ou ao menos alguma perspectiva aos atenienses, que são também tarefas importantes do teatro.

A busca do teatro por modos de afetar realidades sociais e políticas decisivamente levou artistas criativos a elaborar novos modelos teatrais

que se expandiram, eles próprios, e transformaram nossa definição e prática do teatro, suas possibilidades estéticas, e seu senso de propósito. O modelo do teatro épico de Bertolt Brecht desenvolveu-se de sua experiência de ter vivido entre duas guerras mundiais, testemunhando o colapso econômico da Alemanha, a ascensão de Hitler, e a perseguição política disseminada. Tais elementos o levaram a conceituar o teatro não como um espelho a refletir o mundo tal e qual, mas como um martelo a remodelá-lo. Ele requisitou ao palco a exposição das falhas nos sistemas político, social e econômico dominantes, levando os membros da plateia a pensarem nas opções possíveis para uma mudança positiva. Suas peças podem não ter transformado o mundo, mas a expressão pública de suas visões ameaçou o suficiente para que ele precisasse fugir da Alemanha nazista.

O teórico, ativista e diretor brasileiro Augusto Boal levaria as ideias de Brecht um passo adiante, ao criar o Teatro do Oprimido. Boal reimaginou o teatro ao tornar espectadores em espect-atores, que não se sentavam passivamente assistindo ao espetáculo, mas usavam o teatro como ferramenta para pensar problemas difíceis, encenando diversas possibilidades de resposta, como ensaios de fortalecimento para a revolução. Tal uso radicaria ao exílio. Fora do Brasil, Boal continuaria escrevendo e desenvolvendo seus métodos teatrais, e inspiraria gerações teatrais subsequentes a usar o teatro de maneiras proficuas entre populações em conflito, auxiliando-as a contar suas próprias histórias e a buscar suas próprias soluções de problemas através de encenações teatrais próprias. Os modelos teatrais de Brecht e Boal continuariam a se desenvolver e sua influência no teatro e na cultura sobreviveram aos regimes que os suprimiram, ainda que hoje vejamos uma assustadora reemergência das ideologias que guiaram tais regimes.

Nos Estados Unidos dos anos 1960 e 70, a explosão do Movimento de Direitos Civis e o ativismo contra a guerra do Vietnã foram expressos necessariamente por meio de novos modelos de atividade

teatral, que transformaram tempos difíceis em oportunidades para a ação política criativa. Em 1963, o *Living Theatre* produziu *The Brig*, que criticava o complexo militar-industrial ao mostrar as ações repetitivas e desumanizadoras da vida cotidiana em uma prisão militar, usando uma cerca de metal separando público e plateia. Quando as autoridades chegaram para expulsar a trupe do seu próprio teatro, o grupo se trancou dentro da gaiola sobre o palco, desafiando a polícia a vir pegá-los, e, ao fazê-lo, elaborou uma declaração visual e simbólica de suas perspectivas: a cultura dominante e suas imposições autoritárias eram sua prisão. Em sua montagem de *Paradise Now*, em 1968, os atores do *Living Theatre* gritavam com o público, confrontando-o, denunciando as estruturas sociais que os aprisionavam, e então convidavam os espectadores a, juntos, no palco, criar uma comunidade alternativa de liberdade no presente. A companhia continua a encenar *Not In My Name*, uma peça de rua de 15 minutos, contra a pena capital, no atarefado distrito de *Times Square* em Nova Iorque, toda vez que alguém, na fila da morte, é executado pelo estado. “Os atores celebram a vítima na hora de sua morte, então se dirigem aos espectadores, tocam-nos, olham em seus olhos e dizem: Juro para você que nunca vou te matar. Você pode me prometer o mesmo?” (BOXER, 1998, 7)

A companhia *San Francisco Mime Troupe*, também nos anos 1960 e 70, levava seus espetáculos diretamente ao público em suas apresentações em espaços abertos, mas usavam comédia, teatro musical, e atuação estilizada para expressar suas visões políticas, apresentando no palco modelos de ativismo alegres e geradores de empoderamento. O teatro de bonecos e máscaras em grande escala da companhia *Bread and Puppet Theater* também saiu às ruas, acrescentando impacto visual e expressão artística às marchas de protesto.

Embora os anos 1960 e 70 tenham sido um período de grande ativismo político e social, por vezes situações difíceis pedem um tipo de teatro menos relacionado com protesto e mais voltado ao oferecimento de

apoio emocional às pessoas. Em 1993, quando a cidade de Sarajevo estava sitiada pelas forças sérvias, e a população sob fogo de franco-atiradores e sem comida e eletricidade, a escritora e ativista norte-americana Susan Sontag quis oferecer à comunidade em sofrimento algo mais do que reportar os eventos, e foi à cidade em guerra para encenar uma produção da peça absurdista *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Segundo Amber Massie-Bloomfield, “Notadamente, o teatro estava florescendo na cidade. Dois teatros, o Chamber Theatre 55 e o Sarajevo Youth Theatre, continuavam a funcionar, e cerca de cinquenta montagens foram realizadas durante o conflito.” (MASSIE-BLOOMFIELD, 2008, s/n)

Izudin Bajrovic, um dos atores, lembra que “Cada espetáculo estava lotado. O público queria ir: eles não tinham eletricidade, não tinham televisão, tinham apenas o teatro” (MASSIE-BLOOMFIELD, 2018, S/N). Tempos difíceis podem tornar o teatro mais vital. Os atores da produção de Susan Sontag, enfraquecidos devido à pouca comida disponível, deitavam-se durante os intervalos de ensaio, e um ator foi morto na rua alvejado por franco-atiradores durante o período de ensaio. Mas o grupo, em luto, decidiu continuar seu trabalho. A peça foi cortada e alterada para se adequar às necessidades do momento, e criou-se um elenco múltiplo para permitir que mais atores do que o originalmente previsto no *script* pudessem participar. Gordana Knezevic, editora substituta do jornal da cidade no período, avaliou a importância do espetáculo, afirmando que “*Esperando Godot* era uma metáfora de Sarajevo, pois Sarajevo estava esperando um milagre [...] ninguém podia definir o que estava esperando. Mas havia uma crença de que alguém pararia aquilo” (MASSIE-BLOOMFIELD, 2018, s/n).

Esperando Godot também falou a Nova Orleans em 2007, quando a cidade foi devastada pelo furacão Katrina, um outro momento e local em que o absurdo pareceu realismo. O artista e diretor Paul Chan, trabalhando com os grupos *Creative Time* e *Classical Theatre* de Harlem, encenou a

peça de Beckett em diversas locações distintas em Nova Orleans, usando a cada vez a cidade devastada como pano de fundo. De modo a garantir que a peça falasse às necessidades dos locais e não fosse apenas uma mera imposição teatral de fora, Chan seguiu o conselho recebido: “Você tem que gastar tempo e você tem que gastar grana” (KROEBER, s/d). Em outras palavras, ele e seus colaboradores precisavam tornar-se parte da comunidade e ouvir as necessidades locais, de modo que ele não atuasse apenas como um “artista privilegiado de fora” que “vem a uma cidade atingida, faz um gesto dramático pelo qual ganha crédito e parte sem deixar nada de útil.” (KROEBER, s/d). Sontag também estava aberta à crítica. Mas, como afirmou Knezevic sobre Sontag e sua montagem em Sarajevo,

“Essa foi a coisa mais significativa que ela poderia ter feito. Era necessário permanecer são, e preservar um sentido de normalidade. E para fazer isso é preciso preservar a cultura. É preciso manter o teatro vivo. Foi assim que resistimos à ocupação: enviando a mensagem de que, não importava quantas mortes houvesse, éramos ainda humanos.”(KNEZEVIC, s/d)

No caso de Chan, ele ficou em Nova Orleans e deu cursos antes e depois da montagem para melhor se integrar à comunidade. Ouviu com cuidado as contribuições locais para a montagem e ofereceu o espetáculo de graça. A equipe e muitos do elenco eram locais, e, valorizando o espírito de Nova Orleans, uma banda de metais levou o público a seus assentos, e a produção serviu gumbo e outros pratos prediletos locais.² Ao revisitar seu trabalho, pensando no que poderia ter feito diferente, Chan escreve sobre os sucessos da montagem, afirmando:

“Ainda estou estarecido ao pensar que as pessoas embarcaram numa peça de Beckett, alguns

² Kroeber, s/d.

chegando seis horas antes, com cadeiras de jardim e coolers para garantir um lugar, ou que, quando os ingressos acabavam, e pessoas que tinham ficado esperando (talvez por horas) eram dispensadas, elas efusivamente agradeciam à mesa de ingressos” (KROEBER, s/d, 4[150]).

Com um trabalho mais alegre, o *Clowns Without Borders*, uma organização criada em Barcelona em 1993, e que hoje tem filiais em 15 países, leva apoio teatral e emocional a pessoas em condições graves, transportando seus espetáculos de *clown* e suas oficinas mundo afora. Como indica o nome, eles homenageiam teatralmente o trabalho dos *Doctors Without Borders* (Médicos Sem Fronteiras), propondo como vitais na recuperação e cuidado do corpo o riso e a apresentação cômica a serviço das necessidades do espírito humano. Como define seu código de ética, os principais beneficiários de seus projetos são “as crianças que vivem em situações de crise e suas respectivas comunidades.”³ Os muitos projetos dos *Clowns Without Borders* incluem a *Turnê de Emergência do Vulcão da Guatemala* e a *Brigada do Riso do Terremoto do México*, de 2017.

Outros modelos de produção vital oferecem a indivíduos pobres oportunidade de contar suas próprias histórias enquanto arte criativa, terapêutica. *Queens of Syria*, dirigida por Omar Abussada, foi montada inicialmente na Jordânia em 2013, nascida de uma oficina que reuniu 50 mulheres sírias refugiadas na montagem da peça antiga *As Troianas*, de Eurípides. Essa produção amalgamava suas próprias histórias de guerra com os escritos antigos do tragediógrafo grego Eurípides. O autor usou a épica guerra grega para expressar sua própria crítica a Atenas de seu tempo que conquistava a ilha de Melos, matando os homens e vendendo as mulheres e crianças como escravas. A eterna realidade da crueldade humana e do sofrimento por ela gerado atravessou o tempo nesse projeto.

3 <http://www.cwb-international.org/our-ethic/>

Participar de um projeto criativo deu às mulheres envolvidas um caminho novo e criativo para que lidassem com a dor e o desalojamento.

O diretor sino-americano Ping Chong também ajuda atores não profissionais a compartilhar suas histórias. Desde 1992, ele vem criando, junto a várias comunidades distintas, uma série de espetáculos intitulados *Undesirable Elements*). Nesse trabalho, reúne membros de um grupo com problemas, que contam suas experiências pessoais. Inicia com longas entrevistas e oficinas com os participantes, e intercala seus contos em uma partitura dramática oferecida num cenário similar a um concerto, que denomina “uma peça de câmara de contação de histórias”, uma “ópera sentada para o mundo falado”. Alguns exemplos de montagens recentes incluem *Inside/Out... Voices from the Disability Community* (2008), *City for Peace: Voices from the Congo* (2010) e *Beyond Sacred: Voices of Muslim Identity* (2015).

Combater um regime opressivo pode demandar uma forma de auto-expressão mais forte e gráfica do que o modelo de ópera sentada de Ping Chong. O Belarus Free Theatre oferece talvez o exemplo mais marcante na atualidade. A revista *American Theatre* resumiu da seguinte forma o seu trabalho:

O incansável Belarus Free Theatre [...] é, possivelmente, um teatro de primeiros: a primeira companhia contemporânea a sobreviver, funcionar e florescer tanto no exílio como em casa, a despeito da repressão; a primeira a se basear na internet para dirigir e criar sua arte; a primeira a realizar campanha global pelos direitos humanos e pela liberdade artística básica; a primeira a encenar para o parlamento do Reino Unido⁴

A companhia iniciou em março de 2005 a apresentação de

4 <https://www.belarusfreetheatre.com>

montagens underground gratuitas em apartamentos particulares, como resistência ao governo autoritário do Presidente Lukasheno e sua censura aos artistas. Em 2007, a polícia atirou em um de seus espetáculos com metralhadoras. Alguns dos membros foram presos, mas a companhia recebeu apoio internacional e frequentemente se apresenta no exterior, tendo vários membros residindo no exílio. Seu estilo é desgarnecido e brutal. Em *Trash Cuisine*, por exemplo, apresentam descrições das torturas bárbaras usadas ao redor do mundo como se fossem receitas caseiras.

A crítica Verity Healy assim descreve o espetáculo:

[...] em *Trash Cuisine*, a companhia vai ainda mais longe, usando o corpo – ou nossa ideia deste, de como funciona e de suas necessidades – para abordar execuções de estado e mortes legalizadas pelo mundo... Frente a isso, o espetáculo parece bastante simples. Há uma série de vinhetas que detalham execuções globais horrendas. A estória verídica de um marido Hutu que mata seus três filhos pequenos e costura seus restos cozidos na barriga de sua esposa Tutsi durante o genocídio em Ruanda é a pior (se pode haver um pior). Para compensar tais graves atrocidades criadas pela Guerra civil e a morte na cadeira elétrica ou por injeção letal, tal como sancionado por estados nos EUA e na Bielorrússia, no embarque usado pelo exército britânico na Irlanda do Norte (que vemos no palco), observamos duas algozes que, usando verso shakespeariano cantado, trocam anedotas sobre seus métodos de execução culturalmente distintos (a Tailândia tentando ser mais humana, por exemplo), enquanto deglutem morangos, creme e champanhe. (HEALY, 2015, s/n)

Alaksandra Dynko afirma, sobre o mesmo espetáculo,

Os atores do BFT mostram diferentes tipos de assassinatos usando uma linguagem corporal

sofisticada, e pode-se ver nesses movimentos precisos e ensaiados que as pessoas põem seus corações, fantasias e tradições nacionais no procedimento de tirar a vida alheia, como ao cozinhar seus pratos prediletos.(DYNKO, 2015, s/n)

Cada um desses exemplos de teatro responsivo que mencionei anteriormente está aberto à crítica e a uma maior discussão sobre sua real eficácia na promoção de mudanças sociais e políticas, bem como a considerações éticas quanto ao modo como os grupos usam e talvez mesmo abusam dos participantes que atuam (especialmente nas comunidades carentes) e de sua plateia. Por anos, os praticantes percorreram essas questões, procurando maneiras de serem, a um só tempo, responsáveis, artísticos e eficientes. Mas o que me parece mais inspirador é a variedade de modelos que os artistas pelo mundo criaram para redimensionar o teatro de modo a responder às crises confrontadas, comunicar-se, e para expressar problemas e dificuldades. Inspira-me a flexibilidade do próprio teatro e sua capacidade de ressoar em tantos registros emocionais.

Nos EUA, temos tido nossos próprios tempos difíceis. A eleição de Donald Trump como presidente há dois anos criou um estado de crise permanente para a maioria dos cidadãos, o qual continua a causar danos à democracia e estabilidade global, à medida que o presidente adota políticas que negam o aquecimento global, solapam a educação, saúde e proteção ambiental, persegue imigrantes, intensifica tensões nas relações internacionais e encoraja racistas internos. No dia seguinte às eleições, boa parte do país estava em estado de choque com os resultados e ainda mais horrorizada com o tipo de ódio que surgia, liberado contra imigrantes, minorias e outros.

Mesmo antes da posse de Trump, já havia sinais de que o teatro poderia ser um local de resistência. Dia 19 de novembro de 2016, Mike Pence, o vice-presidente eleito, assistiu à apresentação do sucesso musical

da *Broadway Hamilton*, que já era um fenômeno nacional que lotava as sessões, tendo alcançado o cobiçado recorde de 11 prêmios *Tony* e um recorde ainda mais impressionante de 16 indicações, entre suas muitas distinções. O espetáculo inspirava as plateias precisamente por seu contraste à retórica racista de Trump, na medida em que conta a história da Revolução Americana e a vida do personagem histórico Alexander Hamilton usando *rap*, *hip hop* e outros estilos populares de música, com um elenco totalmente multicultural nos papéis dos pais fundadores. Por exemplo, o autor do musical, Lin-Manuel Miranda, de descendência porto-riquenha, interpretava o Hamilton original, e o número de abertura, trazendo fatos biográficos verídicos, escalou-o como um imigrante das Índias Ocidentais chegado a Nova Iorque, como tantos imigrantes estadunidenses, determinados a iniciar uma nova vida e encontrar fama e fortuna em uma terra prometida. O artista de rap afro-americano David Diggs encarnava o papel de Thomas Jefferson, principal autor da Declaração de Independência. Desse modo, o espetáculo abarcava necessariamente a diversidade cultural étnica e racial do país, e o papel importante dos imigrantes em sua cultura, incluídos na narrativa da fundação da nação. Na noite em que Pence foi ao espetáculo, a plateia o vaiou, bem com a sua comitiva, quando entravam no teatro, e ao fecharem-se as cortinas, Brandon Victor Dixon, o ator afro-americano que fazia o papel de Aaron Burr, dirigiu-se a Pence do palco, dizendo de maneira direta quais eram as implicações éticas do musical:

Nós, senhor — nós — somos a América diversa que está alarmada e temerosa de que sua nova administração não nos proteja, nem ao nosso planeta, a nossos filhos, nossos pais, nem nos defenda ou preserve nossos direitos inalienáveis. Esperamos verdadeiramente que este espetáculo tenha lhe inspirado a manter seus valores Americanos e a trabalhar em prol de todos nós. (MELE, 2016, s/n)

Embora Pence tenha ficado para ouvi-lo, a fala rendeu tuítes raivosos de Trump no dia seguinte, sinais premonitórios de que esse presidente governaria o país pelo *Twitter*. Ainda assim, foi importante, nesse momento, que o próprio espetáculo explicitasse seus valores, e que o encontro face a face entre atores e plateia, que é o coração do evento teatral, tenha permitido essa troca, essa ação direta de liberdade de expressão.

Assim, é interessante agora perguntar, desde a eleição, que tipo de teatro reagiu a este momento nos Estados Unidos? Para que tenhamos uma perspectiva maior do assunto, tomei a liberdade de perguntar a colegas e amigos do *Facebook* quais tinham sido as montagens mais impactantes que haviam assistido no ano anterior, aquelas que eles mais acreditavam ter representado o momento e por quê. As respostas, mesmo nesse pequeno grupo, foram reveladoras.

Gwen Orel (2019), crítica teatral, apontou duas peças de Martyna Majok, *The Cost of Living* e *Ironbound*. Diz ela,

[...] ambas as peças têm muita compaixão por pessoas “por um fio” - mostrando pessoas lutando contra um sistema difícil e no entanto mantendo sua humanidade. Seria tão fácil mostrar o final da batida do carro, o assassinato súbito. Ao invés disso ela faz algo muito mais difícil, mostrando as pessoas se conectando, embora seja difícil ou improvável.

O tema da revelação de nossa humanidade atravessou as respostas que obtive. Enquanto um grande número de norte-americanos foi às ruas protestar em diversas ocasiões nos últimos dois anos (sendo a Marcha das Mulheres e a Marcha pelo Clima os dois eventos mais observados), num momento em que observamos uma escalada do ódio e intolerância em todos os lugares, mais que um teatro de protesto irado, as pessoas têm valorizado o teatro como um lugar onde somos lembrados de como

podemos agir humanamente para com os outros, independentemente das circunstâncias ou de nossos pontos de vista distintos. O teatro molda o restabelecimento do discurso civil.

Duas respostas que me pareceram particularmente interessantes indicavam críticas de musicais populares icônicos dos Estados Unidos. O teatro musical estadunidense é possivelmente a coisa mais próxima que temos de uma forma de arte nacional. E as montagens que meus respondentes enfatizaram eram de dois dos mais amados e conhecidos musicais norte-americanos, espetáculos que são montados regularmente em escolas de ensino médio pelo país, com novos contornos. Uma era uma nova versão em língua ídiche de *Fiddler on the Roof*, montada na *Jewish Heritage Society* e a outra, uma montagem de *Oklahoma!* no St. Ann's Warehouse.

Sobre a montagem de *Fiddler on the Roof*, Elyse Singer (2019), (pesquisadora acadêmica e diretora, que é tão politicamente engajada que tem ligado a seus representantes políticos diariamente, nos últimos dois anos, para que saibam o que pensa sobre cada assunto importante), assim explicou porque a montagem a afetou:

[...] em parte o cenário, passando pela Estátua da Liberdade e atravessando a segurança até o Jewish Heritage Museum, em parte por causa da plateia, em parte pelo ator fazendo Tevye, eu solucei e solucei e foi tão certo para este momento.

Este espetáculo, que conta a estória de Tevye e suas cinco filhas nos velhos *shtetls* judaicos da Rússia e de como a família confronta a infiltração de ideias modernas em suas vidas e os pogroms russos contra os judeus que, ao final do espetáculo, os levam para deixar suas casas rumo à América, responde ao antissemitismo que ressurge no país, e às lutas que

se encontram por trás de tantas estórias de imigrantes.

Oklahoma! É o musical icônico norte-americano, se é que há um, e se passa no momento em que Oklahoma deixa de ser um território para se transformar em estado. O cenário desta montagem evocava a sensação de um salão comunitário informal em que o público se reunia assim como o fariam os cidadãos reunidos para um evento da comunidade. O pesquisador acadêmico e artista de teatro Ryan Donvan, cuja especialidade é o teatro musical, resumiu o espetáculo afirmando que “‘Oklahoma!’ de Daniel Fish, apresentado no *St. Ann’s Warehouse*, desfez profundamente a mitificação americana através de um musical que parecia destinado a receber tais mitos.” O elenco incluía uma atriz afro-americana, Rebecca Naomi Jones, como protagonista feminina e a atriz Ali Stroker, em cadeira de rodas, no papel cômico auxiliar de Ado Annie. O espetáculo trazia uma abordagem nova de cada canção já conhecida e, como Ben Brantley (2015) afirmou em sua crítica da estreia do espetáculo no *Bard College’s Fisher Center*, a peça “pede que ouçamos com ouvidos virgens o espetáculo que mudou o curso do musical da Broadway. E o que ouvimos? Ora, o canto da América, é claro, em toda sua insolência e inocência, otimismo e ansiedade, em seu caráter gregário e seu resguardo.” Essas qualidades de caráter contrastantes continuam a lutar entre si no interior de nosso sentido de identidade nacional.⁵ Houve ainda dois espetáculos mencionados que julgo importante apontar. Um foi a indicação da professora, dramaturga e diretora Kathy Nigh, do espetáculo-maratona *24 Decades of Popular Music*. Nesse espetáculo, Taylor Mac, um ator e cantor assumidamente gay, passa, em 24 horas, pela história Americana através da música, uma hora para cada década. O espetáculo é um feito ousado, para o ator e a plateia, de diversas formas. Nigh (2019) indicou um aspecto que se destacou, na sua percepção:

5 Ambos os espetáculos agora se transferiram para casas de espetáculo na *Broadway*, as respostas de meus amigos de *Facebook* tendo ecoado em muitos mais

Ele faz a plateia interagir entre si e se mover pelo teatro – o que significa que alguém que pagou 200 dólares por um ingresso próximo à orquestra pode ter de se mover até o *foyer* e que pessoas que não poderiam pagar por aquele ingresso e estão no fundo da frisa podem acabar sentadas nas primeiras cadeiras em frente à orquestra. O próprio espetáculo é altamente político, mas para mim foi a experiência global que nos lembrou de que somos humanos com corpos e que precisamos interagir uns com os outros.

Como os outros exemplos aqui mencionados, é uma dissecação da história e do caráter americanos, um questionamento de como nós, como americanos, em toda nossa diversidade, nos encontramos no interior de nossa história.

O último espetáculo que mencionarei foi o que teve o maior número de menções de meus amigos, que o elegeram como favorito enquanto teatro relevante e impactante para nosso tempo. É um espetáculo que eu também indicaria e ecoa alguns temas similares aos demais. Trata-se da peça *What the Constitution Means to Me*, com Heidi Schreck, e também estrelado por ela [Essa montagem também acaba de se transferir à *Broadway*]. Na infância, Shreck participava de torneios de debates em que as crianças viajavam pelo país fazendo discursos que haviam escrito sobre a constituição, debatendo sobre quais seções ou emendas julgavam mais fortes e significativos, e por quê. No espetáculo, Shreck revisita sua infância e os torneios e discursos de que participara, revelando, no processo, sua própria história familiar e o efeito direto ou indireto de aspectos da Constituição em sua própria vida. Meu colega, ator, diretor e acadêmico Tim Cusack (2019) resumiu a montagem de modo eloquente, da seguinte maneira:

Acho que o que era tão poderoso na peça de Heidi

era o modo como ela claramente ligou sua própria história de vida às proteções oferecidas pela Constituição e os modos como esta foi interpretada e moldada por diversas decisões da Suprema Corte através da história. Ela evocou de modo vívido os traumas vivenciados por todas as mulheres na sua família de classe operária e o quanto a lei ofereceu ou não proteção às mulheres em termos de violência doméstica, estupro pelo cônjuge e escolha sobre reprodução. Ela tornou o que nos é apenas material seco e desconcertante em algo pulsante de vida, de modo brilhante [...] o fim da peça é *umtour de force*, um debate vivo entre ela e a debatedora adolescente afro-americana sobre a questão de a constituição dever ou não ser abolida, e tentarmos começar de novo, por um documento mais justo. Um membro do público é escolhido para falar por todos nós, e decidir quem ganhou. E tudo ocorre naquele mesmo momento, e é tão emocionante. E você realmente entende que NÓS temos de refazer a Constituição, a cada dia. Não está garantida. E, é claro, ela também traz referências ao agón do teatro grego e ao voto para premiação, e você percebe que essa ânsia e esse processo em direção à democracia têm milhares de anos e ainda não entendemos direito. E, puxa, estou às lágrimas ao digitar isto.

Honestamente. Qualquer outro espetáculo de teatro americano que vi ano passado pareceu estúpido e sem razão, se comparado a este. Ao sair do teatro, pensava: “OK, é por isso que ainda precisamos desta forma. Nenhum outro meio pode reproduzir o que ela fez esta noite.”

As palavras de Tim, de fato, sintetizam o que temos em mente neste momento nos Estados Unidos, e como o teatro pode ser uma resposta vital nestes tempos difíceis. Todos os espetáculos mencionados por meus amigos, e que foram também aclamados pela crítica e agora estão sendo encenados na *Broadway* e em outros locais estão cutucando a necessidade

de voltarmos a analisar o que significa ser norte-americano, como chegamos a este momento complicado de nossa história, quais são os nossos valores, e como nos engajamos em formatar ou reformatá-los. É uma resposta teatral diferente de outros modelos que mencionei aqui, mas que se ajusta a nosso momento. Quem teria previsto que a história norte-americana e a nossa constituição se tornariam nossos temas mais emocionantes? E que promover discurso civil poderia estar entre as ferramentas mais poderosas no teatro de protesto?

Em Thrissur, vocês lutam à sua própria maneira com a conformação dos eventos atuais e encontrarão seus próprios modelos teatrais significativos com que abordá-los. O teatro, é claro, não pode resolver tudo. O teatro politicamente engajado é com frequência criticado por uma inabilidade em efetuar mudanças no mundo real. Mas não creio que devemos culpar o teatro por ser um instrumento imperfeito quando ele é capaz de cumprir uma imensa gama de funções, desde que seus profissionais atentem para as escolhas que fazem ao falar do momento em questão. O teatro é apenas um entre muitos parceiros que moldam o clima cultural de um período, o que não o torna inconsequente. Que sorte a nossa estarmos envolvidos com o teatro ou o ensino de teatro, engajados em um trabalho que *pode* contribuir em momentos de crise, que *pode* falar às necessidades do espírito humano, numa importante resposta às situações desumanizadoras de toda ordem.

Referências

BOXER, Sarah. Enter, The Audience; Trying to Gather Everyone In. *The New York Times*, New York, Aug. 29, 1998, Section B, p. 7. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/08/29/theater/enter-the-audience-trying-to-gather-everyone-in.html>. Acesso em: 03/01/2019.

BRANTLEY, Ben. Review: *Oklahoma!* Preserves a Classic While Adding Punch. *The New York Times*, New York, Jul. 5, 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/07/07/theater/review-oklahoma-preserves-a-classic-while-adding-punch.html> Acesso em:03/01/2019.

CUSAK, Tim. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597/> Acesso em 03/01/2019 (Post do Facebook) em: DYNKO, Alaksandra. Trash Cuisine – Belarus Free Theatre – Rare Meat, Naked Actors, Vladslav Kovalev’s Child Photos. *Ministry of Counterculture*, December 28, 2015. Disponível em: <https://moc.media/en/276> Acesso em: 26/12/2018.

HEALEY, Verity. Trash Cuisine – Belarus Free Theatre – Staging a Revolution – New River Studios. *Ministry of Counterculture*, Nov. 26, 2015. Disponível em: <https://moc.media/en/257> Acesso em: 26/12/2018. KIMMELMAN, Michael. Bruegel the Elder Explains It All for You. *The New York Times*, New York, Sept. 28, 2/001, Section E, p.31. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2001/09/28/arts/art-review-/bruegel-the-elder-explains-it-all-for-you.html> Acesso em: 26/12/2018.

KROEBER, Gavin. *Producing Waiting for Godot in New Orleans*. Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide. Disponível em: http://gavinkroeber.com/content/project/producing-waiting-for-godot-in-new-orleans/kroeber_godot.pdf Acesso em: 27/12/2018.

MASSIE-BLOOMFIELD, Amber. How Susan Sontag staged Waiting for Godot during the brutal Siege of Sarajevo. *The Stage*. London, Aug. 15, 2018. Disponível em: <https://www.thestage.co.uk/features/58148>. Acesso em: 28/12/2018.

MELE, Christopher and Patrick Healy. *Hamilton* had some unscripted lines for Pence. Trump Wasn’t Happy. *The New York Times*, New York, Nov. 19, 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/11/19/us/mike-pence-hamilton.html> Acesso em: 28/12/2018.

NIGH, Kathy. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597> Acesso em: 03/01/2019 (Post do Facebook). OREL, Gwen. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597> Acesso em: 03/01/2019 (Post do Facebook).

SINGER, Elyse. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudia.orenstein/grid?lst=602135002%3A602135002%3A1590676597> Acesso

[em: 03/01/2019 \(Post do Facebook\).](#)

Artigo recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 18/05/2020

Dilatações do tempo em peças do teatro brasileiro moderno: *Vestido de Noiva,* *A Moratória e Auto da Compadecida*

***Time dilatations in plays of modern brazilian theater:
Wedding Dress (Vestido de Noiva), The Moratorium
(A Moratória), And Morality play of Compassionate
(Auto da Compadecida)***

*Alice Carvalho Diniz Leite*¹

Resumo: Este artigo investiga dilatações do tempo frequentes em três obras modernas do teatro brasileiro: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues; *A Moratória*, de Jorge Andrade; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Compreendem-se como expansão temporal os processos de abarcar, em textos dramáticos, não apenas o presente da ação, mas também acontecimentos pretéritos e/ou situações ocorridas em mundos oníricos.

Palavras-chave: Teatro Moderno. Dramaturgia Brasileira. Tempo.

Abstract: *This article investigates time dilatations frequent in three modern literary works of Brazilian theater: Wedding Dress (Vestido de Noiva), by Nelson Rodrigues; The Moratorium (A Moratória), by Jorge Andrade; Morality Play of the Compassionate (Auto da Compadecida), by Ariano Suassuna. The processes of encompassing, in dramatic texts, not only the present of action, but also past events, and/or situations occurred in oneiric worlds, are comprehended as time expansion.*

Keywords: *Modern Theater. Brazilian Dramaturgy. Time.*

1 Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

O teatro brasileiro moderno, em larga medida, inaugura uma fase vigorosa da literatura dramática nacional: são diversos os autores em exercício, bem como são variadas as temáticas por eles desenvolvidas. A “Pluralidade de tendências”, analisada pelo crítico Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*, tem como implicações as dificuldades de rotulação didática dos textos e a expressiva abertura para possibilidades (MAGALDI, 2004, p. 255). Encontrar as características fundamentais desse período dramaturgico parece ser tarefa árdua e nem sempre executável, principalmente porque, como observa Alberto Guzik, no texto “A Dramaturgia Moderna”, presente na obra *História do teatro brasileiro*, os escritores não se unificam em movimentos coesos, não são alicerçados por ideais artísticos em comum e não trabalham baseados em propósitos análogos (GUZIK, 2013, p. 118). Embora as produções estejam um tanto isoladas, as qualidades estéticas das obras permitem cotejamentos, e algumas se destacam com maior vitalidade. Nesse sentido, há ajustado consenso ao elencar Nelson Rodrigues, Jorge Andrade e Ariano Suassuna como uns dos representativos da época, e, respectivamente, *Vestido de Noiva*, *A Moratória* e *Auto da Compadecida* como dos mais relevantes trabalhos de cada dramaturgo². Essas tramas apresentam, mesmo nas distâncias, certas similaridades. Entre elas, ressalta-se a preferência por temporalidades dilatadas que não necessariamente seguem parâmetros lineares, sucessivos e ininterruptos. A começar por *Vestido de Noiva* que, em 1943, se divide em três planos: alucinação, memória e realidade. Seguidamente, *A Moratória* que, representada em 1955, despedaça acontecimentos entre os anos emblemáticos de 1929 e 1932. Por último, *Auto da Compadecida* que, em 1956, se ramifica entre fatos da vida e da morte das personagens.

2 Críticos do teatro nacional, ao selecionarem os representantes da dramaturgia moderna brasileira, percorrem interessante linha de afunilamento: Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno*, escolhe sete autores – Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes e Augusto Boal. Na lista de Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*, repetem-se os quatro primeiros; e, na de Alberto Guzik, em “A Dramaturgia Moderna”, apenas os três primeiros.

Das considerações sobre a forma dramática, primeiramente, realçam-se argumentações encontradas na *Poética* de Aristóteles, escrita no período clássico grego (séculos V-IV a.C.). O filósofo estagirita compõe uma série de descrições e normas, sobretudo, acerca da tragédia mas também da comédia e da epopeia³. Distâncias entre essas tipologias variam, por exemplo, de acordo com as imitações priorizadas e com a extensão das obras. Nesses termos, tragédias e epopeias procurariam representar seres superiores, enquanto as comédias, seres inferiores e ridículos (1448a 9-16)⁴. As epopeias não incluiriam limitações de tempo, e as encenações de tragédias buscariam abarcar uma única passagem de sol, ou pouco ultrapassá-la (1449b 9). As ações das tragédias seriam completas, encadeadas por princípio, meio e fim (1450b 24-26), bem como teriam duração assimilável pela memória (1451a). Em suma, ainda de acordo com Aristóteles, tragédias mostrariam indivíduos de reputação e fortuna que, pela ocorrência de um erro, caminhariam da felicidade para a infelicidade (1453a 7). Nas recomendações aristotélicas, percebem-se as fronteiras delimitadas entre a forma do gênero dramático e a do gênero épico: se a representação da primeira seria enquadrada em vinte e quatro horas, a segunda não apresentaria restrições de cronologia. Interpretadas e reinterpretadas, essas questões adquirem *status* de princípios a serem seguidos desde a própria Antiguidade grega e romana. E esse caráter receituário, como lembra o teórico Jean-Jacques Roubine, na obra *Introdução às grandes teorias do teatro*, é intensificado do século XV até os finais do XVIII, na Europa, principalmente devido às republicações e traduções comentadas da *Poética* (ROUBINE, 2003, p. 24-26)⁵.

O enrijecimento da forma dramática, envolvida por moldes

3 Contrastes entre descrição e norma, na *Poética* de Aristóteles, são analisados, por exemplo, por Roberto Acízelo de Souza, na obra *Teoria da Literatura*. Conforme os estudos do autor brasileiro, predominam nos enunciados do filósofo grego especulações mais abertas e expositivas (SOUZA, 1995, p. 13).

4 Todas as referências à *Poética* de Aristóteles seguem as traduções de Eudoro de Sousa.

5 Todas as citações à obra *Introdução às grandes teorias do teatro*, de Jean-Jacques Roubine, seguem a tradução de André Telles.

predeterminados, exclui a manifestação de traços épicos – entre eles, a possibilidade de conter episódios da vida até a morte de uma personagem, ou a de ordenar cenas por meio de frases, como “dois anos antes”, ou “seis anos depois”. Rejeições como essas persistem ainda nos primórdios da modernidade, iniciada na época renascentista. As configurações do *drama absoluto*, nas terminologias de Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, estabelecem arranjos fechados em si mesmos. Nessa perspectiva, valorizam-se as relações intersubjetivas marcadas nos diálogos entre duas ou mais personagens, assim como os acontecimentos desenrolados no presente da ação⁶. A unidade de tempo, especialmente, passa a ser compreendida como a sucessão ininterrupta de presentes absolutos, a qual recusa, por consequência, a descontinuidade espacial. Importa mencionar que as peças religiosas da Idade Média e as peças históricas de Shakespeare são, previamente, eliminadas do *corpus* teórico szondiano em razão da presença nelas de um *eu-épico*. Acelerando alguns anos, em meados de 1880, sobrevém na Europa a *crise do drama*, baseada nos contrastes das produções elaboradas com as supostas leis aristotélicas. Processos de ruptura trazem à enunciação momentos pretéritos vivenciados pelas personagens, e esses instantes passados não são meros detalhes dos intercâmbios comunicativos. Pelo contrário, são o principal fio condutor das obras de Ibsen, de Tchékhov, de Strindberg, de Maeterlinck, problematizadas longamente por Szondi. Ademais, há nessas dramaturgias irrupções da esfera íntima das personagens, evidenciada por reflexões monológicas ou intrassubjetivas.

A abertura da forma dramática estende-se em movimentos graduais de flexibilização: primeiro, as unidades aristotélicas de tempo e de espaço são intuídas como ações sobrevindas, necessariamente, no presente intersubjetivo. Com as alterações de paradigma, as dramaturgias englobam também o passado e a dimensão intrassubjetiva das personagens.

6 Todas as alusões à *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, seguem a tradução de Luiz Sérgio Rêpa.

Tais mudanças não cessam de transbordar as antigas limitações do gênero dramático e, assim, surgem obras que não obedecem à estrutura linear de início, meio e fim. Acontecimentos fabulares despedaçam-se em ordenamentos não mais conhecidos em toda sua amplitude, como esclarece Jean-Pierre Sarrazac, em *Poética do drama moderno*⁷. Fragmentos justapostos e lacunares pretendem, inclusive, abarcar a trajetória completa vivenciada pelos protagonistas. Essa nova lógica de composição, rompendo definitivamente a unidade temporal, incorpora dispositivos do gênero épico, como a viabilidade de retornar ao passado. Os cinco operadores desdramatizantes, como são nomeados pelo teórico francês, são marcadamente regressivos: (i) a *retrospecção* inverte a direção da trama, em ritmo testamentário, e permite a eclosão de lembranças; (ii) a *antecipação* divulga, previamente, fatos da composição e, depois, regressa a eles; (iii) a *opção* multiplica as versões possíveis, e até inconciliáveis entre si, de um mesmo drama; (iv) a *repetição-variação* conduz à reincidência de episódios semelhantes; (v) a *interrupção* viabiliza, entre os eventos, paradas facultativas e digressões. Vale frisar que nenhum desses procedimentos contrafabulares significaria o fim do drama. Na verdade, demonstrariam a capacidade de a forma dramática reinventar-se permanentemente.

Esses novos contornos do drama europeu, assentados a partir do final do século XIX, pertencem ao que Sarrazac (2017) batiza como *drama-da-vida*. Em síntese, as modificações concernem às transgressões de ordem, extensão e completude, bem como à valorização do âmbito intrassubjetivo. Nessas escolhas, sobressai-se certo enfraquecimento das concepções interpretadas em Aristóteles, as quais se limitam a exibir somente um dos aspectos na trajetória de um herói – a inversão da felicidade para a infelicidade, no caso das tragédias. Por conseguinte, extenuam-se

⁷ Todas as referências à *Poética do drama moderno*, de Jean-Pierre Sarrazac, seguem as traduções de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sônia Azevedo.

ainda as configurações do *drama absoluto*, ou seja, as ações intersubjetivas reservadas ao momento presente. O *drama-da-vida*, em vias gerais, caracteriza-se pela mudança de medida: além das transformações no ritmo interno das obras teatrais, com o acréscimo dos dispositivos mencionados, há o alargamento temporal das dramaturgias. Assim, torna-se possível apreender, em uma única composição, a vida inteira de uma personagem, do nascimento até a morte. As operações modernas, conforme Sarrazac (2017), desembocam em, pelo menos, seis modelos de *drama-da-vida*: (i) o *romance dramático* incorpora propriedades caras ao gênero épico, seja na adaptação de narrativas para o palco, seja nas longas descrições, em rubricas, sobre as personagens ou sobre o cenário; (ii) a *cena sem fim*, fragmento que se desenvolve continuamente, possui o final em aberto e a viabilidade latente de um recomeço; (iii) o *drama em estações* desenha-se em moldes fixos, lembrando o teatro medieval religioso e a trajetória exemplar de martírios da existência; (iv) a *crônica épica* interliga os episódios dramáticos de maneira descontínua e contingente, podendo atravessar uma vida inteira; (v) o *fim (fins) de jogo* concentra-se na última fase experimentada por uma personagem que, na agonia da morte, inicia o julgamento final sobre a própria biografia; (vi) o *jogo do sonho* dissipa as relações de causa e efeito, as quais são substituídas pelas montagens aleatórias e oníricas, de espaços e tempos diversos.

O conjunto de recursos do *drama-da-vida* exalta, sistematicamente, a irregularidade cronológica e incentiva hibridizações entre o tempo do gênero dramático e o do gênero épico. Distender as fábulas para os acontecimentos de uma vida completa assinala-se como uma das características principais do teatro moderno europeu, de acordo com Jean-Pierre Sarrazac (2017). As argumentações desse teórico francês, assim como as de Aristóteles (2008) e as de Peter Szondi (2001), não versam sobre o teatro brasileiro. Entretanto, há diálogos possíveis entre as teorias estrangeiras mencionadas e os dramas *Vestido de Noiva*, do pernambucano

Nelson Rodrigues, *A Moratória*, do paulista Jorge Andrade, e *Auto da Compadecida*, do paraibano Ariano Suassuna – assim como outras composições desses e de outros autores nacionais. Nesse sentido, em alguma medida, segue-se a direção de Elen de Medeiros que, em *Um teatro bagunça*, indica, sobretudo, as propostas szondianas e sarrazaquianas como *metodologia* para estudar a dramaturgia brasileira, tanto a moderna, quanto a contemporânea (MEDEIROS, 2017, p. 132).

A fábula de *Vestido de Noiva* inicia-se com os estrondos de um desastre: “buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio” (RODRIGUES, 2004, p. 9). Esse quadro introdutório remete-se ao atropelamento de Alaíde que, em seguida ao acidente, na mesa de cirurgia de um hospital, começa a devanear por suas memórias e por suas invenções alucinatórias. Nos instantes fronteiros entre a vida e a morte, a protagonista oferece aos leitores e espectadores acesso às suas íntimas lembranças e aos seus desejos não plenamente realizados. O breve resumo anuncia a revisita ao passado e a fatos precedentes ao drama e, assim, vislumbra o operador desdramatizante da *retrospecção*. Concentrar na última fase de uma existência oportuniza ainda a construção de um *fim de jogo*, método propiciador do julgamento final de uma personagem sobre si mesma. A criação, dividida em três planos, confunde momentos da realidade, de um lado, com instantes da imaginação criativa da figura principal, de outro. Os primeiros mostram a jovem desacordada, em companhia de indivíduos sem nome nem profundidade psicológica, vestidos como médicos, intervindo com bisturis e tesouras no corpo da moça agonizante. Exibem também jornalistas caçando novidades sobre o ocorrido, aguardando o furo de reportagem, a extenuação da mulher rica. Nessas cenas, os diálogos revelam-se sempre intersubjetivos no presente da ação – de modo semelhante ao *drama absoluto*, descrito por Szondi (2001). A concatenação entre elas fragmenta-se no decorrer dos eventos, apesar de serem organizados em trajetórias cronológicas.

Os demais episódios focalizam conversas entre Alaíde e Madame Clessi, uma dona de bordel que, segundo a ficcionalização teatral, morrera assassinada nos anos 1905 – cerca de duas décadas anteriores ao nascimento da protagonista. Ambas as personagens nunca se viram pessoalmente, a jovem delirante conhece apenas o diário pessoal deixado pela cortesã. Nessas circunstâncias, enquanto a figura principal narra reminiscências pretéritas, os intercâmbios comunicativos aparentam ser intersubjetivos. Todavia, a meretriz existe apenas como fruto de uma fantasia descontrolada, como uma espécie de duplicação da própria moça desvanecida. De algum modo, é como se Alaíde falasse sozinha, consigo mesma, intrassubjetivamente. O encadeamento temporal entre alucinação e memória percorre linhas levemente consecutivas e progressivas, seguindo perguntas e curiosidades de Madame Clessi: “mas seu marido, seu pai, sua mãe... e Lúcia?” (RODRIGUES, 2004, p. 19), ou: “o que foi que as duas disseram naquela hora?” (RODRIGUES, 2004, p. 48). Não obstante, a sucessão de camadas apresenta-se irregularmente, pois nem mesmo a protagonista sabe a temporalidade exata dos fatos: “tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente” (RODRIGUES, 2004, p. 51). Além disso, transições desses eventos para o nível da realidade desfiam-se por meio do dispositivo da *interrupção*, por fissuras que despedaçam as ações em fragmentos parcialmente autônomos. Som de trevas, mudanças no posicionamento das luzes, cortes abruptos de música, enunciados de médicos e jornalistas sinalizam as passagens repentinas dos planos imaginativos ao da, por assim dizer, verdade ficcional.

As cisões de *Vestido de Noiva* em três diferentes planos instauram a manipulação dos tempos e, sobretudo, as incertezas relativas à autenticidade das ocorrências inventariadas. A própria Alaíde incentiva dúvidas, embaraçando presente e passado, como dito anteriormente, titubeando ao sentenciar: “me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou

uma mulher sem memória” (RODRIGUES, 2004, p. 12), e buscando insistentemente: “mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter” (RODRIGUES, 2004, p. 12). Em tais situações, a personagem estrutura o mecanismo da *optação*, uma vez que há a multiplicidade de interpretações admissíveis. Alguns questionamentos ficam até sem resposta: a jovem matou ou não o marido? Ela roubou ou não o namorado de Lúcia? Os episódios são montados como um exemplo de *jogo dos sonhos*, com acontecimentos organizados aleatória e ambigualmente, seguindo os fluxos de uma mente onírica. Por esses ângulos, o ritmo do drama rodrigueano permite saltos imprevisíveis de uma lembrança à outra, inclusive, podendo se delongar por uma vida inteira – embora a protagonista acumule esforços para se lembrar do casamento com Pedro e da experiência matrimonial. Não por acaso, segundo o crítico Sábado Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*, essa obra teatral “veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os modernos padrões de ficção” (MAGALDI, 2004, p. 218). A composição moderna de Nelson Rodrigues expõe as três camadas de Alaíde que se convergem em um único texto, bem como que se dissolvem em três contextos finais. Extenuam-se a realidade, a alucinação e a memória.

Subverter a disposição rigorosa do tempo parece ser também a questão fundamental de *A Moratória*. Esse enredo de Jorge Andrade divide o cenário em dois espaços diferentes e, parcialmente, complementares: à esquerda, as ações desdobram-se em uma enorme fazenda cafeeira, no ano de 1929; à direita, em uma pequena cidade, por volta de 1932. As personagens de ambos os seguimentos são as mesmas – Joaquim, Helena, Lucília e Marcelo, todas elas pertencentes a uma família tradicional e aristocrata de São Paulo. Como se pode observar, a disparidade entre as cenas é resultado de uma decadência financeira. A data de 1929 remete-se à crise generalizada nos preços do café e, por consequência,

ao empobrecimento paulatino de grandes estancieiros. Justapondo os quadros, almeja-se enfatizar o declínio irreversível de uma classe que, acostumada com a vida farta na zona rural, precisa sobreviver na escassez da urbanidade. Cada um dos ambientes compreende eventos que se sucedem linearmente, sem pausas, em seus respectivos atos. Os diálogos caracterizam-se como intersubjetivos e desfiam-se no presente das ações. Vale frisar que tais intercâmbios não se realizam apenas entre as personagens e, em alguma medida, há o estabelecimento de comunicações entre as épocas divergentes. Por exemplo, em 1932, enquanto relatam a ida de Helena à Igreja, a figura está rezando no episódio de 1929. De maneira semelhante, à direita, perguntam se Marcelo já está desperto e, à esquerda, Joaquim acorda o rapaz. Assim, a composição andradina estabelece superposições intemporais que ressaltam características supostamente imodificáveis de parte do grupo enfocado, como o hábito de rezar e a indisposição ao serviço.

No entanto, nos deslocamentos de um ato a um seguinte, existem indicações sobre os avanços do relógio, como na didascália inicial do ato dois: “a ação do Segundo Plano se passa algum tempo depois e a do Primeiro Plano na mesma semana” (ANDRADE, 1986, p. 146); e no princípio do terceiro: “no Segundo Plano, algum tempo depois; no Primeiro Plano, imediatamente à do segundo ato” (ANDRADE, 1986, p. 171). Rubricas como essas promovem a aceleração do drama e, sobretudo, engendram o dispositivo da *interrupção*. Descuidadamente, seria possível considerar a *retrospecção* como o outro preceito desdramatizante de *A Moratória*. Afinal, o desfecho da trama já se apresenta desde os contextos iniciais – a queda econômica da família ruralista. Inclusive, não há dúvidas de que as personagens gostariam de reviver o passado luxuoso e de abandonar as dificuldades do presente imediato. A despeito dessas informações, a fábula parece identificar-se mais com o procedimento de *repetição-variação*, o qual permite entrever correspondências válidas entre o presente e o

pretérito da descendência falida. Nessa lógica, independentemente do período, Marcelo dorme por longas horas, Joaquim reclama da preguiça do filho quanto ao trabalho, e Helena defende as inabilidades do jovem. Preservar certas aparências de riqueza, como se tudo permanecesse inalterado, torna-se preocupação central do pai de Lucília. Sobre a política e a imprensa, as censuras, de certo modo, parecem valer também para anos mais recentes: “com este governo, quem é que pode ter prazer em ler jornais! Só publicam o que eles querem” (ANDRADE, 1986, p. 132). Em contrapartida, a modificação mais significativa é enunciada por Marcelo: “vivemos num mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos o nome” (ANDRADE, 1986, p. 159). Consciente dessa nova situação, Lucília costura vestidos com intuito de garantir o sustento dos quatro.

A aproximação dos espaços de 1929 e 1932, visualizados paralelamente, dá a conhecer tanto o enfraquecimento de uma classe social, quanto as últimas expectativas de restabelecer a época de fortuna e de abundância. Nos primeiros quadros, Joaquim demonstra ser o único a acreditar na reintegração da fazenda e no pagamento das dívidas, especialmente porque, nas palavras dele, “esperança nunca é demais” (ANDRADE, 1986, p. 124). Contudo, na recepção de leitores e espectadores, essas crenças positivas assinalam-se como ilusões um pouco excessivas. O conhecimento do público sobre os acontecimentos de ambos os anos não permite qualquer engano, a derrocada da família de Lucília é irreversível. Em vista disso, aliados ao procedimento de *repetição-variação*, percebem-se em *A Moratória* os efeitos da *antecipação*. Somente o pai de Marcelo ignora o futuro de obstáculos financeiros e, mesmo após saber da perda definitiva das terras, ainda se preocupa com as jabuticabeiras, o café e o feijão. A montagem espaço-temporal, em comparação com o *drama absoluto*, quebra associações de causa e efeito, bem como parece organizar-se de modo aleatório. Por essas razões, as sequências de eventos

apresentam-se como uma possibilidade de *jogo do sonho*. O enredo de Jorge Andrade, segundo Décio de Almeida Prado, em *Apresentação do teatro moderno*, desfia “o julgamento de uma sociedade já destruída, ou em vias de aniquilamento” (PRADO, 2001, p. 98). A estância produtora de café ilustra, na ficção, o esmorecimento da hegemonia rural e, na contramarcha, o fortalecimento das grandes cidades brasileiras, como São Paulo.

O esticar da temporalidade manifesta-se também em *Auto da Compadecida*, embora de forma diferente das obras já examinadas. As páginas iniciais da fábula literária trazem informações sobre parte dos episódios a serem desenrolados. Primeiro, a criação de Ariano Suassuna baseia-se em três aventuras do imaginário popular nordestino, escritas por autores anônimos: *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *História do cavalo que defecava dinheiro*. Posteriormente, começando o drama, um Palhaço resume mais dois acontecimentos: “o julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (SUASSUNA, 2004, p. 15), e “a intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia” (SUASSUNA, 2004, p. 15). Tais notícias, oferecidas precocemente, sugerem o dispositivo da *antecipação*. Esse processo de adiantar os quadros dramáticos, em algum nível, minimiza a ansiedade de leitores e espectadores – relacionada com o desconhecimento sobre os fatos. Nesse sistema, produz-se um ritmo inverso, desdramatizante, de retorno ao familiar. Os eventos já relatados têm como protagonistas João Grilo e Chicó, homens de inteligência aparentemente ingênua que se divertem criando uma série de mal-entendidos. As conversações estabelecidas entre eles, e entre as demais figuras, mostram-se intersubjetivas e no presente da ação. Apenas os enunciados transmitidos pelo Palhaço são construídos com outras particularidades, uma vez que ele não aparece em cena como uma simples personagem. Além de prever os feitos mencionados, ele

organiza as mudanças de cenário, indica as disposições dos atores no espaço e dialoga, sem intermediários, com o público.

No transcorrer do drama, Chicó e João Grilo convencem integrantes da Igreja Católica a conduzir, na língua latina, o enterro de um cachorro. Depois, esperando obter vantagens, ambicionam vender um gato descomedor de moedas. Os objetivos saem do controle quando entra na cidade uma dupla de cangaceiros com sede de dinheiro e assassinato. Boa parte das personagens perde a vida e, ao se converterem em desencarnadas, são transportadas para outra dimensão. Entre as fronteiras do céu e do inferno, deparam-se com a Compadecida (Nossa Senhora), o Manuel (Nosso Senhor Jesus Cristo), o Demônio e o Encourado (Diabo). Essas entidades superiores, divinas e satânicas, deliberam sobre o futuro do grupo: o paraíso ou as trevas? João Grilo repele o caminho do abismo; clama pela interseção de Nossa Senhora da Compadecida, pedindo que seus companheiros ocupem as cinco últimas vagas do purgatório; e promove a oração terminante, com advertência significativa: “lembrem-se de dizer, em vez de ‘agora e na hora de nossa morte’, ‘agora na hora de nossa morte’, porque do jeito que nós estamos, está tudo misturado” (SUASSUNA, 2004, p. 160). Após negociações, o rapaz livra os colegas de padecerem no mal e é agraciado com nova oportunidade de viver. Acordando no plano terrestre, reencontra Chicó e as preocupações mundanas, como as necessidades da fome e do sustento. Os eventos dilatados no universo da eternidade, em certa medida, originam o operador da *interrupção*.

O deslocamento da existência passageira para a infundável suspende limites temporais seguros e resistentes. Continuidades fora da vida não se interessam por obrigações relativas ao cotidiano e, assim, as vinte e quatro horas do dia não fazem qualquer sentido. Os ponteiros do relógio cessam de trabalhar e, principalmente, como bem define Chicó, importa o encontro “com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que

igual a tudo que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo morre” (SUASSUNA, 2004, p. 123). Todavia, João Grilo prova que o difícil não é necessariamente sem jeito e consegue reverter até mesmo o impossível: regressar à vida. Essas conexões de tempos definidos e indefinidos, marcados e não marcados, acentuam a edificação do *jogo dos sonhos*. A trama de *Auto da Compadecida*, com suas várias narrativas fantasiosas, abre caminhos para excluir a necessidade de relações óbvias de causa e efeito. Aceitar a entrada do protagonista no reino dos céus é tão admissível quanto um cavalo bento, um testamento de cachorro, um pirarucu pescador de gente. Talvez a morte de João Grilo tenha sido apenas uma imaginação momentânea, após o susto de um tiro de raspão, como ele mesmo deixa implícito: “fiquei com a vista escura e, quando acordei, estava na rede e vocês iam me enterrar” (SUASSUNA, 2004, p. 181). Sem resolver por uma das alternativas, realça-se na obra de Ariano Suassuna a abdicação “de um realismo verista em troca de uma outra realidade, feita de sobrenatural e de poesia” (MAGALDI, 2004, p. 241), como sintetiza Sábato Magaldi, em *Panorama do teatro brasileiro*.

Questões pertinentes à forma dramática atravessam os séculos e não param de suscitar novidades ou incertezas. Dramaturgos e teóricos parecem variar entre seleções ora inclinadas a aparências mais fechadas, unificadas em apenas um conflito, ora propensas a configurações mais abertas, fragmentadas em cenas descontínuas. Essas separações, quando muito isoladas e opostas, necessitam de abstrações didáticas. A *Poética* de Aristóteles, muitas vezes categorizada como um aglomerado de normas, talvez prefira encenações de tragédias compreendidas em uma passagem de sol e fábulas encadeadas por início, meio e fim, em ordem fixa. O conceito de *drama absoluto*, de Peter Szondi (2001), enfatiza os vínculos intersubjetivos das comunicações entre, pelo menos, duas personagens e os acontecimentos desenvolvidos no presente da ação. A imagem de *drama-da-vida*, de Jean-Pierre Sarrazac (2017), realça

a flexibilização dos contornos dramáticos a partir da assimilação de procedimentos epicizantes, como a frequência de relatos pretéritos e da dimensão intrassubjetiva das personagens. Neste corrente texto, importa acompanhar ao menos parte das dilatações da temporalidade incorporadas à forma dramática, ao longo dos séculos.

A seleção das obras dramáticas procura enredos, do teatro brasileiro moderno, que estabeleçam intercâmbios com as teorizações estrangeiras. Não se pretende aqui simplesmente reduzir as particularidades das composições teatrais a meras definições preestabelecidas. Ao contrário, tenciona-se buscar pontos em comum entre essas instâncias e promover discussões, sem necessariamente propor conclusões estáveis ou rígidas. *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, oscila entre as comunicações intersubjetivas e intrassubjetivas, entre as ocorrências do passado e do presente. Os planos da realidade, da memória e da alucinação percorrem as linhas desdramatizantes da *retrospecção*, da *interrupção* e da *optação*, desencadeando uma espécie de *fim de jogo* ou de *jogo dos sonhos*. *A Moratória*, de Jorge Andrade, alterna-se entre os anos de 1929 e 1932, apresentando, lado a lado, a decadência financeira de uma família. Os diálogos são intersubjetivos, no presente da ação, mas há um constante *jogo de sonhos* repleto de avanços e recuos do relógio, com *interrupções*, *repetições-variações*, *antecipações*. *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, fundamenta-se em três breves histórias do populário nordestino e, assim, promove a *antecipação* de fatos. A composição divide-se entre a vida e a morte das personagens, com falas intersubjetivas, no presente da ação, em um *jogo de sonhos* imerso em *interrupções*. Nesses moldes, inferem-se dilatações temporais para além da solidez do início, meio e fim, bem como construções de fábulas capazes de abrigar, em textos únicos, a vida inteira de Alaíde; de Joaquim, Helena, Marcelo e Lucília; de João Grilo e Chicó, ainda que apenas metonimicamente.

Referências

ANDRADE, Jorge. A Moratória. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 117-187.

ARISTÓTELES. *Poética*. 8. ed. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

GUZIK, Alberto. A Dramaturgia Moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. v. 2. p. 117-143.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MEDEIROS, Elen de. *Um teatro bagunça: o drama moderno brasileiro em perspectiva*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

PRADO, Décio Almeida de. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

*Dilatações do tempo em peças do teatro brasileiro moderno:
Vestido de Noiva, A Moratória e Auto da Compadecida*

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Artigo recebido em: 15/08/2019

Aprovado em: 19/05/2020

A morte em *Morte e Vida Severina*: estudo sobre a dimensão trágica do texto de João Cabral de Melo Neto

Death in Morte e Vida Severina: a study on the tragic dimension of João Cabral de Melo Neto's drama

*Felipe Gonçalves Figueira*¹

Resumo: O presente estudo busca relacionar a ideia da morte severina com a experiência da tragédia grega. A análise comparada evidencia as dimensões trágicas desse texto de João Cabral de Melo Neto. Para tanto, são importantes as proposições metodológicas fundadas no pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin (2008, 2015). São relevantes, também, os estudos de Vernant e Vidal-Naquet (2008) sobre a tragédia.

Palavras-chave: Tragédia. Morte e Vida Severina. João Cabral de Melo Neto.

Abstract: *This study seeks to relate the idea of “severina’s” death with the experience of the Greek tragedy. The comparative analysis shows the tragic dimensions of this drama by João Cabral de Melo Neto. For this, methodological propositions based on the dialogical thinking of Mikhail Bakhtin (2008, 2015) are important. Also relevant are the studies by Vernant and Vidal-Naquet (2008) on Tragedy.*

Keywords: *Tragedy. Morte e Vida Severina. João Cabral de Melo Neto.*

João Cabral de Melo Neto talvez seja mais conhecido do grande

1 Professor de Ensino e Tecnologia do Instituto Federal Fluminense

público por sua obra dramática do que lírica. Publicado pela primeira vez em 1955, o texto de *Morte e vida severina*, auto de Natal pernambucano já recebeu muitas montagens teatrais – como a famosa encenação no Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) em 1965, com músicas de Chico Buarque de Holanda e direção de Silnei Siqueira e Roberto Freire (TEATRO TUCA, 10/ 09/ 2019) – e, até mesmo, uma adaptação televisiva de 1981, com direção de Walter Avancini e atuações de Tânia Alves e José Dumont (MEMÓRIA GLOBO, 10/ 09/ 2019). Ao receber Melo Neto na Academia Brasileira de Letras, José Américo de Almeida, em referência a esse texto, aponta que na realização dessa obra o autor “é o poeta do coletivo e passa a ser mais ouvido. Acolhe o palco a poesia viril dando-lhe maior audiência.” (ALMEIDA, 10/09/2019). O que o autor paraibano aponta sobre o texto de Melo Neto em análise é justamente a pujança à recepção popular, sua capacidade de produzir sentidos para o grande público.

No entanto, certamente se enganará quem concluir que *Morte e vida severina* é um texto de menor complexidade estética no conjunto da obra de Melo Neto. Para provar essa afirmação, não preciso ir demasiadamente longe. O título do texto lido e relido – muitas vezes sem a devida atenção – já aponta para determinadas complexidades de forma e de conteúdo presentes na materialização da obra. Antecedendo a morte à vida, o título aponta para algo que seria antinatural, ilógico e impossível. No entanto, é uma chave de leitura oferecida pelo próprio autor para a compreensão de sua obra.

O caminho que o retirante percorre até o Recife é marcado pelos encontros com a morte que ele mesmo já havia enumerado no seu primeiro diálogo com o leitor:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,

mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
(MELO NETO, 1983, p. 71)

Durante a migração, o retirante se depara com essas espécies de morte severina. Conclui a jornada com a escuta da conversa dos dois coveiros no Recife. A partir dessa escuta, pode unir todos os pedaços do quebra-cabeça espalhados pelo caminho e concluir que não é o local que define a condição severina, mas um estado de coisas na sociedade de todo o lugar, que hierarquiza e aliena os homens.

Sobre a apresentação que pretendo desenvolver nas próximas páginas, Benedito Nunes (2007, p. 61). já apontara que o nascimento do menino cinde a obra em duas: morte *versus* vida. Teríamos, assim, no segundo fluxo, aquele relativo à vida, um “auto dentro do auto”. O filósofo paraense analisa que

É fácil perceber, por essa diferença de ritmo, a composição mista do drama, que se perfaz em dois movimentos simétricos, nos limites da oposição entre morte e vida compreendida pelo próprio título do Auto: o da viagem de Severino até o Recife, pesado e sombrio, que corresponde à morte; o do outro auto natalino, leve e alegre, que corresponde à vida. A cada um desses movimentos ou partes pertence um dado tipo de temporalidade. O da primeira é o tempo como desgaste dos seres e das coisas, um tempo destrutivo e não cumulativo, que não se dá como aproximação natural à morte e sim como antecipação

dela. (NUNES, 2007, p. 62)

Nessa proposição de análise, morte severina corresponde a todo o caminho feito pelo retirante, que vai desde sua cidade acossada pela miséria até sua chegada a Recife – onde escuta a conversa de dois coveiros e decide pular da ponte sobre o rio Capibaribe. O auto pastoril é um gênero artístico da cultura popular brasileira que deita suas raízes na tradição ibérica. Sintetiza Hermilo Borba Filho (2007, 115) que o “pastoril era, a princípio, a representação do drama hierárquico do Nascimento de Jesus Cristo, com bailados e cantos próprios. ‘Aproximava-se o Natal, entrava em cena o pastoril’.”. A retomada da esperança na vida severina está intimamente ligada ao despontar da expressão do gênero artístico popular no texto de Melo Neto.

Em busca de paralelismo analítico, a atenção do estudioso da literatura é facilmente tomada pela tentativa de compreensão do primeiro fluxo da obra – aquele relativo à morte – também em termos de gêneros literários. A morte anunciada em cada parada, o destino do qual Severino se aproxima na tentativa de distanciar-se: são elementos trágicos relidos a partir de referências econômicas e culturais do Brasil do século XX. É ainda Benedito Nunes que nos aponta para o fato de que

[...] podemos subir ainda mais nessa escala temática até alcançarmos o nível da possibilidade trágica em que o ser severino parecia confundir-se com a vítima de um destino cego e fatal, produto de forças adversas e incontroláveis, não fosse a paragem e o desvio da ação, permitidos pela estrutura do drama, que é, ao mesmo tempo, *bivalente, mista, didática e aberta*. (NUNES, 2007, p. 61. Grifos no original)

A possibilidade trágica de que nos fala Nunes é aquela irrealizada, suspensa pelo acontecimento da festa popular no instante que antecederia

o momento fatídico, pela celebração da vida do menino nascido nos mangues do Recife, pelo “auto de Natal dentro do auto de Natal”. É a vida festiva do pastoril popular que suspende a marcha da morte trágica.

Como se conclui desses apontamentos iniciais, embora *Morte e vida severina* seja a obra de maior reconhecimento na obra de Melo Neto, essa peça não pode ser considerada como realização menor. Ao contrário, ao estabelecer diálogo com a tradição do gênero trágico e relacionar-se – em contrapasso estético – ao auto popular em seus signos e formas, e, ainda assim, permanecer acessível à compreensão de grande gama de espectadores e leitores, fugindo de academicismo ou de posturas pretensamente intelectualizadas, Melo Neto demonstra a maestria na realização dessa obra.

Para o presente artigo, retomo a proposição apresentada por Benedito Nunes (2007) e debruço-me sobre a dimensão trágica presente em *Morte e vida severina*. O trágico, nesse sentido específico, não se confunde com aquele mesmo da Grécia antiga. Busco evidenciar que – sob novas circunstâncias enunciativas – há dimensões trágicas ainda pertinentes na memória coletiva. Para tanto, valho-me metodologicamente das proposições de Mikhail Bakhtin (2008,2015) sobre dialogismo. Buscando compreender melhor o gênero clássico da tragédia, recorro a Vernant e Vidal-Naquet em *Mito e tragédia na Grécia antiga* (2008).

Textos e seus contextos

O surgimento da tragédia grega se dá em um período muito específico da história, em que se operavam naquela sociedade grega modificações de suas estruturas. A edificação de novas instituições na cultura grega gerou consequências irreparáveis na percepção de mundo. O universo espiritual da religião, outrora único domínio norteador do agir, concorre com uma nova instituição social cujas orientações incidem também no

comportamento humano. A contemporaneidade de dois discursos que recaiam sobre a consciência do homem é uma das condições essenciais para o surgimento da tragédia grega. Jean-Pierre Vernant definiu que nessa época

[...] também com a cidade, desenvolve-se um sistema de instituições e de comportamentos, um pensamento propriamente político. Ainda aí é nítido o contraste com as antigas formas míticas de poder e de ação social que a *pólis* substituiu juntamente com as práticas e a mentalidade que lhes eram solidárias. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 9).

É nesse rápido momento de transição, que não durou mais que dois séculos, que se deu a ascensão e consolidação do gênero trágico. O homem trágico é caracterizado pela sua consciência em estado limítrofe entre as velhas formas míticas de ser e estar no mundo e aquelas ditadas pelo desenvolvimento da *pólis*, em especial o discurso jurídico. Na tragédia, debatem-se valores do passado e contingências atualizadas daquele grupo social. A concorrência entre o discurso mítico e o jurídico é tão intensa que se dá inclusive no plano semântico das palavras. Em *As Suplicantes*, por exemplo, a mesma palavra para o rei Pelasgo e para as Danaides possuía significados diferentes:

Na boca do rei Pelasgo, *krátos*, associado a *kýrios*, designa uma autoridade legítima, o domínio que, com pleno direito, o tutor exerce sobre quem juridicamente depende de seu poder; na boca das Danaides, a mesma palavra, atraída pelo campo semântico de *bia*, designa a força brutal, a coerção da violência no seu aspecto mais oposto à justiça e ao direito. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 16)

A indefinição semântica ocorre também na obra de Melo Neto. A ação gira em torno dos conceitos da morte e da vida severina. A caracterização da morte é construída pelo retirante Severino com a vida que se extingue “de velhice antes dos trinta”, “de emboscada antes dos vinte” e “fraqueza e doença todo dia”. A vida é apresentada a todo o momento como um inexorável caminho para a morte. Essa proposição discursiva é confirmada em ação dramática pelas cenas dos encontros que o retirante Severino trava no caminho a Recife. Há um jogo cambiante entre os sentidos de morte e de vida, que se anulam na condição severina, perdendo a distinção fática e semântica. A vida severina é justamente o campo em que se alimenta com fartura a morte.

Ação humana e destino

A fórmula trágica está na oposição do *êthos* do sujeito e do *daímon* de uma potência superior que contra ele se abate. Vernant (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 47). conceitua caráter, ou *êthos*, como uma característica própria de cada gênero de homem e tem como base a soma de disposições (*héxeis*) que se desenvolvem pela prática e se fixam em hábitos. Uma vez formado o caráter, o sujeito age de acordo com essas disposições e não poderia fazer de outra forma.

Na experiência trágica grega, abate-se contra o homem um futuro que lhe excede em forças, lançando suas sombras sobre seu destino. Constituem-se, assim, duas realidades. Uma delas terrena, da afirmação do homem, e outra ditada por potências que vão além de suas forças, de seu querer. Segundo Vernant (2008, p. 14), o problema da tragédia está em sabermos se o ato é feito por vontade individual ou por acontecimento inelutavelmente condicionado pelo destino. “Em grego, um termo designa esse tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma

variedade de formas age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o *daimon*.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 14). *Daimon* é lido também como um gênio mau que se apossa do espírito do homem. Vernant e Naquet (2008, p. 28) assim parafraseiam a proposição de Lesky:

O herói confronta-se com uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige, mas para um movimento próprio de seu caráter, ele apropria-se desta necessidade e torna-a seu querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido, é constrangido a fazer.

É a busca por superar a condição severina que transforma um “severino comum” no retirante Severino, “herói” do auto de Natal pernambucano. É essa necessidade superior com a qual se confronta que impulsiona seu movimento em direção a Recife. Este é o caráter do “herói”: a busca pela sobrevivência, pela “água pouca, dentro da cuia, a farinha, o algodãozinho da camisa, ou (meu) aluguel com a vida” (MELO NETO, 1983, p. 99). Chegando a seu destino, um discurso opressor – proveniente da boca dos coveiros – se insere na consciência do retirante Severino, transformando-se em seu querer: “A solução é apressar a morte a que se decida” (MELO NETO, 1983, p. 101). Lugar ocupado anteriormente pelo desejo de vida é agora apossado pelo desejo de morte. Trata-se da compreensão do retirante sobre seu destino severino: a morte severina inescusável ao agir do personagem. Neste sentido, apontam os pensadores franceses:

A todo o momento, a vida do herói se desenrola como que sobre dois planos, cada um dos quais, tomado em si mesmo, seria suficiente para explicar as peripécias do drama, mas que a tragédia precisamente visa

apresentar como inseparáveis um do outro: cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *êthos*, no próprio momento que ele se revela como manifestação de uma potência do além, de um *daimon*. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p.15)

A estrutura da obra grega pressupõe uma “potência superior”, cujas forças têm capacidade de influir na vida do homem social. Modernamente se faz, assim, impossível um teatro reproduzir essa estrutura neste nível, pois a exigência está ligada às condições de produção do discurso grego trágico, do surgimento da *pólis* e da reorganização epistemológica gerada na compreensão de mundo do homem grego: com a consciência reorientada entre o discurso mítico, politeísta e inalcançável do passado e o discurso novo, do *homo politicus*.

Subsistem, de outra forma, na segunda metade do século XX, discursos que propõem verdadeiras “potências do além”, cujas ações humanas individuais têm pouco impacto de alteração. Adam Smith (1996) em *A Riqueza das nações* propõe a tal “mão invisível da economia”, ente capaz de gerar empregos, retirá-los de um lugar e transportá-los para outro de acordo com “sua conveniência”. São ordinárias, nos noticiários de televisão e nas conversas mais informais, expressões que atribuem “nervosismo ao mercado” ou “sumiço dos postos de trabalho”. O homem contemporâneo tem também suas “potências superiores”, contra as quais se defronta diariamente, organizações na estrutura socioeconômica a que se atribuem condições de agir. É uma estrutura inalcançável ao indivíduo e que se objetiva na riqueza de uns poucos em detrimento da miséria de uma grande maioria. Riqueza muitas vezes ameaçada sobre o sangue, a dor e as lágrimas de terceiros. Essa é, em outros termos, a descoberta que o retirante Severino faz ao ouvir a fala dos dois coveiros. Os dois trabalhadores de cemitério versam sobre as desigualdades que acompanham na morte, na distribuição espacial das covas, das diferenças entre os enterros, na riqueza

ou na pobreza, na constância:

Não creio que te mandassem
para as belas avenidas
onde estão os endereços
e o bairro da gente fina:
isto é, para o bairro dos usineiros,
dos políticos, dos banqueiros,
e no tempo antigo, dos bangezeiros
(hoje estes se enterram em carneiros)
bairro também dos industriais,
dos membros das associações patronais
e dos que foram mais horizontais
nas profissões liberais.
(MELO NETO, 1983, p. 94-95)

As avenidas dos “bairros” da “gente fina” são de belas avenidas,
como em vida.

- Também um bairro dessa gente
temos no de Casa Amarela:
cada um em seu escaninho,
cada um em sua gaveta,
com o nome aberto na lousa
quase sempre em letras pretas.
Raras as letras douradas,
raras também as gorjetas.
(MELO NETO, 1983, p. 95)

O bairro dos funcionários é descrito com a ironia da condição pequeno-burguesa, cuja aspiração em vida (e em morte) é a de ser dos bairros de “gente fina”. Os funcionários, comerciários e bancários aspiram à elevação social mantendo sempre a perspectiva de superação da própria condição social e manutenção do *status quo*.

- É, deixo o subúrbio dos indigentes
onde se enterra toda essa gente
que o rio afoga na preamar
e sufoca na baixa-mar.
- É a gente sem instituto,
gente de braços devolutos;
são os que jamais usam luto
e se enterram sem salvo-conduto.
- É a gente dos enterros gratuitos
e dos defuntos ininterruptos.
(MELO NETO, 1983, p. 96-97)

A voz dos coveiros descreve - com pinceladas de ironia - a divisão econômica da sociedade brasileira. Ao nomear a base da pirâmide econômica como composta por severinos, o autor já afirmava em alguma medida essa condição de “indigência” prescrita pelo coveiro. Embora se apresente como personagem individual, o retirante Severino é uma alegoria para essa “gente dos enterros gratuitos e dos defuntos ininterruptos”. A “potência do além”, inalcançável às forças do retirante, é a estrutura socioeconômica opressora, que limita seu desejo de vida, imputando-lhe a morte como única saída para sua condição. Segundo Shelling (1856-1861):

O essencial da *tragédia* é [...] um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas. (SHELLING, 1856-61, parte I, vol. 5, p. 693 *apud* SZONDI, 2004, p. 31. Com grifo e supressão de texto no original)

Essa leitura traz mais um dado à reflexão: o embate travado em sede trágica é irreconciliável. É um conflito que não pode ser desalinhavado

pela simples vontade do indivíduo envolvido. Em seus *Cursos de Estética*, Hegel sintetiza assim sua visão sobre o trágico grego:

O trágico originário consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade*, ao passo que, por outro lado eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* da outra potência igualmente legitimada e, por isso, por sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa*. (HEGEL, 2002, p. 237. Grifos no original)

O resultado do embate irreconciliável de forças é o sofrimento trágico do herói, dilacerado pela oposição fundamental. Conforme já apontei no início deste artigo, o título da obra de João Cabral dá pistas de uma oposição que marca seu conteúdo: morte *versus* vida. A viagem do retirante Severino a caminho do Recife é caracterizada como uma tentativa de superação da condição de miserabilidade severina, representada no início pela ordem social opressora das sesmarias e do coronelismo: “- E agora o que passará,/ irmãos das almas,/ o que é que acontecerá/ contra a espingarda?/ - Mais campo tem para soltar,/ irmão das almas,/ tem mais onde fazer voar/ as filhas-bala (MELO NETO, 1999, p. 74-75). É pelo desejo de superação dessa condição que o retirante se lança à capital:

- Nunca esperei muita coisa,
digo a Vossas Senhorias.
O que me fez retirar
não foi a grande cobiça;
o que apenas busquei
foi defender minha vida
de tal velhice que chega
antes de se inteirar trinta;
se na serra vivi vinte,

se alcancei lá tal medida,
o que pensei, retirando,
foi estendê-la um pouco ainda.
Mas não senti diferença
entre o Agreste e a Caatinga,
e entre a Caatinga e aqui a Mata
a diferença é a mais mínima

(MELO NETO,1999, p. 91)

E lá chegando, pelo discurso dos coveiros, pela voz de outrem, descobre que a condição severina não pode ser deixada para trás, não pertence à localização física, de onde se encontra o retirante. Ser “severino” é uma condição social a que tantos e tantos “Severinos” estão subjugados pela distribuição desigual das riquezas, pela hierarquização social marcada por uns poucos no topo e muitos espoliados na base da pirâmide socioeconômica.

Conclusão

Espero ter demonstrado que João Cabral de Melo Neto, ao estabelecer diálogo estético com a memória social sobre a experiência grega trágica, atualiza sua forma e seus sentidos apontando questionamentos relevantes para nosso tempo. Embora a tragédia tenha surgido em condições específicas e historicamente localizadas, há uma tradição estética na qual é possível retomar seus valores específicos com base em condições econômicas e históricas novas. Nesse sentido, evidencia-se a dimensão trágica possível na contemporaneidade com a obra de João Cabral de Melo Neto.

Referências

ALMEIDA, José Américo. *A poesia está presente* (discurso de recepção).

Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/joao-cabral-de-melo-neto/discurso-de-recepcao>, Acesso em: 10/09/2019

BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Teoria do Romance I: a estilística*. Tradução. Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2015.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. Recife: Massangana, 2007.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética* vol. IV. Tradução. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2004. (Col. Clássicos, 26)

MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983.

MEMÓRIA GLOBO. *Morte e Vida Severina: O especial, vencedor do Emmy Internacional de 1982, narra a trajetória de um homem que migrou da caatinga para a cidade*, Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/especiais/morte-e-vida-severina/morte-e-vida-severina-ficha-tecnica.htm>, Acessado em: 10/09/2019.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Muller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações: investigação sobre sua natureza e suas causas*. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEATRO TUCA. *Morte e Vida Severina*, Disponível em: <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/morte-e-vida-severina.html>, Acessado em: 10/09/2019.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Recebido em: 24/10/2019

Aprovado em: 09/06/2020

Entre a memória e o esquecimento: algumas reflexões sobre o teatro europeu no início da Primeira Guerra Mundial

Between memory and forgetting: some reflections on the european theater in the beginning of World War I

Daniela Simone Terehoff Merino¹

Resumo: O teatro europeu encenado durante o período da Primeira Guerra Mundial é marcado por um triplo contraste: de um lado, peças que abordam a temática bélica; do outro, as que levam o riso e o entretenimento a plateias sedentas por diversão; e, por fim, uma tentativa de apagamento do período vivido. O presente artigo lança luz sobre esse fato com base em conceitos de *A memória, a história e o esquecimento* [2000]/ (2007), de Paul Ricoeur.

Palavras-chave: Primeira Guerra Mundial. Teatro europeu. Paul Ricoeur.

Abstract: *The European theater staged during the period of the World War I is marked by a triple contrast: on the one hand, plays that address the war theme; on the other, those that bring laughter and entertainment to audiences thirsting for fun; and finally, an attempt to erase the period lived. This article sheds light on this fact based on concepts from *The memory, history and forgetting* [2000]/(2007), by Paul Ricoeur.*

Keywords: *World War I. European Theater. Paul Ricoeur.*

*Ver uma coisa é não ver outra.
Narrar um drama é esquecer outro.*

¹ Mestre em Literatura e Cultura russa pela Universidade de São Paulo. Atualmente é doutoranda na área de Literatura e Cultura Russa do Programa Letras estrangeiras e tradução (LETRA).

Introdução

O teatro europeu apresentado durante a Primeira Guerra Mundial carregou consigo uma espécie de enigma: ao mesmo tempo em que se encenavam peças focadas num ambiente militar, eram também cada vez mais comuns no repertório teatral comédias e peças leves que evidenciavam uma espécie de tendência escapista da sociedade europeia. Paralelamente a isso, uma terceira tendência surge especificamente na Rússia, onde a guerra passa a ser negada por artistas que acreditam na possibilidade de a arte salvar o mundo. Essa coexistência é emblemática a partir do momento em que, trazendo narrativas visivelmente opostas, não deixa de retratar, nos três casos, uma relação intrínseca com os acontecimentos do período. Algo que, por ser um processo no qual encontramos tanto o desejo de memória quanto uma espécie de alienação e um anseio pelo apagamento, podemos analisar de alguma maneira à luz do livro *A memória, a história e o esquecimento* (2007), escrito pelo filósofo francês Paul Ricoeur.

Dos diversos pontos abarcados por Ricoeur em sua obra – e que vão desde a herança grega que Platão e Aristóteles nos legaram sobre o assunto da memória até a questão do perdão como “o horizonte comum da memória, da história e do esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 465) –, destacarei a seguir três deles, essenciais antes de olharmos para a situação contrastante vivenciada nos palcos europeus nesse período inicial do século XX: 1) a memória que acolhe os fatos do passado; 2) o esquecimento comandado e 3) o embate existente entre história e ficção.

O primeiro desses pontos encontra-se na parte I (“Da memória e da reminiscência”), dedicada, sobretudo, à exploração de temas como a lembrança, a imagem e as noções de memória coletiva e memória individual. Trata-se da reiteração do conceito de memória como algo que ambiciona ser fiel ao passado, que nos liga ao que se passou antes de ser

transformado em memória e que é acolhido por nós como imagem no ato de nos lembrarmos, ou seja, “Para falar sem rodeios, não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela.” (RICOEUR, 2007, p. 41)

Quanto ao esquecimento – apontado pelo autor não apenas como um inimigo da memória e da história, mas também como um recurso para ambas (esquecimento de reserva) –, é relevante atentar para a existência da possibilidade de forçar esse esquecimento de alguma forma (esquecimento comandado, anistia). Assim, no fim da parte III de seu livro, intitulada “A condição histórica” Ricoeur cita dois exemplos de casos em que o esquecimento é solicitado por alguém: o primeiro, recordado por Aristóteles em *A Constituição de Atenas*, quando a democracia vence a oligarquia dos Trinta e promulga-se um decreto pedindo que o passado não seja recordado; o segundo exemplo, baseado num modelo francês promulgado por Henri IV contendo dois artigos principais: o artigo 1, exigindo que a memória de tudo o que se passou antes de março de 1585 seja apagada e adormecida, e o artigo 2, proibindo que os cidadãos franceses evoquem a memória do passado para atacarem ou ultrajarem uns aos outros, fazendo como se nada tivesse acontecido.

Por fim, um último ponto que merece ser mencionado é o confronto existente entre narrativa de ficção e narrativa histórica, mencionado principalmente ao longo da parte II de seu livro, intitulada “História/epistemologia”. Aqui o autor nos lembra de como o par narrativa histórica/narrativa de ficção é carregado de contrastes, distinguindo-se os dois pela natureza do pacto implícito existente entre autor e leitor: promessas diferentes por parte do autor geram consequentemente expectativas distintas por parte do leitor. Em suma, aquilo que nós todos esperamos de um escritor ficcional é tão somente o verossímil e não a verdade. Por essa razão, mesmo que o autor parta de fatos para compor sua obra, pode utilizar-se da retórica para colocar diante dos olhos o que lhe interessa para

persuadir o leitor.

Isso posto, voltemos no tempo cerca de um século, para entendermos mais de perto o que estava se passando na Europa em meados de 1914.

O teatro como um recurso para lembrar

Em agosto de 1914, eclodia a Primeira Guerra Mundial, hoje considerada como o evento bélico inaugurador da era dos massacres, causando, inclusive, a primeira crise de refugiados do século XX. Foi a essa época de desmoralização da sociedade que Walter Benjamin atrelou o início da perda de experiência humana, alegando que os soldados voltavam da guerra silenciosos, “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1987, p. 115). Foi também com base nesse período sangrento que Sigmund Freud revisitou o conceito de morte, mostrando que a partir desse momento os homens não podiam mais negá-la: podiam tão somente crer nela, já que se morria “em grande número, às vezes dezenas de milhares num só dia.” (FREUD, 2010, p. 178).

Diante deste quadro de morte e desesperança, pode parecer despropositado falarmos em arte, como nos propomos a fazer nas páginas que se seguem. Mesmo porque em mais de um país envolvido pela guerra as funções da arte eram agora radicalmente repensadas, debatidas ou postas em cheque. Contudo, em vez de nos aprofundarmos agora nesse debate sobre a função da arte em tempos de guerra, proponho que nos concentremos no que os palcos europeus colocavam diante dos olhos de seus espectadores a partir de 1914. Para tanto utilizarei inicialmente o texto “Staging War. Theatre 1914-1918” (2014), escrito pela pesquisadora Eva Krivanec.

Ao longo desse estudo, Krivanec nos oferece um quadro das mais importantes apresentações realizadas no período inicial da Guerra nas

quatro principais capitais europeias: Londres, Paris, Viena e Berlim. A autora começa por nos lembrar do papel fundamental que o teatro exercia como entretenimento nas cidades mais urbanizadas da Europa desde o século XIX. Em seguida, aponta para o fato de que a vida artística seguia seu curso tranquilamente mesmo em meados de 1914, ou seja, mesmo durante aquele que foi considerado posteriormente como “o último verão europeu”². Encenações como a opereta *Wie einst im Mai* (“Uma vez em maio”) de Walter Kollo (1878-1940) em Berlim ou as constantes apresentações da cantora Yvette Guilbert (1867-1944) nos cafés de Paris são apontadas pela autora como provas de que, apesar de toda a questão política que se armava às escondidas antes de a guerra ter seu início oficial, uma parte da população continuava a se deleitar diariamente com o entretenimento presente nos palcos europeus.

A situação começou a apresentar modificações apenas quando a guerra foi de fato declarada e aceita. Foi a partir da violação da neutralidade belga em agosto de 1914 que a população passou a se dividir mais acirradamente entre aqueles que eram a favor e os que eram contra a guerra. Todavia, apesar da existência de manifestações das populações europeias clamando pela paz³, o desejo pela guerra foi mais forte e tanto a defesa do patriotismo e do entusiasmo com a guerra quanto a mobilização social começaram a tomar conta até mesmo dos palcos europeus anteriormente destinados a levar prazer e alegria para suas plateias.

Ou seja, nesse segundo semestre de 1914, as nações combatentes conseguiram transformar a Grande Guerra em uma espécie de guerra ideológica e cultural, sendo muitas das peças do repertório teatral escolhidas especificamente com a função de aumentar o fervor patriótico e justificar o conflito. E não se tratava apenas de uma questão de repertório, mas de toda uma estrutura armada para conquistar ou tornar o público favorável

2 Referência ao título da obra de David Fromkin intitulada especificamente *O último verão Europeu* (2005).

3 A autora menciona como exemplo um anúncio de manifestação na primeira página do *The Times* em 1 e 2 de agosto, convocando para uma *War against War* na Trafalgar Square.

ao que se passava na vida política europeia. Prova disso são os discursos, interlúdios, hinos e canções que eram em geral apresentados antes das encenações, de maneira a embeber o povo nessa situação de guerra, *lembrá-lo* do que era para todos tanto o seu presente como o seu passado, visto que “um presente qualquer, desde seu surgimento, já é seu próprio passado; pois como se tornaria passado se não tivesse se constituído ao mesmo tempo em que era presente” (RICOEUR, 2007, p. 442).

Essa fase inicial ficou marcada por uma preocupação geral com a encenação de peças voltadas para a celebração da guerra, havendo entre os repertórios até mesmo encenações clássicas que reforçavam os sentimentos agressivos da sociedade como *Prinz Friedrich von Homburg* (1810) (O príncipe Frédéric de Homburg) de Heinrich von Kleist (1777-1811) e *Wallenstein* de Friedrich Schiller (1759-1805), de 1799.⁴

Note-se que tanto a obra de Kleist quanto a de Schiller tratam de importantes conflitos bélicos anteriormente desenrolados na história europeia: enquanto a de Kleist revisita a Batalha de Fehrbellin (ocorrida em junho de 1675 com a vitória da Alemanha sobre a Suécia), a segunda – a trilogia de Schiller – trata da Guerra dos Trinta anos (ocorrida entre os anos de 1618 a 1648 e na qual a Alemanha terminou devastada). Um fato como esse pode ser ponto significativo em nossa análise. O Prof. Dr. Antônio Jackson de Souza Brandão (2016, p. 2) nomeia essa longa guerra entre católicos e protestantes como “uma das mais brutais guerras conhecidas pela humanidade”. Para ele, o conflito deveria ser incluído ao lado da Primeira e da Segunda Guerras Mundiais como um dos piores momentos da história da humanidade, no qual nações se digladiaram a

4 Na peça de Heinrich von Kleist nos deparamos com um cenário de personagens históricas, conhecidas do público de sua época – ainda que não tão fiéis à realidade. Os acontecimentos da peça se desenvolvem no ano de 1675 e sua ação transcorre em 5 atos ora na cidade de Fehrbellin, ora em Berlim ou em espaços utilizados como campos de batalhas. A peça traz como protagonista o príncipe Friedrich von Hessen-Homburg (1633–1708), soldado profissional, e conta como ele desobedece ordens durante uma batalha, é preso, sentenciado à morte e, por fim, perdoado e levado para a batalha contra os inimigos suecos (SAHLINS, 1990). Quanto ao segundo exemplo apontado por Krivanec, a peça *Wallenstein*, trata-se de uma trilogia dividida entre os títulos “O campo de Wallenstein”, “Os Piccolomini” e “Queda e morte de Wallenstein”, todos os três retratando em conjunto a situação alemã durante a Guerra dos Trinta Anos.

ponto de ultrapassarem dimensões até então conhecidas.⁵

O fato de esse período ser rememorado em palcos europeus durante o estágio inicial da Grande Guerra talvez viesse como uma forma de cumprir algumas funções específicas: 1) o supracitado reforço dos sentimentos agressivos da sociedade; 2) uma espécie de “lembrete”/reafirmação de que os povos europeus, tal como no passado, se encontravam em meio a uma guerra devastadora, mas que era preciso estar atento a esse fato e vivenciá-lo de alguma forma, ao invés de ocultá-lo; 3) uma possível “evidência” de que a Alemanha venceria a guerra – no caso da encenação focada na Batalha de Fehrbellin – ou a perderia – no segundo caso, quando é trazida à tona uma trilogia que revisita um evento no qual a Alemanha saiu como a grande derrotada.

Paralelamente a esses esforços por trazer antigos conflitos à memória das plateias europeias, alguns autores contemporâneos à Guerra puseram-se a escrever sobre o seu presente. Foi o caso do escritor russo Leonid Andreiêv, que em sua peça *O rei, a lei e a liberdade* (1914)⁶ trabalhou sobre a temática da violação da neutralidade belga. No caso dessa peça – não citada no artigo de Krivanec (2014) – o olhar do autor se encontra voltado para as vítimas dos horrores da guerra, sobretudo a população que mais tarde foi obrigada a se refugiar na Antuérpia⁷.

Trazendo um enredo cujo olhar está centrado não sobre os soldados especificamente (como acontece no caso das peças de Kleist e

5 Na verdade, além de terminar com mais de 300.000 mortos, a Guerra dos Trinta anos gerou uma série de desigualdades sociais, com grupos que tentavam aumentar seus privilégios de um lado e uma massa amorfa composta por pobres e famintos, de outro; culminou na ascensão da França como o Estado mais poderoso da Europa; e ocasionou, por fim, uma crise que levou a uma mudança sociopolítica em direção à modernidade.

6 Para maiores informações sobre este texto, ainda não traduzido para o português, sugiro a leitura do artigo de minha autoria, disponível online na plataforma da Revista Slovo(veja bibliografia).

7 O texto de Andreiêv toma como ponto de partida a vida de uma figura fictícia – o escritor Emil Griele, baseado na figura de Maurice Maeterlinck – e de sua família, que viviam numa espécie de paraíso idílico na Bélgica até a invasão dos alemães. A partir desse evento histórico, tanto o ambiente familiar deste escritor quanto o de todos os seus vizinhos são abalados. O protagonista acaba resolvendo trocar a pena da escrita pelas armas, se apresenta para lutar na guerra, é ferido e por fim vê-se obrigado a partir com o que restou de sua família, agora em frangalhos: o único filho que permaneceu com vida e a esposa que enlouqueceu.

de Schiller acima mencionadas), mas sobre as consequências das ações e atitudes alemãs, Andréiev ainda estaria dialogando com outra questão fundamental para ele nessa época: lembrar aos russos do quanto era preciso que estivessem dispostos a enfrentar os seus *verdadeiros inimigos*. De acordo com suas ideias era indispensável inflamar no povo a crença da importância da guerra contra a Alemanha, em sua opinião país muito mais conectado a uma cultura mecanizada e por isso bastante diferente da Rússia, mais focada no lado espiritual.

O teatro como um recurso para alienar ou esquecer

Apesar dessa forte onda patriótica surgida no início da guerra em vários palcos europeus, logo a situação foi modificada e o patriotismo na arte perdeu não apenas a graça mas também a força e o público – como se este quisesse que a memória dos tempos de guerra deixasse de estar diante de seus olhos o tempo todo.

Esse desejo de apagamento do momento vivido fez com que nova tendência surgisse com força: a presença de peças que voltassem a trazer o ar de naturalidade e descontração dos tempos idos. Com isso, novos repertórios teatrais foram pensados e escolhidos, com a função agora de animar e iluminar os cidadãos europeus.

Foi esse o fator que fez, por exemplo, com que mais de 20 operetas diferentes – alegres, tocantes ou melodramáticas – fossem encenadas só em Viena durante o ano de 1915. Operetas entre as quais se destacaram *Csardasfürstin* (“A princesa cigana”), de Emmerich Kálmán (1882-1953) e *Auf Befehl der Kaiserin* (“Por ordem da imperatriz”) de Bruno Granichstaedten (1879-1944). Foi também o que levou a Paris as comédias e farsas escritas por Sacha Guitry (1885-1957); enquanto em Londres, na mesma época, se observava uma grande quantidade de comédias musicais,

como por exemplo *Tonight's the Night* (“Essa noite é a noite”⁸) e *Betty* (“Bete”), ambas com músicas de Paul Rubens.

Krivanec (2014) ressalta em seu texto que as imagens de um mundo petrificado e agressivo haviam saturado e buscava-se agora uma espécie de “normalidade”. De maneira que:

O público estava procurando por risadas no teatro como uma distração dos problemas da realidade bélica e imaginação de outros mundos remotos e melhores. Uma atmosfera nostálgica e ambientes exóticos substituíram cada vez mais a verve patriótica dos primeiros anos da guerra. ⁹ (KRIVANEC, 2017, p. 8).

As encenações citadas por ela estavam relacionadas com o mundo do puro entretenimento. E talvez (por isso) possamos aqui falar também numa certa *alienação* com relação ao que ocorria com os homens ao longe, no *front*. A palavra alienação não é utilizada por Krivanec (2014) em seu texto, mas faria algum sentido refletirmos um pouco sobre ela a partir do momento em que tanto conquistar o apoio das populações inseridas nesse contexto quanto reverter o seu descontentamento e o moral baixo devido à quantidade de mortos eram pontos centrais durante a continuidade da guerra.¹⁰

O teatro era, nessa época, um dos tantos meios utilizados para expressar ideias e mensagens definidoras de um comportamento esperado pelo povo. E, neste sentido, tal afirmação poderia funcionar de dois modos

8 Todas as traduções do inglês ou do russo ao longo do artigo são de responsabilidade da autora.

9 “The public was looking for some laughs at the theatre as a diversion from the troubles of wartime reality and for imaginations of other, remote and better worlds. Nostalgic atmosphere and exotic settings increasingly replaced the patriotic verve of the early war plays.”

10 O professor João Fábio Bertonha nos recorda que: (...) passando por tantas dificuldades e testemunhando o morticínio sem fim dos seus jovens nas linhas de combate, as populações envolvidas na guerra tinham que ser convencidas de que havia algum motivo para a luta e que todo aquele esforço e sacrifício tinham algum sentido. Realmente, conquistar o apoio da população era um ponto-chave e os dois lados procuraram induzi-la a acreditar via propaganda, na justeza de sua causa. Os métodos eram cartazes, jornais, transmissões de rádio e outros disponíveis pela tecnologia da época. (BERTONHA, 2011, p. 96-98)

diversos: ao mesmo tempo em que era possível convencer o povo da justiça e necessidade da guerra por meio de peças nacionalistas (como as abordadas no tópico anterior), talvez também fosse possível trabalhar com ideias opostas para amenizar o descontentamento geral. Alegrear o público, por exemplo, por meio das peripécias de uma artista húngara de cabaré (caso de *A princesa cigana*) ou de um enredo mais romântico em que uma empregada conquista o filho de um duque e termina feliz ao seu lado (caso do musical *Betty*).

Uma vez que o foco específico do texto de Krivanec são as encenações realizadas apenas em quatro capitais europeias e ela nada fala acerca do teatro em Moscou e São Petersburgo do mesmo período – e a situação russa é um dos pontos centrais que desejo abordar neste artigo – trago à tona agora algumas das ideias expostas pela pesquisadora teatral Tatiana Ródina em “O teatro russo na década pré-revolucionária” de 1977¹¹.

Ao tratar da década pré-revolucionária no teatro russo, Ródina aponta para a grande quantidade de contradições existentes no teatro de seu país durante o período inicial da Grande Guerra, sobretudo porque a própria sociedade vivia uma situação bastante delicada que acabaria por culminar na Revolução de 1917. Todavia entre todas as variedades no repertório russo – estando entre elas a encenação de peças burguesas, farsas, gêneros leves, peças realistas e antigos clássicos –, Ródina destaca a aspiração teatral pela educação dos atores com base em ideais de harmonia e criatividade e na formação de artistas que se desenvolvem também como seres humanos.

Dois dos grandes expoentes dessa inclinação russa foram os diretores e pedagogos teatrais Konstantin Stanislávski e Leopold Sulerjítski. Ambos acreditavam no teatro como o ambiente mais propício para o desenvolvimento de bons sentimentos tanto em seus atores quanto

11 Todas as traduções do texto de Ródina são feitas pela autora do artigo.

nos espectadores. Influenciados pelo socialismo utópico e pelas ideias morais do escritor russo Lev Tolstói, ambos trabalhavam com um grupo de jovens atores numa espécie de “laboratório” teatral conhecido como Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou – inaugurado em 1912 – no qual se experimentava pela primeira vez a aplicação do hoje tão conhecido Sistema de Stanislávski.

Seguindo os princípios tolstoístas e a visão da guerra como um mal que deve ser combatido e erradicado da humanidade, os atores do Estúdio apresentaram em 24 de novembro de 1914, uma peça adaptada pelos alunos com base no encantador conto de Charles Dickens (1812-1870) intitulado *The Cricket on the Hearth* (“O grilo na lareira”)(1845). Essa encenação se propunha a negar a guerra tendo em conta a exposição de conceitos como a fé na ingenuidade, a piedade e o triunfo do bem.¹²

A apresentação foi bem acolhida tanto pelo público quanto pela crítica. Nikolai Efros, um dos críticos mais destacados da época, chamou a peça de “milagre” e recordou que a ideia do *homo homini lupus est* logo foi substituída pelo ideal de irmandade. Durante a encenação, os cerca de 150 espectadores presentes na pequena sala que constituía o Estúdio se *esqueciam* do clima de tristeza que havia fora dali e, com o passar do tempo, surgiu “um enorme fascínio na alma” e “Deixou de existir certo gelo que habitava o coração” (EFROS, 1918, p. 9).

Algumas possibilidades de relações com a obra de Ricoeur

Dado este quadro contrastante, retomemos os três pontos que inicialmente enfatizamos quando falávamos da obra de Ricoeur.

12 Um dos aspectos interessantes de ressaltar sobre essa narrativa é que o senhor Tackleton, personagem frio e amargurado que atua durante toda a trama como o antagonista, acaba se arrependendo no fim da história e isso faz com que seja perdoado e aceito por todos quase como um membro da família. Outros aspectos dignos de destaque são: o grande amor que John Peerybingle nutre por sua esposa, a quem chama carinhosamente de “Criancinha” e a relação do velho Caleb com sua filha cega, fazendo de tudo para que esta seja feliz apesar da cegueira. A respeito dessa peça e sua repercussão falo com mais detalhes em minha dissertação de mestrado publicada pela Editora Perspectiva em 2019 (vide bibliografia).

Começamos pelo terceiro, o do embate entre ficção e história. Obviamente que os dramaturgos e encenadores, estando ligados a seu público pelo pacto implícito mais acima mencionado, podiam se utilizar dos fatos da guerra a seu bel prazer, focando naquilo que mais fizesse sentido de acordo com as suas intenções, contanto que houvesse a desejada verossimilhança almejada pelos ficcionistas. Ou seja, se um dramaturgo optasse por mencionar a vida dos soldados dentro de determinado hospital, como é o caso da comédia *Night Watches* (1916) do inglês Allan Monkhouse (1858-1936) estaria “autorizado” a fazê-lo. Se, por outro lado, algum escritor quisesse como Andreiev, focar nos alemães como os grandes causadores da guerra, aqueles a quem se deve odiar e abominar, como vemos em *O rei, a lei e a liberdade*, também não haveria qualquer impedimento. Nenhum dramaturgo tinha necessariamente de obedecer ao pacto da verdade histórica, pois a lembrança da guerra nos palcos teatrais da Europa não estava necessariamente ligada a memórias históricas, testemunhos ou arquivos e nem precisariam estar já que se tratava de ficção. O que nos faz pensarmos que o ato de trazer à tona as lembranças da guerra ou enterrá-las nos confins do baú da memória eram sempre estratégias utilizadas pelos homens ligados ao teatro, que provavelmente não desconheciam essa capacidade de manipulação presente por trás do ato narrativo, no qual “pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela.” (RICOEUR, 2007, p. 455). Assim, os repertórios podiam ser pautados por objetivos como: aumentar o fervor patriótico, levar as pessoas a não pensarem mais sobre as consequências da guerra, dar ao público uma boa dose de entretenimento ou simplesmente aquecer o coração dos espectadores fazendo com que se esquecessem do mundo real em que estavam inseridos. E, nesse sentido, o controle tanto sobre a memória, quanto sobre a alienação ou esquecimento é que guiava as escolhas dos artistas e a recepção de sua plateia.

No que diz respeito aos outros itens mencionados no início deste artigo, lembremos que Ricoeur define memória como o fenômeno mnemônico que consiste “na presença no espírito de uma coisa ausente que, além disso, não mais é, porém foi. (...) a lembrança é representação, re(a)presentação.” (RICOEUR, 2007, p. 199). Talvez o público europeu não quisesse estar constantemente recordando aquilo que era o seu tempo presente, nem o que havia sido nos meses ou dias anteriores. O destino dos povos era cada vez mais incerto, a tristeza se alastrava e, portanto, não é de surpreender que tenha surgido esse anseio por diversão e escapismo em terreno europeu: a necessidade de não ativar essa lembrança que “é representação, re(a)presentação.”. (RICOEUR, 2007,p.199)

Quanto ao esquecimento, este é apontado pelo autor em mais de um momento como um apagamento dos rastros. E, nesse sentido, é compreensível que o Estúdio de Stanislávski e Sulerjítiski se ocupasse em apagá-los: uma forma de libertar-se deles e com isso, ao mesmo tempo, negar sua existência, pois eles buscavam a prevalência de um ambiente em que a plateia e os artistas estivessem envoltos numa atmosfera especial e pudessem trocar os melhores sentimentos entre si durante a execução de uma encenação teatral; buscavam o teatro templo e o ator sacerdote; a arte que alcança o coração de quem a presencia.

Por fim, podemos criar uma espécie de paralelo também com os dois exemplos de esquecimento comandado citados no início deste texto, já que no caso da primeira Guerra Mundial não existia um pedido solene ou oficial para que o povo deixasse de pensar na situação de guerra (a guerra que para eles era ao mesmo tempo passado e presente), como no caso do decreto *A Constituição de Atenas* ou de Henri IV. Ou seja, não se tratava mesmo princípio da anistia apontado por Ricoeur (2007) em sua obra. Ainda assim, havia na peça apresentada pelo Estúdio esse *anseio pelo esquecimento* e esse movimento nos leva a um caminho oposto ao da verdade profunda da *anamnesis* grega apontada por Ricoeur, a saber, que

“Buscar, é esperar reencontrar. E reencontrar é reconhecer o que uma vez – anteriormente – se aprendeu”(2007, p. 443). Aqui, no caso do Estúdio, já não se busca a guerra, porque não se espera reencontrá-la, nem reconhecê-la ou reaprendê-la, mas tão somente enterrá-la ou – fazendo menção aos pássaros do pombal de Teeteto tão mencionados por Ricoeur – deixar que essas lembranças que se possui, mas não se agarra, fujam desse pombal, sobretudo porque são lembranças que incomodam.

Conclusão

A produção teatral na Europa durante a Primeira Guerra Mundial foi profundamente marcada por uma série de contradições apresentadas tanto por Ródina quanto por Krivanec. As tendências teatrais apresentadas pelas duas estudiosas tiveram seus pontos altos e baixos e até o fim da guerra estiveram presentes na Europa, fazendo com que aquilo que o público assistia dependesse muito da região e do teatro frequentado. Analisar essas tendências à luz da obra escrita por Ricoeur pode auxiliar no entendimento das contradições existentes nesse período tão dramático da história da humanidade: um tempo marcado pelo embate entre a memória e o esquecimento.

Referências

ANDREIEV, Leonid. Король, закон и свобода (“O rei, a lei e a liberdade”). Domínio público, 2012. Disponível em: <https://www.litres.ru/leonid-andreev/korol-zakon-i-svoboda/chitat-onlayn/> Acesso em: 25 ag. 2018.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza In: *Obras escolhidas*. Vol 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987,

p.114-119.

BERTONHA, João F. *A Primeira Guerra Mundial: o conflito que mudou o mundo (1914-1918)*. Maringá: Eduem, 2011.

BRANDÃO, Antônio. A guerra dos trinta anos: imagens de um período de transição.– Artigo científico, 2016. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/309619698_A_Guerra_dos_Trinta_Anos_imagens_de_um_periodo_de_transicao Acesso em: 25 mai. 2020

EFROS, Nikolai. Сверчок на печи. (“O grilo na lareira”) Пг.: Издание, 1918.

FREUD, Sigmund. “Considerações atuais sobre a guerra e a morte ” In: *Obras Completas - Vol. 12 (1914-1916)*, Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1915]. p 156-184.

FROMKIN, David. *O último verão Europeu. Quem começou a grande guerra de 1914?* Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KRIVANEC, Eva: Staging War. Theatre 1914-1918. In: DANIEL, Ute et. al. *International Encyclopedia of the First World War*. Berlin: Freie Universität Berlin. Disponível em: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/pdf/1914-1918-Online-staging_war_theatre_1914-1918-2014-12-18.pdf Acesso em: 15 ag. 2019.

MERINO, D.S.T. *Sulerjitski: Mestre de teatro, mestre de vida. Sua busca artística e pedagógica*. São Paulo: Perspectiva, 2019._____. Da realidade à utopia: o impacto da Primeira Guerra Mundial sobre o teatro russo em fins de 1914. In: *Revista Slovo*, v. 2, n. 2 (2019) p.79-94. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/slovo/article/view/23205> Acesso em: 28 set. 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad: Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RÓDINA, Tatiana M. Русский театр предреволюционного десятилетия (“O teatro russo na década pré-revolucionária”) In: Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (“A cultura artística russa em fins do século XIX e início do XX”) М.: Наука, 1977 p. 9 -22.

SAHLINS, Bernard. Introduction In: KLEIST, H. *The prince of Homburg* – In a new translation by Bernard Sahlins. Chicago: Ivan R. Dee, 1990.

Recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 28/05/2020

Fantasma de um vivo futuro: memória e história em *depois dos últimos dias*, de Christoph Marthaler

Ghosts of a living future: memory and history in Christoph Marthaler's after the last days

*Artur Sartori Kon*¹

Resumo: Analisando o espetáculo teatral *Depois dos últimos dias*, criado pelo encenador suíço Christoph Marthaler para a Trienal de Ruhr em 2019, almejamos apresentar uma possível abordagem do tempo cênico para além do presente dramático, da história como narrativa épica ou da memória individual: um tempo assombrado por fantasmas vindos do passado, mas também, talvez surpreendentemente, do presente e do futuro.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Estética e política. Teatro e História.

Abstract: *Our analysis of After the last days, a theatre play created by Swiss director Christoph Marthaler for the Ruhr Triennale in 2019, aims to present a possible approach to scenic time beyond dramatic present, history as epic narrative or individual memory: a time haunted by ghosts coming from the past, but also, perhaps surprisingly, from the present and the future.*

Keywords: *Contemporary theatre. Aesthetics and politics. Theatre and History.*

“Sem anacronismos não se pode mais descrever a história. Quero dizer, descrever a história de

1 Mestre e doutorando em Filosofia pela FFLCH/USP, na linha de Estética e Filosofia da Arte, orientação Prof. Dr. Celso Favaretto. Estágio sanduíche na Universidade de Frankfurt, orientação Prof. Dr. Christoph Menke. Bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2018/24775-5.

modo que a descrição esteja orientada para um futuro.” —
HEINER Müller

O feitiço do tempo

Que uma obra tente de algum modo pensar o próprio tempo: eis uma colocação genérica demais para de fato nos dizer algo a respeito de seu objeto. E, no entanto, investigar o presente torna-se um imperativo político mais urgente a cada dia não apenas para cientistas ou filósofos, mas para artistas e obras, à medida que os eventos dos últimos anos parecem se fazer crescentemente destrutivos e proporcionalmente incompreensíveis, pelo menos a partir dos enquadramentos de que anteriormente dispúnhamos. Por um lado, a ideia de certa teoria liberal de que viveríamos em uma época “pós-histórica” parece ter desabado – não sem com isso revelar o quanto muitos críticos dessa posição compartilhavam eles mesmos seus pressupostos, nomeadamente a crença no progresso e na democracia liberal como único sistema político possível além de diversas formas indesejáveis de totalitarismo. Por outro lado, tais pressupostos podem ser ainda mais difíceis de demolir, subjazendo a diversos diagnósticos do momento atual, sobretudo os que o leem como uma “grande regressão” (título de recente volume sobre o tema, ver Geiselberger, 2019). Assim, a pergunta pelas marcas do tempo presente traz consigo outra, pela própria estrutura do tempo, pelo que significa ser-presente. Estamos testemunhando um retrocesso ou o fruto mais bem-acabado do progresso? Trata-se de um Eterno retorno do qual não se pode escapar ou da preparação para algo novo e desconhecido que ainda virá? Para responder, há que considerar se, afinal, é possível falar em progresso ou em retorno, em um tempo circular ou em acontecimentos inéditos, e o que esses diversos termos significariam. Ora, uma coisa que eles já parecem apontar, é que o tempo presente parece ser tudo menos *simplesmente presente*. Toda tentativa de pensá-lo requer esta-

belecer relações transversais entre diferentes tempos, separando o presente de si mesmo e estabelecendo uma não-presença fundamental bem no seu cerne.

O caráter aparentemente abstrato dessas considerações não deve nos enganar, como se estivessem mais em casa no campo do puro pensamento que na concretude das investigações artísticas. Pelo contrário: é justo a atividade estética que pode revelar o quanto ideias e conceitos de tempo e espaço são tão palpáveis quanto transformáveis. O teatro, comumente visto como arte do presente, demonstra-o em seu desenvolvimento histórico recente. No notório argumento de Peter Szondi, o drama absoluto – marcado pela ação “originária”, que sempre “se dá no presente”, de modo que “o decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos” (SZONDI, 2001, p. 32) – entra em crise, dando espaço a temporalidades subjetivas antes reprimidas (como o passado recalçado que retorna nos dramas de Ibsen) e em seguida a uma perspectiva histórica objetiva traduzida em ficção teatral pela epicização da forma dramática. Mais recentemente, porém, essa perspectiva parece ter sido substituída por novos caminhos cênicos centrados não na suposta objetividade da História (já que a crença na sua Lei inexorável produziu regimes onde o sonho de emancipação se inverteu em seu oposto mais totalitário), e nem na subjetividade inventada de personagens ficcionais (com os quais a Indústria Cultural, forma de ideologia basilar na Sociedade do Espetáculo, não cessa de nos inundar), mas a *memória* como temporalidade que romperia com toda representação falsificadora, naquilo a que se deu vários nomes: teatro documentário, teatro autobiográfico, autoescrituras performativas, depoimento pessoal, teatros do real etc. Contra as produções ilusórias da ficção dramática, esse teatro contemporâneo imporia a força do indivíduo *presente em cena* como instauradora de uma relação com um passado *realmente vivido* e que de algum modo sobrevive nesse corpo que se faz ver em cena, e cuja verdade por isso estaria acima de quaisquer dúvidas. Que essa não

seja a única forma de a memória operar no teatro contemporâneo será nosso ponto de partida. Pois a situação emergencial em que nos vemos exige outra relação com o tempo, não limitada ao “realmente já vivido” (no fim restrito ao *presentemente possível*) e muito menos a experiências individuais, e na qual História e memória se interconectem sem que uma seja submetida à outra. É isso que pretendemos apontar na obra do encenador suíço Christoph Marthaler, a partir da análise de uma de suas peças mais recentes, que não por acaso se apresenta como investigação do conturbado presente e das diversas temporalidades que o assombram e atravessam.

O público brasileiro pôde conhecer o trabalho do diretor na quinta edição da MITsp (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo), em março de 2018, onde foi apresentada a peça *King Size*. Ela contrastava com o resto da programação, que trazia discussões candentes sobre questões e identidades políticas diversas, peças fortemente ancoradas na realidade extra-teatral: os monólogos biográficos *sal.*, da artista negra Selina Thompson e *Hamlet*, do performer queer Julian Meding; as peças-documentário *Campo minado*, de Lola Arias, e *País Clandestino*, com artistas de vários países; a performance *A gente se vê por aqui*, do artista visual brasileiro Nuno Ramos; e mesmo *Palmira* e *Suíte n° 2*, cujo jogo dramático ou musical, respectivamente, partia de materiais tirados da realidade recente. Comparada a elas, a peça de Marthaler parecia pura abstração, como notaram os críticos em tom mais ou menos reprobatório: “o teatro vem com sabor, com riso leve, trazendo ao espectador a emoção da melodia sem a profundidade intelectual da harmonia” (JI, 2018); vê-se “a aura de uma classe cheia de privilégios e que alienada do exterior, une-se à plateia ao criar as próprias fábulas de sua sobrevivência” (NUNES, 2018); no mínimo “há uma desconfiança profunda em relação à realidade”, segundo o músico e ator da Bendix Dethleffsen (apud GASPARG, 2018). Apesar do “sentimento reconfortante de passar 90 minutos ao som de melodias agradáveis – como se estivéssemos nós mesmos, os espectadores, deitados em uma espaçosa

e macia cama *king size*” –, ou justamente por causa dele, a consideração do “contexto mais amplo de um festival de teatro que ocorre no Brasil deste início de 2018” levaria a “certa sensação de anacronismo, como se aquela estética e aquele humor tão caracteristicamente europeus destoassem de algum modo da urgência em voltar-se para outras questões e afetos, mais conectados às transformações que atravessam o país atualmente”, levando a perguntar pelo “lugar da arte em períodos de crise” (GUIMARÃES, 2019).

Contra essa oposição simples demais entre um teatro diretamente político e uma cena que pratica a autonomia estética – mas também sem cair na fórmula fácil e vazia de que “todo teatro é político” – esperamos mostrar, na análise a seguir, como o teatro de Marthaler pode contribuir para pensar politicamente o tempo presente a partir de operações formais com o tempo cênico e ficcional também presentes, embora de modo a princípio menos explícito, nos sonhos de *King Size*, irmãos dos fantasmas de *Depois dos últimos dias*.

De volta para o futuro

Depois dos últimos dias: uma noite tardia (Nach den letzten Tagen: ein Spätabend) estreou em 21 de agosto de 2019 na programação da Trienal do Ruhr (Ruhrtriennale), no Auditorium Maximum da Universidade de Bochum, espaço para o qual foi criada especialmente e onde pude assisti-la alguns dias depois. No programa da peça (assinado por Stefanie Carp, dramaturga dessa obra e da maior parte das criações de Marthaler, e atual diretora do festival), lê-se que o prédio “foi construído no início dos anos 1970 para a recém-fundada universidade”, e que “sua arquitetura contém uma promessa utópica” que o fez ser escolhido como cenário: “seu fórum circular amplo aspira a uma vida pública que seja comunal e não-hierárquica”, objetivo do qual “nossa sociedade agora se distanciou mais

do que nunca” (Carp, 2019). Com o que já começa o emaranhamento de temporalidades que será o procedimento fundante do trabalho: estamos não apenas em um espaço presente (e “real”, se com isso quisermos dizer que não foi projetado como cenografia teatral), mas em um lugar que traz em sua própria estrutura as marcas do passado, no qual foi concebido como um auditório “do futuro”, futuro que, contudo, não se realizou (não apenas *ainda*: estaríamos hoje mais distantes dele do que então).

À sobreposição de lembranças e promessas soma-se um tempo imaginário: a peça abre com a apresentação do espaço a um grupo de atrizes representando faxineiras, como no primeiro dia delas no emprego, e assim ficamos sabendo que fomos transportados pela ficção para um antigo parlamento europeu, agora praticamente em desuso. É evidente que essa escolha se encaixa perfeitamente com as características materiais e simbólicas da arquitetura do auditório real, composto de um palco decagonal em torno do qual há nove blocos de cadeiras, o décimo lado sendo ocupado por um enorme órgão. Com mais dois camarotes e três arquibancadas num mezanino, a sala comporta até 1750 pessoas; o público da peça, porém, está distribuído em apenas quatro dos blocos inferiores, ocupando (com o órgão no meio) metade da sala, de frente para esse andar superior. As personagens caminham entre as cadeiras vazias da outra metade, seguindo com a apresentação do espaço que as faxineiras deverão manter limpo: junto com elas, ouvimos que o prédio hoje é usado apenas em alguns eventos excepcionais, como certas entregas de prêmio, as sessões de um parlamento mundial (que, deduzimos, devem ser pouco frequentes) e comemorações de datas importantes, como os duzentos anos do fechamento de um campo de concentração. Assim ficamos sabendo que a ficção se passa em um tempo futuro, dois séculos depois do Holocausto, portanto em meados do século XXII.

Nós espectadores sabemos pouco sobre esse amanhã, tendo o trabalho de juntar as pistas espalhadas ao longo de toda a dramaturgia para

poder formar uma ideia de como os criadores imaginaram o porvir. Como a menção ao parlamento mundial antecipava, parece ser um mundo plenamente globalizado. Nas laterais da sala há grandes flâmulas vermelhas (poucos elementos cenográficos são acrescentados ao auditório, de resto visto como normalmente é); parecem bandeiras chinesas (talvez indicando que o gigante asiático assumiu a liderança desse mundo futuro), mas olhando melhor percebe-se que as estrelas menores foram substituídas por outros símbolos: um sol, uma lua e uma cruz. Fala-se da “antiga Europa” onde estamos, e de seus habitantes, os “previamente europeus”, “europeus históricos” ou “bioeuropeus”. Ao mesmo tempo, alguma divisão parece ainda efetiva: as falas sugerem que os diferentes continentes exercem cada um uma função nessa nova ordem mundial, sendo que para aquele onde estamos (agora chamado de “Hohenzollern-Europa”, assumindo o nome de uma das mais importantes casas da nobreza europeia, tendo sido a família real alemã de 1871 ao fim do império em 1918, e tendo em seus membros até hoje os pretensos herdeiros do trono – com o que ainda se sugere um possível retorno do autoritarismo monárquico) restou uma das atividades menos importantes, não a administrativa ou a econômica, mas a cultural (ainda por cima rebaixada a mero “departamento de entretenimento”). Sua população também continua distinta das demais, defendendo seu pertencimento à terra contra a entrada indiscriminada de estrangeiros. Os dois dados não são aleatórios: diversas vezes essa xenofobia é defendida pelas personagens como parte da cultura local, e eventualmente ficamos sabendo que há apenas três semanas o racismo, como “característica europeia significativa” apesar de “no momento não atualizada”, teria sido reconhecido pela UNESCO como patrimônio cultural da humanidade, ao lado da outra grande herança europeia, a democracia liberal. Aos poucos, essa ordem mundial futura, sempre vista como utopia pelas personagens que a habitam, revela-se uma distopia diretamente ligada aos conflitos políticos vividos hoje fora do teatro, sobretudo ao avanço da extrema direita em

todo o mundo. Que o racismo europeu no momento não esteja atualizado não significa que ele foi superado por uma convivência fraterna entre diferentes etnias (e muito menos o fim das divisões étnicas e raciais), mas que foi alcançado um estado em que elas não precisam conviver, e somente por isso não precisam se odiar. Que campos de concentração sejam criticados significa apenas que já há métodos mais eficientes e “civilizados” para executar a mesma tarefa.

Quando começamos a formar uma imagem desse futuro, somos tirados dele. Pois a obra não será uma ficção com unidade dramática, uma história com tal futuro imaginário como pano de fundo. E nem se poderia dizer que ela se passa nesse futuro e o resto seja memórias: antes, temos um vai e vem temporal, de modo que num certo sentido *tudo o que se vê são flashes de memória*, sejam eles originários do passado (como as memórias normalmente são), *do futuro ou do presente* (como passam a ser no emaranhado proposto por Marthaler). Assim, a próxima cena parece nos transportar para o passado europeu, com a entrada no palco ao centro do auditório de um grupo de atores vestidos de palhaços. Em seguida eles tiram os apetrechos cômicos, ficando apenas de terno, e ocupam cadeiras nas arquibancadas vazias como se fossem políticos que habitam esse parlamento, onde começam a enunciar pequenos fragmentos de discussões: são sobretudo conflitos, uns chamando a atenção dos outros por quebras de decoro que não chegamos a ver ou ouvir, emitindo advertências e reprimendas, pedindo que se retirem da sessão e finalmente suspendendo-a quando não são obedecidos. No programa da peça, lemos que esse debate é inspirado em protocolos estenográficos de sessões do Parlamento do Império Austro-Húngaro em 1897 (época de crise e conflitos entre os diferentes povos que constituíam o império), bem como em diversas sessões do parlamento da República atual. Aos poucos, surgem falas mais elaboradas, com teor conservador e racista cada vez mais explícito. São projetadas ao fundo legendas com as fontes dos textos: um discurso antisemita preferi-

do no mesmo parlamento em 1894 por Karl Lueger, prefeito de Viena que foi inspiração para Hitler (e até hoje homenageado em nomes de rua e monumentos); uma entrevista de 2007 da deputada Susanne Winter do FPÖ (de extrema-direita) que inicia um confronto entre ela e um antagonista negro indignado (que, lemos no programa, cita James Baldwin e Achille Mbembe); declarações de seu colega de partido e ex-vice-chanceler Heinz-Christian Strache (que caíra alguns meses antes após ser filmado negociando contratos ilegalmente), de líderes do partido de extrema-direita alemão AfD (Björn Höcke, Alexander Gauland e Alice Weidel), bem como do vice-primeiro-ministro italiano Matteo Salvini; um discurso do primeiro-ministro húngaro Viktor Orbán no Parlamento da União Europeia em setembro de 2018; além de um artigo do primeiro-ministro britânico Boris Johnson publicado em 2002, sintomaticamente intitulado “A África é uma bagunça, mas não podemos culpar o colonialismo” (JOHNSON, 2002). Outras vezes as falas parecem ser criações ficcionais pertencentes ao futuro imaginado na dramaturgia, mas sem diferirem substancialmente daquelas do passado e do presente. Um fator importante e recorrente nas diversas cenas é que os textos mais revoltantes dos políticos de extrema-direita são enunciados pelos atores com uma calma imensa, uma lentidão exasperadora (e até *artificial*); jamais eles se alteram ou demonstram ódio, mesmo ao dizer absurdos como “Somos democratas, não precisamos de oposição” ou “Aquilo que não existe não precisa ser integrado”, diferente de seus eventuais opositores – com cuja opinião, é claro, nós do público tendemos a concordar – que arriscam perder a razão (pelo menos em aparência) ao ceder à justa cólera.

Mas nem todas as figuras são tão odiosas assim. Uma cena ao mesmo tempo cômica e melancólica mostra uma mulher conversando com uma estátua, desabafando a respeito de suas preocupações aparentemente pessoais e insignificantes, mas que revelam o efeito dessas visões políticas extremas na população em geral, mesmo aquela parcela que não as defen-

de e com a qual podemos nos identificar ou ao menos ter empatia. Ela diz se considerar uma pessoa de mente aberta, mas agora não consegue dormir porque não sabe o que fazer em relação à educação dos filhos: a família mora numa vizinhança com muitos imigrantes, e a escola local é (segundo ela) muito ruim, de modo que ela teria que mandar seus filhos para uma escola mais distante, *não-integrada*, onde a educação seria melhor, para que eles no futuro tenham a chance de ir para a universidade; mas ela trabalha, não pode levá-los, e tem medo do perigo que podem correr no caminho entre a escola e a casa (ela fala também do aumento da insegurança como decorrente da imigração, pois os estrangeiros teriam instrumentos que conseguiriam abrir qualquer porta, e que por isso seria necessário instalar na casa um novo sistema de segurança). Não sabemos a qual dos tempos que compõem o trançado da peça pertence a figura, mas isso parece não importar. Quando um político do passado (explica a legenda projetada) fala no meio de sua diatribe que já tem milhares de *followers*, ele se refere a seguidores reais ou a redes sociais virtuais? Mais tarde veremos em um vídeo também projetado ao fundo um número de “curtidas” de Facebook explodir após uma fala racista (aparentemente do presente). Na verdade, nunca sabemos exatamente em que momento histórico a dramaturgia nos colocou, a qual tempo cada coisa pertence: e não será essa confusão justamente a marca do tempo presente? Que não saibamos mais em que linha temporal nos encontramos, de onde estamos vindo e para onde estamos indo? Mas talvez o principal seja compreender que essas memórias *não pertencem a tempo algum*, não são *próprias* de nenhuma época, mas necessária e justamente *impróprias*. Trata-se daquilo que segue assombrando através do tempo: de fantasmas ou espectros.

*

Vimos como muitos dos materiais usados para compor a dramaturgia da peça foram tirados de discursos de políticos austríacos do passado e do presente, sobretudo proferidos no Parlamento de Viena. Um dos

motivos para isso é que uma primeira versão intitulada *Últimos dias: uma noite de véspera (Letzte Tage: Ein Vorabend)* foi apresentada em 2013, criada justamente para aquele prédio histórico, no contexto da Wiener Festwochen, um dos principais festivais da Áustria. Poderíamos citar diferenças circunstanciais entre as duas versões, adaptações para cada contexto e atualizações dando conta dos seis anos que as separam. Porém, vamos nos limitar a observar a mudança talvez mais sintomática, a do título e subtítulo. A versão original parecia ver o presente como momento decisivo, como se vivêssemos os “últimos dias” antes de algo, alguma catástrofe que nos levaria ao futuro distópico representado na ficção, a “véspera” onde algo ainda pode ser feito para evitar o que parece ser nosso destino. Em 2019, a sensação de urgência parece diminuir ao invés de aumentar: já estamos “depois dos últimos dias”, a peça já é reflexão “tardia” sobre aquilo que, hoje, seria a semente desse porvir que se desejaria evitar: como se já fosse tarde demais e não houvesse mais nada a ser feito. Não se trata de intervir no real com vistas a impelir uma mudança de curso – eficácia que, aliás, o teatro jamais foi capaz de alcançar – mas de aceitar que o jogo já está perdido, a catástrofe já aconteceu. Mas, ao contrário do que uma afirmação dessas pareceria indicar, isso não significa se render ao derrotismo. Antes, seria o caso de perceber que a suposta urgência dos “minutos antes do fim” é que tem efeito paralisador. Como diz a filósofa Alenka Zupančič, enquanto não admitirmos que “não estamos diante de um apocalipse que se aproxima, mas já dentro dele”, isto é, que o fim dos tempos “já está aqui, não podemos ‘preveni-lo” [ZUPANČIČ, 2017/8, 24], não seremos capazes de superar nossas certezas adquiridas e “admitir que não temos uma solução e que não há nenhuma visível no horizonte”, assumindo assim “esse risco, esse passo adiante no desconhecido” que representaria um verdadeiro ato [26-7]. Em outras palavras, um aspecto fundamental da temporalidade proposta pela peça contra o senso comum é o de um jogo que continua depois de terminar, fora da unidade tradicional

começo-meio-fim (fundamento do drama bem como de nossas percepções cotidianas). Justo ao repetir *tarde demais* sua primeira versão, a peça é, ela mesma, um fantasma que retorna do reino dos mortos para assombrar, ou ainda que é conjurado pelos criadores da obra para nos dizer alguma coisa.

Os fantasmas se divertem

Alguns viram em *Depois dos últimos dias* um proselitismo direto demais, uma “performance-palestra esteticamente apontando dedos” (FALENTIN, 2019). Como se Marthaler só quisesse comunicar “uma mensagem bastante grosseira”, e para o “destinatário errado” (“um público de festival de esquerda liberal”), não alcançando assim o (suposto) objetivo de “sacudir, provocar”, e sim “a indiferença sonolenta” (diz-se que “alguns espectadores desistiram antes do fim”, como se isso fosse medida de qualidade); a peça cederia ainda a todo tipo de simplificações, como ver em certa música folclórica uma ameaça à democracia (JUNGBLUT, 2019). Censuras feitas amiúde ao teatro engajado, mais que às fantasias cênicas formalistas do suíço. Por mais que na peça que discutimos o conteúdo político esteja explícito,² para vê-la como simploriamente didática é preciso se limitar à dramaturgia (que descrevemos até aqui) e simplesmente ignorar o que compõe a maior parte da obra e o elemento fundamental de todo o teatro de Christoph Marthaler: o trabalho com a música. Como resume Hans-Thies Lehmann (2007, p. 128),

Marthaler encena estruturas poético-musicais. Poemas e canções escandem as cenas. O que predomina aqui não é uma dinâmica de sequência e conse-

2 A ponto de um crítico dizer que “Marthaler jamais foi tão radical, tão não-culinário e explicitamente crítico de seu tempo” quanto nessa “fase de agudez e clareza política”, o que poderia levar alguns a se decepcionarem ao verem o diretor abandonar sua “moderação” habitual e “dizer: ponto. Isso é o que quero lhes contar. E vai ser uma vez só” (Muscionico, 2019). Marvin Carlson (2009, p. 117), porém, lembra que “a paródia do nacionalismo e patriotismo (...), que seria um grande tema recorrente na obra subsequente de Marthaler, [já] podia ser vista claramente em sua *Noite de canções de soldados* de 1989”.

quência, mas um retorno sempre renovado do tema, à maneira de um mosaico. (...) recorre-se à forma do *coro social*, que certamente se compõe de vozes individuais e nem sempre se unifica em canto coral, mas mesmo na alternância das vozes conserva seu caráter geral de coro. (...) As cenas, em contrapartida, consistem em meras perversidades, pequenos e grandes desentendimentos, apreensões e fanfarrônicas. Nos cantos populares as tensões são harmonizadas, e o canto coral torna audível sua beleza apesar das rupturas. Assim, por meio do coro a cena se torna um esclarecimento musical e uma crítica ideológica (...).

Ou seja: o sentido político da arte de Marthaler não pode ser reduzido a uma mensagem unívoca localizável na superfície discursiva. É preciso observar como “as canções e músicas citam (...) o tempo histórico”, mas “também esse ‘tempo histórico-musical’ tem um aspecto real (as canções e músicas surgiram em contextos reais determinados) e um ficcional (são parte da representação)”, duplicidade à qual ainda se soma “o tempo do espectador” (Schulz, 2002, p. 137). A abordagem musical à cena (não apenas na trilha, mas ao “organizar sua obra em termos de tempo e ritmo, repetindo e variando motivos sem recorrer a qualquer explicação narrativa”), além disso, “engaja no público facetas perceptivas menos conscientes de modo a engendrar o sentido de uma experiência, exatamente como quando se ouve música” (Barnett, 2010, 196)

Como lemos no programa da peça (Carp, 2019), *Depois dos últimos dias* “é dedicada à música de compositores judeus da República Tcheca, Polônia e Viena”, os quais foram vítimas do nazismo: “muitos foram deportados para [o campo de concentração de] Theresienstadt em 1941 e mais tarde mortos em Auschwitz (Pavel Haas, Viktor Ullmann)”; já “Erwin Schulhoff morreu de embolia pulmonar em um campo de detenção”, enquanto “Józef Koffler foi escondido e escapou dos campos, mas perto do fim da guerra foi encontrado pelos alemães e assassinado”; final-

mente, alguns tiveram melhor sorte: “Szymon Laks, de Varsóvia, sobreviveu a Auschwitz e Dachau”, “Alexandre Tansmann, que vivia desde 1919 na França, pôde emigrar para os EUA e Ernest Bloch viveu desde 1916 nos EUA e na Suíça”. Ouvimos as histórias aos poucos, conforme uma atriz se vê sozinha no auditório várias vezes ao longo da peça, andando por entre suas cadeiras e encontrando pequenos papéis com trechos das biografias dos músicos cujas composições são executadas ao vivo. Textos e músicas são memórias encontradas pelos artistas, mas não *deles*: mensagens anônimas, dos mortos, de ninguém.

Seria possível argumentar que, enquadradas pelas narrativas biográficas, as composições apenas reforçam a “mensagem” da peça. Defendemos, antes, que elas criam uma importante cisão na experiência promovida pela obra, passando de uma apreensão *hermenêutica* (capaz de ler na linguagem referencial da dramaturgia uma ideia mais ou menos clara) para uma experiência de fato *estética* – que poderíamos descrever, com Christoph Menke, como uma “hesitação entre o som e o sentido” (MENKE, 1998, p. 33), “não apenas o fracasso do entendimento, mas também uma libertação em relação a ele; não apenas sua subversão, mas também sua transgressão” (p. 27), começando portanto “apenas onde o entendimento é perturbado” (p. 58) por uma “negatividade estética” pela qual o objeto “se mostra como aquilo que é estranho a tentativas de entendimento *no interior mesmo dessas tentativas* de entendê-lo” (p. 146). A partir da distinção proposta pelo filósofo, Gerald Siegmund pensa a centralidade da memória no teatro (sobretudo contemporâneo) não como figuração de eventos passados, mas abrindo “fendas no sistema da significação” (SIEGMUND, 1996, p. 26) para “relembrar, na ordem simbólica da representação, o Outro da representação”, isto é, “relembrar o que não pode ser lembrado” (p. 11); a memória é, pois, “modo do imaginário e fictício, que problematiza a representação de relações de coisas dadas a priori”, operando de maneira “produtiva e paradoxal que lembra o Novo” (p. 13-4). O sentido

político do teatro passa a coincidir com seu trabalho estético, sua aptidão para nos lembrar daquilo que nunca foi.

É essa força que trazem as músicas ouvidas na peça: não apenas a de recordar vida e morte de seus autores, vítimas dos horrores do nazismo que hoje ameaçam retornar, mas lembrar daquilo que eles criaram *apesar de tudo* (para falar com Georges Didi-Huberman, cuja ideia da “sobrevivência dos vagalumes” cabe perfeitamente a essas composições [DIDI-HUBERMAN, 2011]). A memória encenada por Marthaler em *Depois dos últimos dias* traz à cena aquilo que resta do passado, tendo esse “resto” sentido duplo: aquilo que, hoje, indica a continuidade desse passado (carecendo de reelaboração no sentido psicanalítico, alertava Theodor Adorno [1995] desde antes do fim da Segunda Guerra), mas também aquilo que sobrevive e insiste apesar dessa cumplicidade perversa (de que Giorgio Agamben, por exemplo, fala em *O que resta de Auschwitz* [AGAMBEN, 2008]).

Nesse sentido, vale notar o caráter *enigmático* que as composições podem assumir dentro da peça, sobretudo para um espectador não versado na linguagem musical (como o autor deste ensaio). É difícil descrever a experiência de ouvi-las ao longo da “noite tardia” de Marthaler.³ Por mais que a princípio possam parecer meras ilustrações dos horrores promovidos no passado pela extrema-direita hoje novamente em ascensão, sua simples *persistência* as leva além de qualquer leitura redutora. É o caso sobretudo do *Fragmento 1943* de Viktor Ullmann, que retorna diversas vezes ao longo da peça em variações elaboradas pelo diretor musical Ulrich Fussenegger, como se fôssemos *assombrados* por essa melodia fragmentária (pois

3 Reproduzimos a lista dada no programa da peça, de modo que o leitor possa ele mesmo procurar e ouvir as composições de Erwin Schulhoff (*Suite dansante en jazz: Slow und Strait e Cinques études de jazz: Tango*), Józef Koffler (*Variationen über ein Thema von Johann Strauss op. 23 e Kantate Die Liebe op. 14, 4. Teil*), Alexandre Tansman (*Petite Suite e Intermezzi VII, X*), Viktor Ullmann (*Fragment 1943; Die arme Seele, aus Geistliche Lieder op. 20, nach einem Schweizer Volkslied; e Claire Vénus, aus Six Sonnets de Louise Labé: Sonnet V*), Efim Skljarov e Pjotr Leschenko (*Ne Uchodi*), Ernest Bloch (*Baal-Shem, Three Pictures of a Chassidic Life, 1. Satz: Vidui*), Karl Loubé (*Nur nicht traurig sein*), Szymon Laks (*3. Streichquartett, 2. Satz*) e Pavel Haas (*2. Streichquartett, 2. Satz*).

interrompida pela morte) que regressa sempre transformada. Eis por que parece particularmente produtivo falar de como *Depois dos últimos dias* trabalha a memória da história europeia a partir das figuras dos *espectros* e *fantasmas*. Como diz Jacques Derrida (1994, p. 136), “o próprio de um espectro, caso isso exista, é que não se sabe se ele testemunha retornando de um vivo passado ou de um vivo futuro, pois a aparição já pode indicar o retorno do espectro de um vivo prometido”. E não é essa temporalidade ambígua justamente aquela que temos visto sendo construída em cena por Marthaler? Não por acaso a dramaturga da peça descreve as figuras que habitam a obra de seu colega encenador como “pessoas [que] já agora em vida não estão mais aí”, que “dizem: sequer existimos mais, já somos os mortos, (...) somos os homens de hoje e de amanhã e já nos tornamos História” (CARP, 2007, p. 67).

Mas não apenas texto e música se opõem. Ao longo da noite antagonizam musicalidades díspares: “aqui a música vanguardista profundamente franca, perturbadora, de Viktor Ullmann, Alexandre Tansman, Pavel Haas ou Józef Koffler, lá o *pathos* oco de Wagner e o ímpeto raso do *hit*” (JUNGBLUT, 2019). Em determinado momento toca-se duas vezes a “Ode à alegria” da Nona Sinfonia de Beethoven – que, lembremos, não apenas traz em si a visão idealista (do compositor e de Schiller, autor do poema ali musicado) da humanidade como grande irmandade, mas foi ainda adotada como hino tanto pelo Conselho da Europa quanto pela União Europeia, ressoando ironicamente com o futuro distópico proposto na dramaturgia. Na primeira vez, um músico-ator senta-se em um piano no centro do espaço, onde martela violentamente a conhecida melodia enquanto grita a letra a plenos pulmões, num entusiasmo exagerado que deforma completamente a música. Em seguida, o coro de atores a cantará novamente, de novo transformada, mas agora no sentido inverso: sem quase nenhum ímpeto, sentados espalhados pelas cadeiras do auditório, entoando em volume baixo cada sílaba de uma vez, com longas pausas entre elas,

distendendo assim a duração total quase ao ponto do insuportável – segundo Carp, nas encenações de Marthaler “a lentidão é percebida como algo subversivo”, pois “é um olhar mais exato, uma percepção afiada (...) que partilha as valorações de modo diferente da percepção socialmente combinada, que produz o sentimento de pertencimento” (2007, pp. 68-9). Ou ainda: a lentidão corresponde ao “ritmo histórico” que é “o tempo dos sem poder” (p. 70). De modo semelhante, o teórico Patrick Primavesi (2003, p. 69) analisa como “experiências básicas de temporalidade na obra [de Marthaler] são a espera, a lentidão e a duração vazia – não apenas como aspectos estilísticos, mas como resistência à aceleração social e histórica”.

Próximo ao fim da peça, a oposição fica ainda mais marcada. Vemos uma das atrizes-cantoras fazer um discurso emocionado em homenagem ao homem ao seu lado, um político, deduzimos. Ela agradece a Deus por esse homem e sua sabedoria, diz saber que ele é um homem correto e pede que lhe conceda sua proteção. O programa esclarece que o texto foi tirado da fala de Ben Fitzgerald, pastor-celebridade e líder do movimento *Awakening Austria*, em cujo encontro de junho de 2019 foi abençoado Sebastian Kurz, o recém-destituído chanceler austríaco do partido cristão conservador (CARP, 2019). Uma melodia começa a ser tocada, e ao fundo vemos um vídeo típico de karaokê com imagens *kitsch* de paisagens. A atriz entoia a canção “Meine Heimat” (Minha pátria), do cantor *pop* e patriota conservador austríaco Andreas Gabalier (ele mesmo autor de posicionamentos homofóbicos e machistas, e amiúde defendido pelo partido de extrema-direita FPÖ). A melodia é exageradamente emotiva, a letra enumera qualidades do país (chamado de “meu amor, meu lar” e “meu elixir da vida”), as belezas naturais e o povo orgulhoso (“nossas meninas nos amam, pois sabem o tipo de homens que somos”, separando sempre homens e mulheres e adotando a perspectiva dos primeiros). O músico de antes volta ao piano onde toca e canta também essa canção com toda a força; mas dessa vez nem isso é suficiente, ele sai correndo, sobe as escadas

entre as cadeiras do público e chega no enorme órgão do auditório, de onde a música passa a sair com uma potência monumental. A cena é arquitetada de modo a conseguir uma adesão do público, que se empolga e parece querer participar cantando, batendo palmas ou ao menos balançando o corpo ao ritmo da canção. É claro que esse engajamento da plateia tem um tom irônico, mas não se deve subestimar o poder que a adesão irônica a produções ideológicas pode ter em nosso tempo de “cinismo e falência da crítica” (para falar com Vladimir Safatle [2008]).

A cena seguinte traz uma composição completamente oposta a essa: “*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*” (“Lembra o que te fizeram em Auschwitz”, título projetado ao fundo), de Luigi Nono. A sonoridade é dura, áspera, insuportavelmente fria e longa. Misturando vozes fantasmagóricas (um coro de crianças e uma soprano) com sons eletrônicos agudos de fita magnética, impõe uma atmosfera angustiante onde aquilo que entendemos por *música* se torna indissociável do *ruído* que lhe seria oposto – e que gera, diz o filósofo Martin Seel (2010, 239), “uma perda de coordenação e orientação”, inaugurando “o processo sensorial perceptível de algo acontecendo sem um sentido claramente identificável do que está acontecendo” (SEEL, 2019, 275). Como diz o crítico musical Steve Smith (2012), “fragmentos musicais e berros metálicos entram em erupção, como se uma civilização fosse rasgada em pedaços”: a composição é como “um grito profundamente perturbador”. Ela toca por um longo tempo, os atores e músicos se espalham pelo espaço, agora vestidos em tons de branco e bege, lembrando mesmo fantasmas. Começam uma coreografia de gestos simples, mas cuja repetição cria uma sensação de neurose obsessiva: levantar e voltar a sentar, colocar as mãos diante do rosto e mover os dedos (talvez como quem toca um instrumento?), escancarar a boca (como o fantasma que assombra ou expressando o terror de quem é assombrado?). Assim Marthaler segue a tradição dos “fantasmas que animam o palco de Shakespeare a Heiner Müller” oferecendo “eloquente testemunho do

teatro como memória da história, da sua duplicação do mundo dos vivos com aquele dos mortos” (SIEGMUND, 1996, 124).

Ou estaríamos lendo demais nas imagens vistas em cena? Mas Derrida lembra que a existência espectral “é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e o que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver” (DERRIDA, 1994, p. 138). Como em *Hamlet*, o fantasma traz um imperativo, por indeterminado que seja, obriga a uma responsabilização – inclusive nos faz responsáveis por *ver (ou não)* o fantasma. É por isso que, para Wendy Brown (2001, p. 150), o espectro é uma figura fundamental para um modo renovado de pensar o tempo, à altura dos desafios do presente, entre história e memória, pois “dos mortos não herdamos ‘o que realmente aconteceu’, mas aquilo que segue vivendo a partir daquele acontecimento, o que é conjurado dele, como as gerações e eventos passados ocupam os campos de força do presente, como eles nos reivindicam, e como eles nos assombram, importunam, e inspiram nossas imaginações e visões”. Mas não se trata apenas de “figurar a presença do passado, a força inefável e incontrolável do passado”, e sim de um pensamento que “abre o palco para batalhar com o passado pelas possibilidades do futuro” (p. 151).

*

Provavelmente a peça poderia ter acabado com a composição impactante de Luigi Nono. Esse fim parecia mesmo mais correto, adequado, próprio. Mas ela segue, como que *depois das últimas cenas*: os músicos voltam para seu lugar e, por um tempo exageradamente longo – 45 de 150 minutos totais, quase um terço da obra –, há apenas música, “sem teatro” (se reduzimos o teatro à expectativa que se costuma ter dele). Ouvimos mais uma composição de um artista judeu morto nos campos de concentração, e em seguida outra, e ainda outra. Sobretudo “Fragmentos”. Como se os fantasmas se recusassem a deixar a peça acabar? Como se dissessem que, por mais que os apaguem, sempre sobram vagalumes? Mas também

como se a peça precisasse de certa dose de imperfeição para representar o irrepresentável? Corremos o risco de querer justificar assim um defeito técnico de uma obra que consideramos louvável. Mas talvez nem seja preciso. Como disse Adorno [1993, p. 241], “a técnica de uma obra é constituída pelos seus problemas, pela tarefa aporética que essa obra se põe objetivamente”.

Referências

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho [Homo Sacer III]*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARNETT, David. Christoph Marthaler: The Musicality, Theatricality and Politics of Postdramatic Direction. In: DELGADO, Maria M. e REBEL-LATO, Dan (eds.). *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon: Routledge, 2010, p. 185-203.

BROWN, Wendy. “Specters and Angels: Benjamin and Derrida”. In: *Politics out of history*. Princeton: Princeton University Press, 2001, 138-174.

CARLSON, Marvin. *Theatre Is More Beautiful Than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2009.

CARP, Stefanie. *Nach den letzten Tagen* (programa da peça). Bochum: Kultur Ruhr, 2019.

_____. *Berlin – Zürich – Hamburg*. Berlim: Theater der Zeit, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,

1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FALENTIN, Andreas. Doppelte Erinnerung. *Die deutsche Bühne*, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/doppelte-erinnerung>, 10 de setembro de 2019.

GASPAR, Gabriela. Música conduz *King Size*. *MITsp*, março de 2018, <https://mitsp.org/2018/musica-conduz-king-size/>, 10 de setembro de 2019.

GEISELBERGER, Heinrich (org.). *A grande regressão*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

GUIMARÃES, Júlia. O avesso da familiaridade. *MITsp*, março de 2018, <https://mitsp.org/2018/o-avesso-da-familiaridade/>, 10 de setembro de 2019.

JI, Renan. Bombons para plateias imaginárias. *MITsp*, março de 2018, <https://mitsp.org/2018/bombons-para-plateias-imaginarias/>, 10 de setembro de 2019.

JOHNSON, Boris. Africa is a mess but we can't blame colonialism. *The Spectator*, jul. 2016, <https://blogs.spectator.co.uk/2016/07/boris-archive-africa-mess-cant-blame-colonialism/>, 25 set. 2019.

JUNGBLUT, Peter. Alle Menschen werden müder. *Klassik.de*, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/ruhrtriennale-2019-christoph-marthaler-nach-den-letzten-tagen-kritik-100.html>, 20 de setembro de 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MENKE, Christoph. *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

MUSCIONICO, Daniele. Murx den Übereuropäer: Christoph Marthaler radikalisiert sich. *Neue Zürcher Zeitung*, <https://www.nzz.ch/feuilleton/marthaler-zeigt-an-der-ruhrtriennale-sein-radikalstes-werk-ld.1503577>, 20 de setembro de 2019.

NUNES, Leandro. MITsp: 'King Size' recusa o silêncio da plateia e evoca um musical sobre solidão. *Estadão*, março de 2018, <https://cultura.estadão.com.br/blogs/cafe-teatro/mitsp-king-size-recusa-o-silencio-da-plateia-e-evoca-um-musical-sobre-solidao/>, 10 de setembro de 2019.

PRIMAVESI, Patrick. A Theatre of Multiple Voices. *Performance Research*, 8:1, 61-73, 2003, DOI: 10.1080/13528165.2003.10871910.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SCHULZ, Susanne. *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*. St Augustin: Gardez!, 2002.

SEEL, Martin. Standstills in motion: Cinema and elsewhere. In: GÖRLING, Reinhold, GRONAU, Barbara e SCHWARTE, Ludger (eds.). *Aesthetics of Standstill*. Berlin: Sternberg Press, 2019, 270-283.

_____. *Estética del aparecer*. Madri: Katz, 2010.

SIEGMUND, Gerald. *Theater als Gedächtnis*. Tübingen: Narr, 1996.

SMITH, Steve. Radical rage against the machine. *The New York Times*, 19 de fevereiro de 2012, <https://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/music/four-compositions-by-luigi-nono-at-frederick-loewe-theater.html>, 15 de outubro de 2019.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac

& Naify, 2001.

TILL, Nicholas. On the Difficulty of Saying ‘We’: The *unheimliche Heimat* in the Music Theatre of Christoph Marthaler. *Contemporary Theatre Review*, 15:2, 219-233, Londres, 2005.

ZUPANČIČ, Alenka. The Apocalypse is (still) disappointing. *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, 10 & 11, 16-30, 2017/18.

Recebido em: 29/10/2019

Aprovado em: 19/05/2020

***El divino Narciso* perante os abusos de memória**

***El divino Narciso* front of memory abuse**

*Ximena Antonia Díaz Merino*¹

Resumo: Analisamos a loa introdutória para o Auto Sacramental *El Divino Narciso* (1688), a fim de identificar fenômenos mnemônicos desenvolvidos pela freira erudita sórora Juana que travam uma luta contra os abusos de memória referidos aos povos subalternizados pela colônia espanhola. Por entrelaçar história, memória e esquecimento, as análises têm por aporte teórico os estudos do filósofo francês Paul Ricoeur (2000).

Palavras-chave: Abusos de memória. Luta. *El Divino Narciso*.

Abstract: We analyzed the introductory book for the Sacramental Self *El Divino Narciso* (1688) in order to identify mnemonic phenomena developed by scholarly nun Soror Juana who engage in a struggle against memory abuses referred to people subordinated by the Spanish colony. By intertwining history, memory and forgetfulness, the analyzes have as theoretical support the studies of the French philosopher Paul Ricoeur (2007).

Keywords: Memory abuse. Fight. *El Divino Narciso*.

Introdução

No que concerne à esfera colonial, as articulações mnemônicas

1 Doutora e Mestre em Letras Neolatinas opção Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta de Cultura e Literaturas Hispânicas do departamento de Letras do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro /UFRRJ.

giram em torno de uma hierarquização e uma complexa estratificação social, que, ao serem epistemicamente elaboradas, preconizam o esquecimento. A fim de estabelecer pontes argumentativas consistentes, cabe destacar as importantes contribuições discorridas pelo filósofo francês Paul Ricoeur (2007) sobre a relação entre memória, história, esquecimento.

Recorremos às análises dos fenômenos relativos à memória e a desdobramentos, desenvolvidas por Ricoeur em sua obra traduzida por *A memória, a história, o esquecimento* (2007), a fim de refletir, inicialmente, sobre as produções mnemônicas abusivas do processo de colonização e do período colonial do México e, posteriormente, sinalizar os combates emergentes em face dessa produção.

Entre os autos sacramentais desenvolvidos por sóror Juana Inés de la Cruz, cada um precedido por uma loa, o presente artigo tem por fim as análises da loa introdutória para o Auto Sacramental, *El Divino Narciso*, escrito por volta de 1688. Refletiremos sobre como a loa atua como um dispositivo mnemônico que exercita uma rememoração coletiva do processo de colonização e, sobretudo, sinaliza as falhas ou insuficiências na coletiva produção epistemológica da memória histórica.

Abusos de memória e de esquecimento no cenário colonial

Atualmente identificado por Cidade do México, o cenário novo-hispano, ornamentado sob a luz da matriz colonial espanhola, atravessou o assolador processo de colonização e findou-se por memórias comandadas de modo seletivo e unificador. Partindo de um espaço e tempo específico, podemos inferir que, como instrumento de poder, a relação tributária entre história e memória dominante, ou memória artificial, foi sendo estabelecida por processos de imposição, estratificação e dominação colonial.

Ao dedicar-se aos estudos da natureza dos fenômenos mnemônicos no primeiro capítulo do livro *A memória, a história, o esquecimento*

(2007), o filósofo francês Paul Ricoeur questiona até que ponto a história tributa condecorações à memória e analisa como a vulnerabilidade da memória pode conduzir ideológica e politicamente narrativas manipuladas e abusivas em uma composição historiográfica.

Partindo de uma descrição cognitiva e pragmática dos atos de memória ancorada na *anamnesis* aristotélica, Ricoeur (2007, p. 71-72) aposta sua investigação no “voto de fidelidade” conferido à memória como “guardião da profundidade do tempo e da distância temporal”. Para o autor, a “relação entre a ausência da coisa lembrada e sua presença na forma da representação” caracterizam a vulnerabilidade da memória e, conseqüentemente, a emergência de múltiplas possibilidades de abusos em seu uso.

Um interessante conceito desenvolvido pelo filósofo francês, que vai articular algumas possibilidades de abusos da memória exercitada, é o da “rememoração”. Contrapondo o conceito de “memorização”, entendido como uma memória artificial pautada, basicamente, na relembração facilmente esquematizada, a “rememoração” é defendida “em nome de uma *justa memória*”, pois, atua como um “retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido” (RICOEUR, 2007, p. 73-82).

No entanto, para o autor (RICOEUR, 2007, p. 82), a ideia de rememoração dá corpo a abusos de memórias configurados pela ideologia. Tecendo uma teia entre memória e história, ou mais precisamente, entre historiografia e memória individual e coletiva, o autor desdobra dois níveis de usos e abusos de memória, ligados à rememoração, relevantes para a presente análise. Em um nível prático, temos a “memória manipulada” e, em um nível ético-político, a “memória obrigada” ou “comandada”.

O que articula o eixo central de uma memória manipulada é a problemática relação, coletiva e pessoal, entre memória e identidade.

Resultando em dois extremos: excesso e insuficiência, a memória manipulada atua, respectivamente, entre abusos de memória e abusos de esquecimento. E a fragilidade dessa manipulação resulta, segundo Ricoeur (2007, p. 94), na “proximidade entre imaginação e memória, e nesta encontra seu incentivo e seu adjuvante”.

Memória e imaginação são, portanto, distinguidas por Ricoeur. A imaginação tem por direcionamento o campo do fantástico, do irreal ou da ficção. Enquanto a memória, é “voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constitui a marca temporal por excelência da ‘coisa lembrada’, do ‘lembrado como tal’” (RICOEUR, 2007, p. 26). Porém, quando cruzadas, sinalizam os abusos cometidos entre memória e história.

No que tange ao processo de colonização, iniciado no século XVI, e ao período colonial do México, podemos inferir que o cenário *Nueva España*, considerado pelo teórico mexicano Octavio Paz (1983, p. 26-41) como uma “*yuxtaposición*” pautada em uma negação, fundiu imaginação e memória e utilizou-as como manipulações mnemônicas, legitimando, com isso, a imposição, dominação e submissão dos povos indígenas.

Ao adotar o princípio imagético de “tabula rasa” e superioridade racial sobre o mundo Asteca, os espanhóis negaram todo e qualquer tipo de memória cultural e identitária dos indígenas. E o império do que Paul Ricoeur (2007, p. 94) denomina por “fragilidade da identidade” é facilmente verificado. Instala-se na cidade colonial um conceito de identidade enquadrado em um tempo imutável e personagens específicos, no qual o outro (não espanhol, não branco) passa a ser percebido como uma ameaça.

Como a “memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa” (RICOEUR, 2007, p. 98), a literatura da *Nueva España*, com sua estética barroca, destaca-se por ser o principal veículo de disseminação ideológica da época. Da Espanha, ela foi “*trasplantada a tierras americanas*” (PAZ, 1983, p. 70), no início do processo colonial,

servindo como guardiã da identidade espanhola e, posteriormente, como qualificadora e legitimadora dessa identidade.

Articulados, no entanto, por outro desdobramento levantado por Ricoeur (2007, p. 95) definido por “fenômeno da ideologia”, os recursos de manipulação oferecidos pela literatura colonial atuavam como justificador do poder e da dominação. E, mais precisamente, é a “função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração” (RICOEUR, 2007, p. 98). É, pois, argumenta o filósofo francês:

[...] no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se veem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. A dominação, como vimos, não se limita à coerção física. Até o tirano precisa de um retórico, de um sofista, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e intimidação (RICOEUR, 2007, p. 98).

De acordo com as análises ricoeurianas, outro nível de abuso de memória atua entre o ético e o político. Definido como “memória obrigada” ou “comandada”, esse abuso é conferido sob a ideia de “dever”. Diante de acontecimentos históricos permeados na maioria das vezes por ações violentas e traumatizantes, o dever mnemônico de justiça para com as vítimas é revelado por Ricoeur (2007, p. 41-42) por meio de seu caráter ambíguo já que é comandado por um “olhar distanciado ou crítico de um juiz”.

Esse proclamado senso de dever de memória é refletido em abuso para o autor, pois não se trata mais “de manipulações no sentido delimitado pela relação ideológica do discurso com o poder, mas, de modo mais sutil, no sentido de uma direção de consciência que, ela mesma, se proclama

porta-voz da demanda de justiça das vítimas” (RICOEUR, 2007, p. 102).

Podemos citar como exemplo dessa memória comandada o frade dominicano e “leão discursivo do século XVI” (LABRIOLA, 2007, p. 33), Bartolomé de Las Casas. Com a sua tese de “evangelização” em contraste com a de “escravidão natural” de Sepúlveda, Las Casas foi tido como o defensor dos indígenas. Porém, os estudos de Tzvetan Todorov, que tem por tradução *A conquista da América: a questão do outro*, de 1982, apontam uma contradição.

Baseada no princípio de igualdade religiosa ao aspirar uma “cristandade selvagem” (TODOROV, 2010, p. 233-243), a rememoração do “ser indígena”, elaborada pelo frade dominicano, é impregnada imagetivamente pela caracterização do outro “a seu próprio ‘ideal do eu’” (TODOROV, 2010, p. 240). O elemento crucial vinculado à ideia de justiça, segundo Ricoeur (2007, p. 101), é a dívida, que, nesse caso, equivale à evangelização cristã como salvação dos “selvagens”.

Las Casas, com seu olhar distanciado dos indígenas e com seu ideal de justiça perante as atitudes violentas para com eles – referente à “escravidão natural” –, proclama-se porta-voz dessas vítimas e acaba transformando a memória em projeto evangelizador. Comandando e disseminando coletivamente, de forma abusiva, uma memória cultural indígena, o ideal de igualdade emudece a diversidade religiosa e colabora com o esquecimento consciente ou inconscientemente exercido.

Esta foi, pois, a configuração do cenário denominado por *Nueva España*, estruturado sobre “*la extirpación de la memoria y consciencia de los vencidos*” (PAZ, 1983, p. 52). No entanto, emersões de esforços dirigidos contra o esquecimento foram articuladas por vozes que detectaram abusos nos processos mnemônicos estabelecidos. É o caso da freira, leitora e transgressora dos códigos cultos, alegóricos e ornamentais do barroco espanhol, sóror Juana Inés de la Cruz (1648-1695).

O “poder fazer memória” de sóror Juana

Entre os níveis de abusos de memória desenvolvidos por Paul Ricoeur (2007, p. 83-93), desde a memória manipulada até a memória obrigada, tem-se a “memória impedida”. O autor considera um exercício impedido de memória ou “memória impedida” ações que atuam no âmbito da psique humana coletiva que impedem a exploração da memória de determinados grupos. E desse impedimento se constituem as cicatrizes simbólicas carentes de tratamento.

Visando a uma abordagem conceitual com base em complexas categorias clínicas e terapêuticas provenientes, fundamentalmente, da psicanálise freudiana, Ricoeur veicula e define algumas das experiências humanas mais fundamentais por meio de caracteres patológicos. No entanto, o que importa para o nosso propósito é compreender a essência dessa transposição realizada pelo filósofo francês.

Diante do cenário colonial anteriormente analisado e dos objetivos propostos pelo presente estudo, entendemos essa forma de apresentação da memória, ou seja, esse exercício mnemônico impedido, a partir do conflito cultural. Uma das estruturas fundamentais da existência coletiva é, segundo Ricoeur, a relação da história com a violência: “não existe nenhuma comunidade histórica que não tenha nascido de uma relação que se possa comparar sem hesitação à guerra” (RICOEUR, 2007, p.92) Diante disso, resultam, ao final, vencedores e vencidos.

A experiência histórica vinculada às ações violentas surge como um paradoxo. Entre vencedores e vencidos, temos, respectivamente, um contraponto entre excesso e insuficiência de memória. A sobreposição de uma sobre a outra leva à substituição da “lembança verdadeira, pela qual o presente estaria reconciliado com o passado” (RICOEUR, 2007, p. 92), pela passagem da violência. E a patologia se apresenta em forma de memória impedida.

A memória da sociedade/cultura indígena no contexto colonial novo-hispano apresenta essa enfermidade. Como memória ferida, ela é “enferma”, pois “armazena, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas” regidas pela “glória de uns” e “humilhação de outros” (RICOEUR, 2007, p. 83, 92).

Entretanto, esse excesso de memória ou, como sugere Ricoeur (2007, p. 92-93), essa “memória-repetição”, sofrida por um “déficit de crítica”, logo entra em conflito, no caso de sóror Juana, com a “memória-lembrada”, apresentada fundamentalmente como uma memória de resistência. Há, pois, em uma das propostas desenvolvidas por Ricoeur, uma interessante solução para essa enfermidade que é o “trabalho de rememoração”² (2007, p. 84-85).

Se “é sempre com perdas que a memória ferida é obrigada a se confrontar”, o reconhecimento da perda e o remanejamento da memória-lembrada (em relação à memória-repetida) serão as principais ações do trabalho de rememoração, conforme declara Ricoeur (2007, p. 83-93). Ainda que considerado como um árduo processo, por tratar de mudanças e/ou reelaborações epistemológicas, esse trabalho apresenta reivindicações, no sentido de combater as feridas simbólicas presentes nos arquivos da memória coletiva dos vencidos violentamente. Nesse ponto, ressalta Ricoeur:

[...] a noção de trabalho – trabalho de rememoração, trabalho de luto – ocupa uma posição estratégica na reflexão sobre as falhas da memória. Essa noção supõe que os transtornos enfocados não são apenas sofridos, mas que somos responsáveis por eles, o que é comprovado pelos conselhos terapêuticos que

2 Conceito emprestado da psicanálise freudiana e, por isso, apresenta complexas relações psicanalíticas a serem desenvolvidas que não cabem extensões para a proposta do presente estudo. Para uma imersão conceitual, ver *Rememoração, repetição, perlaboração* datado em 1914 (ensaio de Freud resgatado por Ricoeur para o desenvolvimento de suas teorias) ou *A Memória Exercitada: Uso e Abuso* (p. 83-93), capítulo no qual o teórico francês desenvolve conceitos psicanalíticos como recursos didáticos. Cabe aqui, portanto, utilizar o termo “trabalho de rememoração” já transposto ao plano discursivo dos usos e abusos da memória como uma espécie de ação reivindicativa.

acompanham a perlaboração” (RICOEUR, 2007, p. 93).

É esse trabalho de reconhecimento e reelaboração que propomos identificar na loa introdutória de sóror Juana. Apesar de desenvolver uma interessante análise³ referente às deficiências e disfunções da memória, relacionadas com a rememoração, que se conectam ao exercício do esquecimento, Paul Ricoeur empreende à análise fenomenológica um exame das capacidades ou dos poderes constitutivos do homem como, por exemplo, o “poder falar, agir, narrar, manter-se responsável por seus atos” (RICOEUR, 2007, p. 40, nota 27).

O autor compreende o “poder fazer memória” como uma das capacidades humanas ligada a um eixo essencial definido por “pequena ética”. Esse eixo é norteado pelo agir em busca de justiça e do bem social (RICOEUR, 2007, p. 423). A finalidade do eixo é, justamente, o questionamento da *doxa* e das tradições. Portanto, sob esse aspecto, a memória também pode atuar na “luta contra o esquecimento” (RICOEUR, 2007, p. 424).

Há formas de socorro referidas à memória que podem, de alguma maneira, ajudar a combater esse esquecimento exercido. E aqui, sóror Juana se encaixa como uma consciência esclarecida, reconhecendo “que se devia e se podia saber ou pelo menos buscar saber, que se devia e se podia intervir” (RICOEUR, 2007, p. 456). Podemos dizer que, de maneira geral, sua produção literária é regulada pelo conceito de intervir e de subverter.

Devemos ressaltar que não há como falar de sóror Juana sem citar o estilo literário atuante em sua época, o barroco. A freira, *criolla* e erudita, viveu em *Nueva España* na segunda metade do século XVII, em pleno barroquismo. Como vimos, esse estilo literário foi transplantado à cidade colonial. No entanto, “a existência do barroquismo americano

3 Utilizada como base das argumentações da seção anterior.

supõe transformações, diferenças e originalidade” (MILTON, 2005, p. 64).

Segundo Heloisa Costa Milton (2005, p. 63), enquanto a importação do barroco espanhol “atribuía um caráter de manutenção de uma ortodoxia político-religiosa”, assegurava a hegemonia da cultura imposta. Influenciado por oposições e estratificação da sociedade, o barroco do “Novo Mundo”, sob o prisma da diversidade, resulta da “confluência de culturas, inclusive as pré-hispânicas”.

E é a rememoração do passado indígena nessa estética barroca, subvertida por *criollos* que não se identificavam com um “ser espanhóis”, que é adotada, principalmente, como um resgate identitário. Torna-se, pois, uma “*manera de expresar [sus] dudas y [sus] ambigüedades*” (FUENTES, 1997, p. 206). A ambigüidade discursiva do barroquismo hispano-americano findava-se na vulnerabilidade conferida à memória e à história pessoal e coletiva da época.

Sóror Juana destaca-se, contudo, por sua inquietação perante os valores socioculturais, inclusive religiosos, da sociedade colonial cristã, e, até mesmo, o barroco europeu sofre mutação em suas letras. Apesar de imersa em uma tradição literária dominante, a *criolla* erudita, habitante do México Colonial, é criticamente ativa, absorve seu entorno social e tenta abalar a memória coletiva imposta por meio de seus escritos.

E é pela loa introdutória para o Auto Sacramental *El Divino Narciso* que exemplificaremos esse “poder fazer memória” de sóror Juana. Como “*un diminuto ‘auto’*” (PLANCARTE, 2017, p. LXXII), a loa ajuda de maneira inteligível, aceitável e responsável na rememoração do passado indígena e exalta as nuances desse mundo negado e silenciado pela identidade espanhola imposta.

O trabalho de rememoração da loa

A diversificada sociedade *Nueva España*, edificada sob a

ótica da negação, principalmente, do mundo Asteca, insere-se, social e narrativamente, em um dos níveis de profundidade do esquecimento proposto por Ricoeur (2007, p. 427), o “esquecimento exercido”. Esse esquecimento “acarreta o mesmo tipo de responsabilidade que a imputada aos atos de negligência, de omissão, de imprudência” (RICOEUR, 2007, p. 456).

No entanto, como vimos anteriormente, entre os abusos de memória identificados no processo de colonização e, posteriormente, na fundação dessa cidade colonial (memória manipulada, memória obrigada, memória impedida), a loa introdutória para o Auto Sacramental *El Divino Narciso* emerge como uma proposta terapêutica de memória crítica, na qual o trabalho de rememoração é acionado por sóror Juana Inés de la Cruz pelo reconhecimento de perda e pela reelaboração da memória indígena. É importante ressaltar que:

Reencontra-se assim, no caminho da reconquista pelos agentes sociais do domínio de sua capacidade de fazer narrativa, todos os obstáculos ligados ao desabamento das formas de socorro que a memória de cada um pode encontrar na dos outros enquanto capazes de autorizar, de ajudar a fazer narrativa de modo ao mesmo tempo inteligível, aceitável e responsável (RICOEUR, 2007, p. 456).

Sóror Juana inicia a loa com uma celebração ao *gran Dios de las Semillas* (DE LA CRUZ, 1994, p. 313-315, grifos nossos), um ritual asteca reverenciando uma divindade autóctone, instantaneamente interrompida pelos personagens *Religión Cristiana* e *Celo*. Esses personagens, ao identificarem o rito como um culto profano, uma “sombra” da Eucaristia, impõem a aquisição do que consideram como o *Verdadero Dios de las Semillas*, referente à divindade cristã.

E o jogo, inicialmente argumentativo, começa. De um lado, temos personagens resistentes imersos em suas celebrações religiosas/culturais (*Occidente e América*), de outro, personagens inibidores que rechaçam os valores encontrados e tentam impor seus ideais de cultura (*Religión Cristiana e Celo*). Vejamos os argumentos de *Religión Cristiana*:

Occidente poderoso,
América bella y rica,
que vivís tan miserables
entre las riquezas
mismas:
dejad el culto profano
a que el Demonio os
incita.
¡Abrid los ojos! Seguid
la verdadera Doctrina
que mi amor os
persüade.
(DE LA CRUZ, 1994, p.
316, v. 100-108, grifos
nossos)

Todavía, o índio *galán*, *Occidente*, e a índia *bizarra*, *América*, resistem. Tanto a personagem inquisidora quanto seus ideais de verdade são questionados: “¿Qué gentes no conocidas / son éstas que miro, ¡Cielos!, / que así de mis alegrías / quieren impedir el curso?”. “¿Qué Naciones nunca vistas / quieren oponerse al fuero / de mi potestad antigua?” (DE LA CRUZ, 1994, p. 316-317, v. 109-115, grifos nossos).

E a destemida *Religión* responde identificando-se e apresentando seu principal objetivo: “intento que tus Provincias / se reduzcan a mi culto” e acaba sendo ironizada por *América*: “Sin duda es loca; ¡dejadla, / y nuestros cultos prosigan!” (DE LA CRUZ, 1994, p. 317).

Como em toda implacável imposição, o embate físico não poderia deixar de existir. Há uma guerra entre os contrastivos personagens, na qual

Religión e Celo saem, aparentemente, ganhando. *Occidente e América* são presos e coercitivamente condicionados ou à morte ou à conversão. Porém, sem a mínima possibilidade de rendição, continuam defendendo seus ideais, como declara *Occidente*:

Yo ya dije que me obliga
a rendirme a ti la fuerza;
y en esto, claro se
explica
que no hay fuerza ni
violencia
que a la voluntad impida
sus libres operaciones;
y así, aunque cautivo
gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón,
diga
que venero al gran Dios
de las Semillas!
(DE LA CRUZ, 1994, p.
321, v. 237-246, grifos
nossos).

O embate físico e epistemológico, como podemos ver, é iniciado entre pares opostos: *Occidente*, “Indio galán, con corona” (DE LA CRUZ, 1994, p. 313) e sua esposa *América* de “Índia bizarra con mantas y cupiles” (DE LA CRUZ, 1994, p. 313) perante à *Religión Cristiana* de “Dama Española” (DE LA CRUZ, 1994, p. 313) e seu esposo *Celo* de “*Capitán General, armado*” (DE LA CRUZ, 1994, p. 313).

No que concerne à organização da sociedade colonial, essa oposição desenvolvida na loa atua como um reflexo alegórico da tensa contradição social detectada em *Nueva España* e tende à subversão da *doxa* imperante. *Occidente e América*, alegorias dos subalternizados

dentro dessa contradição, transbordam argumentos e resistem duplamente até que exercem a conversão inversa.

Após a batalha e a resistência indígena, *Religión* inclina-se a saber um pouco mais sobre o *gran Dios de las Semillas* e questiona *Occidente*: “¿Qué Dios es ése que adoras?” (DE LA CRUZ, 1994, p. 321, v. 249) e a resposta segue:

Es un Dios que fertiliza
los campos que dan los
frutos;
a Quien los cielos se
inclinan,
a Quien la lluvia obedece
y, en fin, es El que nos
limpia
los pecados, y después
se hace Manjar, que nos
brinda.
¡Mira tú si puede haber,
en la Deidad más
benigna,
más beneficios que haga
ni más que yo te repita!
(DE LA CRUZ, 1994, p.
322, v. 250-260).

Apesar do choque físico entre os personagens, a loa tem um jogo retórico muito forte. Argumentos e contra-argumentos são estrategicamente elaborados a fim de persuasão. E podemos dizer que os verdadeiros vencedores desse jogo formam a dupla *Occidente* e *América*, já que, ao final da última cena, todos os personagens se unem e “con voces festivas” exaltam: “¡Dichoso el día / que conocí al gran Dios de las Semillas!” (DE LA CRUZ, 1994, p. 329, v. 497-498).

A temática desenvolvida na loa parte de uma analógica alegoria religiosa/cultural. Analógica, por partir de um princípio identitário entre culturas que, genericamente, são distintas e, por isso, aproxima-se da

alegoria. Como um recurso retórico que representa A para dar moralmente a ideia de B, a alegoria em *El Divino Narciso* é um elemento essencial posto à configuração da loa introdutória. E essa configuração está diretamente influenciada pela estética barroca.

A relação estratégica entre alegoria e analogia utilizada por sóror Juana na loa é evidenciada quando se tem indícios de suas intenções ao escrever o Auto Sacramental. De acordo com Dario Puccini (1997, p. 172), “su destinatario era, pues, el público culto”. Porém, Paz (1983, p. 433) especifica que as peças teatrais da freira “fueron escritas no para el tablado público sino para la corte virreinal y los palacios de la aristocracia”.

Ainda que não haja indícios de sua consumação, o conjunto teatral de sóror Juana foi escrito com o intuito de ser representado em Madrid e levado pela Condessa de Paredes, vice-rainha de *Nueva España* e protetora da freira, para a celebração do *Corpus Christi* de 1689. (PAZ, 1983, p. 451). Desde então, podemos inferir o caráter de rememoração da loa.

Segundo Josette Féral (2005) o teatro tem mantido sempre estreitos laços com a memória, ou seja, o teatro é: “un lugar de memoria (un lugar donde se transmiten formas escénicas, textos y tradiciones de interpretación transmitidas por las prácticas mismas. Un ‘acto’ de memoria en el cruce con memorias múltiples” (FÉRAL, 2005, p.15). Diretamente entreposta, portanto, entre uma memória individual e uma memória coletiva, a loa exercita o trabalho de rememoração em busca de uma ressignificação ideológica sobre as culturas pré-hispânicas.

Quando temos por palavras iniciais: “*Nobles Mejicanos, / cuya estirpe antigua, / de las claras luces / del Sol se origina*” (DE LA CRUZ, 1994, p. 313, v. 1–4, grifos nossos), isto é, “*Nobles Mejicanos*”, os filhos do Sol, os indígenas, os Náuatle, aqueles cuja memória histórica foi impedida, manipulada e obrigada, temos uma tentativa de restituição dessa memória ferida.

Escrita para a absorção da *doxa* colonial, a inversa conversão,

identificada ao final da última cena, pretende (re)significar a memória atribuída aos indígenas. Os “sem leis, sem rei, sem fé” (HANSEN, 1993, p. 45), que as articulações mnemônicas manipuladas pelos detentores do poder registram, aqui não aparecem. Os indígenas da loa são *nobles*, reflexivos, questionadores e defendem, física e epistemicamente, sua cultura.

Contudo, a coragem referida à sóror Juana de reconhecer uma enfermidade, uma insuficiência na memória coletiva é materializada na loa para *El Divino Narciso*. Ao subverter a *doxa* colonial, exaltando a classe submetida cruelmente às perdas historiográficas, a peça gerencia uma condição mnemônica que pretende sanar ou, pelo menos, questionar os traumatismos coletivos e as feridas memorizadas pelas ideologias vigentes.

Conclusão

As relações de poder regidas, principalmente, sob a perspectiva colonial desenvolvem construções mnemônicas ideológica e politicamente manipuladas, que exercem e propagam rasuras e esquecimentos, como é o caso da colonização e do período colonial do México. Entretanto, é a partir das perdas, dos excessos e insuficiências, criticamente detectados, que o exercício de memória ou o trabalho de rememoração é pautado.

Sóror Juana Inés de la Cruz, *criolla*, freira, poeta e figura de grande influência cultural e política do período colonial mexicano, vivenciou os excessos e as insuficiências da historiografia articulada a uma fenomenologia da memória e exerceu uma luta contra esses extremos, a fim de melhor compreender o caráter dominador e manipulador da memória coletiva fundada em sua época.

Portanto, a loa introdutória para o Auto Sacramental *El Divino Narciso* é identificada como um trabalho de rememoração que, assim como Ricoeur (2007) propõe recorrendo a um nível patológico-terapêutico,

age como uma proposta terapêutica, se não curando as enfermidades da memória, pelo menos ratificando a existência de uma enfermidade.

Referências

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. Loa para el Auto sacramental de El Divino Narciso. In: GLANTZ, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: obra selecta* tomo I. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1994. p. 313-534.

FÉRAL, Josette. La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo. In: PELLETTIERI, Osvaldo (org.). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna, 2005. p. 15-30.

HANSEN, João Adolfo. Sem F, sem L, sem R: cronistas, jesuítas e índios no século XVI. Cadernos Cedes: a conquista da América. Campinas: Papirus, n. 30, 1993. p. 45-55.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

LABRIOLA, Rodrigo. *A fome dos outros: literatura, comida e alteridade no século XVI*. Niterói: EdUFF, 2007.

MILTON, Heloisa Costa. Barroco e neobarroco. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, v. 2, 2005. p. 55-82.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. 3ª ed. México: FCE, 1983.

PLANCARTE, Alfonso Méndez. Autos y loas. In: _____. *Las Obras completas III de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

PUCCINI, Dario. *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una*

excepción en la cultura y la literatura barroca. Madrid: FCE, 1997.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1982].

Recebido em: 29/10/2019

Aprovado em: 14/05/2020

Discursos sobre o outro: Caliban e o mito do homem selvagem

Discourses about the other: Caliban and the wild man myth

Rosane Maria Cardoso¹
Viviane Sbruzzi²

Resumo: O presente artigo propõe uma leitura sobre o mito do homem selvagem, com base nos estudos do antropólogo Roger Bartra, com base no estudo da personagem Caliban, de *A tempestade*, de Shakespeare. Com essa análise, busca-se discutir o mito como significativo para as memórias perpetradas a respeito do “outro”, ou do não civilizado no contexto ocidental. Assim, interessa para essas reflexões a hermenêutica da condição histórica e do sujeito, com base na memória coletiva fixada por determinado imaginário.

Palavras-chave: Mito do homem selvagem. Memória. Alteridade.

Abstract: *This article proposes a reading about the wild man myth, based on the studies of anthropologist Roger Bartra, from the character Caliban, from Shakespeare’s The Tempest. With this analysis, we discuss the myth as meaningful to the memories perpetrated about the “other” or the uncivilized in the Western context. Thus, for these reflections, the hermeneutics of the historical condition and the subject is meaningful, based on the collective memory fixed by a given imaginary.*

Keywords: *Wild man myth. Memory. Alterity.*

1 Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC).

2 Universidade do Vale do Taquari (UNIVATES).

Somos da mesma substância que os sonhos.
Shakespeare

Introdução

Os discursos sobre a diferença entre grupos têm sido, durante muito tempo, embasados em estereótipos sobre a inadequação do “outro” frente ao que tem sido designado como civilização. Segundo Bartra (2004), os gregos foram os primeiros a definir quem eram os selvagens e quem eram os que deveriam pertencer à *polis*. Com base nessa perspectiva, o ideário gerado dessa separação serviu como modelo para uma visão de mundo que se propagou até os dias de hoje.

Com o desenrolar dos eventos a partir das Grandes Navegações, em que as preocupações com o “outro” se juntaram às preocupações coloniais, com a “descoberta” de novos territórios e de seus habitantes, essas imagens foram se solidificando, no propósito de definir o outro, baseando-se em um estatuto adequado à civilização.

Na literatura, não foi diferente, pois muitas personagens ganharam destaque como homens selvagens: D. Quixote, Sexta-Feira, Mogli e Tarzan, entre outros. No caso da obra de Defoe, Robinson Crusóé teria todos os atributos para se tornar um selvagem, vivendo longe de tudo o que conhecia. No entanto, o herói é salvo pela presença de Sexta-Feira e, ao tornar-se um *self-made man*, Crusóé afasta-se totalmente da imagem de não civilizado. Na verdade, ao longo da obra, seu *status* de homem civilizado se consolida e se ratifica.

Contudo, esses são exemplos baseados em ideais posteriores às Grandes Navegações, em autores como Rousseau e o mito do *bon sauvage*, e Hobbes, com o homem selvagem como sinônimo de violência. Para este estudo, selecionamos, porém, duas obras clássicas do teatro europeu a fim

de consideramos a construção, no mundo moderno, do mito do homem selvagem.

A tempestade, de William Shakespeare (2018), da qual Caliban é a personagem de destaque para esta análise, pertence ao rol de obras escritas na virada do século XVI para o XVII. Elas representam não só a preocupação sobre “o que” e “quem” é esse “outro”, como também uma forma de convergência entre as imagens do bárbaro e do selvagem a partir do colonialismo.

Segundo esse pressuposto, procuramos analisar essas personagens em seu contexto para entender como elas representam essas ideias. Para Paul Ricoeur (2007), a memória é uma escrita da história. Retomar a construção do mito do homem selvagem permite conhecer uma forma de memória a respeito do homem que passa a ser considerado o outro, o pária ou, principalmente, o contraponto à civilização. Por essa razão, adotamos o método hermenêutico de compreensão, que define o sentido como uma constante construção. Compreender um texto, então, não é descobrir um sentido inerte que nele estaria contido, mas revelar a possibilidade de ser, conforme indicado pelo discurso.

Memória, discurso e mito

Para Ricoeur, a memória é um trabalho contínuo, capaz de se sobrepor a processos préestabelecidos. Nas palavras do autor, “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40). No entanto, a memória não é apenas um suporte para guardar dados mnemônicos, pois constitui um espaço para a (re)significação das coisas e de si mesmo – trata-se de uma representação das coisas já apresentadas anteriormente para si e que são reconfiguradas.

Ainda que não haja a possibilidade de haver uma memória

absolutamente fiel dos eventos – pois a memória também se constrói pelo esquecimento – ela se constitui de inúmeras narrativas, entremeando testemunhos: “O testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história” (RICOEUR, 2007, p. 41). Contudo, nem por isso, ou seja, pela fragmentação do fato em si, o evento testemunhado é uma imagem falaciosa. Ricoeur discute, como ponto crítico da fenomenologia da memória, a distinção entre memória e imagem, frequentemente entendida como fictícia, fantasiosa, irreal (RICOEUR, 2007, p.26).

Ricoeur acrescenta à abordagem cognitiva da memória um olhar pragmático, considerando os usos – e abusos – que se faz da memória: “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa” (RICOEUR, 2007, p.71). O filósofo reforça, ainda, o poder da memória na constituição e na modificação da identidade individual e coletiva. A vinculação de sujeitos a determinadas ideologias ou mentalidades pode levar à reconstituição de realidades com base na perspectiva daquele que se outorga o poder de criar um discurso oficial que se institui na sociedade como uma narrativa histórica. A manipulação da memória, assim, afeta diretamente a construção de identidades.

Seguindo essa linha de pensamento, busca-se analisar, neste artigo, a vinculação entre a memória e a construção do mito do homem selvagem, tanto historicamente quanto nas obras selecionadas para a discussão. Como hipótese, acredita-se que, como mito é discurso e, portanto, uma narrativa construída ao longo dos tempos sobre algo ou alguém, essa narrativa encontrou, na imagem do selvagem, uma forma de ratificar a ideia sobre um “outro” e um “lugar do outro”, discurso que estabelece a divisão binária entre barbárie e civilização.

Acredita-se que o primeiro texto em que aparece uma definição de “selvagem” é do grego Ferécrates, cuja obra *Os selvagens*, escrita em meados do ano de 420 a.C., era encenada em comemorações da *polis*

(BARTRA, 2011, p. 21). Para os gregos, o selvagem não era um bárbaro e, sim, um povo cuja civilização não era muito avançada. Aristóteles os definia como um povo sem *logos*, razão. Em seu entendimento, o homem aprenderia suas capacidades morais somente na cidade. Com essa base, a imagem do homem civilizado se constitui em oposição a esse outro, selvagem. Segundo Bartra (2011, p. 15), essa é também a perspectiva exótica e racista em relação a os homens encontrados pelos conquistadores do Novo Mundo. O autor afirma que o mito do homem selvagem foi uma invenção originalmente europeia que obedece essencialmente à natureza interna de sua cultura criando, desse modo, a noção moderna de civilização:

El salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una trasposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza sólo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental. (BARTRA, 2011, p. 15).

Alicerçado no conceito de alteridade, ou de “outridade”, o homem europeu passa a caracterizar esse homem selvagem e a simulá-lo nos teatros e em jogos, como forma de preservar sua identidade como homem ocidental civilizado. Essa noção envolve uma espécie de condescendência por parte dos europeus: tanto nos discursos políticos quanto nos literários, como veremos. Podemos ver como, de uma maneira ou de outra, há sempre uma tentativa de “salvar” os selvagens de sua “condição” - condição imposta pelos próprios europeus.

Bartra (2011) destaca que, para os gregos, havia uma distinção importante entre o bárbaro e o selvagem. Enquanto o primeiro vivia fora da *polis*, isto é, da civilização, o selvagem estava dentro, ainda que não domesticado. São os seres marginados pela incapacidade de dominar os instintos, como centauros, os ciclopes e os sátiros, cuja convivência, ainda que selvática, não ameaça o homem. Essa criatura, em oposição ao homem

social grego, é um símbolo da natureza avançando sobre a civilização que sobrevive, inclusive, no âmbito da pós-modernidade.

Estabelecendo o lugar do outro: Caliban e Próspero

A obra de Shakespeare, *A tempestade*, escrita entre 1610 e 1611, foi, provavelmente, a última peça escrita pelo autor e se diferencia de suas obras mais famosas, como *Rei Lear*, *Hamlet* e *Macbeth*. Não apenas os aspectos trágicos foram atenuados, mas pode-se dizer que, inclusive, o final é “feliz”, impondo uma reconciliação entre as personagens e seus objetivos. A estrutura da obra é mais rígida e organizada, linear, poucos *flashbacks* e digressões dos personagens. Com monólogos memoráveis, é considerada uma obra mais leve do autor – mas não menos importante –, caminhando para a comédia que havia deixado de lado nas obras que o fizeram famoso.

A análise aqui empreendida busca entender, levando-se em consideração a sua contextualização, como Caliban se torna uma figura que incorpora o homem selvagem, em contraste com os homens ditos civilizados, especialmente Próspero, o duque de Milão que, expulso por seu irmão, naufraga e sobrevive na ilha onde habita Caliban. Busca-se compreender como esse “civilizado”, na visão de Shakespeare, cria uma imagem do “outro”, o que, como afirma Bartra (2011), revela mais sobre sua própria “civilização” do que sobre o outro.

O conceito de livre arbítrio é essencial para compreender a criação do selvagem, pois, claramente, o estado selvático se pauta pela arbitrariedade, já que ele não segue as normas da *polis*, ou de qualquer sociedade regrada, o que significa, para o poder instituído, que eles não são capazes de tomar decisões consideradas nobres e racionais, isto é, “civilizadas”.

Caliban, na trama, não é uma personagem central, porém é a mais enigmática da peça. Filho de uma bruxa poderosa, torna-se o único dono da ilha após a morte de sua mãe até a chegada da civilização, representada por Próspero e por sua filha Miranda. Caliban é visto como um monstro, um selvagem, metade marinho (seu pai era um demônio marinho, não se sabe se peixe ou anfíbio), metade humano. Embora descrito como covarde e temeroso a Próspero, possuiu ímpetos assassinos. Odeia Próspero a quem considera um traidor que o fez escravo em sua própria ilha:

Caliban: Por herança de Sicorax, minha mãe, esta ilha é minha e a tiraste de mim. Quando aqui chegaste, no início, me fazias carícias e tinha consideração por mim; me deste água com frutinhas; me ensinaste como chamar a luz maior e a luz menor; que arde de dia e de noite, e acabei por te amar e te mostrei as coisas boas e as ruins da ilha, as fontes de água doce e as salobras, as terras estéreis e as férteis – Que eu seja maldito por tê-lo feito! Que todos os feitiços de Sicorax caiam sobre ti! Sou o único súdito que tu tens, mas já fui meu próprio rei, e aqui me tratas como um porco... (SHAKESPEARE, 2018, p. 44).

Tratado como um vil demônio “incapaz de receber a menor marca do bem, mas capaz de todo o mal” (SHAKESPEARE, 2018, p. 44), Caliban por vezes contraria essa concepção, como, por exemplo, no momento em que se comove profundamente com a música tocada por Ariel. Caliban, sobretudo, é bem mais complexo do que acredita Próspero, que o identifica como um simples agente do mal quando, de fato, a personagem envolve contradições humanas. O ódio dirigido a Próspero não é gratuito, mas resultante, primeiramente, da usurpação da ilha por parte do nobre e, segundo, pelo modo como é tratado. O desejo de matar o duque de Milão advém da aspiração de conseguir um mestre mais brando na figura de Estéfano, um naufrago que, junto a outro companheiro, ludibria Caliban,

oferecendo-lhe bebida.

A frustração de ter tido seu reino roubado por Próspero e a solução encontrada no assassinato dele assim como a instituição de um novo rei, remetem a temas muito comuns sobre os ditos homens selvagens. Os primeiros cronistas, ao fazer contato com o novo mundo, realmente achavam, assim como os navegadores, que os nativos de diversas regiões do mundo os consideravam deuses, tanto por suas vestes e maneiras de se portar, como pelos objetos que traziam consigo (nesse caso, o vinho).

Marshall Sahlins (2008), ao exemplificar a história do Capitão Cook na Polinésia, explica os motivos: por mais que se considere que alguns desses povos realmente pensaram nos europeus como deuses, o caso é que “deuses”, para eles, são coisas completamente diferentes do que são deuses para os europeus. Se o Capitão Cook foi recebido como um deus na polinésia, foi também assassinado pouco tempo depois.

A princípio, Caliban seria, de acordo com a definição grega, puramente um selvagem, vivendo isolado da *polis*. A chegada de Próspero, no entanto, instaura um processo civilizatório no espaço selvagem, pois o duque tenta tornar a ilha uma realidade próxima à que ele conhece e compreende. Nesse campo, Caliban poderia ser visto como ascendente ao estatuto de bárbaro, assim como foram os centauros entre os gregos e assim como é Ariel para Próspero. Contudo, a indisposição para servir ao nobre civilizado sela seu destino. Como homem selvagem, deve ser reforçada sua vinculação com a irracionalidade e com o livre arbítrio, o que exigirá o controle sobre ele ou mesmo a eliminação dessa ameaça à civilidade.

Contemporaneamente, graças aos estudos culturais, não é novidade associar a figura de Caliban, anagrama de “canibal”, ao processo colonizador da América Latina, do Caribe e da África, contexto que permite largamente a associação com o homem selvagem e com o discurso que subjaz a ele. No entanto, neste estudo, considera-se o papel da memória como o revitalizador dessa construção.

Voltando à premissa do mito como narrativa que avança no tempo e que, como tal, carrega uma memória primordial a partir de um evento, merece destaque o fato de ser também o desejo de explicar os fatos da vida. Como não tem lógica, do ponto de vista da racionalidade, o mito permite as mais variadas interpretações. Como ensina Mircea Eliade (1972), o mito instaura outra realidade:

Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. (ELIADE, 1972, p. 6).

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no “princípio”. (ELIADE, 1972, p. 10).

Paralelamente ao mito, a memória, como documento ou revivescência de um fato relevante em determinada sociedade, sempre obteve espaço, desde as mais antigas civilizações, conforme atesta a figura do *mnemon*: “na mitologia e na lenda, o *mnemon* é o servidor de um herói que o acompanha sem cessar para lhe lembrar uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte” (LE GOFF, 1994, p. 437). A memória,

como marcador do passado individual que evolui inevitavelmente para o coletivo, é um transmissor e guardião do mito.

Então, retomando a perspectiva de Ricoeur a respeito da manipulação das memórias por um discurso oficial e o estabelecimento de novas relações de poder, pode-se perceber o impacto da construção e da permanência da figura do homem selvagem na sociedade. Caliban, não podendo mudar sua “natureza bárbara”, continua a servir à “civilização”, pois reafirma de sobremodo a civilidade de Próspero.

Seguindo a definição de Bartra (2011), os bárbaros não poderiam se redimir, dada à impossibilidade de conhecer uma realidade diferente daquela que os fazem ser quem são. É o caso de Ariel, que se vê confortável na figura de sujeito e confiança de Próspero. Muito possivelmente, sequer se dá conta da sua subserviência. As ações desse espírito bondoso, ao mesmo tempo que permitem manter a proximidade com a nobreza, também a submetem a um inexorável processo de alienação a respeito de si. Aparentemente, vive uma ascensão que lhe permite o convívio com o civilizado. Entretanto, ainda que exista a distinção entre selvagem (Caliban) e bárbaro (Ariel), esse meio-termo não isenta Ariel da margem. Ele é mais uma eterna lembrança de que o selvagem existe, pois está entre dois mundos, do que um ser que tenha “evoluído” para a civilidade. Já Caliban reafirma sua animalidade.

Uma coisa, porém, a se notar é que, a partir do século XVIII e da influência do Iluminismo, as definições de “bárbaro” e “selvagem” começam a se aproximar, significando apenas “o outro”. As noções sobre a natureza desse outro começam a ser deixadas de lado para a adoção de um ponto de vista mais “prático”: independente do que é o outro, a civilização é superior e, portanto, deve ser levada adiante. Isso decorre do crescimento do colonialismo e poderia até mesmo explicar a diferença entre os modelos de colonização aplicados pelas diferentes tradições. Enquanto os países protestantes não viam uma conversão dessas almas

como possível, os católicos tentaram a todo custo catequizar e doutrinar os “selvagens” (BARTRA, 1992, p. 216-217). Ambos os modelos, porém, foram mortais às culturas e vidas dos povos originários, os “outros” na visão dos “civilizados”. Afinal, a “civilização” deveria ser levada adiante a todo custo.

Outro ponto a ser ressaltado é que, enquanto são visíveis as preocupações em definir o que é o “outro”, raramente é posto em dúvida o que é a civilização. É claro, estamos falando de autores do século XVII, em que apenas havia se “descoberto” os “selvagens verdadeiros”, para além das histórias dos gregos e romanos. Isso, no entanto, torna uma questão interessante: a função que as duas personagens exercem dentro das obras. Elas são os únicos fatores de desestabilização da ordem civilizada.

Considerações finais

Confirmando o posicionamento de Bartra, o “outro” é realmente visto como uma ameaça à civilização e deve, assim, ser neutralizado, na perspectiva de quem está no poder e que, conseqüentemente, estipula o que é racional/civilizado e o que é irracional/selvagem. Se o mito é uma narrativa sobre o mundo, existe, nesse processo, uma memória que constantemente se reinaugura através de um discurso hegemônico e favorável à ideologia normativa.

Nesse sentido, as narrativas baseadas em um mito, como na peça em estudo, podem ser lidas como uma batalha de memórias pelos significados do conflito entre a civilização e não-civilização, dois opostos óbvios. A função seletiva do ato de narrar³ constitui a estratégia e os meios de manipulação. Desse modo, por meio do uso de efeitos de distorção do discurso, produzidos de acordo com determinada ideologia, é imposta

3 Evidentemente, neste estudo, a palavra “narrativa” está relacionada com o mito e com os discursos que suscita e não como o gênero narrativo.

uma memória emblemática que, ao ser celebrada publicamente, pode se converter em uma história oficial: “De fato, uma memória exercida é, no plano institucional, uma memória ensinada; a memorização forçada encontra-se assim arrolada em benefício da rememoração [...] (RICOEUR, 2007, p. 98).

Seguindo a exploração da memória manipulada por meio dos recursos discursivos, percebe-se que é possível sempre perpetuar uma história de outro modo, suprimindo, realocando a ênfase, reconfigurando os sujeitos e ações. Assim, impõe-se uma história oficial que pode mudar de acordo com a época: “Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2007, p. 455).

É preciso reparar que, inevitavelmente, este é o papel do mito. Ele se constitui naquela ideia primeva que, gradativamente, o tempo reconfigura, mas a grande questão é que a ideia base permanece. Então, por exemplo, o princípio do homem selvagem grego permanece no Ocidente. Assim, não é o evento que se movimenta, mas a memória sobre ele que atua como um ruído e que é utilizada sempre que seja necessário ou conveniente.

O homem selvagem é incontrollável e vive sob suas próprias leis. Existe, nele, certa ingenuidade que o faz ignorar, como vemos em *A tempestade*, os perigos que corre. Insurge-se contra o poder sem saber que suas chances são mínimas, já que o selvagem não é um rebelde que pertence à sociedade, mas alguém que sequer é visto como humano. Sua irracionalidade, ou melhor, sua animalidade, o exclui de qualquer direito. Ainda assim, ele pode provocar a desordem que tanto perturba os discursos hegemônicos. Ele não sabe que provoca medo. Essa é a razão, provavelmente, para que se mantenha uma memória frequente e oficial sobre o “perigo” que subjaz ao homem que não obedece e, portanto, não “raciocina”. Ao menos, de acordo com a razão exigida pelo poder.

Referências

BARTRA, Roger. *El mito del salvaje*. México: Fondo de Cultura económica, 2011.

BARTRA, Roger. *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino, 1992.

BARTRA, Roger. Entrevista con Roger Bartra. [Entrevista concedida a] Ramón González Férriz. **Letras Libres**, Espanha, nº 31, abri. 2004. Disponível em: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-roger-bartra>. Acesso em: 17 jun. 2020.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 3. Ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas: Estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução interlinear, introdução e notas, Elvio Funck. Porto Alegre: Movimento: EDUNISC, 2018.

Artigo recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 18/05/2020

The violence of time: a game between memories in *Endgame*

A violência do tempo: um jogo entre memórias em Fim de partida

Bárbara Bravo Pires Ferreira¹

Abstract: In his play *Endgame*, Samuel Beckett explores individuals divided between the simplicity and the complexity of mind and body. Therefore, considering Ricoeur's concepts of memory and body (1968, 2007), this article aims to analyze the knowledge from the self and the other in the play and how dependent they are on each other and their memories.

Keywords: Beckett. Memory. Theater.

Resumo: Samuel Beckett apresenta na peça *Fim de Partida* sujeitos envolvidos na ambiguidade entre a simplicidade e a complexidade do corpo e da mente. Dessa forma, considerando os conceitos de Ricoeur (1968, 2007) sobre memória e corpo, o artigo procura analisar as redes de conhecimento do eu e do outro na peça e como eles são dependentes do outro e de suas memórias.

Palavras-chave: Beckett. Memória. Teatro.

In the twentieth century, especially after World War II, a difficulty in exploring the individual as a unity and memory as a fountain of stable knowledge became obvious. “In the wake of events which even the survivors cannot survive, mankind vegetates, crawling forward on a pile of rubble, denied even the awareness of its own ruin” (ADORNO, 1969, p.

1 Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense.

85). In that sense, Beckett's characters usually display a sense of lacking experience in life, based on the lack of knowledge of their decay – that is clear in *Waiting for Godot*, with the clueless figures of Vladimir and Estragon – and it is also the case of *Endgame*, mainly with the characters Clov and Hamm, who do not have a complete notion of why they continue to exist.

In this play, published in 1958, the author presents characters who are locked in a game between memory and individuality, exposing an interiority as suffocating as the place where they are living. Basically, the play explores three main types of limitation: a location one, through the house; a psychological one, through the memory; and a biological one, through the body. It is in *Endgame* that Beckett shows us how our notions about memory as a solely individual activity are unstable. Therefore, the ruins of his characters become an important trace for his definition of modern society, to which they are connected.

Besides, theater *per se* seems to be the most desirable genre to define a literary function related to memory. Especially because it transcends writing and reading, by expanding itself through the trio: stage, audience, and character(s). Therefore, it is not by chance that Beckett uses theater as a way to expose the human condition as unstable, because “[i]f the consciousness of the human condition, because of its own dismay, is profoundly tragic, its illustration in the theater seems meaningless, as a grotesque farce”² (BERRETTINI, 1977, p. 16, our translation).³

There is, in *Endgame*, the exploration of dependency situation, in which the characters do not seem able to exist alone, but also of the idea of solitude, given that they present, at the same time, a refusal of the few possibilities of exploring the memory of the other, and a threatening

2 “[s]e a conscientização da condição humana, por sua total desesperança, é profundamente trágica, já a sua ilustração no teatro aparece desprovida de sentido, tal uma grotesca farsa” (BERRETTINI, 1977, p. 16).

3 All translations were done by the author of this text. The original quotations are in the footnote in order to help with its fluidity.

through the idea of leaving. So, both of these tendencies are constantly present in the characters' speech, as in the following passage: "Cløv: You don't believe me? You think I'm inventing? *Pause*. Hamm: It's the end, Cløv, we've come to the end. I don't need you anymore. *Pause*. Cløv: Lucky for you. [...] Cløv: I'll leave you" (BECKETT, 1958, p. 50). This notion of abandonment is intensified as the play develops, until the end, in which there is no climax, given Cløv's final stabilization and immovability.

In addition, we are shown an interiorized limitation manifested in the (un)defined setting of the play, that of what it seems to be a house, with as minimal components as possible to define it: "*Bare interior. [...] two small windows, curtains drawn. [...] Front right, a door. [...] an armchair [...]*" (BECKETT, 1958, p. II). The house also has its common components described, such as a kitchen, and a bed, which point to a family relationship. However, the signification of the house is expanded through the notion of emptiness, by which Hamm appears to be highly affected, given that he understands the house not only as part of a ruin that shows how *hollow* their place is, as a consequence of the wall's old composition, but also considers it to be hell (although he believes that there is another hell beyond the house): "Hamm: [...] Old wall! (*Pause*) Beyond is the . . . other hell. (*Pause. Violently.*) [...] Do you hear? (*He strikes the wall with his knuckles.*) Do you hear? Hollow bricks! (*He strikes again.*) All that's hollow!" (BECKETT, 1958, p. 23). The violence inflicted to the wall is a way to emphasize how the house, with its limitation and emptiness, can hurt him, evidencing the way that the house is described as a memory of his own ruin and misery.

Another moment that explores the connection between the house and family relationships – and how strongly related they are – is when Cløv denies his capacity to remember both his arrival and his father (his origins). At this point, Hamm is able to demonstrate his power over him, given his competence to have a position and a history:

Hamm: Do you remember when you came here?
Clov: No. Too small, you told me. Hamm: Do you remember your father? Clov: (wearily). Same answer. (Pause.) You've asked me these questions millions of times. Hamm: I love the old questions. (With fervour.) Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them! (Pause.) It was that I was a father to you. Clov: Yes. (He looks at Hamm fixedly.) You were that to me. Hamm: My house a home for you. Clov: Yes (He looks about him.) This was that for me. Hamm: (proudly). But for me (gesture towards himself) no father. But for Hamm (gesture towards surroundings) no home (BECKETT, 1958, p. 29).

As a result, Hamm's character establishes his superiority over Clov's by positioning himself as memory's holder. This aspect can be considered in connection with the notion of a divine image of him as the Holy Father and the house as God's house. In this way, Hamm strips Nagg, who later affirms that he is his father, of a possible power over him by assuming, proudly, the condition of being an orphan and not having a home. In addition, whilst expressing his feelings about the house, he stresses the different meanings between the words *house* and *home*, at the most relevant moment of their use, which intensifies the game by putting himself as the one responsible for Clov, while he affirms his own lack of belonging. And, beyond this understanding, there is another one at which Hamm comes to: "Outside of here it's death" (BECKETT, 1958, p. 15). In this case, more than death's existence outside that space, there is an understanding on his part that the possibility of life is restricted to the place they are located. Being outside is being dead.

So we have in the play four characters establishing human plurality exactly through their faults, flaws, and deficiencies, in their bodies and minds. And if there are flaws in communication, we tend to consider that there are also flaws in the constitution of their memories: "The coming of a remembrance is an event. Forgetfulness is not an event, something

that occurs or that makes itself occur”⁴ (RICOEUR, 2007, p. 508, our translation). The only occurrences in the play are related to the coming of remembrances, so the question, in this case, is whether this functions as the coming of remembrance or as the creation of remembrance. Because, if remembrance comes, it must come from somewhere in the past, while the creation of remembrance comes from the part of a forgotten event that takes the present as an opportunity to configure the future:

Crucially, the various stories are never really finished – and they are told not only to give the teller a belief that he or she does in fact have a past but, more importantly, to convince a listener that a past, or at least “their” past, exists. Failure is the inevitable outcome – even the punch-lines of their jokes fail to be properly understood. The reason is that none of these would-be autobiographers can believe in their own tales or even invent plausible accounts. Hamm may redefine his story as “my chronicle”, that is to say, as a factual account; however, like everyone else, he is striving not to remember his past but to construct it (WORTON, 1994, p. 99).

In face of the opportunity to create a remembrance, much more than who forgot and how it was forgotten, what seems to be important to the reader/audience of the play and also to Hamm is what was forgotten, because he makes use of a memory of the past to define himself in the present time: happy then, not so happy now.

Hamm: Then he’s living. (*Pause.*) Did you ever have an instant of happiness? Clov: Not to my knowledge. Hamm: [...] Do you remember, in the beginning, when you took me for a turn? You used to hold the chair too high. At every step you nearly tipped me out. (*With senile quaver.*) Ah great fun, we had, the

4 “A vinda de uma lembrança é um acontecimento. O esquecimento não é um acontecimento, algo que ocorre ou que se faz ocorrer” (RICOEUR, 2007, p. 508).

two of us, great fun! (*Gloomily.*) And then we got in the way of it (BECKETT, 1958, p. 42).

In this way, the relationship between Clov and Hamm seems to be built in the difficulty to access the idea of collective memory. They create an impression of being together for a long period, sharing experiences and memories, but the problem is that Hamm presents a past that does not seem to involve Clov's memories, for he does not confirm Hamm's versions of the past. Moreover, we are able to notice a tendency to create a narrative that extends itself as a way to manipulate his own history, his own past that is forgotten or needs to be forgotten. Furthermore, the traces of Hamm's lack of memory are exposed by the word's choice – *senile* – which is associated with an illusion of a past that did not happen, and which functions a sign of his advanced age.

In modern history, narrative manipulation occurs in different ways. In this case, it is taken to its extreme, especially if we consider that it does not come from the outside, as a characteristic way to control one's image from the other. It is much more than an individual's tendency to create a narrative based on the possibilities of existence inside a safe space, a controllable one; it is part of a manipulation of time as an inscription of the past by maybe choosing what Hamm wants to forget:

Clov: What is there to keep me here? Hamm: The dialogue. (*Pause.*) I've got on with my story. (*Pause.*) I've got on with it well. (*Pause. Irritably.*) Ask me where I've got to. Clov: Oh, by the way, your story? Hamm: (*surprised.*) What story? Clov: The one you've been telling yourself all your . . . days. Hamm: Ah you mean my chronicle? Clov: That's the one. (*Pause.*) Hamm: (*angrily.*) Keep going, can't you, you keep going! Clov: You've got on with it, I hope (BECKETT, 1958, p. 40).

In the lack of a complex reconfiguration of the world he is part

of, Hamm shows how necessary it is to build his identity, even if it comes from his own narrative. In this sense, memory is part of that discursive creation coming from the character, expressed in a way that outlines his insufficiencies of interpretation, from the impossibility of an assertive or even confirmative contact with the other.

Given that the knowledge of oneself is an interpretation, and considering that this interpretation is expressed in a narrative way, the narrative act is a privileged form of a subject's constitution of identity, an identity created not only by a historical narrative but also by fiction, since, as we have seen, the later also acts towards the world's reconfiguration⁵ (BONA, 2012, p. 188, our translation).

This is the order that Hamm insists to affirm, which remains at a different level from Clov's perception of order, which could only be realized in total immobility and complete silence: "It's my dream. A world where all would be silent and still and each thing in its last place, under the last dust" (BECKETT, 1958, p. 39).

It is important to consider that there is not, at any point in the play, a mention of the word *memory*. Memory does not appear either in the text, as a linguistic device, or as an act capable of realization. However, the word *remembers* and its variations occur: "Nagg: Do you remember____ Nell: No. Nagg: When we crashed on our tandem and lost our shanks. (*They laugh heartily.*) Nell: It was in the Ardennes. (*They laugh less heartily.*) Nagg: On the road to Sedan. (*They laugh still less heartily.*) Are you cold?" (BECKETT, 1958, p. 18-19). The question, in this case, is how the individual articulates truth with memory through his life's narrative, for "[a] subject's life story is refigured by the set of real or fictional stories that

5 "Sendo o conhecimento de si próprio uma interpretação e sendo a interpretação expressa de modo narrativo, a narratividade é a forma privilegiada de constituição da identidade de um sujeito, identidade essa que se faz tanto pela narrativa histórica como pela de ficção, uma vez que, como vimos, essa última também atua no sentido da refiguração do mundo" (BONA, 2012, p. 188).

this person tells about himself throughout his life. And these notions apply both to the identity of an individual and that of a community”⁶ (BONA, 2012, p. 187, our translation). The characters’ lives in the present are a reflection of what and how they lived in their past. Hamm, as the figure whose power is shown through his memory and his ability to remember, is the one who is more able to explore his individuality. However, given the instability to build an identity of the group of people accompanying him, his notions of past are affected by stories which are not exactly involving him as the main figure: “Hamm: I once knew a mad man who thought the end of the world had come. He was a painter-and engraver. I had a great fondness for him [...] Clov: A madman? When was that? Hamm: Oh way back, way back, you weren’t in the land of the living” (BECKETT, 1958, p. 32). For Clov, those memories are not a part of him, because he was not alive or not living in his land. They belong in the past because Hamm can do nothing about them now, if he believes, as he had *great fondness for him*, that what he is living is the end of the world.

In this case, it does not matter if those stories are true or part of a work of fiction, their function is to fill out an individual that seems empty in his existence and sees himself insufficiently portrayed in that space and in that narrative:

This would seem to imply that the characters look forward to the future, yet if there is no past, there can be neither present nor future. So in order to be able to project onto an unlocatable – and perhaps non-existent – future, the characters need to invent a past for themselves. And this they do by inventing stories (WORTON, 1994, p. 99).

Moreover, as Hamm’s identity is developed through his speech,

6 “A história de vida de um sujeito é refigurada pelo conjunto das histórias verdadeiras ou fictícias que esse sujeito conta de si mesmo ao longo da vida. E essas concepções aplicam-se tanto à identidade de um indivíduo como à de uma comunidade” (BONA, 2012, p. 187).

the community's identity (all the other characters in that hostile room) is also being developed, given that, at a certain level, these characters are considered as a community which share experiences: "Clov: (*harshly.*) When old Mother Pegg asked you for oil for her lamp and you told her to get out to hell, you knew what was happening then, no? (*Pause.*) You know what she died of, Mother Pegg? Of darkness" (BECKETT, 1958, p. 48).

Furthermore, based on the assumption that: "the unity of the world and the unity of man are too close and interpenetrated: close as a horizon that it is never reached, as an image seen through an infrangible glass window"⁷ (RICOEUR, 1968, p. 200, our translation), we can understand how it is precisely in this unreachable horizon that Beckett constitutes his text, so that unity becomes an impossibility. That is why the inquiry over nature's existence is added as an opening for the inconstant notion of lack of contact and even as a realization of the mutual incursion from both units – world and men: "Hamm: Nature has forgotten us. Clov: There is no more nature. Hamm: No more nature! You exaggerate. Clov: In the vicinity. Hamm: But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals! Clov: Then she hasn't forgotten us" (BECKETT, 1958, p. 16). What they are calling *nature*, in this case, is intrinsically related to the passage of time, which seems to be the main feature left from its presence; even nature remains almost as an absence. Not realizing nature's existence does not mean it is less present. At the same time, they are including themselves in an existential incursion, as changeable and functional humans, so the idea of a presence in that space seems crucial to understand their existence as it is. Meanwhile, it is the memory's lapse that becomes part of the game in *Endgame*. They deny first, so that they can follow this denial with an affirmative. It is a contradictory flow that only

7 "A unidade do mundo e a unidade do homem estão por demais próximas e interpenetradas: próximas como um horizonte que jamais se atinge, como uma figura vista através de uma vidraça infrangível" (RICOEUR, 1968, p. 200).

memory can offer, especially through speech, so Hamm, even blind and paralyzed, has the power to manipulate Clov. “Therefore, we have access to events reconstructed for us by others. So, it is by their place in a group that others are defined”⁸ (RICOEUR, 2007, p. 131, our translation). In that sense:

Of course, my place is there, where my body is. But locating oneself and dislocating oneself are primary activities that turn a place into something to be searched. It would be frightening to find none. We ourselves would be devastated. The unsettling strangeness – *Unheimlichkeit* – related to the feeling of not being in one’s place even in one’s own house haunts us, and that would be the domain of emptiness⁹ (RICOEUR, 2007, p. 157-158, our translation).

It is in this domain of emptiness that the characters of *Engdame* find themselves. The idea of a place, alongside the idea of a body are flaws to the extent that the character’s bodies are not whole, they are not completely functioning in their biological competences. For this reason, Clov’s relationship with Hamm and even his attempts to leave him are pertinent to the idea that he does not feel in his own place in that space:

Clov: (*as before*). How easy it is. They said to me, That’s friendship, yes yes, no question, you’ve found it. They said to me, Here’s the place, stop, raise your head and look at all that beauty. That order! They said to me, come now, you’re not a brute beast, think upon these things and you’ll see how all becomes clear. And simple! They said to me, What skilled attention they get, all these dying of their wounds (BECKETT, 1958, p. 51).

“I understand death as an inevitable destiny of the body-object;

I understand it by the biology confirmed through everyday experience”¹⁰ (RICOEUR, 2007, p. 369, our translation). We have, in this case, the formation of what we consider men from their images as body-objects. Based on those experiences, they are repressed from their bodies’ conditions as limitations arrive, also as the idea of an inevitable destiny, while they depend on each other in waiting for their deaths: “Hamm: (...) Why do you stay with me? Clov: Why do you keep me? Hamm: There’s no one else. Clov: There’s nowhere else.” (BECKETT, 1958, p. 14). Apart from that, we understand that “[...] the four characters of *Endgame* – Hamm, blind and paralytic; Nagg and Nell, his parents, with no legs and always retracted in garbage bins; Clov, unable to sit – are remnants of human beings”¹¹ (BERRETTINI, 1977, p. 14, our translation). Likewise, they are also leftovers in the condition of their memory, serving as evidence of human beings incompleteness.

Similarly, “[i]n a different language, that of Hannah Arendt, solitude is the counterpart of the fact of human diversity. Solitude remains fundamentally an interruption of mutual communication, and it shows its intermitencies”¹² (ARENDR *apud* RICOEUR, 2007, p. 470, our translation). Arendt’s notion of solitude can be seen in *Endgame* as we aim to understand how their solitude is exposed, not only by the lack of human contact with the outside world but also by how the conversations between the characters are continually expressed by a discontinuous feeling, as fragments in which there is not a satisfactory response to their questions, since there is not a satisfactory existence to their beings.

Moreover, even the notion of time defined by days and months

10 “Aprendo a morte como destino inelutável do corpo-objeto; aprendo-a pela biologia confirmada pela experiência cotidiana” (RICOEUR, 2007, p. 369).

11 “[...]as quatro personagens de *Fim de Jogo* – Hamm, cego e paralítico; Nagg e Nell, seus pais, sem pernas e sempre recolhidos em latas de lixo; Clov, impossibilitado de sentar-se –são antes restos de criaturas humanas” (BERRETTINI, 1977, p.14).

12 “[n]uma outra linguagem, a de Hannah Arendt, a solidão é a contrapartida do fato da pluralidade humana. A solidão permanece fundamentalmente como uma interrupção da comunicação recíproca e mostra suas intermitências” (ARENDR *apud* RICOEUR, 2007, p. 470).

is questioned by them, as another mechanism to mark the uncertainty of their lives, when, for instance, Hamm asks: “What month are we? [...]” (BECKETT, 1958, p. 43), or in the following passage:

Hamm: [...] Is it light? Clov: It isn't dark. Hamm: (*angrily.*) I'm asking you is it light. Clov: Yes. (*Pause.*) Hamm: The curtain isn't closed? Clov: No. Hamm: What window is it? Clov: The earth. Hamm: I knew it! (*Angrily.*) But there's not light there! The other! (*Clov pushes chair towards window left.*) The earth! (*Clov stops the chair under window left. Hamm tilts back his head.*) That's what I call light! (*Pause.*) Feels like a ray of sunshine. (*Pause.*) No? Clov: No (BECKETT, p. 42).

Knowing what day it is and what its existence means to them is a challenge, given the continuum they are in, where every question seems to be made a thousand times, and every movement repeated to exhaustion:

Clov: I oiled them yesterday. Hamm: Yesterday! What does that mean? Yesterday! Clov: (*violently.*) That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don't mean anything anymore, teach me others. Or let me be silent” (BECKETT, 1958, p. 32).

Likewise, it is interesting to notice a certain recurrence of the word *time*, appearing as a mark of the question that will return throughout the whole play (with its variations), which is: “Is it not time for my pain-killer?” (BECKETT, 1958, p. 46). The expression will function as a key to represent Hamm's existence as painful, until the pain-killer's own existence is denied, as if it never existed, as if it was a lie that would never work.

In summary, in *Endgame* Samuel Beckett presents characters that are constantly fighting for an answer, fighting for a reply, although they are

mainly committed to their own visions of life. Hamm, Nell, Nagg and Clov are all trapped in their house and in their past, with no chance of change. Memory for them is malleable and it bends according to their will, even though they are aware that they are stuck with others who have a different understanding of their experiences of past, present and, eventually, future. Consequently, their ideas of time are related to what can be extracted or created from memory, as the source of drive to persist, as a meaning to their lives.

References

- ADORNO, Theodor. Towards an Understanding of *Endgame*. In: CHEVIGNY, Bell. (ed). *Twentieth Century's Interpretations of Endgame: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1969.
- BECKETT, Samuel. *Endgame*. London: Faber and Faber, 1958.
- BERRETTINI, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BONA, Aldo Nelson. *História, verdade e ética: Paul Ricoeur e a epistemologia da história*. Guarapuava: Unicentro, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. *História e Verdade*. Tradução F.A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- WORTON, Michael. *Waiting for Godot and Endgame: Theatre as text*. In: PILLING, John. (ed.). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 22/05/2020

**Cadernos de
Letras
da
uff** n.60

**Varia:
Teatro e memória**

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE LETRAS
Niterói, RJ
1º Semestre 2020

Narrar o deserto: experiências latino-americanas

Telling the desert: latin-american experiences

Claudete Daflon¹

Resumo: O presente artigo aborda o cinema documental do diretor chileno Patricio Guzmán como exemplo de construção narrativa latino-americana que revisa contemporaneamente modelos estéticos e epistemológicos instituídos no Ocidente moderno. A partir do referencial teórico dos estudos decoloniais, explora-se o caráter polissêmico da categoria de *deserto* no filme *La nostalgia de la luz* (2010) a fim de expor a origem colonial da concepção de vazios ocupacionais associada, no continente americano, ao deserto, aos desertões, ao sertão e implicada em processos violentos de apagamento de existências e histórias. Por fim, discute-se como experiências narrativas como o filme documentário de Guzmán têm contribuído para o estabelecimento de visões alternativas àquelas fundadas na separação entre natureza e cultura.

Palavras-chave: Decolonialidade. Natureza. Deserto. Narrativa. Cinema latino-americano.

Abstract: *This paper approaches the Chilean director Patricio Guzmán's documentary cine as example of Latin-American construction that reviews aesthetic and decolonial models created in modern Occident. Since theoretical references from decolonial studies, one explore the polysemic feature of the desert as category in the movie La nostalgia de la luz (2010) in order to expose the colonial origin of conception about*

¹ Professora Associada de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

occupational empties related to, in the Latin American, the desert, “desertões”, “sertões” (backlands) and implicated in violent processes that erase beings and histories. At last, one argues how the narrative experiences as like the Guzmán’s documentary film have contributed for setting alternative visions in place of those are based on the separation between nature and culture.

Keywords: *Decoloniality. Nature. Desert. Narrative. Latin-American cine.*

Nos documentários do chileno Patricio Guzmán que integram uma trilogia, *Nostalgia da Luz* (*La nostalgia de la luz* [2010]), *Botão de pérola* (*El botón de nácar* [2015]) e *A cordilheira dos sonhos* (*La cordillera de los sueños* [2019]²), poesia e filosofia irmanam-se num roteiro em que a topografia e a natureza do Chile se apresentam não como pano de fundo ou cenário sobre o qual se desenrolam os acontecimentos, mas como elemento estruturante da reflexão sobre a realidade do país. Os aspectos naturais são, na verdade, parte intrínseca de uma narrativa e uma reflexão sobre a sociedade chilena, de modo que esta seja concebida em suas relações geográficas, climáticas, ecológicas. A perspectiva assumida contrapõe-se à separação entre natureza e cultura consolidada pelo pensamento ocidental, expondo as limitações inerentes a preceitos fundados em dicotomias inerentes à tradição da metafísica cartesiana. Assim sendo, parte-se do entendimento de que a colonialidade implicada em processos de dominação no mundo moderno significou a invenção epistêmica de entidades naturais e culturais ontológicas, ao mesmo tempo em que possibilitou a identificação do novo mundo com a natureza reduzida a recursos naturais (MIGNOLO, 2018).

Está em questão, portanto, a percepção do mundo natural como riqueza, ou seja, recurso a ser explorado pelo homem. A esse respeito, Keith Thomas (2010) desenvolve discussão relevante, ao apontar como

2 Filme ainda inédito no Brasil quando da publicação do presente artigo.

esse ponto de vista se estabelece na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII. O historiador evidencia que o consórcio entre os discursos religiosos e científicos significou também a criação de uma autorização para a relação extrativista possível apenas diante de uma concepção de mundo em que o homem, externo à natureza, detém sobre esta alguma forma de autoridade. Essa discussão se reveste ainda de interesse na medida em que se compreende que tal processo não ocorre, tendo em vista a contribuição de Aníbal Quijano (1991)³ ao forjar o conceito de *colonialidade do poder*, dissociadamente da realidade inaugurada pela América e está, por sua vez, relacionada à subjugação e destruição de povos e biomas.

Ao discutir a definição de natureza, Walter Mignolo (2018), por sua vez, aponta como as transformações do significado atribuído ao termo passam pelo lugar a que historicamente se destinou o continente americano, já que “natureza” vem a ser uma marca daquilo que não pertence à civilização, ao passo que esta é tomada em equivalência à ideia mesma de humanidade. Não é difícil concluir a partir da formulação do estudioso argentino que, nesses moldes, haveria uma retroalimentação entre o que se compreenderia como mundo natural e a identidade de regiões e povos americanos, situando-os em oposição ao civilizado. Consequentemente, a natureza aparece como aspecto de identificação e diferenciação, ao mesmo tempo em que representaria a ausência de cultura, pensamento e mesmo humanidade, o que legitimaria a exploração e dominação sobre a América.

Nesse contexto, sujeitos, americanos de nascimento, se veriam diante do desafio incontestado de uma dupla inserção representada pela formação letrada ocidental e sua condição de inferioridade. Essa situação encarna uma espécie de exílio inerente aos latino-americanos e que se mostra contundente entre intelectuais e artistas que vivem dramaticamente

3 O neologismo *colonialidade* é apresentado pelo sociólogo peruano no texto “Colonialidad y racionalidad/modernidade”, de 1991, para designar característica central do padrão eurocêntrico de poder fundado na concepção biológica de *raça* que consolida ideologicamente a superioridade ocidental sobre os demais povos. Importante notar que, para Quijano, a *colonialidade* sobreviveu ao fim do colonialismo.

a duplicidade de uma formação e realidade muitas vezes conflitantes. Nesse viés, a construção de narrativas que problematizem a concepção dicotômica de natureza e cultura constituem experiências capazes de trazer à tona formas alternativas que permitam reorganizar sentidos e estabelecer maneiras de compreender as realidades latino-americanas em suas particularidades. Nesse sentido, a desobediência epistêmica proposta por Mignolo (2010) seria também uma desobediência estética; ou seja, existe uma dimensão epistemológica na experimentação e revisitação de modos de dizer voltadas para concepções que se diferenciam da divisão hegemônica entre natureza-cultura e seus desdobramentos.

Nesses termos, surge o deserto do Atacama, a Patagônia e as Cordilheiras dos Andes enquanto mundo natural e como formas de uma realidade sociocultural na cinematografia de Patricio Guzmán. O viés que o cineasta estabelece possibilita que a história do Chile emerja, assim, indissociada de sua “paisagem natural”: a sua realidade social é inseparável de sua natureza.

Um espaço-tempo polissêmico

Em particular nos filmes documentais de 2010 e 2015, o debate sobre os desaparecidos políticos durante a ditadura de Augusto Pinochet confunde-se, pelas lentes de Guzmán, com aquele que se desenvolve sobre os povos da pré-história americana ou daqueles que sofreram o peso destrutivo do processo colonizador. Diante de vítimas da ditadura, prisioneiros políticos, amigos de infância, mineradores ou ameríndios, parece impor-se também a discussão sobre o tempo e o espaço tal como são percebidos, de um lado, no âmbito de ciências como a astronomia e a arqueologia; e, do outro, via memória de indivíduos e culturas. Algo observável tanto nos mares gelados da Patagônia, em que o elemento água

processa a reflexão sobre o apagamento de povos e existências na história do Chile em *O botão de pérola*; quanto na drástica secura do deserto que mumifica e conserva os vestígios de culturas perdidas e de corpos de prisioneiros políticos, no caso de *Nostalgia da Luz*.

A arqueologia, a astronomia, a história e a biografia aparecem associadas numa trama complexa, de modo que a memória se consolida como entrecruzamento das experiências pessoais, dos acontecimentos históricos e do rastreamento de existências remotas. A concepção de tempo definida pelo historicismo triunfante do século XIX esbarra nessas temporalidades múltiplas, em que o passado não parece ser simplesmente o já vivido. As divisões usuais que buscam a ordenação linear em passado, presente e futuro esmorecem em sua própria precariedade, desconstruídas pela ciência e pela natureza que a inspira, mas também pelas experiências afetivas que emergem do apagamento de histórias e pessoas. Soma-se a isso um espaço que, feito de imensidões, aparece construído como paisagem onde se encerram contradições e movimentos que superam a realidade física. O deserto ou a imensidão de mares e geleiras remetem aos *desertões*, na constituição etimológica do termo sertão e os sentidos que o termo agregou ao longo da história.

Sertão constitui-se no Brasil designação de complexidade inequívoca, tendo em vista a forma como, em mais de uma acepção, se consolidou na cultura brasileira. A historiadora Janaína Machado observa que, para alguns pesquisadores, sertão surge como corruptela de “desertão”; para outros, “proviria do latim clássico serere, sertonum (trançado, entrelaçado, embrulhado), desertum (desertor, aquele que sai da fileira e da ordem) e desertanum (lugar desconhecido para onde foi o desertor)” (1995, p.147). De uma forma ou de outra, a palavra teria tido uso corrente no Império Português e foi empregada na acepção de “grandes espaços interiores, pouco ou nada conhecidos” (AMADO, 1995, p. 147). Ou seja, sertão deve ser compreendido como uma categoria implicada no

processo colonial. Quando da independência do Brasil:

[...] “sertão” ou “certão”, usada tanto no singular quanto no plural, constituía no Brasil noção difundida, carregada de significados. De modo geral, denotava “terras sem fé, lei ou rei”, áreas extensas, afastadas do litoral, de natureza ainda indominada, habitadas por índios “selvagens” e animais bravios, sobre as quais as autoridades portuguesas, leigas ou religiosas, detinham pouca informação e controle insuficiente (AMADO, 1995, p.148)

Esse lugar-tempo é bem mais que o semiárido nordestino a que a palavra ficou irremediavelmente ligada em terras brasileiras, é também a “matéria fechada, compacta, luxuriante” (TAUNAY, 1923, p.14) que o escritor atravessa e registra com olhos atentos (e imaginação). Ou mesmo o “sertão bruto” em *Inocência* (1875), romance também de Visconde de Taunay. São igualmente espaços feitos de vazios humanos, em que a ocupação escasseia, e, nesse sentido, toda a vasta fauna e flora não se diferenciam do solo seco e do vento quente das regiões desérticas ou da amplidão dos mares gelados. Mas também são uma realidade social, espaço-tempo que vem se construindo desde o processo de colonização:

Desse modo, não se trata de pensar a representação geográfica como algo estático, próprio a um espaço delimitado, pois ela está referida à relação espaço/tempo. No caso das discussões em torno de sertão, isto se evidencia nas obras de diferentes autores e contextos, remetendo à forma como se problematizaram os processos de mudança social. (LIMA, 2013,p.18)

Ou seja, o deserto está presente na cultura latino-americana sob

diversas faces, enquanto construção de um imaginário em torno da natureza local, da própria existência humana e de uma identidade cultural sempre em tensão. O deserto constitui, por esse viés, acepção polissêmica e complexa, rico leque de possibilidades que se desdobram, se afastam e se encontram: são as imensidões desocupadas, áridas ou não; é o espaço-tempo em que se mumifica o passado e em que se operam desaparecimentos, estabelecendo-se como lugar de invisibilidade e esquecimento; é a natureza tomada como o desconhecido e o ameaçador, elemento exótico a ser domesticado pela escrita e pela ciência da civilização; é o cruzamento de realidades construídas pelos viajantes em trânsito e pelos povos que se fixaram; é, sobretudo, dimensão simbólica que encerra representações do mundo natural e do homem latino-americano...

E se tudo é *deserto* é também porque o sertão é deserto, e tudo está ali. Daí o sertão, enquanto categoria, comportar tanto a terra ignota, que surpreende o jornalista, estudioso e homem das letras representado por Euclides da Cunha, quanto o “nonada” de Guimarães Rosa. Os dois escritores, com suas propostas literárias distintas, encontram-se pelos avessos, para usar expressão proposta por Antonio Candido (1978), na construção de um sertão que, de uma forma ou de outra, é mundo.

Como Ana Luíza Costa (2008) observa em seu estudo, Guimarães levou 10 anos entre a publicação de *Sagarana* e *Grande Sertão: veredas*. Durante esse período fez viagens para o sertão mineiro, sertão baiano e pantanal mato-grossense. Enviou também cartas-questionários para moradores do sertão e para seu pai, que era uma fonte importante de suas pesquisas. Em suas viagens reeditou uma prática etnográfica, mostrando-se meticuloso nas anotações, derivadas não apenas da observação, pois coletava os depoimentos, histórias e relatos dos sertanejos. Além disso, como Euclides da Cunha, estudou os relatos de viagem e, é claro, o próprio Euclides.

Assim, surge em *Grande Sertão* um mapa, que como alerta Antonio

Candido (1978), em “O homem dos avessos”, é da geografia real, em certa medida, mas que se encontra permeado de vazios, topônimos inexistentes... Um mapa que traduz de forma expressiva o processo de criação roseana e a sua configuração de sertão que desloca do documental para o ficcional, contudo num processo de reversibilidade apontado por Candido. O mapa, no final das contas, é a manifestação dessa realidade fingida. E esse é o elemento fundamental na construção do sertão de Guimarães: todo processo de pesquisa, por mais rigor que possa ter, participa de um processo de criação literária sem pretensões documentais ou científicas – a escrita se dá por transfiguração do real. Ainda como afirma Walnice Galvão (2006), em “O rapsodo do sertão”, são configurados três pontos de vista do sertão: o metafísico (arena de batalha entre Deus e o diabo, salvação e danação); o mítico (dá tratamento de romance de cavalaria ao romance) e o geográfico (a paisagem do sertão mineiro).

A complexidade da categoria de sertão, na cultura brasileira, segue incontestemente, consolidada por experiências literárias fulcrais, como as de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. A representatividade do sertão, no entanto, não se restringiu à literatura, alcançou importância também no cinema que se realizou no Brasil, em que pesem a contribuição do cinema novo e a proeminência de Glauber Rocha. Todavia, as possíveis configurações de sertão superam as experiências citadas, ao abranger outras perspectivas e contingências; sobretudo, quando se propõe revisitar representações de homem e natureza no século XIX. É essa compreensão que orienta a incorporação de sertão à categoria de *deserto*, porque esta, em sua polissemia, atravessa realidades latino-americanas, não se restringindo a eventuais especificidades do contexto brasileiro. Além do mais, supõe tanto a diversidade de ambientes naturais e de povos quanto a feição múltipla (geográfica, histórica, natural, cultural...) de processos de invisibilidade e esquecimento. A eleição do *deserto* como categoria *operacional* se submete, no final das contas, à pretensão de se refletir como

a natureza representa, em narrativas latino-americanas, um ponto de vista privilegiado para a compreensão da realidade social e política.

Elaborações contemporâneas como as observadas no exemplo do cinema chileno ou na publicação de autores indígenas como o xamã yanomami David Kopenawa (em coautoria com o antropólogo Bruce Albert) em *A queda do céu* (2015) trazem à luz aspectos complexos relacionados à representação do homem e da natureza, no contexto da América Latina. É preciso, antes de mais nada, reconhecer que a diversidade dos ambientes naturais e dos povos se apresentou como um desafio à compreensão de viajantes, fossem naturalistas, poetas ou artistas, os quais, formados em climas temperados ou por matriz cultural atrelada a esses contextos, buscaram subordinar as Américas a seus códigos. A dicotomização entre cultura e natureza favoreceu ainda a identificação do homem americano ao mundo natural em oposição à cultura enquanto atributo dos colonizadores. A civilização, descolada da natureza, impunha-se aos homens primitivos que viviam etapas mais iniciais do desenvolvimento humano: um integrar-se desqualificador, de um lado; um isolar-se problemático, do outro. O pensamento romântico europeu, porém, em sua aspiração por totalidade e na sua defesa de uma visão orgânica de mundo, buscará construir sistemas mais integradores, algo perceptível na contribuição do naturalista Alexander Von Humboldt ao enfatizar a observação da paisagem enquanto estética e conhecimento científico. Dificilmente, contudo, pode-se afirmar que foram os românticos bem sucedidos em sua aspiração de estabelecer um ponto de vista totalizante.

Vale notar que, em narrativas do Oitocentos, o deserto corresponde muitas vezes à natureza que está para ser apreendida, ainda não domesticada e que, conseqüentemente, se encontra próxima a uma condição selvagem ou primitiva. Em outras palavras, trata-se dos espaços que ainda não teriam recebido os influxos desejáveis da civilização: desertos, sertão. Sem dúvida, isso remete ao indianismo e ao sertanismo assinalados pela

crítica como tendências na ficção romântica brasileira em diferença à produção ficcional que tematizou a vida rural como idílica e pitoresca, isto é, a roça dos costumes ingênuos. Nestes casos, o campo cultivado é a imagem da natureza transformada pela ação humana sem a indesejável corrupção moral da sociedade urbana, a existência seria marcada pela autenticidade preservada pelo meio natural. Não são essas representações do interior configurações do deserto como se está pensando aqui e sim aqueles espaços considerados arredios por desafiarem a ocupação humana (tomada como civilização) e resistirem a tentativas civilizatórias por meio da barbárie equacionada ao primitivo.

Nas narrativas, organizam-se apagamentos e memórias, em que os *desertos*, submetidos à ordem da linguagem, persistem contraditoriamente como espaços primitivos lançados ao estatuto de cultura, ao mesmo tempo em que participam ativamente do imaginário dos povos latino-americanos. Afinal, o que os *sertões* nos ensinam é que a natureza americana, de fato, é *locus* privilegiado para a compreensão da realidade social.

Entre o conhecido e o desconhecido, o que se viu e aquilo do que se ouviu falar, ao longo do tempo, artistas e intelectuais apropriam-se dos modelos que lhes oferecem as referências estrangeiras sobre a vida natural no continente americano como parâmetro de legibilidade que muitas vezes é rasurado pelo contato com uma realidade que desestabiliza concepções preestabelecidas. Algo como o que acontece com Euclides da Cunha ao viajar pelo rio Amazonas – a decepção que experimenta em sua primeira impressão resulta do desacordo entre o que encontra e aquilo que imaginara a partir das leituras: “Na viagem para Manaus, desapontou-se ao entrar no rio Amazonas, que não correspondia ao ideal que concebera a partir das ‘páginas singularmente líricas’ de Humboldt e outros exploradores, como Frederick Hartt e Walter Bates” (VENTURA, 1998). Diante da frustração das expectativas, o viajante resolve recorrer novamente aos livros a fim de poder resolver o impasse. A solução, porém, representa a tentativa de

desenvolvimento de uma interpretação que, sem negar a contribuição das obras estudadas, se institua como possibilidade frente à experiência in loco:

Euclides projetava imagens e noções sobre o meio amazônico e a floresta tropical, fornecidas pelos exploradores, que não se ajustavam às emoções e sensações provocadas pela realidade observada. Retificou tais visões até formar seu próprio conceito da Amazônia como “paraíso perdido”, página incompleta do Gênesis, cuja criação ainda não se concluíra. (VENTURA, 1998)

Sem dúvida, a atitude do literato tem direta relação com uma configuração da viagem como parte de sua formação literária e, enquanto tal, etapa importante na sua produção intelectual (DAFLON, 2010). Contudo, são muitas as tensões e multiplicidades implicadas no processo de representação da natureza do ponto de vista do artista e estudioso que, nascido sob o legado colonial, se vê inclinado a assumir paradigmas de leitura que são alheios, muitas vezes, à sua condição e realidade. De fato, ao lado de interesses e demandas de grupos sociais e políticos em que se inserem, encontra-se uma série de referências estéticas e científicas. Merece, nesse sentido, atenção como o mundo natural surge construído pelos próprios americanos, enquanto autores nascidos na América, mas formados a partir de visões instituídas na Europa; ou ainda como a diversidade de povos e línguas que compõem os países latino-americanos permite a coexistência de formas de produção cultural que muito têm a ensinar sobre a realidade em que vivem. Essa compreensão abre a possibilidade de perceber processos tanto da ordem do narrativo quanto do pensamento a partir de parâmetros que considerem as particularidades do contexto do novo mundo. Trata-se, no final das contas, de se reconhecer como se deu lugar a reflexões sobre a situação do homem frente à natureza, o que implica necessariamente ponderar acerca da “civilização humana”

como sinônimo de conquista do mundo natural.

O deserto como narrativa

Talvez seja válido afirmar que a pluralidade dissonante das Américas se constitui menos uma dificuldade do que uma chave privilegiada para refletir sobre a realidade histórica e social do continente. Trabalhos como o de Guzmán expõem as possibilidades de análise da situação latino-americana a partir de seus desertos, serras, montanhas, geleiras, florestas, cerrados, lagos, costas, mares. O mesmo se aplica a narrativas que propõem formas de pensamento não hegemônicas (a exemplo da contribuição ameríndia) e que contribuem para a postulação de *episteme* alternativa a concepções sustentadas na polarização entre o humano e o natural. Imagina-se, portanto, que o conjunto de questões que surgem no relato do cineasta chileno e de obras como do xamã yanomami Davi Kopenawa possibilite abordagens renovadas e mais compreensivas, com a finalidade de se construírem releituras fundadas na busca de apagamentos (e a violência daí decorrente) instituídos e registrados nos vazios da natureza.

Jorge Ruffinelli, em seu livro *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas* (2008), examina a trajetória do cineasta chileno e desenvolve uma leitura cuidadosa de sua produção até então. Essa abordagem proposta por Ruffinelli confere destaque a alguns aspectos e ressalta o papel da memória para o documentarista: “La memoria de Guzmán há sido siempre ‘obstinada’, en el sentido de colaborar en el largo proceso colectivo de restituir el pasado una vez que la ditadura militar pretendió provocar la amnesia” (2008, p.10)⁴. A qualificação da memória como obstinada faz referência direta ao filme *Chile, a memória obstinada*

⁴ Em livre tradução:

A memória de Guzmán sempre foi “obstinada”, no sentido de colaborar para o longo processo coletivo de restituir o passado uma vez que a ditadura militar pretendeu provocar a amnésia.

(1997), em que Guzmán explora precisamente o esquecimento dos eventos trágicos sucedidos com a queda do presidente Salvador Allende e seu assassinato, o bombardeio de La Moneda, sede da presidência, e a tomada do poder por Augusto Pinochet. Efetivamente, essa também é a história do diretor que, após frequentar o Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile e ir para a Espanha estudar na Escuela de Cine de Madrid, retorna em 1971 a seu país de origem atraído pela circunstância nova que representava a ascensão de grupos populares e os novos rumos políticos. Era seu desejo participar da história, o que efetivamente fez ao filmar um documentário crucial na história chilena e obra importante na produção fílmica documental: *A batalha do Chile (La batalla de Chile)*. Dividido em três partes (I - *La insurrección de la burguesía* [1975]; II - *El golpe de estado* [1976]; III - *El poder popular* [1979]), trata-se de fato de uma trilogia que traz registros em tempo real das transformações sociais que ocorreram no país da época e tornou-se documento histórico. Exilado, Guzmán pôde retornar à sua terra natal após o fim da ditadura de Pinochet e fez filmes como *Chile, a memória obstinada (Chile, la memoria obstinada* [1997]), *O caso Pinochet (El caso Pinochet* [2001]) e *Salvador Allende* (2004). Retoma, por conseguinte, ao tema político e da importância da memória fazendo do tempo matéria de suas reflexões, num processo de experimentação artística que lhe permitirá por fim encontrar uma linguagem própria, forma de expressão significativa para a busca de modos narrativos que explorem e evidenciem a realidade de uma maneira a um só tempo pessoal e coletiva.

Por esse caminho, Guzmán consolida sua concepção autoral de documentários e se vincula ao documental de criação, diferenciando-se de percepções mais tradicionais ao dar relevância à linguagem. O que Ruffinelli demonstra com bastante pertinência é precisamente esse processo de amadurecimento estético do cineasta:

Comenzando por el hecho de que Guzmán, como parte de su madurez de documentalista, sabe que un documental es una narración, y que el cineasta es su narrador expreso o implícito. Ya esta variante del documental ‘personal’ se inició en *Chile, la memoria obstinada*, y continuó en varios otros documentales. La versión en castellano de todos ellos lleva la voz de Guzmán como narrador, y muchas veces habla en primera persona. (2008, p.11)⁵

Não é por acaso que a “memória obstinada” será chave nesse encontro de experiências biográficas e sociais por meio de um exercício particular da narração. A voz em *off* do próprio diretor, em sua cadência pausada que parece parte mesma do ritmo do filme, será marcante em obras como *Nostalgia da Luz* e se consolidará como recurso expressivo da visada subjetiva que faz da narrativa o encontro do múltiplo.

O exercício de um cinema documental de criação parece assegurar, desse modo, a conjunção entre poesia, documento, imaginação, história, ciência... Esse amplo espectro de aspectos não aparece, todavia, justapostos como numa enumeração, mas como elementos interconectados numa trama sedutora. Quando opta por mostrar na cena inicial de *Nostalgia da Luz* um antigo telescópio que havia experimentado quando criança e que o fizera se apaixonar por astronomia, Guzmán coloca em cena a instrumentação científica, a imaginação e a sua infância, algo ratificado pelas imagens subsequentes da superfície lunar e a associação por sobreposição entre a irregularidade das crateras e as sombras das folhas de uma árvore projetadas no vidro da janela de uma casa. Somos conduzidos, então, para o que

5 Em livre tradução: Começando pelo fato de que Guzmán, como parte de sua maturidade como documentarista, sabe que um documental é uma narração e que o cineasta é seu narrador expreso ou implícito. Já essa variante do documental “pessoal” se iniciou em *Chile, a memória obstinada* e continuou em vários outros documentários. A versão em castelhano de todos eles leva a voz de Guzmán como narrador e muitas vezes fala em primeira pessoa.

poderia ter sido o lugar onde o autor vivera quando criança, e não resta dúvida quanto à importância das pessoas e dos objetos, intrinsecamente relacionados, nesse processo de rememoração, pois o passado está no íntimo do sujeito que narra e nas coisas que são mostradas. A partir daí o filme nos conduz ao deserto do Atacama, aonde chegamos por meio das estrelas e do tempo, uma vez que a região é lugar em que se desenvolve astronomia de ponta graças às condições muito favoráveis à observação do céu, porém é também, como afirma o narrador, “um grande livro aberto da memória”.

As propriedades do deserto de sal, sua particular falta de umidade e seu percurso como região geográfica, seriam responsáveis por certa “transparência”, para usar termo empregado pelo arqueólogo entrevistado no filme, que permite ver o passado seja vindo do céu ou nas camadas da terra. Por isso, ali se dá o encontro entre arqueologia e astronomia, enquanto em uma das cenas o cientista do observatório declara que o presente não existe, afinal tudo o que temos é passado já que a luz que alcançamos capturar nos chega com atraso. Esse engano dos sentidos representa, sob esse prisma, a destabilização de uma compreensão do tempo enquanto dimensão tripartida, o que indica, por outro lado, o significado que adquire compreender o passado como algo presente. Lembrar em *Nostalgia da Luz* se reveste assim de uma dimensão filosófica, política e histórica, visto que, à maneira do que observa Julieta Vitullo: “Esa actitud ajena, fuera de lugar, pone en evidencia no solamente que es imposible vivir en el presente y construir un futuro sin volver constantemente al pasado, sino también que en ese presente coexisten varias concepciones de lo que es el tiempo, varios modos de estar en el presente” (2013, p. 190)⁶.

Ademais, o interesse pelas reflexões sobre o tempo desenvolvidas

6 Em livre tradução: Essa atitude alheia, fora de lugar, coloca em evidência não apenas que é impossível viver no presente e construir um futuro sem voltar constantemente ao passado, mas também que nesse presente coexistem várias concepções do que é o tempo, vários modos de estar no presente.

no campo da astronomia está patente no título que Guzmán escolheu para seu filme, uma vez que, como indicado nos agradecimentos feitos nos créditos, foi inspirado no livro do astrofísico francês Michel Cassé - *Nostalgie de la lumiere: Monts et merveilles de l'astrophysique*. Contudo, o Atacama é terra e céu, porque na realidade se constitui de camadas que se encontram expostas graças à transparência que lhe é própria. Daí a arqueologia permitir encontrar vestígios dos povos que transitaram por aquela região que liga o altiplano ao mar, nômades pré-colombinos dividem espaço com corpos enterrados de trabalhadores do século XIX, numa espécie de superposição de ruínas que instituem o deserto como livro da memória.

En *Nostalgia de la luz*, el espacio mismo del desierto de Atacama funciona como metáfora de eso que estamos llamando tiempo conservado. Por sus características físicas, el desierto es capaz de perpetuar la materia en el tiempo y, con ello, guardar sucesivas capas de historia. En el desierto de Atacama, varias temporalidades coexisten, a veces superpuestas en un mismo lugar. (VITULLO, 2013, p.183)⁷

O vazio do deserto é aparente, ele está cheio de história, o que nos leva a concluir que desertos e *desertões* resultam de uma orientação que, ao produzir apagamentos, definiu lugares como desabitados e sem passado a despeito de seus habitantes e antepassados. O engodo está em criar ausências enquanto as nega e, diante de existências silenciadas que insistem em perdurar, voltamos os olhos para o passado remoto das estrelas e dos fósseis, nos esquecendo do que está mais próximo de nós. São ruínas

⁷ Em livre tradução: Em *Nostalgia da luz*, o espaço mesmo do deserto do Atacama funciona como metáfora do que estamos chamando tempo conservado. Por suas características físicas, o deserto é capaz de perpetuar a matéria no tempo e, com isso, guardar sucessivas amadas de história. No deserto do Atacama, várias temporalidades coexistem, às vezes superpostas em um mesmo lugar.

sobre ruínas, diz o narrador. No deserto a extração de minério ocasionou a exploração de trabalhadores, cujos corpos permaneceram sepultados naquele espaço-tempo, fazendo-os presentes, ao mesmo tempo em que seus dormitórios, depois de abandonados, viriam a servir como campo de concentração para prisioneiros da ditadura chilena, do qual sobreviveram partes da edificação original e a memória daqueles que permaneceram como testemunhas. A convergência entre passado arqueológico, astronômico, histórico e pessoal não significa a redução a um tempo único; contudo, ainda que os passados sejam distintos, em sua diferença encontram-se ativamente interligados. Essa interligação, por sua vez, se constrói discursivamente em mais de uma direção, articulada, entretanto, por um elemento: o cálcio presente nos ossos e no pó das estrelas. O elemento químico em sua viagem pelo tempo e pelo espaço parece ser evidência de uma cosmologia que situa em relação povos antigos, astros distantes, minérios, trabalhadores, prisioneiros políticos, e exige, portanto, uma abordagem mais relacional, contrária às dicotomias sedimentadas no pensamento do Ocidente moderno. Posicionar-se criticamente, nesse contexto, significa duvidar de disposições classificatórias que ocultam mais do que revelam.

A conexão que se estabelece no filme é clara quando situa no centro da narrativa o grupo de mulheres que durante anos buscou restos de desaparecidos políticos durante o regime de Augusto Pinochet. A narrativa explora a ambiguidade instituída pelos que foram *desaparecidos*, se os agentes do estado autoritário acreditavam ser a extensão das terras desérticas a garantia do ocultamento definitivo dos corpos e a oportunidade de transformar existências em dúvida e ausência, foi esse mesmo deserto que ofereceu as condições necessárias à maior conservação das ossadas. A busca dolorosa e persistente permitiu resgatar restos, recompor algumas histórias, ainda que outras tantas permaneçam espalhadas na amplidão assustadora do Atacama; no entanto, assim como fazem arqueólogos,

astrônomos, historiadores e documentaristas, as mulheres, no desejo de sepultar entes queridos, representam resistência importante ao esquecimento.

Evoca Guzmán o deserto como dimensão histórico-cultural-natural, pois não poderiam ser essas instâncias compreendidas em separado. Na dinâmica interna do seu percurso como cineasta, tendo em vista que o deserto havia aparecido em outras produções suas como *A batalha do Chile*, segundo assinala Julieta Vitullo, em *O caso Pinochet* (2001) o Atacama já havia sido exposto como ossário por onde um grupo de antropólogos forenses e de familiares andavam em busca de desaparecidos.

O elemento químico cálcio se configura assim, na trama de *Nostalgia da luz*, como recurso narrativo-reflexivo que constrói uma coerência discursiva resultante de uma racionalidade comprometida com a imaginação e a afetividade. Daí se poder sem dificuldades vislumbrar que os corpos dos presos políticos, dos trabalhadores do século XIX, dos antigos povos nômades, a poeira de estrelas e as constelações distantes fazem parte de um mesmo cosmos em que o político existe enquanto parte mesma do clima, da topografia, da composição química, do céu, dos fenômenos físicos e das espécies vivas.

Considerações finais

Produções contemporâneas como os filmes de Patricio Guzmán exploram questões filosóficas importantes para a apreensão de realidades latino-americanas e podem ser tomadas como formulações propositivas, na medida em que apontam caminhos reflexivos que desestabilizam relações usuais. Isso se daria em decorrência do exercício de modos de narrar que contemplam a emergência de aspectos sociais e históricos atrelados à natureza das regiões em foco, o que revela a indissociabilidade da organização humana e o ambiente natural em que se realiza. Esse tipo

de posicionamento, por sua vez, afirma outras possibilidades de concepção de mundo que incluem, inevitavelmente, revisões de categorias como tempo e espaço.

No que diz respeito, em especial, à temporalidade, as formulações que problematizam percepções herdeiras do historicismo não se confundem, no entanto, com noções de um presente instituído pelas práticas de consumo em escala globalizada. Logo, não é uma resposta pós-moderna ocidental a um paradigma historicista já gasto; mas uma afirmação em um conjunto variado de discursos (mitológicos e científicos, inclusive) da viabilidade de construções de concepções temporais distintas das que vêm sendo reconhecidas nos centros de produção do conhecimento. Afirma-se, desse modo, uma particularidade não apenas da realidade latino-americana, mas de seu pensamento e de sua produção artístico-cultural.

“Nascemos do choque produzido pelo encontro de ritmos temporais diversos” – na frase, publicada no livro *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea* (FIGUEIREDO, 1994, p.17), Vera Lúcia Follain de Figueiredo alcança efeito de síntese que expõe a perturbadora violência de um processo que representou também a imposição de uma temporalidade sobre outras que se tentaram apagar. As disjunções entre uma perspectiva evolucionista e a complexidade das múltiplas faces da América Latina estariam, por exemplo, atreladas ao surgimento do realismo maravilhoso enquanto experiência que “Mistura o tempo sucessivo da história e o tempo circular do mito” (FIGUEIREDO, 1994, p.163). A história é assim introduzida como ato de conquista e estabelece contradições e conflitos expressos na heterogeneidade de tempos que caracteriza a diversidade dos povos latino-americanos.

A categoria de *deserto*, por sua vez, sem que se abandone sua polissemia, permite problematizar a convergência de tempos e espaços que contribuem para construção de um imaginário sobre a sociedade latino-americana, desde o processo colonizador impresso nas paisagens e nos

homens até a adoção de concepções em contextos políticos marcados por conflitos. O jogo entre esquecer e lembrar, apagar e registrar, destruir e construir, aparece dramatizado no cenário marcado pela imensidão em que tudo parece caber, ao mesmo tempo em que muito parece ocultar. Por fim, os vazios definidos a partir de um ponto de vista colonial que desconsidera a existência de populações e histórias locais justificam representações do *deserto-desertão-sertão* caracterizadas, sobretudo, pela invisibilização. Todavia, outras são as narrativas que exigem esses espaços cheios de história.

Referências

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. 3 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. p. 118-139

COSTA, Ana Luíza. João Rosa, viator. In: SCARPELLI, Marli Fantini (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.312-348

DAFLON, Claudete. A linhagem de Nabuco. *Agália: Revista de Estudos na Cultura*. n. 102, pp. 91-116. 2º semestre 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da História na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GALVÃO, Walnice. O rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. *Cadernos de Literatura Brasileira*, v. 12, n. 20-21, p.144-186, 2006.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavra de um xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio Eduardo Viveiros de

Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Nísia Trindade. Um sertão chamado Brasil. 2ª ed [aumentada]. São Paulo: HUCITEC, 2013.

MIGNOLO, Walter. The invention of the human and the three pillars of the colonial matrix of power: racism, sexism and nature. In: MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. On decoloniality. Duke University Press, 2018. pp. 153-176.

MIGNOLO, Walter. Desobediencia Epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, n. 13(29), pp. 11-29, 1991.

RUFFINELLI, Jorge. El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas. Santiago, Chile: Uqbar, 2008.

TAUNAY, Visconde de. *Visões do sertão*. São Paulo: Gráfica Monteiro Lobato, 1923. THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VENTURA, Roberto. Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, v. 5, supl. p. 133-147, July 1998. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400008&lng=en&nrm=iso>. access on 11Aug. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59701998000400008>.

VITULLO, Julieta. *Nostalgia de la luz de Patricio Guzmán: el cine como máquina del tiempo*. Kamchatka n. 2, p. 179-192, 2013.

Filmografia:

La batalla de Chile. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 1975-1979.

Chile, la memoria obstinada. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 1997.

El caso Pinochet. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2001.

Salvador Allende. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2004.

Nostalgia de la luz. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2010.

El botón de nácar. Direção Patricio Guzmán. Documentário, Chile, 2015.

Artigo recebido em: 31/10/2019

Aprovado em: 18/05/2020

O palácio de cristal: Dostoiévski, cientificismo e a linguagem digital

The crystal palace: dostoevsky, scientificism and the digital language

Leonardo Petersen Lamha¹

Resumo: Este trabalho propõe que a imagem do Palácio de Cristal, articulada por Fiódor Dostoiévski em *Memórias do subsolo*, pode ser pertinente para representar o mundo digital contemporâneo. Para isso, o artigo investiga o ideal cientificista do século XIX como origem do desenvolvimento da tecnologia digital, com o objetivo de mostrar os primeiros passos de tal linguagem em diálogo com a literatura.

Palavras-chave: teoria da mídia; tecnologia digital; Dostoiévski; Friedrich Kittler; literatura.

Abstract: *Starting from the image of the Crystal Palace, used by Dostoevsky to criticize the scientific climate of the 19th century, this article proposes that the same image is useful for discussing our contemporary digital world, understood as the culmination of the same scientific climate on which Dostoevsky lived.*

Keywords: *Media Theory. Digital Technology. Dostoevsky. Friedrich Kittler. Literature.*

O Palácio de Cristal

Em *A arte do romance*, Milan Kundera (2009) analisa o desenvolvimento do gênero literário “romance” na Europa comparando-o

1 Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

ao desenvolvimento do espírito científico. Para ele, depois que “a paixão de conhecer se apossou do homem” (KUNDERA, 2009, p. 10), a qual chamaremos neste trabalho de “cientificismo”, a ciência foi “reduzindo o mundo a um simples objeto de exploração técnica e matemática” (KUNDERA, 2009, p. 11). Opondo-se à ciência, o romance, enquanto gênero literário, dedicou-se a explorar o ser humano como aquele deixado para trás na escalada científica ocidental.

O que Kundera deixa de mencionar é que o ser também corria o risco de sofrer a mesma exploração técnica e matemática sofrida pelo mundo. Dentre os muitos exemplos do humano escrutinado pelo cientificismo, está a obra de Fiódor Dostoiévski. Na metade do século XIX, quando o cientificismo já estava em marcha há quase dois séculos, Dostoiévski escreve que, “agora”, o homem corre o risco de virar “nota de piano ou pedal de órgão” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 37). Em *Memórias do subsolo*, ele representa essa ameaça com a imagem grandiosa do Palácio de Cristal.

Gigantesca construção de vidro e armação de ferro inaugurada em Londres em 1851, o Palácio de Cristal abrigou uma faraônica exposição na qual foram exibidas conquistas científicas e artísticas de todos os períodos da humanidade. Dentro do Palácio, anota o visitante Dostoiévski,

sente-se uma força terrível, que uniu num só rebanho todos estes homens inumeráveis, vindos do mundo inteiro. Tem-se consciência de um pensamento titânico. Não será o fim? Não será este, de fato, o “rebanho único”? Não será preciso considerá-lo como a verdade absoluta e calar para sempre? (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 114).

Pensamento titânico, rebanho único. Nesse primeiro momento, Dostoiévski somente registra seu espanto. Entretanto, dois anos depois da visita ao Palácio de Cristal, Dostoiévski retorna ao tema com um ataque

direto à construção. Na primeira parte de *Memórias do subsolo*, o narrador imagina um mundo onde o homem foi completamente mapeado, não tendo mais vontade nem caprichos, um mundo onde tudo procede de acordo com leis pré-estabelecidas e,

consequentemente, basta descobrir essas leis e o homem não responderá mais pelas suas ações. Todos os atos humanos serão calculados, está claro, de acordo com essas leis, matematicamente, como uma espécie de tábua de logaritmos. Nesse mundo, tudo será extremamente sensato. Erguer-se-á, então, um palácio de cristal. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 38-39).

Por ser de cristal, as paredes do palácio são transparentes, de modo que não se poderá nem “dar a língua”, como diz o narrador. Contudo, continua ele, mesmo isso não seria um problema, já que as leis da ciência terão se encarregado de mapear, e, por conseguinte, controlar o homem, a tal ponto que ele não sentirá mais vontade de transgredir. É nesse mundo, ou contra esse mundo, que se inscreve a crítica a tudo que é racional, científico e lógico – o cientificismo – perpetrada pelo Homem do Subsolo. Através da autodepreciação, da autoflagelação e do ódio autodirigido, ele tenta provar que age por impulsos impossíveis de serem mapeados.

Quem narra é, sim, “um homem doente, um homem mau” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15), como se apresenta o narrador. Entretanto, também um homem culto. Segundo René Girard (1965, p. 56), “um homem culto não consegue ser vaidoso sem elencar altos padrões a si mesmo, e sem odiar a si mesmo em certos momentos”². Tal ódio, na argumentação psicanalítica de Girard, não poderia ter sido gerado na subjetividade do sujeito; ao contrário, só pode ter vindo de fora, do mundo.

2 Todas as traduções para o português das obras estrangeiras referenciadas neste artigo são de autoria nossa.

Esse “fora” parece referir-se justamente ao contexto cientificista do século XIX destacado por Dostoiévski, um contexto que impõe às pessoas, inclusive ao Homem do Subsolo, uma falsa promessa:

Aos olhos de Dostoiévski, essa falsa promessa era uma premissa de autonomia metafísica: Deus está morto, o homem deve tomar seu lugar. O orgulho torna-se irresistível nos tempos modernos, amplificados e organizados de modo nunca antes visto [...]. Quanto mais profundamente a promessa é talhada em nossos corações, mais violento será o contraste entre ela e decepção brutal infligida pela experiência (GIRARD, 1965, p. 56).

Em outras palavras, por acreditar que a subjetividade está ameaçada pelo Palácio de Cristal, o Homem do Subsolo busca sempre experiências que neguem a verdade doutrinária do cientificismo, provando, por meio da autoimolação e do sofrimento, que o cientificismo está errado, que o ser humano é, ou pode ser, *metafisicamente outro* (que não máquina). Assim ele procura viver nas paredes transparentes do Palácio de Cristal.

Vivendo no século XIX, o Homem do Subsolo pode se dar ao luxo de dizer que, talvez, “tal palácio [fosse] uma invenção sua”; que, talvez, o Homem do Subsolo o tenha “inventado unicamente em virtude da própria estupidez e de alguns hábitos antigos, irracionais, da nossa geração” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 49). De fato, no final do XIX, era possível dar-se ao luxo de chamar o Palácio de Cristal de invenção. Teríamos hoje o mesmo privilégio? A imagem da humanidade espremida entre janelas de vidro transparentes, num êxtase de cristais, luz e cores, matematicamente mapeada e visível para todos — isso não lembra uma outra imagem, mais cotidiana e normalizada? Não haveria, no Palácio de Cristal de Dostoiévski, um clima de dócil submissão e vigilância semelhante ao surgido no advento e na democratização da tecnologia digital?

Linguagem digital

Um *detour* pelo pensamento cientificista do século XIX, no contexto da criação do protótipo do computador pode nos ajudar a demonstrar nosso ponto.

A palavra “digital”, é claro, vem de “dígito”, que, por sua vez, tem relação com os “pontos discretos” da *res cogitans* cartesiana, a razão discreta, localizável e verificável que se põe em oposição ao contínuo sem limites da natureza (MÜLLER, 2013, p. 6), Aprofundando-nos nessa relação, discutiremos como o computador surge de um cartesianismo filosófico-linguístico com uma linguagem que vira “carne”.

Para representar o pensamento puro, era preciso antes criar uma linguagem científica livre de subjetividades, mecânica e automatizada, uma linguagem-manual-de-instruções, que depois alimentará nossos computadores e projetará o nosso palácio de cristal. Buscarei essa linguagem por meio do seguinte trajeto: 1) uma discussão sobre as condições histórico-filosóficas em que estava envolvido Charles Babbage, responsável pela criação da *Analytical Engine*, a primeira máquina automática de calcular, e 2) uma investigação sobre Isaac Newton, que se esforçou para transformar a linguagem humana numa janela para o pensamento puro. Ambas as discussões foram travadas por críticos literários e escritores: Hugh Kenner e J.M. Coetzee.

Contra o pano de fundo do pensamento científico-positivista no século XIX, Kenner, esquecido e brilhante crítico do modernismo, analisa em sua obra *The Counterfeiters* [“Os falsificadores”, em tradução livre] os escritos, o pensamento e as invenções de Babbage, responsável pela criação da *Analytical Engine*, o protótipo do computador projetado durante Revolução Industrial, máquina cujo objetivo era traduzir procedimentos lógico-abstratos em procedimentos mecânicos.

Tal projeto era “o mais amplo e querido da Royal Society”

(KENNER, 2005, p. 39). Para chegar a ele, precisou-se desenvolver uma linguagem que consistia numa alquimia entre a lógica aristotélica, a filosofia platônica, e o mecanicismo racional cartesiano, seguindo a premissa de que o ideal precede o visível. Primeiro, idealiza-se um mundo mecânico e racional bem determinado por leis. Em seguida, a linguagem procura tornar visível esse ideal,

uma linguagem que, na medida em que você domina-lhe uso e poda seus pensamentos de acordo com normas de elegância determinadas, *o impele a se comportar como se você fosse um animal racional*, fornecendo [assim] à mente conexões prescritas entre uma coisa e outra coisa (KENNER, 2005, p. 39, grifos nossos).

J. M. Coetzee tratou de explicar, com base em Isaac Newton, o arquétipo dessa “visão mecanizada do pensamento” (COETZEE, 2011, p. 184). Segundo ele, Newton foi quem mais tentou purificar as “conexões entre uma coisa e outra coisa”, ou seja, entre sujeito e objeto, entre o que diz a linguagem e *do que* ela diz. Analisando as anotações de Newton, Coetzee nota que o ideal da Royal Society, de que Charles Babbage fazia parte, era livrar a linguagem de toda ambiguidade, visando aproximá-la da objetividade ideal do pensamento matemático puro.

Como exemplo, Coetzee utiliza a teoria da gravidade de Newton, à época criticada como medievalista e ocultista por conta do emprego de palavras ambíguas como “força” e “atração”. Contra essas críticas, Newton argumentava que, embora não soubesse explicar as causas das atrações entre os corpos, para a ciência “basta que a gravidade exista e aja de acordo com as leis [da atração] que explicamos” (COETZEE, 2011, p. 187). Definido matematicamente, o termo “força” perde sua ambiguidade, seu referencial no mundo, e adquire significado referencial à Lei da Gravidade de Newton. Assim a força de atração da gravidade pode ser verificada empiricamente,

quaisquer que fossem suas causas, pois sua referencialidade ambígua na linguagem cotidiana dá lugar à referencialidade abstrata e definida da, e na, teoria. De tal forma, a linguagem cristalina do pensamento puro promove um “mapeamento não ambíguo da realidade, de razão 1:1, atingindo a plenitude matemática que era o ideal da Royal Society na época de Newton” (COETZEE, 2011, p. 189).

Como que retroativamente, esse raciocínio projeta uma realidade igualmente ideal e objetiva a ser experimentada sem erros pelo intelecto do homem, uma vez que este também havia sido definido anteriormente como o ser racional por excelência. Logo,

se o pensamento corre a partir de um *a priori*, todas as suas fases podem ser imitadas, até mecanizadas. O computador simula o pensamento já que o pensamento foi definido de um jeito computacional; e o autômato simula o humano, uma vez que o humano foi definido como ser automatizado (KENNER, 2005, p. 40).

Por “autômato”, entenda-se “computador”. Kenner utiliza o verbo “simular” para referir-se ao procedimento lógico-matemático do computador, então concebido apenas para imitar o pensamento. Ora, “imitação” e “simulação” são os termos com os quais se costumava referir aos procedimentos do então emergente computador, entendido como simulador do cérebro humano. Entretanto, no século XIX, ninguém “os denominaria de simuladores, mas sim de brinquedos ou ferramentas, já que eram utilizados por humanos que eram, metafisicamente, outra coisa” (KENNER, 2005, p. 40). Em outras palavras, no século XIX, um computador só podia ser concebido como brinquedo pois o homem era o único que pensava “à sério”. Babbage queria provar o contrário.

Podemos agora voltar a Dostoiévski. Se o Homem do Subsolo se recusava a tornar-se pedal de órgão, era porque ele se imaginava

metafisicamente como outra coisa, de modo que toda máquina só podia ser concebida como brinquedo. O referencial, o ponto de vista, estava sempre no ser humano. Já Kenner, ao utilizar o termo “simulação” na década de 70, mostrava que, a partir de Babbage, os tais brinquedos atingem *status* metafísico, e, portanto, o homem passa a ser enxergado *pelo ponto de vista do computador e da ciência que o compunha*: “Se um homem não faz nada da vida além de tear fios, então como uma máquina de tear [não poderia ser vista] como um homem purificado?” (KENNER, 2005, p. 40).

A concretização do ideal

As muitas amostras da prosa de Charles Babbage, citado por Kenner como uma espécie de precursor de Samuel Beckett, dão mostras do cientificismo nascente no século XIX. Tratam-se de verdadeiros manuais de instruções para, por exemplo, reproduzir mecanicamente os detalhes de um ramo de brócolis (KENNER, 2005, p. 105) ou divisar um método para que “vinte mil agulhas jogadas aleatoriamente numa caixa possam ser reposicionadas e viradas para frente para serem vendidas” de modo automático (KENNER, 2005, p. 103).

O sonho de Charles Babbage era que processos intelectuais matemáticos pudessem se tornar mecanicamente reproduzidos. Portanto, projetou uma máquina capaz de retirar os números da esfera do ideal e trazê-los para o mundo concreto. A metáfora efetivamente utilizada para essa máquina era apropriada ao século XIX: a fábrica. A *Analytical Engine*, o protótipo dos nossos computadores, equivaleria a uma fábrica cartesiana de números. Uma máquina de várias toneladas, alimentada por cartões perfurados por onde receberia instruções (“programas”), capaz de realizar operações algébricas que reduziriam o mundo à clareza da matemática. A *Analytical Engine* representaria a realização do sonho do ideal cientificista do século XIX, “um mundo perfurado, dobrado, grampeado e mutilado”

(KENNER, 2005, p. 108).

Kenner resume a função do computador – incluindo aí sua relação com o pensamento e o conhecimento – com um arco que começa na Grécia, passa por Descartes, e chega até o século XXI:

Para Sócrates, virtude é conhecimento... Essa é também a virtude do computador, que não possui nenhuma outra senão ser um método. É o animal racional perfeito. Nós o construímos, depois o programamos; tudo que o ensinamos precisa estar já potencialmente conhecido, uma vez que suas proposições estão essencialmente imbricadas em sua estrutura física [...]. O computador é o sonho de Sócrates, para quem o método e a razão delineavam os contornos do mundo ideal. (KENNER, 2005, p. 140-141).

A mesma convergência entre procedimentos mecânicos e idealismo intelectual pode ser descoberta na primeira programadora da história, ninguém menos que uma das filhas bastardas de Lord Byron (como se a prole do romantismo se valesse da razão para se rebelar contra o pai, em oposição ao que se esperava da mulher): Ada Lovelace, assistente de Charles Babbage. Em suas notas sobre o projeto da *Analytical Engine*, e com pragmatismo invejável, Ada escreve:

Aqueles que consideram as verdades matemáticas como o instrumento através do qual a fraca mente humana pode melhor ler as obras do Criador verão com especial interesse tudo que facilitar a tradução dos Seus princípios em formas práticas explícitas (LOVELACE, 1842).

Com isso, Ada Lovelace reafirma o computador como instrumento de concretização do cientificismo que buscava acesso direto à natureza.

Porém, em meados do século XIX, nem Ada Lovelace, nem Charles Babbage, nem mesmo Hugh Kenner podiam antever que suas investigações resultariam num palácio mais cristalino do que a pesada maquinaria da Inglaterra Industrial. Mais cristalino, porém ainda assim fundamentado sobre a mesma base: o dígito.

O digital

“À frente a luz e atrás de mim a treva. / Aos pés, o oceano, e o empíreo sobre mim. / Um sonho, enquanto afunda em fluídos de cristal (GOETHE, 2004, p. 114). Para que esse trecho do *Fausto* fosse uma perfeita descrição da geolocalização realizada por nossos atuais GPS, só faltaram coordenadas cartográficas. De tal maneira, ele ilustra bem o que é um dígito. Fausto contempla o pôr-do-sol *a partir de um ponto específico no tempo e no espaço*: acima do oceano, abaixo do céu, no momento em que o dia vira noite, marcando, portanto, a divisão do céu crepuscular em dois, metade luz e metade trevas. Fausto está perfeitamente *diferenciado* da natureza *contínua* que o engloba, representando a função do dígito: um ponto discreto destacado da continuidade indivisível da natureza. Destacando e fixando um ponto, o Fausto-dígito também ilustra a digitalização do mundo.

A grande revolução na história humana não é a prensa tipográfica nem as navegações, mas o contínuo processo de digitalização do mundo desde a Renascença. Filósofos e cientistas como Descartes e Newton estão lidando com o confronto entre uma razão matemática, discreta (*res cogitans*) e uma natureza contínua (*res extensa*). A Modernidade não é nada menos que a vitória - se excluirmos a Razão e a Arte - da *res cogitans* sobre a *res extensa*. Desde então, o homem “controla” a natureza e a vida com números. O que significa que: o mundo

foi digitalizado. Bill Gates e Steve Jobs estão apenas acelerando o trabalho de Descartes e Newton criado no século dezessete. (MÜLLER, 2013, p. 6)

Mundo digitalizado, vitória da razão discreta. Assim é como Vilém Flusser entende as vantagens da transparência objetiva do digital em relação à velha ambiguidade (contínua) da linguagem textual:

Há 450 anos surgiu a forte suspeita que a natureza é indescritível, mas contável; que, portanto, textos não são um bom código quando se trata de formular um saber [...] O código numérico é claro e distinto, enquanto o código linguístico é ambíguo (FLUSSER, 2014, p. 30).

Flusser refere-se à ciência de modo geral. No entanto, os números concretizam, de modo específico e determinante, na linguagem do *hardware* da tecnologia digital. De acordo com o crítico literário e teórico da mídia Friedrich Kittler:

A tecnologia digital funciona como um alfabeto, mas sobre uma base numérica. Ela substitui as funções contínuas, nas quais as mídias analógicas [não digitais] transformam informações também contínuas, por pontos discretos no tempo (KITTLER, 1996).

Transformada a natureza contínua em dígitos, ela pode ser calculada, armazenada, processada, reproduzida, mecanizada.

Contudo, não se vê números quando se usa o computador. Saltando bruscamente sobre a longa e complicada história técnica de como esses números passaram a nos mostrar imagens, tomemos esse processo como dado.

Em 1990, o Palácio de Cristal dos primeiros computadores pessoais possuía baixa resolução e poucas cores. Basta olhar as imagens e interfaces da época a partir da perspectiva presente para desconfiarmos, como Dostoiévski do cientificismo, de sua capacidade representativa. Essa é a suspeita de Flusser em *Aparição digital* (1996).

Escrito em 1991, ano da morte de Flusser, esse ensaio trata das imagens que emergiam das telas de computador da década de 80 e 90: “linhas, superfícies, e corpos, feitos de pontos e cálculos.” (FLUSSER, 1996, p. 242). Se o palácio de cristal ameaçava transformar o ser humano em pedais de órgão, com os computadores ele passa a ser entendido como “curvaturas e convexidades num ponto de entrecruzamento de relações, especialmente humanas. Somos ‘computação digital’ de pontos-potencialidades” (FLUSSER, 1996, p. 244).

Já que essa perspectiva sobre o humano assume o olhar estrangeiro do computador, Flusser chama seu *insight* de “nova antropologia”: “não basta reconhecer o *self* como um nódulo de virtualidades entrecruzadas, um *iceberg* flutuando num mar de inconsciência [...]: é preciso também agir de acordo” (FLUSSER, 1996, p. 244). Por quê? Porque o computador, ele próprio, *age*; ele próprio é pura ação – tão elétrica quanto era mecânica a *Analytical Engine* de Babbage. As operações matemáticas que ele realiza, portanto, não podem ser entendidas como mera descrição ou reprodução matemática do mundo ideal apriorístico, como nos séculos XVIII e XIX, “mas sim [como] uma transformação desse entendimento em *agência*” (FLUSSER, 1996, p. 245).

Tal transformação crucial significa uma mudança no modo de se enxergar o ser humano. Dostoiévski, refletido pelo palácio de cristal, se sentia ameaçado de ser visto como transparente, mapeado, *pedal de órgão*. Só que seu Palácio de Cristal não agia por conta própria, não computava: ele era como uma janela numa torre de vigilância. Já o computador, pela primeira vez na história, pode computar autonomamente o mundo. Esse

poder de agência do computador transforma o ser humano que computa, também ele, em computador

O que fazem os que se sentam em frente aos computadores, que apertam teclas, que produzem linhas, superfícies e corpos? O que eles realmente estão fazendo? Estão realizando possibilidades. Computadores são aparatos para a realização de possibilidades inter e entre-humanas, graças ao pensamento calculatório exato. Essa formulação pode ser entendida como uma definição possível de ‘computador’ (FLUSSER, 1996, p. 244).

Embora aja sobre a mesma base computacional, o nosso Palácio de Cristal atual é diferente do descrito por Flusser. Não enxergamos linhas nem superfícies geométricas, mas um mundo sensorial e realista. Nossas telas de cristal líquido reagem com fluidez aos nossos dedos, enquanto estes, por sua vez, sentem a sensualidade e o poder de controlar um fluxo de informação infinito, apresentado sob a forma de um *design* belo e *user-friendly* que oculta a real natureza de calculadora do computador. Enxergamos a *mensagem*, não a *mídia*. Se o meio ainda é a mensagem (MCLUHAN, 1994), a história da computação, coroação do casamento entre lógica e natureza e do cientificismo que ameaçava Dostoiévski, parece empenhada em tornar a máxima de McLuhan cada vez mais difícil de ser verificada. Resta, hoje, saber como enxergar o ser humano que computa e não sabe que computa. “Usuário” parece-nos um bom termo para atualizar o *pedal de órgão* de Dostoiévski.

* * *

Uma das premissas ocultas deste trabalho é que a literatura e a

crítica literária podem dialogar com o nosso estado de coisas tecnológico. As aflições de Dostoiévski parecem apropriadas para lidar com a convergência entre linguagem, tecnologia e ciência, as quais, por sua vez, convergem no nosso presente sob a forma da tecnologia digital. Se considerarmos que nosso mundo se midiaticizou a tal ponto que a própria noção de *mídia* ameaça desaparecer de vista, perseguir essa convergência soa apropriado como instrumento de investigação do presente. Tentamos mostrar que a literatura pode participar dessa pesquisa.

Para concluir, termino com uma citação de Friedrich Kittler. Se a tecnologia representa a concretização do pensamento científico, como vimos no caso da linguagem digital, e se as interfaces técnicas escondem o pensamento que as originou, então é possível dizer que as mídias enganam nossos sentidos. “E se as mídias enganam nossos sentidos, é completamente plausível que as concebamos como inimigas [...] Pois o inimigo é sempre a incorporação das nossas próprias questões” (KITTLER, 2010, p. 34).

Referências

COETZEE, J. M. *Doubling the point: essays and interviews*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. São Paulo: Editora 34, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. “Digital Apparition”. In: DRUCKERY, Timothy (ed.) *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. London: Aperture, 1996, pp. 242-245.

GIRARD, René. *Deceit, Desire, and the Novel: self and other in literary*

structure. Baltimore: The John Hopkins Press, 1965.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.

KENNER, Hugh. *The Counterfeiters*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

KITTLER, Friedrich. History of Communication Media. *CTheory: Global Algorithms*. Disponível em: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14325/5101>. Acesso em: 08 jun. 2019.

_____. *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press, 2010.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOVELACE, Ada. Sketch of the Analytical Engine, Invented by Charles Babbage. With notes upon the Memoir by the Translator Ada Augusta, Countess of Lovelace. *Bibliothèque Universelle de Genève*, 1842. Disponível em: <http://www.fourmilab.ch/babbage/sketch.html>. Acesso em: 08 jun. 2019

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press, 1994.

MÜLLER, Adalberto. The Dark Side of the Digital Shines on your Crazy Keyboards. Comunicação apresentada na conferência *The Dark Side of The Digital*, Center for 21st Century Studies Conference, Milwaukee, 2013. Disponível em: http://www.academia.edu/3430148/THE_DARK_SIDE_OF_THE_DIGITAL_ON_KITTLER_AND_FLUSSER. Acesso em: 08 jun. 2019.

Recebido em: 28/10/2019

Aprovado em: 09/06/2020

