



RUÍNAS DA CENA: INTERSECÇÕES ENTRE IMAGENS POLÍTICAS E AS TESES SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA DE WALTER BENJAMIN

EMANUELE WEBER
MATTIELLO,
LUIZ GUSTAVO
BIEBERBACH ENGROFF,
LEANDRO LUNELLI,
STEPHAN ARNULF
BAUMGARTEL (Orgs.)

Após publicar, em 2017, o livro *Imagens Políticas: reflexões práticas e práticas reflexivas*, o grupo de pesquisa *Imagens Políticas: Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo* apresenta aqui seu segundo livro com artigos de seus integrantes.

Para sua escrita, o grupo discutiu previamente, em encontros semanais, as teses Sobre o Conceito de História de Walter Benjamin. Nesses encontros, nos debruçamos sobre o cruzamento de fenômenos sociais e artísticos importantes para as investigações de cada um, com a intenção de estabelecermos reflexões capazes de desvendar a face crítica do texto benjaminiano para pesquisas nas artes da cena, realçando distâncias históricas e transformações de contexto.

Os textos a seguir são, pois, frutos dessas investigações cruzadas que se valem das teses de Benjamin para a reflexão sobre o corpus artístico, assim como também dos fenômenos analisados para testar o alcance dessas teses nos campos tanto da teatralidade cotidiana quanto das artes da cena.



fapesc

Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina

 **UDESC** | **CEART**



Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

**IMAGENS
POLÍTICAS**
GRUPO DE PESQUISA

Este livro foi organizado coletivamente pelo Grupo Imagens Políticas e recebeu recursos da FAPESC – Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina e da Universidade do Estado de Santa Catarina (Centro de Artes).

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto, Lia Rocha, Márcia Leite, Mauro Iasi, Virgínia Fontes

REVISÃO


Milene Couto

CAPA


Leandro Lunelli

ACOMPANHE O IMAGENS POLÍTICAS:

 grupoimagenspoliti.wixsite.com/imagenspoliticas

 [/imagenspoliticas/](https://www.instagram.com/imagenspoliticas/)

 [/channel/UCKCdDvqitp8g1DNiy8CKuIw](https://www.youtube.com/channel/UCKCdDvqitp8g1DNiy8CKuIw)

 [/ImagensPoliticas](https://www.facebook.com/ImagensPoliticas)

Emanuele Weber Mattiello
Luiz Gustavo Bieberbach Engroff
Leandro Lunelli
Stephan Arnulf Baumgartel
(ORGS.)

RUÍNAS DA CENA

**INTERSECÇÕES ENTRE IMAGENS
POLÍTICAS E AS TESES SOBRE O
CONCEITO DE HISTÓRIA DE
WALTER BENJAMIN**

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
DE ACORDO COM ISBD
Elaborado por Meri Odilio Hilario Moreira Junior — CRB 8/9949

R881

Ruínas da cena : intersecções entre imagens políticas e as teses Sobre o conceito de história de Walter Benjamin / organização Stephan Arnulf Baumgartel ... [et al.]. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Mórula, 2021.

380 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-86464-59-7

1. Benjamin, Walter, 1892-1940 – Crítica e interpretação. 2. História – Filosofia. 3. Carnaval – Aspectos sociais. 4. Artes cênicas – Aspectos sociais. I. Baumgartel, Stephan Arnulf. II. Engroff, Luiz Gustavo Bieberbach. III. Lunelli, Leandro. IV. Mattiello, Emanuele Weber.

21-75218

CDD: 791.09

CDU: 792.011.2

Os direitos de todos os textos contidos neste livro eletrônico são reservados a/es autories, e estão registrados e protegidos pelas leis do direito autoral. Esta é uma edição não comercial, que não pode ser vendida nem comercializada em hipótese nenhuma. É possível compartilhar (copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato) e adaptar (remixar, transformar, e criar a partir do material), desde que se faça o crédito apropriado e que se respeitem os termos da Licença Pública de Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional da Creative Commons (CC BY-NC). É importante destacar que as opiniões, reflexões e críticas expressas nas propostas que compõem este livro são de inteira responsabilidade de suas/seus respectives autories e não representam necessariamente a opinião da Comissão Organizadora e des co-editories da presente publicação.

SUMÁRIO

- 9 **INTRODUÇÃO** | Fragmentos em apocatástase
FÁTIMA COSTA DE LIMA
IVAN DELMANTO [IVAN DELMANTO FRANKLIN DE MATOS]
STEPHAN ARNULF BAUMGARTEL
- 24 **[1]**
- 25 Fim de jogo ou nota-canção sobre o direito de sonhar
ELAINE SALLAS [ELAINE CRISTINA DA SILVA]
TEREZA MARA FRANZONI
- 33 MagiaS e técnicaS; arteS cênicaS e políticaS (in)díg(e)naS
EVERTON LAMPE [EVERTON LAMPE DE ARAÚJO]
JUMA PARIRI [LÍGIA MARINA DE ALMEIDA]
- 48 **[2]**
- 49 Alegorias de um menino sem nome: no carnaval
da Estação Primeira de Mangueira, 2020
MARIANA CORALE [MARIANA CESAR CORAL]
PAULA MABA GONÇALVES
- 59 O Messias em “Momentos de perigo” no carnaval:
sobre a expressão política de alegorias de Jesus em
desfiles de escolas de samba
TIAGO HERCULANO DA SILVA
FÁTIMA COSTA DE LIMA
- 76 Não queremos botar nosso bloco na rua! Movimento
dos blocos de rua do Rio de Janeiro no carnaval de 2021
PAULA BATISTA [PAULA BATISTA DA SILVA]
- 92 Festival Folclórico de Parintins: festa, historicidade
e redenção
CARLA MARIA OLIVEIRA NAGEL

110 [3]

111 Fragmentos semifictícios de um passado distante
que insistem em aparecer

LUIZ GUSTAVO BIEBERBACH ENGROFF

129 A cena alegórica na peça *Quando todos os acidentes
acontecem*

EMANUELE WEBER MATTIELLO

156 O pardal como o Anjo da História: correspondências entre
a tese 9 de “Sobre o conceito da história” e a obra cênica
“Uma Vez Um Pardal Caiu” da Cia Mosca de Florianópolis

NICOLAS LOPES [NICOLAS MATHEUS LOPES QUEIROZ

DOS SANTOS CORREIA]

FELIPE VALENTE ANTONAKOPOULOS

173 Brecht, Benjamin e o legado histórico da cultura popular:
uma epopeia manezinha

CAMILA HARGER BARBOSA

193 Manada treme e faz tremer: ações coletivas em arte gorda

JUSSARA BELCHIOR [JUSSARA BELCHIOR SANTOS]

209 O Messias, A Bela Adormecida e Sherazade: reflexões
sobre a força messiânica dos objetos

JOANA BRANDENBURG [JOANA KRETZER BRANDENBURG]

224 Por uma direção de arte comprometida: imagens em
moda, tédio e Bacurau

LEANDRO LUNELLI

242 [4]

243 Cultura, barbárie e transmissão: notas sobre as teses
de Benjamin

ANA LUCIA OLIVEIRA VILELA

263 Por que contar o mundo atual como GIF: comentários
sobre *Sísifo*, de Gregório Duvivier e Vinicius Calderoni

STEPHAN ARNULF BAUMGARTEL

283 Entre Anjos e Caranguejos: por uma escrita cênica
da história: uma análise sobre a dialética da imobilidade
em *Caranguejo Overdrive* (2016)

BRUNO RAFAEL ALBUQUERQUE MELO

298 Coprodutores facebolsonaristas — uma pausa no mito
ANDRÉ CARVALHO [ANDRÉ FERREIRA GOMES DE CARVALHO]

319 Ordem e Progresso: desmontagem de uma história
que não foi

MERCEDES RODRÍGUEZ [MARÍA MERCEDEZ RODRÍGUEZ]

344 Enviadescer: uma disputa com a tradição

LUCAS GABRIEL VIAPIANA

367 **SOBRE AS AUTORAS E AUTORES**

INTRODUÇÃO

FRAGMENTOS EM APOCATÁSTASE

FÁTIMA COSTA DE LIMA

IVAN DELMANTO [IVAN DELMANTO FRANKLIN DE MATOS]

STEPHAN ARNULF BAUMGARTEL

“Nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.”

[WALTER BENJAMIN, TESE II DE SOBRE
O CONCEITO DE HISTÓRIA]

Um

No pensamento de Walter Benjamin, a teoria recupera seu sentido etimológico, *theorein*, contemplar, ver. Não se trata, com isso, de um retorno nem ao positivismo nem a uma quimérica presença ideal, de cunho platônico. Podemos dizer que Benjamin está na origem de um “novo regime escópico, quer dizer, de um novo modo de ver o mundo e, por extensão, de conceber o saber e seus métodos” (Seligmann-Silva, 2008, p. 96). Aquilo que o filósofo alemão chama de “intuição intelectual” em sua obra sobre a crítica de arte no romantismo alemão seria a realização da passagem do regime verbal ao visual. Não se trata de uma passagem de direção única: Benjamin, quando escreve, ensina a oscilar o tempo todo entre o verbal e o imagético, em uma espécie de pensamento verbo-visual. Os artigos desta coletânea parecem seguir à risca este princípio imagético da reflexão crítica benjaminiana. Os textos partem de inspirações tão diversas quanto manifestações da cultura popular do litoral catarinense ou objetos há muito guardados na casa de uma avó, mas seguem o princípio da construção alegórica, capaz de aglutinar o teor universal dos conceitos à particularidade das imagens. Esse é um dos sentidos manifestados pelo nome do grupo de pesquisa que deu origem aos trabalhos aqui compilados: imagens políticas.

Benjamin era um desses filósofos que pensava equilibrando-se entre extremos, um equilibrista que não se importava de desabar ora de um lado ora de outro do abismo. “Nele a escala temporal é cósmica ou micrológica” (Seligmann-Silva, 2008, p. 96). Nestes extremos, o movimento é capturado em uma constelação paralisada por tensões múltiplas. Desde seu livro sobre o barroco, escrito em meados dos anos 1920, podemos observar esta tendência à paralisação do tempo. Sua mirada de Medusa congela o movimento para revelar facetas surpreendentes, até então insuspeitadas, da realidade histórica. Exatamente como o fazem possível a fotografia e o cinema (com seu *close-up* e a câmera lenta) e, ainda mais recentemente, a tecnologia digital, com sua infinita capacidade

de edição e de aproximação rumo ao escondido e ao detalhe. Em Benjamin (2011), a teoria da melancolia e da alegoria, de tantas formas presentes nos artigos aqui reunidos, desdobra uma dialética tensa entre o verbal e o visual. Para além dessa circulação entre o fonético e o imagético, o filósofo também realizou em seu ensaio sobre o barroco um quiasma temporal, ao contemplar cada dado cultural ao mesmo tempo como uma espécie de fóssil (testemunha de uma “história natural da destruição”) e como um documento digno de ser atualizado.

Tanto suas teses *Sobre o Conceito de História* (Benjamin, 2012) quanto os artigos aqui reunidos foram debatidos animadamente pelo grupo de pesquisa Imagens Políticas, ao longo das manhãs de inúmeras quintas-feiras, antes e durante a eclosão da sindemia de COVID-19. As teses, como modelo epistemológico e teoria da história, lidam com assuntos gradualmente aperfeiçoados por Benjamin durante sua trajetória. Nas teses, o momento de atualização dos documentos de cultura e de barbárie começou a ser visto como correlato de uma intervenção política no transcurso histórico. O historiador-trapeiro, que, para Benjamin, salva os “detritos” da história, aponta para a interrupção de seu curso: o que chamamos de progresso, mas na realidade é apenas o avanço da destruição. Pode-se dizer que a historiografia fragmentada e em ruínas que vemos nas teses é o correlato do modelo histórico como acumulação de ruínas.

“Escrever a história significa [...] *citar* a história. Agora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja extraído de seu contexto”, lemos em um dos fragmentos de *Passagens* (Benjamin, 2007, p. 518, [N 11, 3]). O gesto do colecionador de arrancar as coisas de seu contexto, assim como o gesto do trapeiro que, ao encontrar valor de uso humano no que foi descartado pela sociedade do consumo, reconfigura essas sobras, constituem paralelos ao gesto do “materialista-histórico”, que, com sua historiografia-montagem, intenta romper com o *continuum* da dominação. Esta liberação, segundo Benjamin, vale tanto para os seres sociais como

para o próprio passado. Como Ralf Tiedemann assinala com razão em seu célebre prefácio à edição alemã de *Passagens*, sem ter em conta a teologia é difícil compreender esse testamento filosófico de Benjamin, que significa essa obra das *Passagens*. Mas se trata de uma teologia devidamente “profanada”, sem aura, “convertida em profana”. Para Benjamin, só em uma sociedade liberada caberia uma memória total do passado. Tal memória seria uma espécie de “Juízo Final” que salvaria a tudo e a todos: *apocatástase*, como escreve Benjamin, citando Orígenes (Benjamin, 2007, p. 501, [N 1a, 3]). Trata-se também da utopia linguística da comunicação plena, de uma língua angélica de trânsito universal, de uma liberação da “língua pura” que, para Benjamin, dorme em nossa língua caída.

Dois

“Pequena proposta metodológica para a dialética da história cultural. É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes domínios, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte fértil, auspiciosa, viva e positiva, e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a essa parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado.

*E assim por diante, ad infinitum, até que todo o passado
seja recolhido no presente em uma apocatástase
(admissão de todas as almas no Paraíso) histórica.”*

[WALTER BENJAMIN, KONVOLUT N
DAS PASSAGENS]

O teólogo Orígenes é o primeiro definidor do conceito católico de apocatástase, utilizado por Benjamin no trecho citado acima. Inicialmente, o conceito parece se aproximar da ideia mitológica de eterno retorno:

Sabendo, então, que tal é o final, quando todos os inimigos serão submetidos a Cristo, quando a morte, o último inimigo, será destruída, e quando o reino seja entregue por Cristo [...], contemplaremos, digo, desde o final o começo de todas as coisas. Porque o final é sempre como o princípio, e, por isso, assim como o fim é um para todas as coisas, assim deve entender-se que o princípio de tudo é um (Orígenes, 2012, p. 109).

No entanto, apesar de afirmar que o início e o final dos tempos seriam *unos*, Orígenes não acreditava em uma temporalidade cíclica:

Quanto aos que afirmam que se produzem todas as vezes mundos semelhantes e iguais em tudo, não sei em que prova se apoiam [...]. Mas não creio que exista razão nenhuma para afirmar isto se as almas são conduzidas pela liberdade de seu arbítrio e tanto seus progressos como suas caídas dependem do poder de sua vontade (Orígenes, 2012, p. 110).

Isso porque, para Orígenes, as almas não seriam conduzidas ao cabo de muitos séculos aos mesmos círculos “em virtude de uma revolução determinada, de sorte que tenham que fazer ou desejar isto ou aquilo, senão que dirigem o curso de seus feitos ali onde usa a liberdade de sua própria natureza” (Orígenes, 2012, p. 110).

Do mesmo modo, parece impossível que possa “dar-se tal mundo em que tudo sucede na mesma ordem, e cujos moradores nasçam, morram e atuem da mesma maneira que em outro” (Orígenes, 2012, p. 110). No entanto, o teólogo acredita que “possam existir diversos mundos com mudanças consideráveis, de sorte que o estado de tal mundo seja superior, ou inferior, ou intermediário respeito aos outros. Enquanto ao número ou medida destes mundos, confesso que os ignoro” (Orígenes, 2012, p. 110).

Essa possibilidade de uma infinidade de mundos, e de escolhas, marcada pela instância da liberdade humana, é o que permitiria a redenção, após o Juízo divino. A restauração final de todas as almas aconteceria após o apocalipse, e, em tal apocatástase, o livre-arbítrio estaria relacionado à transformação, em etapas distintas, de Deus em todas as coisas, em um movimento múltiplo e infundo: “Deve-se pensar que toda a nossa substância corporal que está aqui será conduzida a esse estado, quando todas as coisas forem restauradas para serem um, e que Deus será tudo em todas as coisas” (Orígenes, 2012, p. 111). Não se julgue que tudo isso realizar-se-ia de repente, no entanto:

[...] será pouco a pouco e por partes, numa sucessão de séculos intermináveis e imensos, quando gradualmente a reforma e a correção se cumprirem em cada um; alguns virão à frente e se dirigirão às alturas numa corrida mais rápida, e outros os seguirão a curta distância e, finalmente, outros estarão muito mais longe; desse modo, através da quantidade de degraus inumeráveis, constituídos por aqueles que progredem e se reconciliam com Deus, eles que antes eram inimigos, se chega ao último inimigo chamado morte e à sua destruição, para que não seja mais inimigo (Orígenes, 2012, p. 111).

Três

Movendo-se entre extremos, a força utópica do conceito de apocatástase, como restaurado por Benjamin da obra esquecida de Orígenes, está na sua realização por meio da negação e da dissolução universal de toda criação. Para Benjamin, a apocatástase pode se configurar como uma “proposta metodológica para a dialética da história cultural” porque sua definição da redenção está não na pura positividade do paraíso das pregações católicas, mas em servir como um modelo de desmonte das coisas e dos objetos, e de restauração de sua forma original e purificada, após ter sido negada.

Em suas teses *Sobre o Conceito de História*, Benjamin propõe a leitura da história “a contrapelo”, isto é, contra o historicismo de inspiração burguesa que se vale da imagem triunfante e positiva dos dominantes e ignora a presença do cadáver e dos soterrados pela marcha hegemônica dos donos da vida — o que exclui a presença da negatividade da história, caso optemos por utilizar um vocabulário de teor hegeliano, empregado por Benjamin no seu fragmento N 1a, 3 das *Passagens*.

Entretanto, aquela faceta melancólica, “negativa” da história, reveladora das barbáries, só pode ser resgatada de maneira parcial, incompleta e fragmentária, ou seja, alegórica. Nesse ponto, a alegoria encontra a melancolia. Se a melancolia é a consciência da perda e da transitoriedade das coisas, a alegoria seria uma das formas privilegiadas de sua manifestação, pois nela o efêmero do tempo histórico e a imobilidade de sua fixação em imagem universal se aproximam e entrechocam. A alegoria revelaria, assim, o “desejo de eternidade” e a “consciência aguda da precariedade do mundo”, sob o prisma da contemplação absorta do olhar melancólico, que busca no fragmento e na ruína a compreensão das contradições e fraturas da história.

Essa junção contraditória entre a precariedade e labilidade do olhar melancólico e sua aspiração universal, nunca satisfeita, faz da dialética o princípio constitutivo da alegoria e anuncia sua

possibilidade de apocatástase. A imagem alegórica seria capaz, ao anunciar o movimento constante da realidade, entre diversas temporalidades e interpretações contidas em cada alegoria, de promover esse trânsito metodológico entre contradições, em um mover-se *ad infinitum* entre o positivo e o negativo, entre olhares e miradas distintas, entre o verbo e a imagem, entre referências e associações inusitadas, deslocando os objetos de suas funções originais, redimindo-os, retirando-os do esquecimento.

Para Benjamin, em sua obra sobre o barroco, os dramaturgos daquele período viam na ruína melancólica e alegórica não só o fragmento significativo, mas também a determinação objetiva para sua própria construção poética, cujos elementos jamais se unificavam em um todo integrado. Assim, podemos ver nos artigos que formam este livro uma espécie de panorama alegórico do capitalismo tardio, formado por ruínas, um acúmulo de textos que são como os fragmentos de uma paisagem reflexiva construída sobre as bases esmigalhadas das tensões, desintegrada em sua promessa de apocatástase.

Quatro

Para escrever os artigos, nós, integrantes do grupo de pesquisa Imagens Políticas: Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo, discutimos previamente, em encontros semanais, as teses *Sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin. Nesses encontros, nos debruçamos sobre o cruzamento de fenômenos sociais e artísticos importantes para as investigações de cada um, com a intenção de estabelecermos reflexões capazes de desvendar a face crítica do texto benjaminiano para pesquisas nas artes da cena, realçando distâncias históricas e transformações de contexto. Os textos a seguir são, pois, frutos dessas investigações cruzadas que se valem das teses de Benjamin para a reflexão sobre o *corpus* artístico, assim como também dos fenômenos analisados para testar o alcance

dessas teses nos campos tanto da teatralidade cotidiana quanto das artes da cena.

Nem sempre a escrita segue um tom acadêmico, mas sempre busca evidenciar que no atravessamento subjetivo há algo de objetivo a ser revelado. Algo que talvez permita encontrar uma experiência compartilhada ou compartilhável entre muitas pessoas, configurada em sua estrutura pelo momento histórico em que vivemos. Pois, a partir de nossa leitura de Benjamin, compreendemos que, quando captadas naquilo que articulam em termos de conteúdo social, as experiências pessoais, muitas vezes tidas como menores, servem como sismógrafos dos momentos históricos com quais elas se relacionam. Nesse sentido, além de defendermos a relação horizontal e igualitária entre pesquisas de integrantes em nível da graduação, pós-graduação e docência universitária, todos os trabalhos estão empenhados em riscar no chão a soleira que abre para outras experiências do social: aquelas que fogem da sujeição às lógicas colonialista e capitalista.

O primeiro grupo de textos se inspira em movimentos sociais que conclamam por justiça e outros modos de convivência no compartilhamento do mundo. No artigo “Fim de jogo ou nota — canção sobre o direito de sonhar”, pulsa a experiência rítmica, vivificante e acolhedora de uma expressão artística da luta pela reforma agrária, traduzida em poesia e carregada de firmeza e dor perante as ações que implicam a luta. O texto documenta a urgência que atravessa a resistência social que se apropria simbolicamente de sua própria causa em forma de espetáculos teatrais. Isso reverbera no corpo e na escrita das autoras, em seu propósito de acompanhar reflexivamente os projetos de dar voz a sonhos e desejos e de problematizar a noção de “vencidos”. O segundo texto, intitulado “MagiaS e técnicaS; arteS cênicaS e políticaS (in)díg(e)naS”, explora a importância e a pertinência da luta de populações originárias do Brasil e do México contra aquilo que a civilização ocidental nomeou como “progresso” — denunciado por Benjamin como sequência de catástrofes humanas. O artigo apresenta a

magia de diferentes manifestações artísticas que exploram um espaço liberto das amarras de uma civilização letal e devolvido ao uso simbólico-mágico das culturas originárias.

No segundo grupo, encontramos textos que giram ao redor do universo das culturas populares, sobretudo o carnaval — um dos eixos principais de investigação de muitos integrantes do grupo Imagens Políticas. Inspirado na imagem benjaminiana do “cadáver como emblema”, o artigo “Alegorias de um menino sem nome” analisa o modo como o desfile de carnaval de 2020 da Estação Primeira de Mangueira se posiciona, por meio da figura do “menino”, perante a ubiquidade da violência cotidiana do Estado contra as comunidades das periferias urbanas brasileiras, em sua grande maioria negras. Se esse artigo visita as teses *Sobre o conceito de história* e a filosofia da linguagem de Benjamin para evidenciar o fôlego artístico e a potência política de um préstito carnavalesco, o texto intitulado “O Messias ‘em momentos de perigo’ no carnaval: sobre a expressão política de alegorias de Jesus em desfiles de escolas de samba” compara a imagem de Jesus crucificado no mesmo desfile, na alegoria O Calvário, com o Cristo Mendigo, alegoria de 1989 da Beija-Flor de Nilópolis. Lançando mão da diferenciação benjaminiana entre símbolo e alegoria, a reflexão analisa as diferentes funções que a imagem do Cristo, seja como Redentor seja como Messias, executa em ambos os desfiles e outras manifestações carnavalescas.

O texto seguinte nos conduz para as ruas do carnaval Rio de Janeiro, como um prelúdio de um estado de exceção que investe na superação da sociedade de classes, numa leitura que cruza Benjamin com Bakhtin. “Não queremos botar nosso bloco na rua! Movimento dos blocos de rua do Rio de Janeiro no carnaval de 2021” discute o carnaval de rua como expressão da confiança no potencial transformador da massa, a partir da solidariedade entre as pessoas que a integram, como motivo necessário e coerente para declinar de pular o carnaval em 2021. Fecha esta seção uma análise do “Festival Folclórico de Parintins: festa, historicidade e

redenção”, sobre as transformações que esse festival sofreu para incorporar elementos da cultura amazônica na festa do Boi-Bumbá. A leitura “a contrapelo”, no sentido evocado por Benjamin, abre espaço no festejo para manifestações políticas indígenas e afro-brasileiras, em especial na sua edição de 2018, na qual histórias e brincadeiras ressaltam os valores ancestrais dos povos originários da Amazônia, sem com isso reprimir as tensões em relação ao caráter espetacular da festa.

Seguem então sete textos que partem da prática artística de suas autoras e de seus autores. Não necessariamente são essas práticas conscientemente influenciadas pelas teses de Benjamin, mas em retrospecto torna-se patente que a pesquisa sobre o pensamento benjaminiano atravessa a prática artística de cada artista-pesquisador/a. O primeiro texto, “Fragmentos semifictícios de um passado distante que insistem em aparecer”, dialoga sobretudo com o livro de Benjamin intitulado *Infância Berlimense*, com a tarefa de desvendar possíveis relações entre a trajetória biográfica do autor e a construção de uma dramaturgia fragmentada sobre um personagem que aos poucos se vê impelido a escavar não o passado de sua infância, mas as ruínas que restaram dela. Na reflexão sobre essa escavação, ressurgem as teses como interlocutoras também no artigo seguinte, sobre “A cena alegórica na peça *Quando todos os acidentes acontecem*”. A autora mergulha em sua própria dinâmica psicossocial e encontra tanto na Cabala quanto no pensamento alegórico benjaminiano impulsos para criação de um espetáculo teatral que articula a pesquisa, de modo de afirmar a energia vital contra as forças da morte presentes em boa parte da cultura e civilização atuais.

A exploração da cena alegórica benjaminiana nas práticas da pesquisa continua com uma reflexão de dois integrantes de um grupo teatral. O título do texto, “O pardal como o Anjo da História: correspondências entre a tese 9 de *Sobre o conceito da história* e a obra cênica *Uma Vez Um Pardal Caiu* da Cia Mosca de Florianópolis”, já apresenta o “anjo”, que orienta tanto a criação quanto a análise

dessa montagem teatral. O artigo reflete sobre o processo de criação e sobre a influência do procedimento alegórico de Benjamin na construção de uma cena que exponha e dialogue artisticamente com interesses históricos de povos latino-americanos. Se essa peça teatral permite aventar possibilidades de uma cena grotesca e satírica a propor uma vida continental comum, a reflexão seguinte estabelece também um debate sobre o humor grotesco. “Brecht, Benjamin e o legado histórico da cultura popular: uma epopeia manezinha” apresenta uma montagem da peça teatral *AmáshKirida: uma epopeia manezinha*, cuja narrativa gira ao redor da modernização da vida na ilha de Santa Catarina, com as mazelas que esse tipo de progresso traz. Numa perspectiva dialética, o teatro épico ecoa na construção da cena e da dramaturgia, e o artigo reflete sobre o vínculo desse eco com a cultura popular da ilha, local onde a autora vive e produz.

Walter Benjamin sabia que as experiências singulares de cada pessoa compõem conteúdos que indicam que existimos não como indivíduos, mas como agentes de uma narração social expressa nas narrativas individuais, como estruturas potencialmente abertas e polifônicas, sem que isso deva resultar em relativismos de experiências e posições. Reivindicando essa abertura entre a situação social e a artística, o texto “Manada treme e faz tremer” narra a diversidade da experiência do corpo gordo. As criações cênicas realizadas por pessoas gordas confrontam o olhar de hierarquias sociais estabelecidas que buscam enquadrá-las em limites rígidos, discriminatórios e gordofóbicos. Sobre outro campo de atividade artística, vista às vezes como menor por sua suposta função ilustrativa, de mero suporte e ambientação, o artigo “O Messias, a Bela Adormecida e Sherazade” reflete sobre a força messiânica dos objetos da direção de arte que deslocam nossa percepção do mundo. Esse deslocamento pode, sob certas condições, adquirir força redentora, transformadora e messiânica, no sentido benjaminiano. Também sobre a direção de arte, e contra as instrumentalizações da indústria cultural, a partir da advertência benjaminiana de que todo

monumento de cultura é também um monumento de barbárie, as reflexões apresentadas em “Por uma direção de arte comprometida: imagens em moda, tédio e Bacurau” visam o contexto do cinema brasileiro. O texto aponta também para os objetos cênicos, desta vez solicitando que seu uso cinematográfico não se entregue aos interesses das forças capitalistas, mas problematizem tensões e contradições a fim de fabricar outras narrativas com esses objetos e seus espaços, relacionados entre si.

Na última e quarta seção, juntam-se reflexões sobre a relação entre as teses e fenômenos predominantemente artísticos, mas que não são frutos das práticas das autoras e dos autores dos textos. O ensaio “Cultura, barbárie e transmissão” discute algumas posições expressas nas teses benjaminianas, como a historiografia que é feita pelos vencedores e contra a qual urge erguer outra, a ser realizada pelos vencidos. Esta oposição se mantém e se confunde ao mesmo tempo no relato oral de Madame Satã, tomado como exemplo para discutir o relato como outra historiografia que, não sendo nem oficial nem tampouco sua contradição, remete à história oral que enuncia a vida subalterna sem por isso declará-la como “vencida”. “Por que contar o mundo atual como GIF” se debruça sobre a estrutura da peça *Sísifo*, de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni, a partir do pressuposto de que a função da ideia de progresso, tão fundamental para as reflexões críticas de Benjamin sobre a história enquanto continuidade da barbárie humana, se deslocou para um suposto fim da história, com a consequente impossibilidade tanto de um progresso quanto de uma ruptura revolucionária. Refletir sobre o GIF coloca a questão sobre a duplicação do seu referente empírico e sobre o modo como o GIF articula a estrutura de sua própria crítica social.

Segue uma análise da peça *Caranguejo Overdrive*, intitulada “Entre anjos e caranguejos: por uma escrita cênica da história”. O texto olha para a dramaturgia e a montagem teatral como alegorias dialéticas das interseções entre o mundo natural como emblema da história e o mundo histórico naturalizado, a fim de encontrar nas

imagens da peça meios para desnaturalizar e historizar o desenvolvimento da cidade de Rio de Janeiro. Depois, “Coprodutores facebolsonaristas: uma pausa no mito” nos leva para o campo da máquina industrial de entretenimento, desde a televisão de outrora até as *lives* e reportagens nas redes sociais atuais. Para isso, o texto analisa o uso da máquina bolsonarista nas plataformas virtuais e seus modos de implicar o espectador-difusor como coprodutor, além das possibilidades de interrupção dessa recepção e circulação a fim de provocar outras percepções mais abertas à interação com as imagens difundidas nas redes e que a elas devolvam a qualidade de jogo sequestrada por essa máquina bolsonarista.

“Ordem e progresso: desmontagem de uma história que não foi” se concentra sobre o espetáculo *Kintsugi 100 memórias*, do grupo LUME. A partir de avisos e profecias xamânicas de Davi Kopenawa e de imagens benjaminianas sobre o tempo e o progresso, o artigo reflete sobre as maneiras como a “civilização” lida com a memória e a construção histórica. O texto chama a atenção para a memória daquilo que não aconteceu porque sua concretização foi bloqueada pelos caminhos da história, pois registrar e produzir estilhaços da memória e da história pode integrar o projeto de reaprender a sonhar para além do existente. Por último, “Enviadescer: uma disputa com a tradição” estuda as estratégias irônicas e paródicas de encenação corpórea da artista Linn da Quebrada. No confronto dos discursos de gênero tradicionais, a observação de um palco no qual a comunidade LGBTQI+ encontra e articula suas vozes propõe “enviadescer” como uma estratégia artística: aquela que desmonta o silêncio que ronda esses corpos nos contextos heteronormativos e introduz nesses contextos desejos e valores que se esquivam das pressões normativas. Nesse sentido, enviadescer é uma tática da tradição dos oprimidos cujo objetivo é a transformação do contexto social, que só pode inclui-la modificando-se.

Cada um dos artigos desta constelação de imagens políticas tenta tornar nossa reivindicação benjaminiana do pensamento crítico, por meio de uma produção de textos não facilmente assimiláveis

pela cultura hegemônica. Cada uma de nossas contribuições a este livro busca intervir nos modos e concepções de refletir sobre os fenômenos artísticos aqui tratados, num convite ao diálogo e ao debate. Que nossa autoimposta tarefa nos desvie para paradas, trilhas e caminhadas juntas e solidárias neste nosso mundo: um mundo que ruma cada vez mais rapidamente ao encontro de sua verdade catastrófica.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- ORÍGENES. *Patrística: tratado dos princípios*. Tradução de João Lupi. São Paulo: Paulus, 2012.
- SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Cuando la teoría reencuentra el campo visual. In: VEDDA, Miguel (org.). *Constelaciones dialécticas*. Buenos Aires: Herramienta, 2008. p. 91-105.

[1]

FIM DE JOGO OU NOTA-CANÇÃO SOBRE O DIREITO DE SONHAR

ELAINE SALLAS [ELAINE CRISTINA DA SILVA]
TEREZA MARA FRANZONI

Mas por qual cerca andei antes que me viesse a consciência entre o estalar do alicate rompendo o arame e o estampido da bala que sai em disparo rumo ao corpo? Morri e revivi, nove vidas, noventa anos, nove mil lutas, nunca saberei. Era cercado, pelo medo e pela alienação, era corpo que anda e cabeça que pensava comum, de senso comum, aprendi depois. Era um errante.

Nas estradas encruzilhadas da vida-pensamento, fui novamente cercado, mas os gritos agora vinham com a deriva da imagem de muitos braços erguidos; o braço esquerdo e o punho cerrado. A vibração do tom era vermelha, e, nessa veemência, encontrei amor, ou um sentido mais pleno de adoração. Tudo aquilo me estremecia o corpo, dos meus olhos vertiam lágrimas, me causava vertigem. Era a luta viva que eu conhecia. E, assim, entre um punho e outro, com a poeira sob a pele e um esperar de chuva, entendi: era a terra que me movia à luta.

Do ponteados de minha viola, riscado outrora na moda caipira, com fala de homem do mato, de jeca-tatu, de homem devoto aos curiós e às corruíras, encontrei um braço de rio. O rio me levava no barco da vida, rumo a cantar o que a luta pedia, era fôlego, era alegria, era furor e ventania. Meu cantar de melancolia tornou-se estopim que vibrava para todo aquele que ouvia, minha música e minha arte, a revolução reconhecia.

Ouvi foi muito livro, muito texto e palavra bonita, umas bem difíceis, que entender levava dia. Tinha também um monte de nome que eu bem desconhecia, que falava de capital, de individual e benfeitoria,

de exploração, de tradição e regalia. Tinha era nome que se remetia a nós como classe, como grupo e etnia. Era palavra que dizia: se junta, aí mora o que te acolheria. Falava de poder ao povo, justiça e empatia. Eram nessas paragens que a luta de classes se fazia.

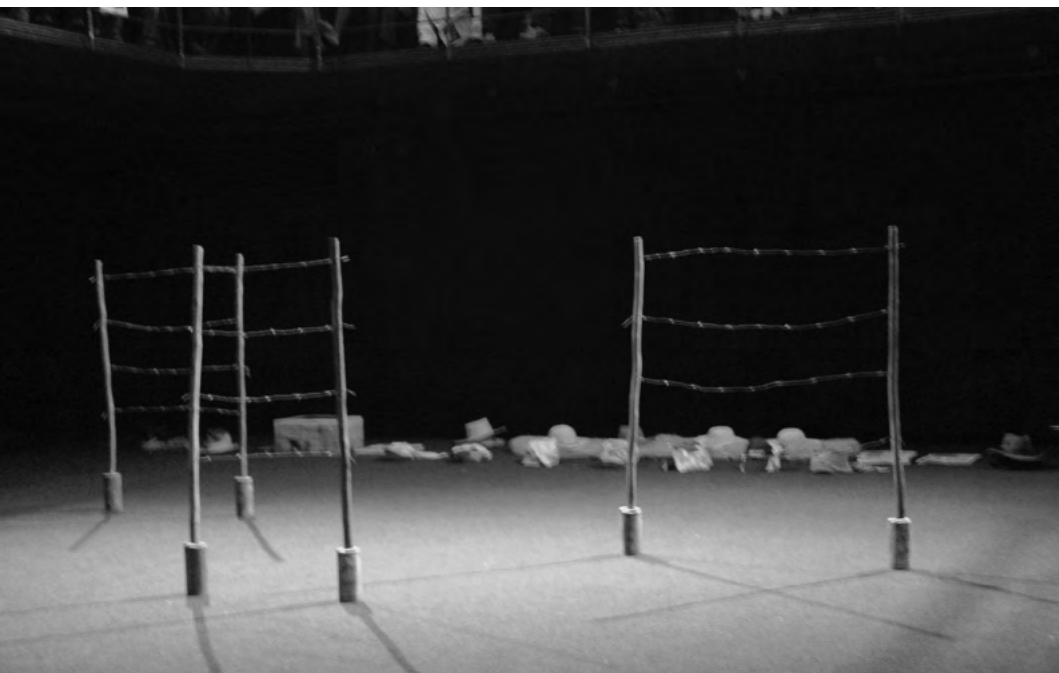


FOTO: Brigada Nacional de Teatro do MST

Era tanta terra, tanta terra, tanta terra, era de calcário, de salmourão, massapê e terra roxa. Era bom de plantio de tudo quanto era planta, pra comer, pra beber, pra forrar e pra fazer utensílio. Olhava aquele chão brilhoso de tão vermelho e só pensava no colorido que ele podia. Nessa incursão com os companheiros, conheci agroecologia, permacultura e sintropia. Só pensava: com meu quinhãozinho de terra vou praticar essas modas tudo. Ia era fazer carreiro com tronco de bananeira, colocar um

ipê, uma jabuticabeira, mandioca em volta e uma rede pra não pensar em muita asneira... Esses interesses tudo, só veio depois de eu carregar bandeira, de ter o boné na cabeça e bradar pra todo vento, agora por entendimento, “Reforma Agrária, na lei ou na Marra!”

Entre um encontro e outro, um poema e uma canção, o hino do movimento reverberou em meu coração, já era eu um Sem Terra, por amor e convicção. O tempo é revoada, intensifica minha ação, ir prum curso, viajar longe, aprender emancipação. Estudar meus interesses e ter uma profissão. Entre campo e cidade, muitas batalhas, muita tensão. Me formo doutor em luta e médico da visão, vou ajudar meus companheiros a enxergar outra opção.

É chegada a hora de uma grande ocupação, juntamos o nosso povo, pruma mística permeada por alerta e atenção. Somos muitos e, frente a frente ao estradão, marchamos silenciosos, com o dia raiando em clarão. Paramos em frente à cerca, puxamos uma canção, abrimos nossos gritos, sem abafar nosso pulmão:

*MST a luta é pra valer!!!
Pátria Livre, Venceremos!
Reforma Agrária quando? Já, Já, Já...*

Me sinto ensurdecer, e a garganta secar, meu corpo sente um espasmo, as pernas a bambear. A visão vai turvando, não consigo equilibrar, vou tombando, uma bala a me espreitar, cheguei a passar a cerca, mas antes que erguesse o violão, caio de joelhos... atingido no coração, meu sonho de Sem Terra espalhado em sangue no chão. Cravo meus olhos no céu, sem medo, sem redenção. Não troco o meu vivido por qualquer outra questão, me fiz um militante por ser esta uma opção, passar por essa vida, dentro da alienação, podia estar vivo, mas seria tudo em vão. Tombo vitorioso da minha condição, que desse solo brote utopia e canção. Desse violeiro, médico que andou muito tempo sem razão encontrou no Movimento Sem Terra a sua destinação. Se posso deixar um trecho, como estrofe, como refrão, lembro a voz dos meus companheiros cantando e sorrindo no barracão.

*Que a melhor pertença da vida é a luta — a ocupação
Alegria da chuva — contar os grãos da produção,
e que se outra vida tivesse — não haveria preocupação,
voltaria Sem Terra — com orgulho,
gritando Revolução.*

28 de janeiro de 2021, verão na Ilha do Desterro

As palavras anteriores chegaram para Elaine Sallas, uma das autoras deste texto, como música. Seu ritmo é o da fala de tantos agricultores, militantes, que conhecemos nos percursos junto ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Muitas expressões são pouco usuais, ferem a gramática oficial, falta plural nas palavras e por vezes as rimas são desengonçadas. Tudo isso é proposital. Resta-nos saber como fazer chegar esta música ao leitor. Temos a esperança de que o próprio texto induza o ritmo da leitura, quem sabe em uma segunda leitura, vencidos os preconceitos linguísticos, entregue aos encantos da canção, atendendo o apelo da urgência de nossas próprias transformações.

Após chegar às nossas mãos o texto “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”, de Glória Anzaldúa (2000), apresentado pela historiadora preta e sapatão Dias Aline, nos propusemos este diálogo escrever sem fronteiras. Escrever “para registrar o que os outros apagam”, para “reescrever histórias mal escritas”, nos propõe Anzaldúa (2000, p. 232). A escrita como urgência, como necessidade ante o apagamento feito por uma outra escrita, por outras vozes, oficiais, opressoras, invisibilizantes. Somos ambas professoras e pesquisadoras, Elaine e Tereza, e com nossas próprias contradições, presenciamos cotidianamente a luta entre as vozes que constroem a história.

Eis aqui uma tentativa de narrar *a contrapelo* a história, a história de um “vencido”. Num tempo em que somos massacrados pela ressaca do fim do mundo, se faz cada vez mais imprescindível contar as histórias caladas, invisíveis, reais e letais. Mas... *Sem Terra medo*

não tem, pobre coragem possui, quando a luta mata cem, vem mil e substitui. Este é o encontro que propomos, um encontro materializado na história inicial escrita por Elaine: a inspiração em Glória Anzaldúa, a reflexão sobre algumas das teses de Walter Benjamin no grupo de pesquisa Imagens Políticas e a história de muitos e muitas Sem Terra. Por fim, nosso próprio encontro como autoras que se faz e se refaz.

A expressão *a contrapelo*, no sentido que utilizamos acima, vem de Walter Benjamin (1987), em sua crítica aos historiadores e a uma história comprometida com os vencedores, mas também a uma história que desconsidera os aspectos espirituais da vida e da luta. Na tese de número 4, do texto “Sobre o conceito de história”, publicado em 1940, Benjamin (1987, p. 223-224) escreve:

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas.

Para Benjamin, não há salvação sem transformação revolucionária. Ele atribui grande importância às forças espirituais e morais na luta de classes: a coragem, a perseverança, o humor e a astúcia dos oprimidos. Michael Löwy (2005) explica que se trata da dialética do material e do espiritual na luta de classes. Para Benjamin, a cada combate entre opressor e oprimido, a dominação é colocada em xeque, e com ela, inclusive, as vitórias do passado. Por isso, afirma que as coisas espirituais de cada combate agem sobre o passado, e este é iluminado à luz do presente. Está aí a metáfora do sol.

Outra questão se coloca na tese 7, uma das ideias de Benjamin talvez mais citadas, a da cultura como documento da barbárie:

Todos que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como a corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se afasta, se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1987, p. 225).

Escovar a história a contrapelo implica, em primeiro lugar, não se juntar ao “cortejo dos vencedores”, não ceder às formas dominantes, não ceder ao que está consolidado e naturalizado. Ir contra a corrente é o que nos propõe Benjamin. Seguir o rumo da história, para ele, só reforça e consolida a opressão. É preciso subverter a história. Ou seja, é preciso considerá-la do ponto de vista dos vencidos. Essa é a história que merece ser contada e cantada em verso e prosa. É essa que deve povoar a imaginação e a arte. Essa deveria ser, em sua multiplicidade, nossas outras línguas.

A imagem que aparece no texto é do espetáculo *Posseiros e Fazendeiros*, do grupo teatral do MST “Filhos da Mãe... Terra”, que no ano de 2007 apresentou-se na Sala Adoniran Barbosa, do Centro Cultural São Paulo, na programação da 2ª Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, organizada pela Cooperativa Paulista de Teatro. O texto era uma livre adaptação da dramaturgia *Horácios e Curiácios*, de Bertold Brecht (1991). O grupo era formado por

jovens do assentamento Carlo Lamarca, na cidade de Sarapuí, interior de São Paulo. Esse registro se faz necessário quando um grupo teatral formado por assentados da Reforma Agrária nadam contra a correnteza hegemônica das narrativas teatrais.

O teatro esteve acompanhando o MST ao longo de sua história. A dureza da luta por vezes não deixava ver, mas a arte naquilo que tem de mais humano esteve sempre presente. Não só no sentido formal daquilo que entendemos por teatro, mas na manifestação viva de que luta, arte e vida não são separáveis. Como indica Löwy (2005, p. 60), interpretando Benjamin, “as coisas finas e espirituais da luta atual ‘retroagem’ ao passado longínquo [...] O passado é iluminado pela luz dos combates de hoje, pelo sol que se levanta no céu da história”.

Quando Elaine Silva (2018) realizou sua pesquisa de mestrado sobre o teatro no MST, intitulada *Teatro no/do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: Juventude e Resistência*, pudemos compreender melhor essa relação, bem como a história e muito da dureza da luta desse movimento. Da mesma forma, foi possível conhecer também a história da Brigada Nacional de Cultura Patativa do Assaré e dos grupos teatrais do Movimento. Uma outra história sobre o fazer teatral também se impôs, trazida por aqueles que não são chamados a contar a história do teatro. A contrapelo, também nós, pudemos experimentar o próprio Movimento.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista de Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- BRECHT, Bertolt. Os horácios e os curiácios. In: *Bertolt Brecht. Teatro Completo*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SILVA, Elaine Cristina da. *Teatro no/do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: Juventude e Resistência*. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

MAGIAS E TÉCNICAS; ARTES CÊNICAS E POLÍTICAS (IN)DÍG(E)NAS

EVERTON LAMPE [EVERTON LAMPE DE ARAÚJO]
JUMA PARIRI [LÍGIA MARINA DE ALMEIDA]

. I .

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Nós temos olhos nas costas porque aprendemos a aprender com os que vieram antes de nós. NOSSO ANJO É COLETIVO. Um coletivo formado tanto por humanos que estão ainda vivos quanto pelos que já encantaram, mas seguem caminhando ao nosso lado. É formado também por tudo que não é humano, os seres chamados minerais, vegetais, animais, que são nossos professores. Enquanto eles empilham suas mercadorias achando que assim sustentarão os céus, nós replantamos árvores e lutamos pelo conforto de nossas avós-árvores no mundo, porque elas são as que sustentam os céus. Davi Kopenawa

Yanomami já desenhou essas sábias palavras em peles de papel¹, e aqui as desenhamos de novo, porque cremos que se vamos matar árvores para que palavras sejam escritas, que essas palavras possam falar sobre não mais matar árvores para que os seres se comuniquem.



FOTOGRAFIA: Braga (2018)

. II .

A chuva é o rio dos céus. Para falarmos com os céus, dançamos e cantamos. Vários de nós nos esquecemos. Mas nossos pensamentos-práticas (re)vivenciados têm a magia-pedagogia de lembrar e modificar as estruturas mais rígidas².

¹ Referimo-nos aqui ao livro *A queda do céu*, de David Kopenawa Yanomami e Bruce Albert, em que o referido autor indígena compartilha esses pensamentos-práticos. Tais sínteses são compartilhadas por diferentes povos originários.

² Para uma perspectiva indígena sobre o evento noticiado na reportagem supra compartilhada, ver o filme *Levanta e Luta*, roteirizado e dirigido por Naine Terena. Disponível em: <https://amotara.org/portfolio/levanta-e-luta/>. Acesso em: 5 mar. 2021.

17/12/2014 14h30 - Atualizado em 17/12/2014 14h32

Falta de luz faz Câmara adiar votação de PEC sobre demarcação de terras

Chuva nesta terça (16) em Brasília provocou alagamentos no Congresso. Comissão deverá retomar os trabalhos após votações no plenário da Casa.

Nathalia Passarinho e Fernanda Calgaro
Do G1, em Brasília



A sessão da comissão especial destinada a votar a PEC 215, que teve início às 10h desta quarta (16), foi suspensa após faltar energia elétrica na Câmara, e deve retomar os trabalhos depois das votações previstas no plenário da Casa. A proposta de emenda à Constituição passa do Executivo para o Congresso Nacional a palavra final na demarcação de terras indígenas, de quilombolas e zonas de conservação ambiental.

saiba mais

Policial militar é atingido por flecha no pé durante protesto na Câmara

Índios protestam em Brasília contra PEC que altera demarcação de terra

A forte chuva que atingiu Brasília nesta terça-feira (16) alagou várias dependências da Câmara e provocou queda de energia no Anexo 2 da Casa. Até às 11h30, as comissões e gabinetes estavam funcionando com geradores, mas a área técnica precisou desligar o sistema para manutenção. O fornecimento de energia está sendo reestabelecido aos poucos e parte dos telefones e elevadores do prédio também não está funcionando. Apesar do problema, não faltou luz no Salão Verde e no plenário da Casa, que realiza normalmente sessão do Congresso Nacional.

Pelo texto, caberá ao Congresso aprovar proposta de demarcação enviada pela Fundação Nacional do Índio (Funai). Atualmente, o Ministério da Justiça edita decretos de demarcação a partir de estudos feitos pela Funai. Enquanto ainda há luz, a sessão transcorria de forma tumultuada.

Parlamentares contrários à PEC apresentaram reiterados requerimentos para pedir a retirada do texto da pauta. Enquanto isso, deputados da bancada ruralista pressionavam para acelerar a votação.

De acordo com o setor de manutenção da Câmara, os geradores serão ligados novamente durante a tarde. "O adiamento da sessão é efeito da dança da chuva dos índios", brincou o deputado Nilton Leitão (PSDB-MT), que integra a bancada ruralista e defende a aprovação da proposta.

Protestos

Nesta terça (16), um grupo de índios tentou invadir o Anexo 2 da Câmara para tentar impedir a votação de duas matérias que tratam do processo de demarcação das terras indígenas.

Armados com arco e flecha e pedaços de madeiras, os indígenas foram impedidos de ingressar no prédio do Legislativo pela Polícia Militar e por seguranças da Casa com o uso de spray de pimenta. No tumulto, um policial militar foi atingido em um dos pés por uma flecha disparada pelos indígenas.

. III .

**Vou pedir a Nossa Senhora das Barricadas
para que o céu não caia**

O conhecimento ancestral, caminhando sozinho contra o armamento do progresso colonialista, convoca a política, a ciência e a arte para a magia de outra realidade possível. Porém, não existirá aliança com o desencanto. A ciência serve para juntar esforços com os rituais, dentre eles os que farão chover, ou não servirá, pois as ervas ancestrais que hoje curam todes apenas resistem porque quem já estava por aqui as plantou e segue desde então em seu cultivo.

Acontece agora que, com as transformações climáticas, os tempos de “seca” ou de chuva têm se transtornado. Agora chove quando não é hora, e não chove quando é hora. Os frios começam a ser mais curtos em duração e intensidade. Animais que se supõe que pertencem a determinadas regiões, começam a aparecer em outras que não têm nem vegetação nem clima semelhantes. Quando a chuva demora em aparecer e correm perigo as plantações, nos povoados acostumam soltar foguetes ao céu “para que acordem a nuvem”, ou para lembrar ao deus que já é seu tempo de chover, ou seja, que o lembram do seu trabalho ao deus se por acaso está distraído. Mas, às vezes, ou o deus está muito ocupado, ou não escuta, ou não tem nada a ver com o alongamento da seca. Vejam então que não basta o conhecimento ancestral, se é que se pode chamar conhecimento. Assim, o que alguns chamam “o saber ancestral” dos indígenas se enfrenta a um mundo que não entendem, que não conhecem; e, no lugar de consolar-se nas ermidas ou igrejas, ou valer-se da reza, as zapatistas, os zapatistas, percebem que necessitam do conhecimento científico, já não por curiosidade, mas pela necessidade de fazer algo real para transformar a realidade ou lidar com ela em melhores condições (Moisés; Galeano, 2017).

Procuramos a magia do mundo que foi separada da ciência, da política, e que a arte, somente às vezes, consegue juntar. Para o Exército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), a arte enquanto linguagem tem papel fundamental na construção política de outras realidades possíveis.

No documentário *Comparte por la Humanidad*, gravado em 2016, o subcomandante Moisés afirmou que, para construir uma nova sociedade, necessitamos da imaginação de como será, quais cores vamos querer, que imagens vamos precisar. Para ele, a arte é a que nos diz, nos convida a imaginar para poder construir, instaurar.

. IV .

Em agosto de 2020, Juma, coautora deste texto, foi convidada, com outros 11 performers, de diferentes nacionalidades, gêneros, sexualidades, raça, a participar do projeto NachbarnInnen/vecin@s/ neighbours, que consistia na apresentação de 12 performances ao



FOTOGRAFIA: Jandaíra (2020)

vivo, de 6 minutos cada, em alguma plataforma virtual. O projeto foi proposto por *La Fuchsia Kollektiva*, que tem sede na Alemanha, mas é composta também por artistas latino-americanas³. A “regra de jogo” para a construção das performances era que elas deveriam ser realizadas dentro da habitação dos performers daquele momento, jogando assim com esse espaço da “intimidade individual” sendo exibida para o “mundo todo”. A performance de Juma foi intitulada *Arder (para apressar o cumprimento do desejo)*⁴.

No livro *Terra Madura*, de autoria da antropóloga paraguaia radicada no Brasil Graciela Chamorro (2008), os atos simbólicos dos povos guaranis, em ações de resistência, servem ao cumprimento do desejo de se verem novamente livres. As ações simbólicas serviriam, pois, à libertação do espaço indígena de tudo aquilo que foi alienado de sua cultura originária ou imposto pelo colonizador:

Na profecia indígena foram usadas outras formas de comunicação além da palavra. Essas linguagens não-verbais eram uma combinação de simbolismo e magia (Fohrer, 1982, p. 117). Sua prática se enraíza num forte desejo de ver o cumprimento daquilo que é simbolizado (Fohrer, 1982, p. 118) e também no fato de se considerar que o ato simbólico influencia ou apressa o cumprimento do desejo (Chamorro, 2008, p. 102).

No meio de uma pandemia mundial, o Brasil, um país do sul global, com uma das maiores taxas de desigualdade social do mundo, atinge recordes do maior número de pessoas mortas pelo novo coronavírus nas Américas⁵. Mas não é apenas o coronavírus a

³ Para saber mais sobre este projeto, acesse a página virtual disponível em: <https://www.lafuchsiakollektiva.de/nachbarn-vecins-neighbours/>. Acesso em: 5 mar. 2021.

⁴ A performance na íntegra está disponível em: <https://youtu.be/57RC1eW5zmE>. Acesso em: 05 mar. 2021.

⁵ Este dado foi amplamente divulgado em meados de abril de 2021, época de revisão deste texto, e está disponível em: <https://saude.ig.com.br/coronavirus/2021-04-19/covid-19--brasil-lidera-numero-de-mortes-por-milhao-de-habitantes-nas-americas.html>. Acesso em: 21 abr. 2021.

nossa principal preocupação. Em agosto de 2019, em São Paulo, na cidade mais populosa do país, a tarde virou noite, como num preságio apocalíptico. E era. Mais um dos apocalipses que vivemos: foi executada, criminosamente, uma das maiores queimadas já realizadas na parte da Amazônia brasileira, e sua fumaça chegou tão longe que escureceu “a cidade que nunca para”⁶.

É sabido que em muitas culturas indígenas a fumaça era usada como uma importante tecnologia de comunicação tanto entre povos quanto entre vivos e mortos. No entanto, a mensagem que chegou à São Paulo e ao mundo com essa gigantesca queimada da Amazônia não foi a mensagem dos ameríndios. Tratava-se do agronegócio e do “descaso” cúmplice e criminoso do governo brasileiro, reificando sua conhecida posição: “nós só pararemos quando a última árvore estiver no chão e nós tivermos tanto dinheiro que será necessário queimá-lo também”.

Para vários povos indígenas, as disseminações virais, as pandemias, têm a ver com a destruição em massa das árvores. Pouco antes de ser decretado o isolamento social em São Paulo, o povo guarani, habitantes da Terra Indígena do Jaraguá, estava lutando para que a Construtora Tenda não continuasse derrubando árvores nesse território.

É preciso contra-atacar. De maneira (in)díg(e)na. E a linguagem artística da performance pode ser o espaço mágico de enviar essa mensagem ao mundo. Assim, a performance *Arder (para apressar o cumprimento do desejo)*, através da tecnologia de informação internet-fogueira, emulou a queimada de políticos poderosos com a intenção de apressar o desejo de nos vermos em liberdade junto com nossas avós-árvores.

Essa performance tentou atuar como um pedido de ajuda (inclusive financeiro) ao mundo, já que com esses altos índices de mortalidade humana e não-humana no Brasil, não se pode perder a oportunidade

⁶ Para conhecer melhor este evento “sócio-econômico-celeste”, sugerimos a leitura das reportagens de Prizibiszki (2019) e Reuteurs (2019).

de pedir ajuda quando vamos ser vistas em 11 distintos países do mundo; e, também, tentou fazer com que a magia virasse contra o feiticeiro – ao produzir fumaça em São Paulo evocava mundos diferentes do que estamos vivendo.

Foi também uma tentativa de uma homenagem todes que tombaram no assassinato em massa, há um ano, de humanos e não-humanos na tragédia da queimada da Amazônia e um pedido para que mais gente, no mundo todo, abrace essa causa, já que, no momento, não podemos nos abraçar entre nós, humanos.

A tentativa de ritual mágico envolvia evocar as palavras do samba “Forças da Natureza”, interpretado por Clara Nunes, e depois da cumbia “El milagro verde”, de Los Mirlos. O cenário era os arranha-céus do centro de São Paulo. Na varanda de uma quitinete, a performer Juma improvisaria um churrasco. Primeiro, saía seminua e se masturbava com uma batata-doce cheia de brotos verdes (sem machucar a batata-doce). Depois usava fotos do presidente Bolsonaro e dos seus filhos como carvão para fazer o churrasco vegano de batata-doce. Ao final plantava um broto de batata-doce. E dançava, e bebia. Na última cena, a imagem das plantas que estava cultivando cobria os arranha-céus, mesmo que apenas metaforicamente. Nós e as plantas crescendo e vivendo em vasos de concreto. Mas, nossas raízes explodirão os vasos e chamarão a chuva, mais e mais, e celebraremos numa grande dança cósmica coletiva.

. V .

O saber coletivo é uma alquimia, experimental no seu fazer, grandioso para morar em frascos e que tensiona a realidade científica oficializada, seu respaldo, patente e poder.

Alquimia. Antes que esgotem seus créditos pesquisando nos seus celulares e tablets o que é “alquimia”, em “Wikipedia”, que me constrange com todo tipo de definições, lhes aclaro

que com isso estamos nos referindo a um antecedente, a um passo prévio (se é necessário ou não, vocês quem sabem) à constituição de uma ciência como tal. Ou como dizia o finado Sub Marcos, “a alquimia é uma ciência enferma, uma ciência invadida pelos parasitas da filosofia, o “saber popular”, e as evidências que saturam o complexo mundo da comunicação atual”, segundo se pode ler num dos documentos que deixou ao morrer (Moisés; Galeano, 2017).



FOTOGRAFIA: Lampe (2019)

Se aprendermos com os modos de vida de matrizes africanas e indígenas, vai ser possível perceber que em nenhum momento a magia foi extinta da realidade social. Não havendo – antes de qualquer experiência traumática e vigente de Colonização – a necessidade de criar dualidades, limites ou subcategorias desconectadas, como religião, ciência, cultura. Se hoje falamos de religiões de matrizes africanas ou de medicinas e rituais dos povos originários consagrados enquanto experiências dogmáticas, com certeza deslocamos tais rituais de seu cotidiano orgânico e integral, às vezes por estratégia, outras por condição, sabendo que a institucionalização desses saberes, de modo complexo, garante a sua continuidade e produz outros problemas a serem vivenciados diante do trauma colonial. Trata-se, institucionalizados ou não, de juntar pedaços das rupturas coloniais que separaram intencionalmente magia e política, como técnica de organização social e reorientação do poder-violência. São os saberes contra-hegemônicos no agora, espaços de luta e de afirmação e reparação histórica e social, diante da facilidade do capitalismo de mover através dos problemas de autoria, a autorização e a apropriação, o mito da democracia racial no Brasil.

. VI .

“- Escutaram? É o som de seu mundo caindo...”

[EZLN, 2016]

Conjuro e descarrego para a kalunga grande, caminho com um mar de memórias vivas e de denúncias dos assassinatos de quem resiste na diversidade, das que vieram antes de nós:

Companheiras, companheiros e companheiros da Sexta do México e do Mundo, irmãs e irmãos dos povos da Terra: Sabe o nosso coletivo coração, de antes e de agora, que nossa dor

não é um lamento estéril. Sabe que nossa raiva não é um desabafo inútil. Sabemos, quem somos o que somos, que nossas dores e raivas nascem e se alimentam de mentiras e injustiças. [...] Como se com desaparecer e assassinar também quisessem desaparecer e assassinar a memória. De cima e de quem aí alinha suas perversões e baixezas, só recebemos a mentira como salário e a injustiça como pagamento. Pontuais chegam a injustiça e a mentira, todos os dias, a todas as horas, em todas as partes. Não se saciam com o despojo de nosso trabalho, vida, terra, natureza. Também nos roubam aqueles que são conosco: filhos, filhas, irmãs, irmãos, pais, mães, familiares, compas, amig@s. Persegue, quem é de cima. Sequestra. Desaparece. Assassina (Moisés; Galeano, 2015).

A magia que faz Everton, coautor deste texto, consiste em cultuar pessoas que foram privadas da continuidade de suas histórias, vítimas de violência produzida pelo patriarcado colonial, lembradas por seus nomes, sonhos e convocadas à vida através da digna raiva.

Caminhou sobre uma encruzilhada que corta grande parte do centro histórico da Cidade do México rumo às águas soterradas pelo concreto, que soterra também outras histórias de pirâmides e povos que vivem como memórias embaixo da terra. Tudo isso não se vê, mas se sente na instabilidade do solo e nas ruínas desse mesmo lugar ao caminhar por tais ruas movimentadas.

Sobre a desmemória que constrói o de cima e sua impunidade. O esquecimento é o juiz que não só lhe absolve, também o premia. Por isso, e mais, nossas dores e raivas buscam a verdade e a justiça. Tarde ou cedo aprendemos que não se encontram de nenhum lado, que não há livro, nem discurso, nem sistema jurídico, nem promessa, nem tempo, nem lugar para elas. Que há que construí-las, aprendemos. Como se o mundo ainda não estivesse pronto, como se um vazio lhe ferisse o ventre, lacerado o coração da cor que somos da Terra. Assim aprendemos que sem verdade e sem justiça, não há dia nem noite completos. Não descansa

nunca o calendário, não descansa a geografia. Em muitas línguas, idiomas, símbolos, nomeamos a quem falta. E cada cor e cada raiva toma um nome, um rosto, uma história, um vazio que dói e indigna. O mundo e sua história se enchem assim de ausências. E essas ausências se fazem murmúrio, palavra forte, grito, alarido. Não gritamos por lamento. Não choramos por pena. Não murmuramos por resignação. É para que aquel@ que nos falta encontre o caminho de regresso. Para que saibam que estão, ainda que faltem. Para que não esqueçam que não esquecemos. Por isso: pela dor, pela raiva, pela verdade, pela justiça. Por Ayotzinapa e por todos os Ayotzinapas que ferem os calendários e geografias de baixo. Por isso a resistência. Por isso a rebeldia. Porque chegará o tempo em que paguem, quem nos deve tudo (Moisés; Galeano, 2015).

Era Dia dos Mortos no país da *Santa Muerte*. Propôs, assim, um caminho de denúncia dos assassinatos de pessoas LGBTQs+ privadas de seus caminhos. Corpos que acionam em suas vivências, afetividades proibidas pelo poder-violência religioso e moralista.

Utilizou-se da magia como feitiço para evocar os corpos, contextualmente no dia em que um país inteiro lida com a morte, através da dor e da empatia que é possível lançar aos olhos de quem o(s) acompanhava.

Houve, assim, uma aproximação dos conjuros possíveis:

Pagará quem perseguiu, pagará quem encarcerou, pagará quem golpeou e torturou. Pagará quem impôs o desespero da desapareção forçada. Pagará quem assassinou. Porque o sistema que criou, alimentou, amparou e protegeu o crime que se veste de mau governo, será destruído. Não maquilado, não reformado, não modernizado. Demolido, destruído, acabado, sepultado será. Por isso, nesse tempo, nossa mensagem não é de consolo nem de resignação para quem sente a dor de uma ou de muitas ausências. De raiva é nossa mensagem, de coragem. Porque conhecemos essa mesma dor. Porque temos, nas entranhas, a mesma raiva.

Porque, sendo diferentes, assim nos parecemos. Por isso nossa resistência, por isso nossa rebeldia. Pela dor e pela raiva. Pela verdade e pela justiça. Por isso: Não vacilar. Não se vender. Não se render. Por isso: Verdade e Justiça! Desde as montanhas do sudeste mexicano (Moisés; Galeano, 2015).

O anjo da outra história possível, aos rastros de seu próprio sangue, com as asas cortadas, caminha sobre a terra anunciando incessantemente o fim desse mundo impossível.



FOTOGRAFIA: Lampe (2016)

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAGA, Christian. Fotografia. *Acampamento Terra Livre*, Brasília, 26 abr. 2018. Disponível em: [https://mobilizacaonacionalindigena.wordpress.com/2018/04/26/em-protesto-contr-a-genocidio-indigenas-deixam-rastro-de-sangue-na-esplanada/indigenous-people-protest-with-blood-trail-in-brazilpovos-indigenas-protestam-com-rastro-de-sangue-em-brasilia-4/](https://mobilizacaonacionalindigena.wordpress.com/2018/04/26/em-protesto-contr-a-genocidio-indigenas-deixam-rastro-de-sangue-na-esplanada/). Acesso em: 5 mar. 2021.
- CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura, yvy araguayje: fundamento da palavra guarani*. Dourados: Editora da UFGD, 2008.
- EZLN. *Comparte por la Humanidad*. Canal Entrelazando, Vimeo, 2016. Disponível em: <https://vimeo.com/186295998>. Acesso em: 25 maio 2020.
- JANDAÍRA, Juma. Fotografia. Performance *Ander (para apressar o cumprimento do desejo)*. São Paulo, set. 2020.
- LAMPE, Everton. Fotografia. *Caracol Zapatista Oventik*. Chapas/México, jul. 2019.
- LAMPE, Everton. Fotografia. *Invocação da multidão*. Cidade do México/México, nov. 2016.
- MOISÉS, Sub.; GALEANO, Sub. Alquimia Zapatista. *Enlace Zapatista*, 1 fev. 2017. Disponível em: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2017/02/01/alquimia-zapatista-2/>. Acesso em: 13 jan. 2021.
- MOISÉS, Sub.; GALEANO, Sub. Pela dor, pela raiva, pela verdade, pela justiça. *Enlace Zapatista*, 27 set. 2015. Disponível em: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2015/09/27/pela-dor-pela-raiva-pela-verdade-pela-justica/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

- PASSARINHO, Nathalia; CALGARO, Fernanda. Falta de luz faz Câmara adiar votação de PEC sobre demarcação de terras. *G1*, 12 dez. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/12/falta-de-luz-faz-camara-adiar-votacao-de-pec-sobre-demarcacao-de-terras.html>. Acesso em: 04 jan. 2021.
- PRIZIBISCZKI, Cristiane. Pesquisadores descrevem fenômeno que escureceu SP e sua relação com as queimadas na Amazônia. *O eco*, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/noticias/pesquisadores-descrevem-fenomeno-que-escureceu-sp-e-sua-relacao-com-as-queimadas-na-amazonia/>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- REUTERS. “Vou resistir até a minha última gota de sangue”, diz líder indígena sobre queimadas na Amazônia. *G1*, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2019/08/24/vou-resistir-ate-minha-ultima-gota-de-sangue-diz-lider-indigena-sobre-queimadas-no-amazonas.ghtml>. Acesso em: 21 abr. 2021.

[2]

ALEGORIAS DE UM MENINO SEM NOME: NO CARNAVAL DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, 2020

MARIANA CORALE (MARIANA CESAR CORAL)
PAULA MABA GONÇALVES

*“Moleque pelintra no Buraco Quente
Meu nome é Jesus da Gente”¹*

O cadáver como emblema da violência do Estado brasileiro

No dia 16 de agosto de 2019, o avô de Dyogo Costa² viveu de forma profunda a imagem da Pietá³: dirigindo seu ônibus, olhou para a rua e viu seu neto de cabeça virada para o chão. Parou o ônibus e pegou seu menino no colo. Dyogo, 16 anos, estava saindo da comunidade da Grota (Niterói) para treinar futebol no Rio de Janeiro, quando levou um tiro de fuzil da Polícia Militar pelas costas. Como Dyogo, há muitos meninos e meninas mortos em comunidades, nas ruas e nas favelas do Rio de Janeiro, cuja história cai no esquecimento.

Na sua tese 3 “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin, filósofo crítico alemão com o qual entraremos em diálogo neste

¹ Cuíca e Máximo (2020).

² Barbon (2019).

³ Escultura de Michelangelo que representa a Virgem Maria segurando o corpo de Jesus.

texto, afirma: “O cronista que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir grandes e pequenos, faz jus à verdade, medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (Benjamin, 1987, p. 223).

A história do menino Dyogo poderia ser uma exceção, mas é também a história de outros meninos que acontece toda semana no Brasil. Neste texto, ela é prólogo de nossa interpretação do carnaval de 2020 da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, uma interpretação que parte de um apelo que aparece em outra das teses benjaminianas, a tese 8: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.” (Benjamin, 1987, p. 226).

Inspirada por essas teses e outros pensamentos de Walter Benjamin, nossa leitura será fragmentária: um conjunto de análises sobre alguns elementos do carnaval da Mangueira em que a alegoria O Calvário e os fragmentos do samba “A verdade vos fará livre” (Cuíca; Máximo, 2020) conduzirão minha breve reflexão sobre os meninos sem nome assassinados neste país.

Corpos na cruz e o cadáver como emblema

Em 2020, a Mangueira homenageou a imagem de Jesus no seu carnaval realizado na Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro. Essa imagem foi desdobrada em inúmeras alegorias com as quais, como num grito de socorro, a escola de samba cantou a fé e a resistência do espaço comunitário chamado favela.

Os corpos que não cessam de cair pelas comunidades da cidade do Rio de Janeiro, do Complexo do Alemão, da Maré, da Mangueira e do Vidigal, fazem lembrar um conceito de Walter Benjamin (2011, p. 233) em *Origem do drama trágico alemão: o cadáver como emblema*. Nessa reflexão, o emblema explicita uma ideia: diferentemente do desfecho dramático das tragédias barrocas alemãs, o desfile da

Mangueira mistura ficção e realidade para apresentar o cadáver como marca do extermínio da juventude negra e periférica pelo Estado brasileiro, sua violência e militarização. O cadáver no chão se constitui no emblema e no objetivo deste Estado violento.

Para cantar o calvário e a redenção de corpos negros, como o do menino Dyogo, a Mangueira os colocou na cruz e cantou sua semelhança com Jesus. Insistir na premissa cristã de que somos imagem e semelhança de Deus foi a forma alegórica que a arte carnavalesca encontrou para contribuir com a construção de um mundo mais solidário. No seu samba-enredo e no seu desfile, a alegoria de Cristo aprofunda sua pertença à comunidade mangueirense e projeta um futuro em que todos os corpos possam caminhar em liberdade.

No título, há, por um lado, uma crítica ao conceito da verdade estabelecida e, por outro lado, uma ironia com o conceito de liberdade. Ecoando seu desfile de 2019, intitulado “História para ninar gente grande”, a Mangueira repete a necessidade de outras verdades e outras histórias. Mas parece questionar os conceitos de verdade e liberdade, pois, numa sociedade que não objetiva o bem comum, esses conceitos se tornam aberrações, com seus sentidos fixos, únicos e dogmáticos.

O menino sem nome se torna Jesus da Gente

Assinado por Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo (2020), o samba-enredo foi acolhido por toda a comunidade da Mangueira; e, se considerarmos que a arte carnavalesca nasce do trabalho coletivo da comunidade sambista, esse samba torna-se seu emblema, porque a representa. Por exemplo, é de modo alegórico e caleidoscópico que o sentido das palavras *Eu faço fé na minha gente que é semente do seu chão* se endereça ao chão da comunidade, irrigado com sangue de meninos e meninas mortos por balas perdidas ou certeiras. Em outro exemplo, as formas da penúltima alegoria do desfile, O Calvário, se relacionam a um cotidiano que, das mais

diversas formas, revela-se como uma espécie de calvário da população na luta pela sua sobrevivência. Nesse sentido, como Jesus, essa comunidade não tem o direito de viver, nem de morrer, do modo que deseja.

Em “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, Benjamin (2018) afirma que é na língua que a linguagem humana comunica sua própria “essência espiritual”; e o que Benjamin chama de essência espiritual se torna linguagem somente se comunicada na língua. Em via de mão dupla, a comunicação se dá por meio do que o autor chama de “nome” e, conseqüentemente, “a essência de linguagem do ser humano está no fato de ele nomear as coisas” (Benjamin, 2018, p. 12). Esse nome tem temporalidade própria: o momento em que a linguagem inaugura ou muda alguma coisa. Logo, o ato de nomear necessariamente traz ao mundo o conhecimento de algo que, antes, era desconhecido e ainda não tinha nome.

Em palestra proferida no II Colóquio Internacional Walter Benjamin, intitulada *Um nome, o nome: Benjamin e a Poética Profana*, a filósofa Olgária Matos (2020) propõe que, para Benjamin:

Para a linguagem, a alegoria é fundamental para um processo de comunicação que busque na correspondência, na afinidade eletiva, na analogia, uma espécie de relação não causal, e somente através dela podemos resgatar qualquer fragmento de origem no processo de nomeação; o próprio nome tem esse caráter alegórico.

No desfile da Mangueira, a alegoria O Calvário representa um menino crucificado e com o corpo cravejado de balas. O cabelo oxigenado, o brinco na orelha e a tatuagem de cruz no pescoço emolduram o olhar de súplica de um menino sem nome. Um nome se inscreve no cume da cruz: NEGRO. Num desfile que reúne representação cristã e questões sociais, dentre elas questões étnico-raciais, a Mangueira “pega a visão” benjaminiana ao alegorizar, no carnaval, a linguagem religiosa em palavras com sentido político.

O “moleque pelintra” vira Exu

Desse modo, o menino ganhou nome, como mostra a letra do samba: “moleque pelintra do Buraco Quente⁴/ Meu nome é Jesus da Gente”. A palavra “pelintra” pode ter muitos significados; mas, no desfile da Mangueira, ela remete para nós ao Zé Pelintra, o nome de uma entidade encarnada no Catimbó, culto afro do Nordeste do Brasil. Essa entidade dança e se esconde no chapéu de palha; é uma espécie de malandro que, conforme explica Adriano Lima de Souza (2015, p. 37), tem “sua origem sertaneja e seu duplo lugar na Umbanda — trabalha na *Linha das Almas*, junto aos pretos-velhos e caboclos; e na *encruzilhada* faz menção ao seu posto como mais um dos Exus no ritual do Povo de Rua”.

Algumas questões relativas a Exu são aprofundadas no documentário *A boca do mundo — Exu no candomblé*, de Eliane Coster (2009). No filme, o povo de santo do candomblé discorrem sobre o processo de entendimento do Orixá Exu, e suas falas e imagens revelam uma epistemologia do cotidiano brasileiro. Aderbal Moreira, no mesmo documentário, traz a imagem da encruzilhada, um lugar de passagem que é de Exu, mas onde ninguém fica, ninguém espera, ninguém mora.

Aproximar Jesus de Exu abre a possibilidade de vislumbrar algo em comum, que é revelado na alegoria O Calvário, na crucificação do cadáver ultrajado deste “menino pelintra”. Quando se tocam e se trocam dialeticamente, suas imagens convidam a friccionar o que entendemos como Jesus e Exu, assim como fé e verdade, para mover a cultura na crítica da realidade próxima: a realidade da encruzilhada. Na encruzilhada, tanto a interpretação vulgar da figura de Cristo como imagem do bem quanto a interpretação da figura de Exu como imagem do mal se tornam rasas e alienantes.

⁴ Buraco Quente é um local do morro da Mangueira na cidade do Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

Segundo Moreira (*apud* Coster, 2009), a remissão de Exu à ideia de mal foi necessária, pois:

Em um dado momento, foi preciso que nós disséssemos que Exu também simbolizava o mal, próprio demônio, porque era uma forma de nós nos preservarmos contra os abusos da senzala, do chicote, fazendo com que o feitor tivesse medo da magia de Exu, do poder de Exu. Se em dado momento Exu era mau, Exu também poderia nos proteger contra o mal do outro.

Logo, o desfile da Mangueira faz vislumbrar este menino Exu como um impulso em busca de uma resignificação tanto da história quanto da teologia que, banhada em águas brasileiras, se assenta no cotidiano da realidade concreta de uma população específica: aquela que a escola de samba traz para a pista carnavalesca. A capacidade de nomear dessa população está intimamente ligada à sua capacidade de reescrita da história, do seu passado, dos seus orixás e dos seus mortos.

Jesus da Gente contra o “Messias de arma na mão”

No samba-enredo de 2020, a Estação Primeira de Mangueira se identifica: *Eu sou da Estação Primeira de Nazaré*. Já na primeira estrofe, o samba alegoriza o espaço e o tempo, ao fazer Jesus renascer no Morro da Mangueira, sem abdicar de Nazaré — na narrativa bíblica, a terra natal de José e Maria e o local onde o nascimento de Jesus foi anunciado à sua futura mãe pelo anjo Gabriel. Há na criação desse espaço-tempo carnavalesco uma ampliação, um paralelismo e um estranhamento.

Assim como a Mangueira se amplia no espaço-tempo absorvendo Nazaré, a alegoria O Calvário se amplia do Rio de Janeiro para o Brasil, um país em que meninos são diariamente sacrificados.

Desse modo, o desfile “A verdade vos fará livre” toma para si a voz de protesto contra a extrema violência que incide sobre a vida desses meninos e tenta redimir sua imagem social ao aproximá-la da imagem de Jesus. Logo, mais do que cantar Jesus, a escola de samba canta sua gente tomando emprestado a imagem de Jesus e sua história que, em outros tempos, encontra os “profetas da intolerância” na Galileia.

Por um lado, a proposta de alegorizar símbolos do Cristianismo parece ter, pelo menos em parte, “descarnalizado” o desfile da Mangueira, que se parece às vezes mais com uma encenação: um grande teatro da barbárie brasileira no primeiro ano de mandato de quem o samba identifica como o “Messias de arma na mão”. Por outro lado, a crítica política encontrou no desfile uma sofisticada alegoria que escancarou um dos gestos simbólicos da sua eleição a presidente, em 2018. Na imagem de um Messias incoerente, a escola construiu o contraponto da imagem política do Jesus da Gente menino, moleque pelintra e Exu.

Quando coloca Jesus da Gente no cotidiano da favela, quando o espaço ficcional do samba é o próprio morro, a Mangueira recria essa outra imagem do Messias: a de habitante do morro, que pode ser um homem, uma mulher, um menino. Todos encontram no chão da favela a força que se transporta da imagem de Jesus. Nesse sentido, paradoxalmente Jesus da Gente revela também a incapacidade de nomear o que é todos, e de todos.

Muitos Jesus da Gente contra a opressão

Na sua imagem encarnada e repetida no desfile da Mangueira, o Jesus da Gente tem “rosto negro, sangue índio, corpo de mulher”. Essa frase do samba descreve uma tríade: o rosto negro com a marca da diáspora africana, o sangue indígena derramado em quinhentos anos de história e o corpo da mulher que, no desfile, inclui as mulheres trans. São corpos em constante luta contra os efeitos da

colonização, do racismo, do machismo e das tantas fobias sociais às quais o desfile da Mangueira se contrapõe com a possibilidade da redenção carnavalesca desses corpos.

Essa redenção, porém, não aparece na letra do samba nem como mistério nem como milagre, mas como resistência política: “Nasci de peito aberto e punho cerrado”. Com essa imagem, o menino passa a habitar uma história pontuada por tantas lutas sociais em países que, como o Brasil, ainda vivem as marcas estruturais da colonização. O que virá mais à frente no samba mostra esta disposição: “Procura por mim nas fileiras contra a opressão”. Os dias de hoje, tão marcados pela política neoliberal agressiva de um Estado de extrema direita, são atualizados nesse espaço-tempo pela imagem da família de Jesus da Gente: “Meu pai carpinteiro desempregado/ Minha mãe Maria das Dores Brasil”.

É no “desabafo sincopado da cidade” que o choro soluçado mostra a dor profunda e ritmada, da mãe e no tambor. Nessa dialética entre a alegria do samba e a tristeza do choro, são tantos os meninos: João, de 14 anos, assassinado em maio de 2020 pela polícia militar do Rio de Janeiro; “Mas eles não viram que eu estava com o uniforme da escola”, a fala de um menino para sua mãe minutos antes de morrer. Mais um menino e mais uma Maria das Dores. Ao que o Jesus da Gente responde, no samba: “*Enxugo o suor de quem desce e sobe ladeira/ Me encontro no amor que não encontra fronteira*”; um amor que também aparece nos dizeres das muitas cruzeiros que conformam a base da alegoria O Calvário: “Só ame”.

Na tese 2 “*Sobre o conceito de história*”, Walter Benjamin fala que a “nossa imagem de felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso de nossa existência” (1987, p. 222-223). Se essa felicidade se dá através do amor, a escola de samba como espaço alegórico é o lugar de amor ao samba, que é transmitido de geração em geração. Um amor que, no samba da Mangueira, se desvela no “olhar da porta-bandeira pro seu pavilhão”: mais que divino, o amor em ação na arte de desfilar na avenida carnavalesca.

Apoteose do menino sem nome

“Eu tô que tô dependurado/ Em cordéis e corcovados”. Com essa estrofe, Jesus da Gente escala a favela e, em cima do morro da Mangueira, avista o Cristo Redentor. É um Jesus atônito que, quando se vê ostentado em fachadas de igrejas, questiona: “Mas será que todo povo entendeu o meu recado?/ Porque de novo cravejaram o meu corpo”. Diante de sua própria morte, aconselha seu povo: “Favela, pega a visão/ Não tem futuro sem partilha”. A mensagem é direta: não há futuro no sistema capitalista que produz a desigualdade social.

“Do céu deu pra ouvir”. Subindo mais, Jesus da Gente vê os barracos e as pessoas da comunidade, a quem se dirige na apoteose final do samba: “Quarei tambor, da cruz fiz esplendor/ E ressurgi pro cordão da liberdade”; que é o próprio carnaval. O carnaval do menino que ele também é: mais um menino encarnado entre tantos outros que são todos nossos.

REFERÊNCIAS

BARBON, Júlia. Rio de Janeiro tem ao menos três jovens mortos em 4 dias. *Jornal Folha de São Paulo*, 13 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/08/rio-de-janeiro-tem-ao-menos-tres-jovens-mortos-em-4-dias.shtml>. Acesso em: 28 fev. 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homen In: *Linguagem, Tradução, Literatura (Filosofia, teoria e crítica)*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- COSTER, Eliane. *A boca do mundo — Exu no candomblé*. Canal Oka Comunicações, Youtube, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tcO7fN_19kY. Acesso em: 1 jan. 2021.
- CUÍCA, Manu da; MÁXIMO, Luiz Carlos. *Clipe oficial Mangueira 2020*. “A verdade vos fará livre”, samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira, 2020. Canal da Estação Primeira de Mangueira, Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8p-0qxZre1cE>. Acesso em: 1 mar. 2021.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MATOS, Olgária. *Um nome, o nome: Benjamin e a poética profana*. II Colóquio Internacional Walter Benjamin: memória e atualidade, 2020. Canal GT Histórias da Filosofia, Youtube. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=9vXgQss8r-Q. Acesso em: 3 jan. 2021.
- SOUZA, Adriano Lima de. *Aspectos psicológicos do Zé Pelintra na cultura do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) — Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Instituto de Educação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica/RJ, 2015. Disponível em: <https://tede.ufrj.br/jspui/bitstream/jspui/2286/2/2016%20-%20Adriano%20Lima%20de%20Souza.pdf>. Acesso em: 1 mar. 2021.

O MESSIAS EM “MOMENTOS DE PERIGO” NO CARNAVAL: SOBRE A EXPRESSÃO POLÍTICA DE ALEGORIAS DE JESUS EM DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA

TIAGO HERCULANO DA SILVA
FÁTIMA COSTA DE LIMA

O Messias benjaminiano

Em suas teses “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (1987) faz duas referências a uma mesma imagem: a do Messias. Na tese 6, Benjamin a vê como imagem daquele que viria para vencer o Anticristo, a fim de libertar não apenas os mortos oprimidos, mas também os vivos, insuflando-lhes esperança no passado. Já no apêndice B, Benjamin remonta a um tempo mítico, o “tempo das reminiscências”, em oposição ao tempo homogêneo e vazio daqueles que depositam sua crença e suas certezas no determinismo evolucionista, o progresso, da história. No regime da temporalidade benjaminiana, o Messias poderia aparecer a qualquer momento — uma ideia que abre a história para situações de imprevisibilidade e de transformação.

Se o Messias da tese 6 remete à imagem de um Cristo revolucionário — na Bíblia, o Cristo que vem com a espada —, o apêndice B retrata um Messias que pode interferir no tempo. Mas a porta de entrada para o mundo dos humanos se encontra fechada, porque sua vinda traz um perigo: o de desencantar o futuro que, desse modo, não mais a Deus pertenceria, e sim a homens que exercem sua

autoridade para impedir que o mundo se transforme. Se aceitarmos que o Brasil, senão a humanidade, vive hoje um dos momentos de perigo de que fala Walter Benjamin na tese 6, este também seria um momento de oportunidade para o Messias benjaminiano, que traz a possibilidade da rememoração por imagens que unem, na memória, lembranças antigas e lembranças do presente.

De quais imagens vamos lembrar aqui? De imagens de desfiles de escolas de samba do grupo principal do Rio de Janeiro: o abre-alas da Beija-Flor de Nilópolis de “Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia!”, de 1989, enredo e desfile de autoria do carnavalesco Joãozinho Trinta (1933-2011); e a alegoria O Calvário do desfile “A verdade vos fará livre”, de 2020, do carnavalesco Leandro Vieira da Estação Primeira de Mangueira.

Sobre símbolo e alegoria

Na tese de doutorado de uma das autoras deste artigo (Lima, 2011), a alegoria do drama barroco alemão estudado por Walter Benjamin (2011) entrou em correspondência com as alegorias carnavalescas das escolas de samba. Como consequência, a imagem do Messias que apareceu na tese foi a do Cristo Mendigo.

Com o objetivo de traçar correspondências entre a alegoria benjaminiana e a alegoria carnavalesca, Lima (2011) retoma de Benjamin sua crítica do debate de tradição alemã entre alegoria e símbolo (Todorov, 1996). A retomada do conceito de alegoria da crítica benjaminiana permitiu, porém, que apenas algumas alegorias carnavalescas viessem a primeiro plano da “carnavalíssima trindade”¹ de Lima (2011), na qual o Cristo Mendigo ocupou o centro.

¹ A alegoria central desta tese é o Cristo Mendigo, abre-alas do desfile “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!”, do carnavalesco Joãozinho Trinta (Beija-Flor de Nilópolis, 1989); algumas alegorias do desfile “Vamos vestir a camisinha meu amor!”, do mesmo carnavalesco (Grande-Rio, 2004); e a terceira alegoria dessa trindade é o Carro do Holocausto, do carnavalesco Paulo Barros (Viradouro, 2008). Todas foram proibidas de desfilar no sambódromo carioca.

Em poucas palavras, o motivo do destaque dessa alegoria carnavalesca reside no que Walter Benjamin, em pesquisa sobre o teatro barroco alemão, afirmou em suas próprias correspondências: na morte, no luto e na melancolia. Desse modo, não foram as alegorias brilhantes e coloridas nem as representações de luxo e riqueza que povoaram a pista do sambódromo carioca que abriram a porta para uma análise das imagens alegóricas carnavalescas em uma reflexão pautada na teoria benjaminiana da alegoria.

O Messias carnavalesco encarnou no Cristo Mendigo da Beija-Flor de Nilópolis de 1989, cujo primeiro projeto era o monumento do Cristo Redentor acrescido de trapos brancos. Mas a história da alegoria foi interrompida pela censura da Igreja, e o Cristo Mendigo se transformou, entrando no carnaval das escolas de samba coberto por uma lona preta e trazendo no peito uma faixa com os dizeres “Mesmo proibido, olhai por nós!...”. Com sua imagem imprevisível e transformada, se consumou a operação dialética que ressuscitou na pista de carnaval com a alegoria do Cristo Mendigo, que não mais correspondia ao símbolo do Cristo Redentor.

O Cristo Redentor

O monumento do Cristo Redentor foi construído na França pelo engenheiro brasileiro Heitor da Silva Costa e pelo engenheiro Albert Caquot entre 1922 e 1931, com a colaboração do escultor francês Paul Landowdki (Kaz; Loddi, 2007/2008). Ele está localizado no topo do morro do Corcovado, no Parque Nacional da Tijuca. Para além de um monumento que abençoa o Rio de Janeiro, o Cristo Redentor tornou-se, desde que foi inaugurado, em 12 de outubro de 1931, o símbolo dessa cidade. E, para estrangeiros, em imagens da mídia e da indústria cultural, tornou-se o símbolo do país. Desde 2007, é uma das sete maravilhas do mundo moderno.

Por sua qualidade identitária e representativa da cidade do Rio de Janeiro, e/ou do Brasil, foi quase “natural” que as primeiras

representações da imagem de Cristo no carnaval carioca reproduziram a imagem do monumento do Cristo Redentor. Nos desfiles das escolas de samba, a imagem de Cristo é tanto citação quanto símbolo — condição imagética que mantém as alegorias vinculadas ao monumento do Cristo Redentor.

Cristos carnavalescos: símbolo ou alegoria?

O carnaval constrói imagens que expressam aquilo que o enredo aborda. Essas imagens são construídas pela criação plástica — fantasias, alegorias e adereços — dos carnavalescos na confecção dos desfiles.

No ano de 1989, a escola de samba Tradição desfilou com o enredo intitulado “Rio, sol, mar e tradição”, com o qual exaltava a cidade carioca. Uma de suas alegorias trazia uma imagem de um Cristo Redentor que movia os braços como a abraçar a cidade do Rio de Janeiro — em alusão à canção de Gilberto Gil intitulada “Aquele Abraço”, cujas estrofes versam: “Alô Rio de Janeiro/ Aquele Abraço!/ Todo o povo brasileiro/ Aquele Abraço!”. Não houve nenhuma restrição, censura ou qualquer polêmica envolvendo essa alegoria, que se apoiava na imagem do monumento como forma de reverenciar a cidade carioca, de ser seu símbolo.

Nesse mesmo ano, a agremiação Beija-Flor de Nilópolis projetou a imagem do Cristo Redentor; mas, em sua forma final, não reverenciava a cidade ou o país, e sim interrogava a sociedade e o Estado em relação a questões crônicas e já anacrônicas, questões historicamente irresolvidas. Em seu desfile, o Cristo Mendigo apontava para as mazelas sociais e políticas de um país extremamente desigual, um país com contrastes econômicos e sociais no qual grande parcela da sociedade, os pobres e os mendigos, se encontravam à mercê da exploração da burguesia.

Segundo o pesquisador de carnaval João Gustavo Martins Melo de Sousa,

uma manifestação cultural advinda do povo [...] propôs-se a fazer uma radiografia da situação sócio-político-cultural do Brasil [...] trazendo à tona os nossos dilemas viscerais, externando, através da construção da mensagem trazida no enredo, um desejo de transformação de um quadro social que não comunga com os anseios da grande população do país. [...] esses personagens [o pobre e o mendigo] representam o povo em seu clamor por mudanças, do cenário do lixo físico, moral e espiritual para uma outra realidade que venha a incorporar seus anseios (Sousa, 2000, p. 38).



Desenho do projeto original do Cristo Mendigo².

² De autoria de Tiago Herculano da Silva, um dos autores deste texto, o desenho se baseia em poucas imagens disponíveis da alegoria sem a cobertura de lona preta, ou seja, no projeto original. A alegoria foi censurada pela Igreja, e a escola desfilou com uma lona preta cobrindo a imagem do Cristo.

A escultura original consistia em um Cristo de braços aberto, como a imagem do Redentor, contudo, suas vestes eram farrapos de panos e tinha aos seus pés uma pequena favela com uma legião de mendigos em sua volta: a Ala de Mendigos. No desfile, esse Cristo abre passagem para seu povo, representado à sua imagem e semelhança: os pobres e mendigos do Brasil. O Cristo da Tradição, que abençoa a cidade e o povo brasileiro, foi tolerado; mas o Cristo da Beija-Flor, que lidera os pobres e mendigos, foi censurado.

A imagem do Messias na Bíblia mostra que ele nasceu na pobreza e pregava aos pobres, acompanhado de perto por alguns deles: os discípulos. Salvador dos pobres, Jesus exigia que os ricos se desfilassem de suas riquezas a fim de alcançar sua própria salvação no Reino dos Céus. Portanto, biblicamente falando, o Cristo é o deus dos miseráveis, dos pobres, dos mendigos e dos aflitos. Foi esta a imagem que a Beija-Flor atualizou no sambódromo: se estivesse vivo, os braços abertos do Cristo tornado Mendigo abençoariam os que vivem em estado de miséria e os que lutam por eles contra o sistema sociopolítico daquele Brasil de 1989. Sua imagem esfarapada era uma alegoria do povo pobre.

Historicamente, a Igreja Católica tomou para si a autoria e o poder da reprodução da imagem de Cristo, o que inclui o Cristo Redentor como uma imagem do homem branco europeu. Em declaração recente, Leandro Vieira — o carnavalesco autor do outro Cristo que olharemos nesse estudo, o Jesus da Gente da Mangueira de 2020 — aponta a que:

historicamente, o embranquecimento de uma figura de protagonismo, no que diz respeito à difusão de valores, contribuiu para que cristãos alimentassem uma afeição profunda pelos homens cujos traços aproximavam-se do Jesus do retrato, e nenhuma empatia para aqueles que se diferenciam (Vieira, 2020a, p. 121).

Logo, o Jesus imaginado pela Igreja reflete em sua imagem e semelhança os valores daqueles que detêm o poder. No caso do Brasil, a

imagem do colonizador europeu: homem branco de olhos claros e cabelos lisos, a representação hegemônica do imaginário cristão.

Já o Cristo da Beija-Flor de 1989 nega esses valores ao mesmo tempo que reafirma os valores cristãos do filho de Deus como aquele que, também pobre, acolhe seus irmãos miseráveis. Nesse sentido, a imagem do Cristo Mendigo acaba por contrastar com a imagem da Igreja Católica, cujo Redentor encontra-se muito distante daqueles que a mesma Beija-Flor em 2018 representaria a esmolar nas escadarias das catedrais³.



Desenho da alegoria do Cristo Mendigo que desfilou na Beija-Flor em 1989⁴.

³ O desfile de 2018 da Beija-Flor de Nilópolis, intitulado “Monstro é aquele que não sabe amar: os filhos abandonados da pátria que os pariu”, retoma a temática da miséria e da pobreza da população brasileira. Uma imagem da população esmoleira aparece em um refrão do samba: “Estenda a mão meu senhor/ Pois não entendo tua fé/ Se ofereces com amor/ Me alimento de axé/ Me chamas tanto de irmão/ E me abandonas ao léu/ Troca um pedaço de pão/ Por um pedaço de céu”. Ler mais sobre esse desfile em Lima (2019).

⁴ Desenho feito por Tiago Herculano da Silva, um dos autores deste texto, com base em fotografia disponível em: <https://veja.abril.com.br/wp-content/uploads/2020/02/beija-flor.jpg?quality=70&strip=info&resize=680,453>. Acesso em: 14 out. 2020.

A igreja não tolerou a interpretação da imagem de Cristo feita por Joãozinho Trinta em 1989: ao contrário, a censurou. O bispo Dom Eugênio Salles proibiu a escola de levar a imagem para a avenida, declarando que “a imagem de Cristo não é própria para alegorias, mas para devoção” (Salles *apud* Sousa, 2000, p. 42). Mesmo proibida pela Igreja, a alegoria desfilou no carnaval.

Uma lona preta foi o material usado para cobrir a escultura original dessa alegoria. O plástico preto lonado simboliza o saco onde colocamos os restos de nosso consumo: o lixo. É como se a Igreja, ao censurar a alegoria, lhe retirasse a ideia de um Cristo que socorre os pobres e mendigos da sociedade e o jogasse no lixo, o descartasse; em contradição com a Igreja, o enredo da agremiação carnavalesca convocava os mendigos a retirar do lixo suas fantasias. Ao jogar o Cristo na lata de lixo do carnaval, a Igreja o entregou aos mendigos como um semelhante de seus semelhantes.

No entanto, algo mais se revelava: a forma como a Igreja tenta controlar a visibilidade das imagens sacras. Quando, no carnaval ou fora dele, o Cristo que nasceu pobre não pode mais caminhar entre os pobres, a Igreja parece afirmar que a imagem de Jesus não comunga com eles, que ela pertence aos altares de luxo das celebrações catedráticas. Além disso, se percebe também que a forma da lona preta denuncia que ali existe um corpo: mesmo que não esteja visível, esse corpo se insinua como um corpo que, rejeitado pela esfera religiosa, ganha novas possibilidades de sentidos ao ser coberto. Um corpo que representa uma grande parcela da população brasileira e — depois de vedada a essa população a visão de seus olhos antes divinos e agora profanos — recebe sua prece: “olhai por nós!...”.

Uma das autoras deste texto reforça essa ideia da imagem do Cristo Mendigo:

[...] por entregar sua própria figuração de Jesus ao coletivo do carnaval do qual se ausenta ostensivamente o deus cristão [...] a arte do Cristo Mendigo afrontou Igreja e autoridades civis e, em consequência, foi condenada por profanar os costumes cristãos. A Igreja, suspeitando o mau uso de seu panteão imagético no ambiente carnavalesco, abusou do poder institucional de representante terreno de Deus: esqueceu-se de que toda instituição é necessariamente humana, nunca divina. Nesse esquecimento, contudo, se revela seu caráter humano. Sem a compaixão que Deus dispensaria a um pecador cristão, a Cúria carioca censurou a alegoria e o resultado traduz o profundo sentido aristotélico da forma da arte que preenche o interior de seu invólucro material: o interdito não é o monte de isopor, resina e ferro da estátua do Cristo Mendigo, mas a contrariedade que sua forma instalada no imaginário cristão. [...] Ao cobrir a alegoria ao invés de retirá-la do desfile, [Joãosinho Trinta] produziu uma obra com a qual se pode fazer história, se por história se entende oferecer o poder que se supunha divino ao humano (Lima, 2011, p. 112).

A pesquisadora afirma a Igreja como coautora da imagem do Cristo Mendigo e, ao final de sua tese, declara que essa imagem passa de alegoria a símbolo do carnaval das escolas de samba. Não bastasse ser a imagem mais citada do carnaval, o Cristo Mendigo retornou à pista do sambódromo carioca em vários desfiles, entre eles, no desfile da Grande Rio, em 2010. Em “Das arquibancadas ao camarote número 1: um grande rio de emoção na apoteose do seu coração”, do carnavalesco Cahê Rodrigues, o Cristo Mendigo foi homenageado juntamente com o carnavalesco Joãosinho Trinta, em sua última aparição no sambódromo. No ano de sua maioridade — o desfile de “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia!” completava 21 anos em 2010 —, a alegoria foi consagrada no mesmo sambódromo em que a Igreja tentou interditar sua entrada. Segundo Lima (2011, p. 387), “a alegoria se tornou símbolo”.

Tensões de um Cristo Negro no sambódromo

Entre 1989 e 2020, diversas outras reinterpretações da figura de Cristo passaram pela avenida, sendo a maioria delas imagens do Cristo Redentor como símbolo do Rio de Janeiro. Nesse conjunto, uma alegoria se destaca por oposição: o Jesus da Gente, da Estação Primeira de Mangueira, no carnaval de 2020.

Para o concurso carnavalesco do Grupo Especial das escolas de samba, a Mangueira apresentou o enredo intitulado “A verdade vos fará livre”. Nele, uma releitura da biografia de Cristo é carnalizada no cenário brasileiro atual — e, em particular, na cidade do Rio de Janeiro. No enredo carnavalesco, Jesus nasceria numa favela, no Morro da Mangueira, seria negro e caminharia entre os pobres e abandonados da sociedade, pelo Estado brasileiro. A proposta do carnavalesco foi a de falar de um Jesus que representasse esses pobres e abandonados. Em declaração no canal do Youtube do jornal *Estadão*, Leandro Vieira afirmou que “Meu Jesus tem a cara do oprimido do Brasil de hoje” (Vieira, 2020b).

Fazê-lo nascer em uma favela — em nosso entender, assim como Joãozinho Trinta fez com o Cristo Mendigo — é fazer sua imagem semelhante à de seus habitantes por meio de representações alegóricas que remetem a traços caraterísticos e hábitos dessas pessoas. É também representar um coletivo específico: a parcela negra da sociedade brasileira submetida à miséria da vida na favela. Quando esse Jesus nasce no morro da Mangueira com semelhante cor de pele, de olho e cabelo, a mesma linguagem e os mesmos hábitos dos habitantes da favela, o resultado é um processo de seu reconhecimento nessas comunidades. Esse processo leva a comunidade da Mangueira a se reconhecer na figura de um filho de Deus próximo de sua imagem: sua cultura, seus costumes e suas festividades, enfim, seu carnaval.

O favelado e o negro representados na Mangueira são marginalizados, em uma sociedade branca que ainda entende o negro como escravo e como bandido, que merece a violência com a qual é subjogado pelo Estado. Recentemente, tivemos mais um caso

dentre tantos que cotidianamente fazem da vida desta população uma tragédia: o jovem Luiz Carlos da Costa Justino, violoncelista negro, foi preso porque uma suposta vítima o teria reconhecido como seu repressor/agressor por uma foto, uma imagem⁵. O sistema sociopolítico brasileiro estimula a perseguição, as acusações sem base e as prisões de corpos negros que se encontram à margem da sociedade. O racismo que estrutura a sociedade brasileira legitima a ideia de que esses corpos são “corpos matáveis”.

Este conceito, de Giorgio Agamben (2002), aponta para o termo *homo sacer*, que o filósofo italiano remonta à Roma Antiga. Segundo o direito romano, um sujeito que praticasse um delito grave era condenado a não prestar honrarias aos deuses; contudo, se algum outro indivíduo assassinasse esse sujeito, o assassino não seria julgado por homicídio. *Homo sacer* é, pois, uma vida que pode ser matável sem penalidade ao assassino. Vemos essa ideia perpassar várias esferas da sociedade brasileira: também são matáveis os corpos das mulheres, como nos revelam os altos índices de feminicídios; e os corpos trans, que cotidianamente são marginalizados e transformados em cadáveres, por uma população cheia de ódio alimentado, atualmente, por discursos que saem da boca do próprio presidente da República Federativa do Brasil.

Quanto à imagem da escultura central da alegoria O Calvário, que representa um desses Jesus da Gente no desfile da Mangueira de 2020, sua apresentação no livro abre-alas a descreve como:

Na cruz em destaque, ele é a face e o corpo de um jovem negro. A ideia é levantar uma reflexão sobre a mortalidade negra expressa nos índices de violência letal resultados de uma sociedade fundada no racismo e em políticas de segurança discriminatórias. De cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. Os negros — especialmente os

⁵ Para mais informações sobre esse caso, recomendamos a leitura do texto disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2020/09/policia-rio-foto-jovem-negro-roubo/>. Acesso em: 16 fev. 2021.

homens jovens negros, tal qual a face do Cristo que apresentamos aqui — são o perfil mais frequente do homicídio no Brasil, sendo muito mais vulneráveis à violência do que os jovens não negros (Vieira, 2020a, p. 137).



Desenho da escultura do Jesus da Gente que desfilou na Mangueira em 2020⁶.

Quantos corpos negros são mortos, acusados e presos a cada dia? Muitos desses corpos são assassinados por policiais, ou seja, pelo Estado. Esses agressores são refratários ao sistema brasileiro de distribuição de justiça: raramente sofrem sanções e julgamentos e, quando são julgados, comumente são absolvidos ou recebem penas menores. Portanto, os corpos negros matáveis são entendidos pelo Estado como corpos não úteis ao sistema; e aqueles que os matam estariam contribuindo com a sociedade.

⁶ Desenho feito por Tiago Herculano da Silva, um dos autores deste texto, com base em fotografia disponível em: <https://www.gilbertolima.com.br/2020/02/mangueira-levou-para-avenida-o-jesus-da.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.

Corpos tornados cadáveres: eis a imagem de “toda hora” que recentemente o carnavalesco Leandro Vieira incorporou ao Jesus da alegoria O Calvário, com as seguintes palavras⁷: “Essa imagem desse meu carnaval não foi inventada por mim, e sim pelo sistema social. Essa imagem do Cristo baleado é uma imagem que vejo toda hora; já vi várias vezes na capa dos jornais; nas ruas do morro. Esse corpo negro baleado é facilmente visível em nossa sociedade”.

“Momentos de perigo” nas representações carnavalescas dos Cristos

A tensão entre Igreja e escolas de samba coloca em choque a forma como percebemos as alegorias do Messias que passam pelo carnaval e a forma como a sociedade e seus representantes políticos deflagram e alimentam um sistema social racista. Nesse sentido, a imagem carnavalesca do corpo negro do Jesus da Gente provoca a possibilidade de um “momento de perigo” que, na alegoria do Messias de Walter Benjamin,

significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do anticristo (Benjamin, 1987, p. 224).

⁷ Fala em um curso promovido pela *Revista Caju*, intitulado “Bastidores da Criação: Enredo, Figurino e Alegoria”. A citação da fala de Leandro Vieira torna-se possível através da memória dos autores deste texto, que participaram do curso.



Imagem salva pelo autor deste texto, no dia de sua publicação⁸.

A imagem do Messias no enredo “A verdade vos fará livre”, diferentemente da tradição da Igreja, revela um Jesus que nasce na Mangueira. Assim, apropriada pela escola de samba, essa imagem retira dos representantes eclesiásticos, e do modo como sua ideologia é reproduzida pela sociedade brasileira como um todo, a legitimação de discursos opressores que têm como base a representação da figura de um Jesus branco. O momento de tensão provocado pela representação carnavalesca coloca em perigo a figura imaculada e branca do Jesus católico. Ao mesmo tempo, ela joga a questão para o plano social, ao revelar e colocar em questão a forma como

⁸ Não é mais possível encontrar a fonte desta postagem, retirada por Vanessa Navarro por causa de investigação do STF sobre *fake news*. Porém, em busca simples por “Vanessa Navarro sobre Jesus da Mangueira” no Google, pode-se encontrar vestígios dessa publicação, apesar de a página encontrar-se desativada. O mesmo acontece com a pesquisa de imagens, em que encontramos um link que contém a imagem, mas não é possível acessar o sítio eletrônico, (in)disponível em: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AAND9GcTfdQCnIvahxYaH6a76x_tuf16B7UXYOr9d7A&usqp=CA.

o sistema jurídico e político lida com o corpo negro cravejado de balas que aparece diariamente em noticiários e redes sociais.

Em pesquisa sobre a repercussão da imagem do Jesus negro da alegoria O Calvário, encontramos uma postagem do carnavalesco Leandro Vieira, em sua rede social. Ela mostrava uma publicação de Vanessa Navarro, assessora do deputado estadual Anderson Moraes (PSL-RJ), em que ela publica a foto da alegoria com a seguinte frase: “Absurdo! Mangueira homenageia bandido e o coloca no lugar de Jesus Cristo”. É válido salientar que Vanessa está sendo investigada no inquérito do STF sobre *fake news*; ela criava diversos perfis falsos para propagar ideologias do atual presidente do país⁹.

Para o pensamento ultraconservador dessa assessora e de seus asseclas, a imagem do Cristo negro crucificado incomoda por contradizer a imagem do Cristo branco de olhos azuis, como já dito: seria uma distorção da imagem sagrada. Para outras pessoas, o terror dessa imagem está na sua denúncia ao sistema social racista: à forma como o negro é marginalizado e tratado em nossa sociedade. Para Roberto DaMatta (1997), a burguesia social tolera o fato de o pobre no carnaval representar os burgueses, se passar por integrante da alta sociedade; mas, quando essa teatralização carnavalesca expressa uma crítica ou um discurso de luta social em que o pobre questiona aqueles que estão no poder, o que se provoca, em quem se identifica com esta burguesia, é a rejeição à festa e ao samba. Daí decorrem tentativas de desmoralizar o desfile da escola de samba e o discurso carnavalesco.

Assim como o Cristo Mendigo de Joãozinho Trinta, o Jesus da Gente da Mangueira é a representação de um imenso coletivo formado por aqueles que estão à margem da sociedade brasileira. Apoiando-nos na alegoria benjaminiana do Messias, o anticristo a ser vencido talvez seja, no Brasil de hoje, a sociedade e o Estado,

⁹ Para mais informações sobre esse caso, recomendamos a leitura do texto disponível em: <https://coletivobereia.com.br/conheca-a-ligacao-religiosa-de-bolsonaristas-com-contas-banidas-pelo-facebook/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

quando usam o poder para aumentar a divisão entre as classes sociais e as identidades étnico-raciais. Quando encontram espaço para expressar-se, os corpos não úteis ao sistema político, corpos de mendigos e negros retratados por esses desfiles de escola de samba, transgridem o imaginário social com sua imagem carnavalesca.

Como exemplificado com a postagem da assessora do deputado, detentores de poder rejeitaram e buscaram deslegitimar o enredo da agremiação, tentando difamar e distorcer a proposta da escola e interferir na imagem do desfile a fim de conquistar a opinião pública. Contudo, com Walter Benjamin, acreditamos que a arte pode gerar momentos de perigo que dão voz a esses corpos silenciados. A arte popular, como força de expressão das corporeidades negras — e também indígenas, de mulheres, de homossexuais e transsexuais, enfim, dos muitos corpos cotidianamente oprimidos neste país —, pode proporcionar um lugar de quebra desse silêncio, um lugar em que os corpos podem ter protagonismo, força e voz.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (Org.). *Cristo Redentor*. História e arte de um símbolo do Brasil. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2007/2008.
- LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria Benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalesca trindade*. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/95077>. Acesso em: 24 out. 2020.
- LIMA, Fátima Costa de. Benjamin, entre o monstro e o vampiro: politização da arte das alegorias de escolas de samba no carnaval carioca de 2018. In: SOUZA, Ricardo Timm de *et al.* (Org.). *Walter Benjamin: estética, política, literatura e psicanálise*. Porto Alegre/RS: Fi, 2019. p. 185-203. Disponível em: <https://www.editorafi.org/564walter>. Acesso em: 27 mar. 2020.
- SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. *Na vida, um mendigo. Na folia, um rei*. Uma análise das imagens do desfile “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”, Beija-flor de Nilópolis, 1989. Monografia (Graduação em Comunicação Social) — Departamento de Comunicação Social e Biblioteconomia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza/CE, 2000.
- TODOROV, Tzvetán. *Teorias do símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.
- VIEIRA, Leandro. A verdade vos fará livre. In: LIESA. *Livro Abre-alas 2020: domingo*. Rio de Janeiro, 2020a. p. 113-176. Disponível em: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>. Acesso em: 15 set. 2020.
- VIEIRA, Leandro. “Meu Jesus tem a cara do oprimido do Brasil de hoje”, diz carnavalesco da Mangueira. Canal do Estadão, Youtube, 30 jan. 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hsO8nVMa6js>. Acesso em: 15 set. 2020.

NÃO QUEREMOS BOTAR NOSSO BLOCO NA RUA! MOVIMENTO DOS BLOCOS DE RUA DO RIO DE JANEIRO NO CARNAVAL DE 2021

PAULA BATISTA [PAULA BATISTA DA SILVA]

Minha experiência carnavalesca: a confiança na massa

Estava com o tempo apertado para subir Santa Teresa, região central da cidade do Rio de Janeiro. Eram quase 7 horas da manhã e os seres Celestiais do bloco Céu na Terra saíam em cortejo, e eu, pernalta¹ e abre-alas do bloco, precisava estar lá. Era sábado de carnaval. Conduzida numa moto, eu apressadamente subia as ladeiras cheias de paralelepípedos, tentando vencer o relógio enquanto a moto avançava por ruas lotadas de seres da folia, que aumentavam em número a cada esquina do pequeno morro. Eu equilibrava a perna de pau numa mão e no restante do corpo, sentia a pressa e o receio de perder a saída, o começo do cortejo do bloco.

Corri para chegar na primeira nota musical da banda. Não cheguei, mas ao me aproximar do bloco, que já tocava, senti que o meu começo já havia acontecido naquele contato com a multidão festiva. Já rodeada pelo povo do carnaval, imersa no acontecimento encantado do bloco, pedi a foliãs e foliões que me subissem em minhas pernas de pau ali mesmo, em meio à massa carnavalesca.

¹ Pernalta, perna + alta, codinome aplicado a quem usa as pernas de pau.

Do alto dos meus mais de 2,5 metros, olhei ao meu redor e entendi: é sábado de carnaval. Eu começo agora, junto a estes vários começos das pessoas que aqui estão.

Eu precisava cruzar aquele delicioso mar de folia e chegar até o abre-alas do bloco. Quanto mais gente, menor era o espaço para caminhar em cima das pernas de pau e maior era a confiança que eu sentia no quanto estava segura ali, onde a pulsão carnavalesca da celebração me atravessava. Assim, ladeira acima eu fui sendo amparada e protegida pelas mãos que se ofertaram no caminho de pedras até conseguir, finalmente, atravessar a multidão. Confiar mais uma vez, essa é a minha experiência de carnaval!

Era para ser carnaval, mas é pandemia

Paradoxalmente, o carnaval é um evento do calendário cristão, mas nele entra como negatividade, como festa pagã, festa profana, festa popular. É festa antes da Quaresma. No momento relâmpago em que ela acontece, o tempo fica suspenso e passa a valer o andamento carnavalesco: um dia se junta ao outro, uma noite se une a outra, um corpo se junta a outro nas ruas, o espaço do povo do carnaval.

Como foliã, o mundo é carnaval enquanto brilha o relâmpago no céu. Nesses dias de ordens invertidas e possibilidades infinitas, todos somos entidades encantadas que constroem e são construídas na folia pelas ruas. Portanto, a foliã e o folião não são meros espectadores do folguedo, e sim seu principal sustentáculo. Confirma Rachel Soihet sobre o carnaval do Rio de Janeiro, onde pulo o meu carnaval: “No Rio o povo não sai para a rua a fim de ver o carnaval. Não. Sai para fazer o carnaval, para criar a alegria das avenidas, enchê-las com o ruído propagador da sua expansão álaque” (1998, p. 61).

O carnaval promove um estado de exceção dentro do estado de exceção que vivemos, e nele se vive em comuna. Essa é uma forma singular de convivência que em tudo se opõe à experiência atual de

uma parcela significativa da população brasileira: a que optou por ignorar as implicações do pertencimento do indivíduo ao âmbito coletivo e, quando desrespeita as regras sanitárias que a pandemia da covid-19, contribui para o genocídio. Ao contrário, o carnaval brasileiro é a festa da vida e do cuidado para com a comunidade.

Conforme Mikhail Bakhtin (1987), o carnaval proporciona uma segunda vida. Em seu acontecer, as ordens se invertem mesmo que por uma curta janela de tempo. Nesse período, o corpo individual pertence à massa, na qual ele é tomado pelo alívio – sentimento que surge da compressão dos corpos, segundo Elias Canetti (1995). Essa massa permite aos indivíduos constituir um corpo único e coletivo, formado por muitos corpos. Sendo um só, o corpo individual experimenta a sensação de rompimento das normas sociais no seu próprio interior, o que proporciona momentos de dissolução das diferenças e das hierarquias entre os que ali estamos. Ao invés de nos separar, nos une.

Nesse sentido, o carnaval brasileiro constela um prelúdio do verdadeiro estado de exceção, como proposto por Walter Benjamin — ou seja, abole a dominação e aponta para a sociedade sem classes. Segundo a leitura que Michael Löwy faz das teses “Sobre o conceito de história” de Benjamin:

Esse “estado de exceção” utópico é prefigurado por todas as revoltas e sublevações que interrompem apenas por um breve momento o cortejo triunfante dos dominantes. Ele encontra também uma prefiguração lúdica — e até mesmo grotesca — em algumas festas populares como o carnaval. Benjamin concorda, nesse caso, com Bakhtin (Löwy, 2005, p. 85).

No carnaval brasileiro, há blocos nas ruas. Segundo a pesquisadora Fátima Costa de Lima: “Anualmente, o povo brasileiro cultiva o costume de sair para as ruas, que ocupa maciçamente, durante quatro dias no mês de fevereiro, para brincar o carnaval. O bloco de carnaval é uma das maneiras de organizar-se para isso” (2008, p. 131). Também nos blocos acontece a transgressão dos limites

preestabelecidos no cotidiano, o que abre a oportunidade de senti-los através de outra ótica, fora do habitual. Para nós, seres da folia, estar no bloco de carnaval de rua faz parte de um processo psíquico complexo e desejado nos momentos do ano, à espera de que venha o carnaval.

Mas há também o medo de estar no bloco, de esbarrar, de entrar em contato corporal com outra pessoa. Com Elias Canetti, podemos pensar esse temor como medo de estar no plural, de ser no coletivo em que “tudo acontece como dentro de um só corpo” (Canetti, 1995, p. 12). No bloco, quando as fronteiras entre o eu e os outros é dissolvida, os outros passam a ser também parte do eu, e nós, todos juntos, parte de um imenso todo. Em suma, o limite do eu individual se flexibiliza ou deixa de existir para que sejamos parte de uma massa, feita de hierarquias sociais rompidas e proximidade de corpos.

Somente quando imerso na massa é que o homem pode escapar deste temor em relação ao contato. Esta é a única situação na qual o temor se transforma no seu oposto. Para isso é necessária uma massa densa, na qual um corpo se estreita contra outro corpo [...] ou seja quando já não se presta mais atenção a quem se aperta contra a gente (Canetti, 1995, p. 12).

Muitos são os satélites que gravitam no universo carnavalesco e compõem a magia dos blocos de rua: o universo do carnaval de rua brasileiro se compõe de muitos blocos e outros grupos, o que faz com que muitos foliões orbitem em torno de um folião individual que se torna coletivo no processo de acontecimento da folia. Eu os chamo de seres encantados do carnaval, que se conectam através do transbordo das paixões dos corpos.

É assim que eu vivo os blocos de rua do Rio de Janeiro, seja nas alturas nas pernas de pau seja com os dois pés no chão, brincando o carnaval e colaborando com ele, nos bastidores das ruas. Mergulhada num oceano de gente, sob o brilho relâmpago do

carnaval, meu corpo se integra a todos os outros corpos, a todas as outras partes, que têm igual valor na festa e são movidas pela celebração da vida.

De acordo com Mikhail Bakhtin (1987), a festa carnavalesca se encontra na fronteira entre a arte e a vida, o carnaval ignora qualquer separação entre atores e espectadores. Mas, em 2021, com a pandemia da covid-19 atingindo a grande massa da população brasileira e, nela, a todos nós que somos do carnaval, como celebrar a vida com tanta gente morrendo? Como manter a confiança que me faz atravessar multidões? Como festejar com tantas pessoas morrendo, mortes causadas por um vírus que contamina através desse contato que eu tanto valorizo? Amo o contato, mas não as mortes. Se o contato traz morte, a confiança precisa continuar existindo, mas no distanciamento.

De “palmito” a “mito”: o capitão Corona

No atual cenário pandêmico no Brasil, o desprezo pela ciência conduz as centenas de milhares de perdas de vidas, causando lutos impossíveis de dimensionar. Nesse sentido, parece não importar mais o que é verdade ou não: o que importa é a fé. No mundo em que vivemos, os impactos da fé costumam acontecer no âmbito do indivíduo ou de formações sociais menores, como famílias ou grupos religiosos particulares. Porém, no período de isolamento social da pandemia de covid-19, os efeitos letais de uma fé muito específica, a fé no “mito”, têm atingido com seu raio de morte a totalidade da sociedade brasileira.

Na sua tese 13 “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (2012, p. 248-249) aponta para a construção do progresso “sem qualquer vínculo com a realidade”, um progresso confundido com o “progresso da humanidade em si”, ilimitado e inexorável. Esse progresso se alimenta de construções imaginárias de mitos. No Brasil atual, a política do Executivo Federal desmobiliza a própria

ideia de pandemia e deixa de combatê-la, produzindo óbitos em números que não param de crescer. Entre outras incitações à catástrofe, as falas do presidente-mito fomentam a aglomeração, ao invés de induzir a população a respeitar os procedimentos sanitários, hoje praticamente a única maneira de nos proteger do coronavírus. A consequência é um progresso que é sinônimo de barbárie.

Quando candidato à Presidência do Brasil, aquele que fora apelidado na infância de “palmito” (Pessoa, 2018), perdeu o “pal” e sincopou-se em “mito”. Essa forma reduzida de palmito fez convergir em sua imagem de mito o desejo e os votos de um volume de pessoas suficientes para elegê-lo a fim de combater inimigos imaginários. Nesse sentido, o palmito que virou mito não é mais que uma ferramenta para intensificar a atitude de negligência dos reais problemas que assolam a sociedade brasileira, frutos de violências de ideologias, como o machismo, o racismo e a homofobia, que alimentam a aceitação da desigualdade social na sociedade brasileira. Insuflado pelo discurso de promover mudanças, mas sem análise crítica, sua potência “revolucionária” sequer questiona as relações de poder que aprisionam a sociedade. O resultado: distração das atrocidades cotidianas que atacam essa mesma sociedade.

Durante a pandemia da covid-19, o presidente do Brasil acumula uma série de declarações que incentivam a aglomeração, minimizam o potencial mortal do novo coronavírus e mitigam os efeitos da atuação do vírus nos corpos e nas vidas de brasileiras e brasileiros. No começo da pandemia, em março de 2020, o presidente declarou: “Alguns vão morrer? Vão, ué, lamento. É a vida. Você não pode parar uma fábrica de automóveis porque há mortes nas estradas todos os anos” (Bolsonaro *apud* 2 momentos..., 2020). Declarações como essa evidenciam qual é a prioridade de seu governo: o progresso que é barbárie. Em maio, no dia em que o país alcançou a marca de 9.897 mortes por covid-19, ele ironizou a necessidade do distanciamento: “Tem 1.300 convidados, mas quem tiver amanhã aqui, se tiver mil, a gente bota para dentro. Vai dar mais ou menos 3 mil pessoas no churrasco” (Bolsonaro *apud* Bolsonaro ironiza..., 2020).

Com essa conduta, o presidente demonstra um total descompromisso com a vida da população, comportamento que não pode ser desatrelado dos números de mortos que o país alcançou ao longo da pandemia.

Em suma, imerso em um fazer político que não prioriza a existência humana, o presidente conduz o Brasil com princípios descritos por Achille Mbembe (2016)² como necropolítica: transforma política em administração da morte. As medidas de proteção da população contra a covid-19 não são opções prioritárias neste governo, que aposta no aumento de bolsões de precariedade, compostos pelos corpos mais vulneráveis.

Ao mesmo tempo que se exime de fomentar políticas públicas de proteção contra a pandemia e não prioriza a vacina como necessidade, o Estado responsabiliza o corpo individual. Esse nexos se evidencia em declarações do presidente, como as seguintes: “Pelo meu histórico de atleta, caso fosse contaminado pelo vírus, não precisaria me preocupar. Nada sentiria. Seria, quando muito, acometido de uma gripezinha ou resfriadinho” (Bolsonaro *apud* 2 momentos..., 2020); e “Vocês não entraram naquela conversinha mole de ficar em casa e a economia a gente vê depois. Isso é para os fracos” (Bolsonaro *apud* Maia, 2020). A figura do “fraco” delineada neste pronunciamento demonstra a intenção de convencer a população de que “forte” é aquele que se expõe ao vírus, ou seja, herói é quem enfrenta o risco de morte e não morre; e, com isso, criar uma competição mórbida dentro da parcela da população que o presidente sidera com seu suposto “histórico de atleta” — a mesma parcela que grita “mito” nas aglomerações supostamente espontâneas, mas de fato artificiais, por ele produzidas.

² Em seu ensaio intitulado *Necropolítica*, Achille Mbembe relata que nos campos de concentração nazistas a existência era minimizada ao corpo biológico. No Brasil Esta lógica fatal se desenvolveu desde a colonização e a escravização de africanos e hoje reproduzida pelo bolsonarismo.

O que esse tipo de discurso provoca nas pequenas multidões de minions³ que o seguem é uma espécie de “descarga”. Segundo Elias Canetti (1995), descarga é algo que acontece no corpo individual situado no interior da massa, que por sua vez responde com crescente coesão, gerando a sensação de que as separações individuais não mais existem, de que todos os corpos estão em pé de igualdade. Mas, no Brasil da pandemia de covid-19, a única igualdade possível de ser pensada é a igualdade na morte.

Este ano não vai ser igual àquele que passou, eu não brinquei, você também não brincou⁴

Os sons da marchinha carnavalesca ilustram os passos do povo do carnaval, a partir do final do ano de 2020. Aproximando-se das férias de verão, enquanto o presidente interpretava a pandemia como uma normalização da realidade e o número de mortes beirava 250 mil, nos mobilizamos para que o carnaval não acontecesse. Quem é folião decidiu ficar em casa, à revelia dos desígnios do palmito que virou mito.

No começo da pandemia, ainda podíamos suspeitar da restrição de ficar em casa como dispositivo de controle do Estado pela separação dos corpos, que desmobiliza e enfraquece o coletivo que ocupa as ruas. Mas, enquanto vivíamos o ano de 2020 ainda cobertos de purpurinas e êxtase do carnaval passado, fomos aos poucos nos juntando à nova dinâmica de convívio do isolamento social: o distanciamento dos corpos, com objetivo de preservar a vida.

É comum que nos dediquemos o ano inteiro ao preparo da folia, mas, em 2020, as costumeiras aglomerações para ensaios e outros

³ Uma das denominações populares dos seguidores de Jair Bolsonaro.

⁴ Sette e Silva (1968).

preparativos deu lugar à urgência de resguardo, com o objetivo de reduzir a disseminação do coronavírus. Não podíamos aglomerar, então não aglomeramos: os encontros festivos de preparação da folia migraram dos espaços presenciais para os virtuais. Para isso, uma criatividade inédita, até então por nós desconhecida, produziu ensaios de blocos, aulas de dança e pernas de pau em redes sociais e plataformas digitais.

Alguns de nós nutriam a esperança de um carnaval em fevereiro de 2021, pela volta às ruas. Ano a ano, com a aproximação da data mais aguardada pelas foliãs e foliões, a latência da festança ganha fôlego, alimentando-se do calor dos corpos daqueles que anseiam pela chegada do carnaval, um calor que contamina a todos. Porém, 2021 já não poderia ser igual àquele que passou: a habitual contagem regressiva que realizamos todos os anos, meses antes do carnaval, não aconteceu nas redes sociais nem nas rodas de conversas, pois os números que nos saltavam aos olhos eram outros: eles contabilizavam os corações que pararam de bater, os tambores silenciados. O som do carnaval entristeceu-se.

A pulsação do período pré-carnavalesco de 2021 não deu ensejo à abertura não oficial, evento que, no Rio de Janeiro, ocorre sempre no primeiro domingo do ano, nas ruas do centro da capital carioca. O acontecimento é protagonizado pelos blocos de rua, que assim fazem seu primeiro cortejo no período pré-carnaval e também nos dias oficiais da folia. Esses blocos não travam relações documentais com a prefeitura carioca, e há muitas tentativas de nomeá-los: ilegais, não oficiais, não autorizados, não liberados, independentes, alternativos, secretos, clandestinos, e até piratas, entre outras possibilidades de denominações irreverentes. Dentro do movimento de blocos que se disponibilizam a ser o estopim da folia nas ruas, não há consenso sobre nomes e muito menos sobre a necessidade de usá-los. Mas houve consenso sobre a importância de ficar em casa no primeiro domingo do ano, a fim de celebrar a vida, contra o extermínio. “Aquela fantasia que eu comprei ficou guardada, e a sua também ficou pendurada” (Sette; Silva, 1968).

Passada a ocasião do pré-festejo, chegava a galope o período do carnaval e mais tambores de vida eram silenciados, agora em alta velocidade. Sem previsão de quando haveria segurança sanitária para ocupar as ruas, nas entranhas de muitos dos movimentos que constroem o carnaval, crescia a necessidade de se posicionar politicamente. Desses movimentos, destaco os das fanfarras⁵, das ligas de blocos de carnaval de rua⁶ e dos coletivos políticos nascidos com estética carnavalesca como o meu, as Gigantes na Luta⁷, além dos blocos com longa trajetória de resistência política⁸. Da imensa diversidade de produtores/as carnavalescos/as, entre a maioria daqueles/as que, no carnaval, convidam a população a ir para as ruas, começava a circular a necessidade de não pôr o bloco na rua, por mais doloroso que fosse para os corações carnavalescos. “Este ano tá combinado, nós vamos brincar separados!” (Sette; Silva, 1968)

Portanto, em 2021, o carnaval de rua do Rio de Janeiro decidiu ser um lampejo — algo como um breve iluminar nos momentos de perigo que Walter Benjamin (2012) descreve em sua tese 6 “Sobre o conceito de história”. Paradoxalmente, o cortejo da resistência pelo distanciamento dos corpos interrompeu os cortejos fúnebres do fanatismo dos apoiadores do presidente negacionista, que de vez em quando ocupam as ruas do Brasil durante a pandemia de covid-19.

Atuando contra as práticas necropolíticas, a luz desse breve relampejar a favor das regras sanitárias comprova que o carnaval também pode mobilizar politicamente: somos capazes de reunir e formar massas reflexivas, com resultados expressivos. Assim, afirmando-se mais uma vez como festa popular que celebra a vida, o carnaval formou uma massa festiva que, se por um lado é nova na

⁵ As fanfarras são orquestras formadas por instrumentos de sopro e percussão.

⁶ As ligas de blocos do carnaval de rua do Rio de Janeiro são formações coletivas compostas por blocos organizados por afinidades.

⁷ As Gigantes na Luta: coletiva de mulheres pernaltas feministas engajadas nas causas sociais e políticas.

⁸ São alguns exemplos: Bloco de Segunda, Cordão do Boi Tolo e Mulheres Rodadas.

sua forma distanciada das ruas, por outro lado se posiciona pela exuberância da existência, o que é típico das folias de Momo.

Não tem rua, mas tem manifesto #carnaemcasa

A figura mais emblemática do carnaval brasileiro é a massa de foliões e foliões, nas ruas. A fim de preservar suas vidas, uma ação uniu blocos, ligas, fanfarras e movimentos de rua da cidade do Rio de Janeiro com o objetivo de não desfilar nos dias do festejo. A massa (Canetti, 1995) carnavalesca tinha como meta única contagiar o povo folião com a consciência de que a movimentação de uns contagia os outros. Essa ação tem a forma de um manifesto, com 159 signatários⁹, que publicaram em suas redes sociais uma campanha.

⁹ Assinaram: Acadêmicos do Engenho de Dentro, Agytoê, Alegria de Quintino, Amigos da Cacilda, Amigos da Esquina, Atenta e Forte, Balanço do Jamelão, Balanço do Pinto, Banda de Ipanema, Banda do Mackenzie, Banda do Méier, Banda Galo do Méier, Banda Vai tomar no Azul, Baque Mulher, Besame Mucho, Bezerra Tolinho, Bloco 442, Bloco Aí Sim, Bloco Amigos da Joaquim Méier, Bloco Butano na Bureta, Bloco Chora 10, Bloco Cultural 7 de Paus, Bloco Cultural Mulheres Brilhantes, Bloco da Ansiedade, Bloco da Gravata Florida, Bloco D'Águas, Bloco das Carmelitas, Bloco das Divas, Bloco das Fridas, Bloco das Tubas, Bloco de Segunda, Bloco do AfroJazz, Bloco do Bagunço, Bloco do Barbas, Bloco do Sargento Pimenta, Bloco Eficiente, Bloco Estratégia, Bloco Exagerado, Bloco Guri da Merck, Bloco Nada Deve Parecer Impossível de Mudar, Bloco Olha Pá Mim, Bloco Pipoca e Guaraná, Bloco Se For Deu, Bloco Seu Kuka, Bloco Superbacana, Bloco to Be Wild, Bloco TTT, Bloco Virtual, Blocobuster, Bloconcé, bLoka, Blonk, Boto Marinho, Brasília Amarela, Brejeiro, Caetano Virado, Calcinhas Bélicas, Canários do Reino, Candybloco, Caramuela, Carimbloco, Cartela Nova, Cartola é do Catete, Céu Na Terra, Charanga Talismã, Charanga Venenosa, Clubinho do Samba, Conjunto Habitacional Barangal, Cordão da Bola Preta, Cordão do Boi Tolo, Cordão do Boitatá, Cordão do Bola Laranja, Cordão do Prata Preta, Cortejo dos Signos, Dalí Saiu Mais Cedo, Derê, Desce Mas Não Sobe, Desliga dos Blocos, Dinossauros Nacionais, É Tudo ou Nada?!, Escravos da Mauá, Eu Sou Eu, Jacaré é Bicho d'Água, Fanfarra Black Clube, Favela Brass, Filhotes Famintos, Fogo & Paixão, FoliON, Gigantes da Lira, Gigantes na Luta, Gota Serena, Ibrejinha, Ih é Carnaval, Imprensa que eu gamo, Labirintos Públicos, LambaBloco, Liga Amigos do Zé Pereira, Liga Carnafofia, Liga CORETO, Liga dos Blocos da Zona Portuária, Liga João

O movimento foi disparado nas redes sociais no dia 24 de janeiro de 2021 e, após as primeiras publicações, começou a receber a adesão de outras formações carnavalescas, que replicaram o “carnaemcasa”: um misto de texto-manifesto, imagem e hashtag #carnaemcasa convidava a ficar em casa e, simultaneamente, fazia uma promessa: “O próximo carnaval será o maior da história”. Eis o manifesto:

O prefeito Eduardo Paes declarou que não haverá carnaval em julho, devido à ausência de condições para imunização total da população. No entanto, o feriado de fevereiro está mantido. O carnaval de rua é um movimento, uma força que resiste e ocupa, tomando de volta para as pessoas um espaço que lhes pertence. Este ano, porém, por mais paradoxal que possa parecer, ficar em casa será a nossa forma de resistência. A resistência ao negacionismo como instrumento de uma política de morte. É vital que marquemos uma posição firme. Portanto, nós, blocos, ligas, fanfarras e movimentos do carnaval de rua do Rio de Janeiro, declaramos por meio desse manifesto que não desfilaríamos em 2021. Fazemos a todos os cidadãos e cidadãs o apelo de que se juntem a nós nesse momento histórico tão difícil que vivemos. Quando estivermos todos seguros e imunizados, faremos a maior folia que essa cidade já viu. Neste momento, entretanto, estamos todos e todas unidos pela

Nogueira, Liga Sambare, Liga Sebastiana, Locomotiva da Baixada, Loucura Suburbana, Mais Carnaval, Menos Ódio, Manie Bloco, Maracutaia, Marcha Nerd, Maria Vem com as Outras, Me Enterra na Quarta, Metais Pesados, Meu Bem Volta Já, Meu Doce Acabou Hoje, Mistério Há de Pintar Por Aí, Monobloco, Mulheres de Chico, Mulheres Rodadas, Multibloco, Nada D+, Nem Muda, Nem Sai de Cima, New Kids on the Bloco, Noites do Norte, NossoBloco, O Baile Todo, Ocupa Carnaval, Orquestra Circônica, Orquestra Voadora, Os Biquínis de Ogodô Convidam as Sungas de Odara, Os Siderais, Perereca do Grajaú, Planta na Mente, Põe na Quentinha?, Que Merda é Essa, Que Pena Amor, Rio Maracatu, Sem Pretensão, Sepulta Carnaval, Sereias da Guanabara, Simpatia é Quase Amor, Studio 69, Surdos e Mundos, Suvaco do Cristo, Tá Pirando Pirado Pirou, Tambores de Olokun, TechnoBrass, Thetheca do Engenho de Dentro, Tigre da Travessa Miracema, Toco-Xona, Toques para Odudua, Traz a Caçamba, Trombetas Cósmicas do Jardim Elétrico, Tupife, Urubuzada, Vai Tomar na Cuia, Vamo ET, Vem Cá, Minha Flor, Volta Alice, Xêpa Gurmê.

vida. Pedimos que não aglomerem e fiquem em casa. O carnaval vive e alimenta nossas almas. A hora em que ele sair, não vai ter quem segure (Martini, 2021).

Talvez não voltemos jamais a viver como antes da pandemia: após tantas mortes, retornar a um normal que ecoa na produção de tanto luto e tanta dor configura uma forma de negação dessas mortes e de manutenção do estado de exceção que vivemos. O carnaval não foi cancelado como um adiamento da felicidade, ou esperando retorno do que já foi, porque a vida não pode ser adiada: ela está acontecendo agora. O carnaval não aconteceu como forma de resistência política para proteger vidas e se solidarizar com os enlutados.

2021: a exceção da exceção que é o carnaval no estado de exceção que vivemos

Finalizo pensando sobre o estado de exceção que vivemos neste momento. Passado o carnaval, o Brasil acumula 300 mil mortes por covid-19. Essa realidade exige ser compreendida por quem faz e quem não faz carnaval no País do Carnaval. Nesse sentido, salta aos olhos a tarefa que Walter Benjamin propôs na tese 8 “Sobre o conceito de história”: “originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo” (Benjamin, 2012, p. 245).

Nessa perspectiva, em 2021, o carnaval de rua se posicionou: não cortejou durante os dias de folia, atendendo à urgência que Benjamin prescreve como a de promover o verdadeiro estado de exceção. Também desse modo cumpriu a meta de responder à estetização da política com a politização da arte — na trilha do que Lima (2020) apontou que já vinha acontecendo desde 2018, no concurso

das escolas de samba¹⁰. Nesse sentido, ao contrário do ocupar as ruas, o estar em casa encarna a politização da arte a serviço da afirmação da vida, além de questionar o entendimento do corpo como peça descartável e lançar luz sobre a reflexão acerca da consciência de classe, visto que os grupos sociais mais afetados pela disseminação do vírus são os/as oprimidos/as pobres e periféricos/as.

Nas suas teses “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin (2012) anuncia que a camada profana da sociedade solicita a felicidade dos vivos, e a mensagem messiânica solicita a felicidade dos mortos. As ruas vazias são o encontro desses dois desejos.

Se durante o carnaval as ruas vazias eram a imagem de um paradoxo, nós, que fazemos carnaval, ouvimos os corações batendo na soma dos silêncios das esquinas, como se fossem tambores percucindo a vida e avisando que a o carnaval não atende ao projeto genocida que situa as ruas a serviço da morte. Nós, os vivos mobilizados pela força do carnaval, encontramos a felicidade nessa imagem das ruas, porque é a imagem da luta do povo da rua. Não sucumbimos à necropolítica do Estado brasileiro, fizemos da luta o luto da festa popular consagrada pelo povo brasileiro, que silenciou durante os dias de festejo para que as vozes dos mortos fossem ouvidas.

O silêncio das ruas foi o grito da arte carnavalesca politizada.

¹⁰ Lima (2020, p. 192) explica que 2018 foi o ano “em que alguns desfiles tomaram a vanguarda da politização da arte brasileira, ao carnavalizar a atual crise política que este país latino-americano vive desde o ano de 2013. A ênfase recente dada à expressão política pela arte das escolas de samba é o que denomino ‘politização da arte carnavalesca’”.

REFERÊNCIAS

- 2 MOMENTOS em que Bolsonaro chamou covid-19 de ‘gripezinha’, o que agora nega. *BBC News Brasil*, 27 nov. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55107536>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- BOLSONARO ironiza e diz que irá convidar até 3.000 pessoas para churrasco. *Uol*, 8 maio 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/05/08/bolsonaro-ironiza-e-diz-que-ira-convidar-ate-1300-pessoas-para-churrasco.htm>. Acesso em: 19 fev. 2021.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Melhoramentos, 1995.
- LIMA, Fátima Costa de. Espaços de rua de espetáculos no carnaval de Florianópolis. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 124-152, jul./dez. 2008.
- LIMA, Fátima Costa de. Politização da arte das escolas de samba brasileiras, entre a COVID e o Carnaval. In: GÓMES, Lola Proaño; VERZERO, Lorena. *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: ASPO/REAL, 2020. p. 191-201
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lurz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

- MAIA, Mateus. Bolsonaro diz que ficar em casa é ‘conversinha mole’ para os fracos. *Poder 360*, 18 set. 2020. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-diz-que-ficar-em-casa-e-conversinha-mole-para-os-fracos/>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- MARTINI, Paula. No Rio, blocos de rua lançam campanha por ‘carnaval em casa’. *CNN Brasil*, 25 jan. 2021 Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/01/25/no-rio-blocos-de-rua-lancam-campanha-por-carnaval-em-casa>. Acesso em: 18 mar. 2021.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1, 2018.
- PESSOA, Luiza. 22 coisas que você provavelmente não sabia sobre Jair Bolsonaro. *Buzz Feed News*, 8 out. 2018. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/br/luisapessoa/jair-bolsonaro-fatos>. Acesso em: 19 mar. 2021.
- SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Em álbum homônimo, 1973. Disponível em: <https://immub.org/busca/?album=bloco%20na%20rua>. Acesso em: 24 mar. 2021.
- SETTE, Paulo; SILVA, Umberto. *Até quarta-feira!* The Pops no álbum *O Baile*, 1968. Disponível em: <https://immub.org/album/o-baile>. Acesso em: 24 mar. 2021.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FESTIVAL FOLCLÓRICO DE PARINTINS: FESTA, HISTORICIDADE E REDENÇÃO

CARLA MARIA OLIVEIRA NAGEL

A Festa do Boi-bumbá de Parintins: perspectivas históricas

Considerado palco de uma das maiores manifestações populares do Brasil, o Festival Folclórico de Parintins acontece todos os anos na cidade de Parintins, no estado do Amazonas. O primeiro festival aconteceu em 1965¹, porém foi somente em 1966 que os bois-bumbás² Caprichoso e Garantido passaram a participar como as grandes estrelas do espetáculo. A festa conta também com várias alegorias compostas por esculturas gigantescas que evocam as lendas, os rituais e os mitos amazônicos.

O grandioso festival que conhecemos hoje é resultado de rupturas e alterações em seus elementos e narrativas cênicas. Pesquisadores que têm se debruçado sobre as festas do boi-bumbá na Amazônia nos dizem que ao longo desse processo de transformação foram desenvolvidas diversas teorias e embates ideológicos sobre suas origens, o que acarretou no vínculo da brincadeira de boi a diferentes ancestralidades. No caso do boi-bumbá parintinense, algumas pesquisas apontam para a ideia de uma origem supostamente lusitana que o

¹ Ver: Cavalcanti (2000)

² Boi Caprichoso e Boi Garantido são os bois que se enfrentam no festival.

desvinculou por algum tempo de suas raízes africanas e nordestinas, mas pesquisadores como Vicente Salles (1994) desenvolvem a ideia de repressão aos folguedos populares do norte do Brasil, que teria resultado em um esgotamento de sua resistência e das lembranças de suas origens étnicas, especialmente da cultura africana.

Em suma, foram levantadas muitas hipóteses sobre esse turbilhão que agita o curso da história do festival de Parintins. Nesse contexto, como pesquisadora dessa festa, me interessa entender as expressões políticas e performáticas do boi-bumbá amazonense, que são produzidas a partir de suas fendas. A antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2000), uma importante estudiosa sobre o processo de dimensão massiva e regional do Festival Folclórico de Parintins, reflete que a brincadeira de boi sempre remeteu a uma forma tradicional popular ligada a encenação de pequenos grupos de brincantes. A autora traz as seguintes referências históricas:

A primeira referência escrita conhecida à brincadeira do boi no país data de 1840 e vem do Recife. É o artigo “A estultice do Bumba-meu-boi”, do frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, beneditino secularizado que redigia o jornal *O Carapuzeiro* na cidade do Recife (Lopes Gama, 1996). Como o título sugere, não se trata propriamente de uma descrição, mas antes de comentários soltos e argutos que servem de pretexto a um sermão diante do escárnio ao personagem do sacerdote no folguedo. A indignação do frei (deveras preconceituosa e também muito engraçada) já permite entrever o caráter fragmentário da encenação, qualificada pejorativamente como um “agregado de disparate”, e sua maleabilidade para a introdução de novos personagens ao enredo. Seria esse o caso do padre, cuja presença em cena, segundo o testemunho do frei, dataria dos anos mais recentes.

[...] A segunda referência data de 1859, e vem de Manaus. É a do médico-viajante Avé-Lallémant (1961, p. 106) de um Bumbá presenciado naquela cidade, um ‘ cortejo pagão ‘, introduzido no seio de “ festa católica “, em homenagem a São Pedro e São Paulo. A descrição destaca a dança do boi

com o pajé ao ritmo do maracá, a “ morte “ do boi, os “ maravilhosos efeitos de luz “ provocados pelos archotes durante a dança em volta do boi “ morto “. O personagem do padre estava então proibido. Impressionou-o também a beleza e ousadia da fantasia do brincante travestido em “ mulher “ do tuxaua (chefe indígena). O viajante viu no Bumbá, “com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem” (Cavalcanti, 2000, p. 1021).

Como resultado dessas alterações, perdas e ganhos de suas expressões lúdicas, satíricas e de seus espaços de manifestação, Cavalcanti (2000) relata que o primeiro Festival Folclórico de Parintins já se apresentou como controle das brincadeiras de rua pela igreja e pela juventude católica da cidade quando incorporado às festas juninas nos anos de 1965 a 1971, até sua mudança para os anfiteatros. Com a transição para os anfiteatros, os bois Caprichoso e Garantido passaram a participar como grandes estrelas da festa, pois, de acordo com Cavalcanti (2000), a brincadeira de boi em Parintins estava desaparecendo. Cavalcanti destaca que mesmo nesse processo de retorno e confinamento nas quadras juninas, os bois ainda não eram atração principal da festa.

Esses recuos e avanços das brincadeiras de boi levam Cavalcanti (2000, p. 1040) a entendê-las como uma “nova afirmação de uma identidade regional cabocla” e dos costumes citadinos. No entanto, a pesquisadora acrescenta que o que se buscou a partir dos anos 1990 foi uma crescente ênfase nos componentes indígenas e no que ela intitula de “moderno movimento nativista” (p. 1040).

Outro pesquisador que tece importantes reflexões sobre as hipóteses construídas em torno história da festa do boi-bumbá parintinense é Rui Manuel Carvalho³. Segundo ele, as diversas teorias desenvolvidas sobre o festival revelam um embate ideológico sobre hegemonia e legitimidade. Para Carvalho, a partir do século

³ Ver: Carvalho (2014)

XIX o que se configurou foi uma expressão cultural regionalizada em que a influência indígena e a nordestina foram fundamentais para a ruptura de uma pretensa europeização do boi-bumbá:

As principais festas eram as danças de tucandeira ou tocandira, dos Maué e Munduruku. (...) É sabido que o folclore indígena decantava a natureza com tudo nela existente: os pássaros, os animais, as árvores, as plantas medicinais e ervas aromáticas, e a imaginação criou os monstros das florestas e das águas: jurupari, juma, mapinguari, curupira, yara, acãuera-de-fogo, cobra grande, tapirayauara e tantos outros seres misteriosos e encantados (...) o boi-bumbá (herança nordestina de nossos antepassados) adveio com os nordestinos em fins do século XIX e começo do século XX (Saunier *apud* Carvalho, 2014, p.25).

Já o pesquisador Ricardo Barreto Biriba⁴, numa análise mais densa, chama a atenção para a presença afro-brasileira como parte essencial do cotidiano, da dinâmica e do que ele chama de “qualidade cênica” (2005, p.60) dessa manifestação, que atinge também o campo político. Ricardo Biriba também ressalta que até meados do século XX a presença do negro era predominante, e só foi diluindo em algumas regiões com a ingerência de outras culturas. No segundo capítulo de sua tese, intitulado *O Teatro Performático Afro-Brasileiro do Bumba-Meu-Boi*, o autor identifica a intensa condição ativista afro-brasileira como “uma forma de resistência cultural que tenta contribuir para a transformação política e social, frente ao preconceito e ao racismo sofrido por esta etnia” (2005, p.61).

Erick Nakanome, pesquisador e diretor do Conselho Artístico do Festival Folclórico de Parintins, pensa na figura do índio como um importante elemento de inovação cênica e histórica nesse festival ao reafirmar a condição da identidade e da historicidade amazônica. Sobre o protagonismo indígena na festa de Parintins, ele diz:

⁴ Ver: Biriba (2005)

Os índios ganham maior visibilidade na festa dos bois de Parintins, tornando-se o diferencial de outros lugares que mantêm a tradição de recontar a história de Pai Francisco e Catirina. De coadjuvantes os índios ganham papel de destaque no espetáculo, pois, além das tribos, rituais, toadas e momentos alegóricos, os principais itens que correm pontos na festa, representam personagens indígenas, como a Cunhã Poranga e o Pajé. Da hilária apresentação dos “índios tontos”, do fim da década de 80, até os dias atuais a mudança é incomensurável. Os índios não estão apenas presentes na arena, como também integram o regulamento da festa, tendo punição para quem, por exemplo, não contar com um determinado número de integrantes de tribos ou na ausência de coreografia tribal (Nakanome, 2017, p. 23-24).

Esse processo de “amazonização”, segundo Nakanome (2020), resultou numa nova dinâmica cidadina e na ressignificação da cultura local. O autor conclui que o processo de transformação da brincadeira do boi para a “festa espetacularizada” envolveu também uma recriação dos seus quadros cênicos e de uma rica disposição do imaginário amazônico em que o trabalho dos artistas e artesãos nortistas foram fundamentais:

Neste momento em que os bumbás se apossam das quadras, as características da apresentação passam por um processo que aponta a necessidade da participação maior de artistas e artesãos, onde a participação da “mão de obra” do município de Santarém/PA torna-se indispensável para uma troca de conhecimento de técnicas, com uso de recursos naturais da região, como cuias, peneiras, tipitis, couro, dentes, plumas e sementes não germináveis. Todas essas mudanças se entrelaçam com a troca da rua para a quadra, construindo, assim, parte referencial importantíssima na definição daquilo que temos hoje por Festival Folclórico de Parintins (Nakanome, 2020, p. 157).

Aliados a essa “amazonização”, penso que os novos espaços festivos são novas formas do político, da comunicação e da visibilização da cultura e dos laços sociais, com a reintegração do espectador adiante do simples papel passivo de quem consome um espetáculo. As “galeras”, como são chamados os espectadores do bumbódromo, assumem o ato autoral e coreográfico no espetáculo, ao se integrarem às performances, ao canto, à dança, como resistência coletiva, e ao que a pesquisadora do carnaval brasileiro Fátima Costa de Lima (2012a, p. 138) chama de espaços de realidade e de “foco do interesse estético popular”, que são espaços como os estádios e sambódromos, locais que estabelecem relações com a massa e seu cotidiano.

O bumbódromo de Parintins é um desses lugares de interesse estético autoral e de afeto e, ao mesmo tempo, um espaço de potencialidade das lutas do presente. Além da ideia reducionista de um espaço de entretenimento, é lembrado aqui como um espaço que abarca durante o ano inteiro projetos de incentivo à leitura e às artes, abrigo no seu interior espaços onde a comunidade apresenta suas produções artísticas. O bumbódromo também conta com uma biblioteca e um acervo coletivo para os quais a própria população contribui com doações de fotos, livros, discografias e objetos que possam contribuir com a história da cidade e de suas festividades. Nesse espaço ainda são oferecidos gratuitamente, para a comunidade local e seus municípios vizinhos, cursos de artes visuais, teatro, cinema e uma escolinha de arte para crianças, além do memorial dos dois bois-bumbás apresentados na arena.

Nesse sentido, é um lugar de revalorização da memória e encontro entre culturas e suas experiências, sua percepção comunal de mundo, em que o povo é artista e protagonista, objeto e sujeito de sua própria história, ao elaborar seu próprio legado e seu sentido de comum, de comunidade.



IMAGEM 1: Galeras no bumbódromo em noite de festa⁵

Em oposição a uma escrita limitada da história dos eventos festivos, as novas pesquisas apontam para uma necessidade de olhar para essas manifestações artísticas e seus espaços de expressão articulados às suas referências culturais e seus vínculos com o passado, a historicidade e o “modo de viver cotidianamente, os saberes, costumes e tradições de caboclos, índios, negros e ribeirinhos” (Lopes; Barbosa, 2017, p. 5).

Diante disso, a capacidade crítica de “fazer emergir o outro da história” (Kangussu, 1996, p. 32) e de transformar o presente está no compromisso com a memória e os sentidos que agregaram os indivíduos à comunidade e às suas lutas emancipatórias. No caso de Parintins, essa emancipação está intimamente ligada à sua relação com o lugar vivido e sua gente.

⁵ Disponível em: www.wikiwand.com/pt/Festival_Folclórico_de_Parintins. Acesso em: 10 mar.2021.

Parintins 2018: novos protagonistas na trama histórica

“O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente”.

[BENJAMIN, 1994, P. 225]

Ao anular os modelos hegemônicos de representação da Amazônia e desenvolver seus próprios métodos de interpretação histórica, conjecturo que o Festival Folclórico de Parintins tem reivindicado a cada ano a presença dos saberes e os dos sujeitos historicamente reprimidos e ocultos no passado e no presente. Um olhar mais atento sobre essa manifestação reconhece que a historicidade da festa e de seus brincantes passa pela tarefa do que Walter Benjamin chama de “escovar a história a contrapelo” e, por conseguinte, pelo entendimento de como se operam as memórias de insubmissão em consonância com seu tempo, em que as ações de escrita de sua própria história requerem o rebelar-se contra o nivelamento das experiências, assim como o aprimoramento dos mecanismos próprios de produção artística, definido por Cavalcanti como “um conhecimento e uma experiência muito particulares” (2000, p. 5).

As narrativas presentes neste festival revelam esses mecanismos de releitura, que têm se renovado pelos vínculos que se fortalecem nesse encontro com a cultura indígena, afro-brasileira e ribeirinha. A produção inovadora das alegorias envolve uma força coletiva e afetiva e tem base na vida comunitária, em que os artistas, em consonância com seu tempo, apreendem novos sentidos e formas de estar no mundo, na cidade e na floresta, numa combinação de experiências acumuladas e aprimoradas ao longo de sua história, assim definida por Lopes e Barbosa:

A experiência dos artistas e os conhecimentos empíricos foram importantes para o desenvolvimento das técnicas artísticas, e combinado com as práticas contemporâneas e inserção dos

conhecimentos adquiridos a partir das instituições, escolas e universidade de artes contribuem com o fortalecimento da cultura Parintinense como um todo, tornando possível o trabalho dos seus artistas (Lopes, Barbosa, 2017, p. 5).

Vejo o ano de 2018 como um importante marco para a história do boi-bumbá parintinense, já que foi um ano permeado por esse forte sentido de historicidade, presente em temáticas como “auto da resistência popular”, “*ethos* do saber popular”, “revolução ancestral”, e consolidado por algumas inovações cênicas com a presença do líder do povo Yanomami Davi Kopenawa e o seu discurso sobre a demarcação das terras indígenas, além da participação dos bailarinos da comissão de frente da escola de samba do Rio de Janeiro Paraíso do Tuiuti⁶ e o seu “grito de liberdade”. O festival de 2018 se sobressai também pela presença significativa de um cuidadoso esforço crítico ao olhar o passado como um alerta aos combates ainda ocultos no presente, revelando que a subversão a uma escrita oficial da história não parte de uma contemplação e identificação afetiva com passado dominador, e sim com sua erradicação ancorada nas experiências que deslegitimam o passado opressor ao mesmo tempo em que dialoga com “temáticas esquecidas e negadas na contemporaneidade” (Nakanome, 2020, p. 151).

Na contramão da história oficial, as toadas, performances e alegorias conduzidas pelos rituais indígenas⁷ são recursos significativos nesse festival para o combate e a atualização das interpretações estigmatizadas sobre a Amazônia, em que o espectador é convidado

⁶ Em sua apresentação no sambódromo, em 2018, essa escola fez uma releitura histórica sobre os escravizados do Brasil, nos 130 anos da Lei Áurea.

⁷ Segundo Nakanome o item Ritual Indígena “inserido no contexto das apresentações recentemente, tornou-se um marco no festival, dividindo a história da festa em antes e depois da representação dele. Absolutamente carregado de signos do universo mítico indígena, este item retrata não somente o simbolismo fantástico da mitologia desses povos, mas abrange de forma complexa e ampla seus conhecimentos e sua maneira de se perceber no mundo, sua fé e suas relações sociais nas mais variadas dimensões” (2000,p. 169).

à colisão histórica e à possibilidade de refletir que a região é muito mais que “um viveiro de criaturas exóticas de futuro incerto” (Souza, 2019, p. 18). Os vestígios historiográficos são recolhidos para pensar o que no passado foi e continua a ser suprimido, e a intervenção histórica se faz pela visibilidade do que ainda está oculto. Ao apresentar o Pajé⁸ incorporado ao espaço e ritual da festa, como um sujeito que conduz a experiência histórica, e atrelado a uma corporalidade ligada à natureza, aos biomas e às formas tradicionais de adaptação das populações indígenas, revela-se um multiculturalismo cosmopolítico presente nas “inseparabilidades entre homem e meio” (Colferai, 2014, p. 170).

Diante dessas questões, penso nos componentes cênicos dos últimos anos desse festival, e em especial do ano de 2018, como possíveis transposições de convenções e registros escritos e visuais construídos ao longo do tempo sobre a história da Amazônia. Outrossim, as alegorias tornam-se uma nova possibilidade de romper com as pretensões de objetividade de conhecimento e de uma temporalidade totalizante de mundo, que, ao evocar o passado e atualizar o presente, reafirma o compromisso com a resistência dos povos que habitam a Amazônia. A oralidade, os referenciais de tradição e a ancestralidade passam a ocupar o centro da experiência e da resistência histórica dos saberes e práticas marginalizadas pelos discursos limitantes.

A presença do líder Davi Kopenawa e seu canto de esperança reforça e atualiza a missão da “história a contrapelo”, anunciada por Benjamin, e da revolução ancestral em curso no momento em que Kopenawa, que há vinte anos marchou de Parintins a Porto Seguro para a celebração dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil e foi recebido com bombas, volta à Parintins para reiterar que sem a floresta e sem os povos que lá habitam, não há história, não há o que celebrar:

⁸ Curandeiro e guia espiritual, portador de poderes ocultos.

Vocês, não indígenas, chegaram aqui no Brasil, invadiram o nosso Brasil, e agora vocês são, viraram brasileiros. Mas quem é mais brasileiro somos nós indígenas, brasileiros legítimos. Não viemos de outro lugar. Nós nascemos aqui, no nosso Brasil. Nosso povo cuidou. Nós moramos, preservamos a grande floresta, muitas árvores, montanhas, cachoeiras, rios, água limpa — o lugar bonito para nós ficarmos felizes. Era assim. Eu estou recebendo [mensagens] de muita gente que está lendo o meu livro. Eu estou pedindo para professores ensinarem essa minha fala, que está no papel, está no escrito. As crianças vão começar a olhar, querer conhecer a cara da Amazônia, conhecer povo indígena, que está guardando e morando faz *é* tempo na floresta. Porque nosso povo indígena, Yanomami, somos os melhores guardiões da nossa floresta Amazônica. Então é isso que eu queria colocar. Queria muito que eles aprendessem a olhar e respeitar junto com nós, junto com yanomami, junto com *xapiri*, para nós termos nosso Brasil preservado. Não é para destruir não. Nós, aqui, ninguém está morrendo de fome. Destruindo, a terra vai estragar, fica estragando o que *Omama* plantou, a terra bonita, lugar lindo, cheio de cachoeira, cheio de montanha, muita chuva (Kopenawa *apud* Dias Jr.; Marras, 2019, p. 242).

Ao celebrar e rememorar a história e os povos que habitam suas cidades, rios e floresta, esse grande encontro ancestral de 2018 potencializa histórias a partir de outro lócus de enunciação, de saberes e cosmovisões negadas e de referências epistemológicas que envolvem as experiências artísticas e singulares quando se fala da Amazônia.

A Redenção possível

*Entrem na ocará sagrada
Na arena da festa
Recontam histórias de heróis tribais do meu Brasil
Chega no passo, na guerra, na dança, na terra
Exalta a floresta
É o tempo ancestral do meu país⁹*

Atrelado a uma ideia de revalorização epistêmica que envolve releitura e protagonismo histórico dos povos que habitam a Amazônia, não posso deixar de citar aqui o dramaturgo amazonense Márcio Souza que tem se dedicado à inversão do caráter marginal e do eterno e recorrente estado de descoberta da Amazônia, gerada pelo que ele chama de “tropismo historiográfico ocidental” e suas regras centradas no documento escrito. Por eleger o protagonismo indígena e a memória oral dos mitos em sua escrita, Souza¹⁰ torna-se referência para as ideias desenvolvidas aqui e para o movimento de interpretação e redenção das realidades amazônicas, reinocando a história e as estratégias de resistência das etnias quando diz que

Quando os europeus chegaram, no século XVI, a Amazônia era habitada por um conjunto de sociedades hierarquizadas, de alta densidade demográfica. Ocupavam o solo com povoações em escala urbana, contavam com um sistema intensivo de produção de ferramentas e cerâmicas, uma agricultura diversificada, uma cultura de rituais e de ideologia vinculada a um sistema político centralizado, e uma sociedade

⁹ Dança dos Tuxauas (Boi Caprichoso).

¹⁰ Em minha pesquisa de mestrado, que resultou na dissertação intitulada *Em busca do paico verde: O teatro político de Márcio Souza*, defendida no ano de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), analiso a produção desse dramaturgo ligada à visão crítica do processo histórico da Amazônia e dos povos que lá habitam.

fortemente estratificada. Essas sociedades foram derrotadas pelos conquistadores, e seus remanescentes foram obrigados a buscar a resistência, o isolamento ou a subserviência. O que havia sido construído em pouco menos de 10 mil anos foi aniquilado em menos de 100, soterrado em pouco mais de 250 anos e negado em quase meio milênio de terror e morte (Souza, 2019, p. 36).

Somente ao partir do entendimento de que a redenção histórica exige a “rememoração” integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos “grandes” e “pequenos” (Löwy, 2005, p. 54), e que passa, portanto, pela subversão total à história “oficial”, poderemos reconhecer os saberes que, na contramão da ideia de experiências em declínio, restauram a história ocultada. O que tenho percebido em minhas investigações sobre o Festival Folclórico de Parintins é a evidência cada vez maior da ascensão de uma rememoração que inaugura uma nova forma de compreender o desenvolvimento histórico e a emersão da temporalidade descrita por Lima como “o *Jetztzeit* (tempo-agora) benjaminiano que se estabelece como o instante revolucionário que interrompe o *continuum* linear da história, a fim de nela estabelecer outros eventos possíveis” (2012, p. 1). No caso de Parintins, nos eventos presentes nas histórias orais, nas memórias coletivas, na música, na dança e nas narrativas alegóricas que se oficializam e passam a ocupar o centro da experiência histórica, tendo em vista que cada história ocultada, cada etnia apagada, cada área desmatada “por mais humilde e”pequena”que seja, será salva do esquecimento e “citada na ordem do dia”, ou seja, reconhecida, honrada, rememorada” (Löwy, 2005, p. 55).



IMAGEM 2: Alegoria “Boitatá” no Festival Folclórico de Parintins, em 2018¹¹

Um passado que não passou

Ao irradiar novos sentidos de experiência e tempo, “iluminados pelo sol da história do presente e conduzidos pela consciência histórica do passado” (Löwy, 2005, p. 58) que não passou, e segue vivo nas profundezas da floresta, os alegoristas parintinenses colocam em cena suas próprias referências, que ligadas às lendas e rituais representados por entidades como do Boitatá, a grande serpente de fogo guardiã da floresta e reveladora do espírito da preservação, e ao poder de despertar os mortos do Pajé, sinalizam a resistência ao avanço das invasões colonialistas e às novas formas de aviltamento e exploração dos povos, dos rios e da floresta. Na

¹¹ Disponível em: www.facebook.com/parintinsocial/photos/a-lendária-boitatá-alegoria-do-artista-juarez-lima-na-3ª-noite-do-festival-folcl/493332991124321. Acesso em 10 mar. 2021.

arena, as narrativas amazônicas de memória iluminam a história, na qual “a curva de um rio, a floração de uma árvore” (Souza, 2015, p. 46) tornam-se também resistência ao cotidiano opressor do presente. Resistência refletida nos ritmos, gestos e vozes que possibilitam “a troca de conhecimentos e saberes de geração a geração” (Nakanome, 2020, p. 164).

Desse modo, experiência e tradição atualizam o debate histórico sobre a condição, vivência e pluralidade desses povos. Num lampejo do ocorrido com o agora, os gestos são revividos numa experiência única que se traduz em seus corpos, na diversidade de seus rituais e danças e nas figuras centrais dos seus líderes como grandes representantes da sabedoria popular. O universo simbólico e os corpos dançantes na festa como revés do suprimido e dos relatos oficiais transpõem o imaginário opressor, rompendo com o que Benjamin chama de “cortejo triunfante dos dominantes” (Löwy, 2005, p. 5) pela possibilidade de festejar a redenção.



IMAGEM 3: Pajé conduzindo os rituais indígenas¹²

¹² Disponível em: www.acritica.com/channels/especiais/news/caprichoso-aposta-na-forca-do-paje-para-sua-segunda-apresentacao-no-festival-2014. Acesso em: 11 mar.2021

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. *In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht.* Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BIRIBA, Ricardo Barreto. *Parintins cidade ritual: boi-bumbá, performance e espetacularidade.* Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- BRAGA, Sérgio Ivan Gil. Festas religiosas e populares na Amazônia: algumas considerações sobre cultura popular. *In: BRAGA, Sérgio Ivan Gil. (Org.). Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades.* Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2007.
- CARVALHO, Rui Manuel Sénico. *Parintins: boi-bumbá e afirmação identitária.* Discurso, representações, sonoridades e identidades no Amazonas contemporâneo. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Formas do efêmero: alegorias em performance ritual. *Ilha — Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 163-183, jan./jun. 2011.

- CAVALCANTI, Maria Laura V. C. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, Ciência e Saúde*, Manguinhos, v. 6, p. 1019-1046, 2000. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702000000500012>. Acesso em: 26 set. 2021.
- COLFERAI, Sandro Adalberto. *Um jeito amazônida de ser o mundo*. A Amazônia como metáfora do ecossistema comunicacional: uma leitura do conceito a partir da região. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.
- DIAS JR., Carlos M.; MARRAS, Stelio. Fala Kopenawa! Sem floresta não tem história. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 236-252, abr. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132019000100236-&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 de mar. 2021.
- KANGUSSU, Imaculada Maria Guimarães. *Passagens: imagem e história em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.
- LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo mendigo e a carnavalesca trindade*. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012a.
- LIMA, Fátima Costa de. Cenografia censurada: as alegorias proibidas do carnavalesco Joãozinho Trinta. In: VII Congresso da Abrace. *Anais Eletrônicos*. Porto Alegre, 2012b. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2208/2302>. Acesso em: 1 dez. 2019.

- LÖWY, Michael. Tempo Messiânico e Historicidade Revolucionária em Walter Benjamin. *Revista Direito e Praxis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, p. 2069-2089, set. 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2179-8966202000302069&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 6 dez. 2020.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre Conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- NAKANOME, Erick da Silva. *A representação do indígena no boi-bumbá de Parintins*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- NAKANOME, Erick da Silva. O boi-bumbá de Parintins como agente de educação patrimonial no estado do Amazonas. *Revista Ensino de Ciências e Humanidades: Cidadania, Diversidade e Bem Estar*, v. 4, n. 1, p. 151-176, jan./jun. 2020.
- LOPES, Iago Kllisman Guimarães; BARBOSA, Tatiana da Rocha. O deslocamento temporal dos artistas plásticos que trabalham no Festival Folclórico de Parintins-AM: a mercantilização da mão de obra artística e suas redes. *Repositório Institucional UEA*, Manaus, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br> Acesso em: 4 dez. 2020.
- SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Gão-Pará ou Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994.
- SOUZA, Márcio. *Amazônia Indígena*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- SOUZA, Márcio. *História da Amazônia*. Rio de Janeiro: Record. 2019.

[3]

FRAGMENTOS SEMIFICCIONAIS DE UM PASSADO DISTANTE QUE INSISTEM EM APARECER

LUIZ GUSTAVO BIEBERBACH ENGROFF

As memórias são acessadas em momentos-chave de nossa trajetória de vida e, normalmente, retornam à mente como imagens de um passado, que se torna presente, por conta de estímulos ao nosso redor. Se formos pensar especificamente nas memórias de infância, encontramos-nos com o início de nossa concepção de mundo, anexa à formação desse sujeito. Os momentos de isolamento, por conta da recente pandemia, levaram-me a revisitar esses locais. Nessas rememorações, algumas perguntas se faziam presentes: quais desses momentos ainda estavam salientes em minha memória e como eles ainda reverberavam no presente? Onde ficara aquele artista que tanto sonhou na infância? Quais seriam as mudanças de percepção em relação ao mundo que me rodeavam naquele momento passado e neste agora?

Comecei a repensar na minha trajetória como sujeito e relembrar algumas memórias mofadas que se encontravam estagnadas e soterradas em algum lugar do passado. Mas o que fazer com tudo isso? Antes, ainda preciso fazer outro retorno a um passado um pouco mais distante.

O momento seminal desse projeto de memórias tende a me levar ao processo de montagem da peça *Ontem à noite caía o Sol*¹, escrita por Mariana Corale, durante a sua parceria junto ao Núcleo de Dramaturgia do SESI Londrina², em 2016. A narrativa da peça gira em torno da personagem Ana e é ambientada no início dos anos 2000. A protagonista mora com Iuri em um pequeno apartamento de uma cidade brasileira e seu cotidiano é impulsionado por um desejo de descoberta pelo passado da mãe dela.

A dramaturgia da peça desenvolve-se a partir do desejo da personagem Ana por trilhar o seu passado e de seus familiares. No ponto oposto está Iuri, que se caracteriza como uma alegoria da geração que preferiu não ter passado, em vez de criticar as atitudes de seus familiares. O personagem é desvelado por meio dos outros personagens presentes nas cenas oníricas da peça: uma viagem pela transiberiana. O rosto de Iuri está lá nesses personagens que trazem sentido para a memória ir adiante. Em registros de momentos de silêncios, excitações e ponderações, o relacionamento entre Ana e Iuri se constrói e, conseqüentemente, consome-se. Enquanto Ana era filha de uma militante política na ditadura brasileira, Iuri era neto de militares — fato que se descobre apenas na metade do desenvolvimento da peça.

As inquietações listadas acima culminariam no desenvolvimento de fragmentos dramáticos a partir de um primeiro desafio: por que não tentar escrever a história pregressa do personagem Iuri? Porém, outra pergunta vinha à tona: por que esse interesse em criar a sua trajetória? Parecia algo que estava latente dentro de mim.

¹ A peça foi encenada pela primeira vez em Londrina, durante o Festival Internacional de Teatro de Londrina (FILO). Em 2017, foi remontada pela Cia. Embróglgio, de Florianópolis/SC, e na ficha técnica dessa nova montagem participaram: Mariana Corale (atuação, dramaturgia e figurinos), Gustavo Bieberbach (atuação), Rafael Motta (criação e operação de luz) e Ricardo Goulart (identidade visual e operação de som). A remontagem participou de eventos como: Mostra Fringe (Festival de Teatro de Curitiba/2017), Projeto Memórias da Resistência (Cultura Viva/2017 e Edital Comunitário da cidade de Itajaí/SC/2018) e Projeto Estação Cultural (idealizado pela Fundação Catarinense de Cultura/ 2018).

² O texto contou com a assessoria dramática de Maurício Arruda Mendonça.

Ponderações à parte, descobri que essas implicações se tornaram pertinentes devido a momentos em que eu enxergava o personagem Iuri como alguém que eu possivelmente viria a ser³, caso não tivesse deixado minha terra natal⁴ aos dezessete anos e enfrentado outros caminhos pela vida, os quais me trouxeram até aqui. A partir dessa compreensão, o objetivo dos textos que desenvolvi foi o de levantar mais indícios sobre o passado do personagem Iuri, suas implicações com o momento histórico em que ele nasceu e viveu sua infância (década de 1980), confluindo com as minhas perspectivas pessoais.

Com essas ideias em mente, comecei a pensar como poderia desenvolver as narrativas e quais seriam os pontos de encontro e desencontro entre a trajetória fictícia de Iuri e a minha como sujeito. Essa perspectiva me auxiliou na seleção de momentos que gostaria de compartilhar e daqueles que ainda deixaria às escondidas. A priori, os textos que desenvolvi são fragmentos de situações que experienciei, lidos da perspectiva de um adulto que olha para seu passado, inserindo as reflexões críticas acerca daquilo que vivenciou. Certamente, há uma dose de ficcionalização de minha experiência, porque há sempre algo que acentuamos e outros fatos que deixamos passar. Esses pensamentos vagos, por vezes anacrônicos, levaram-me a uma das obras do ensaísta e filósofo Walter Benjamin (1892-1940), intitulada *Infância Berlimense*⁵, que se torna também um dos grandes estímulos de minha escrita dramática.

³ Enquanto meu avô paterno foi militar do exército brasileiro, meu avô materno era artista plástico.

⁴ Fui a Blumenau para cursar o bacharelado em Arquitetura e Urbanismo na Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB), finalizado em 2000.

⁵ Obra constituída de fragmentos sobre a infância do autor em Berlim, nos idos em 1900. Seis deles foram publicados em 1926, com o título *Crônica Berlimense*, no jornal *Die literarische Welt*, e “sua versão completa de última mão”, em 1938. Durante esse período, Benjamin fez inúmeras alterações, culminando na publicação de outra edição em 1972, que serviu como base para a tradução utilizada no desenvolvimento deste trabalho.

Durante o período pandêmico, foram divulgadas as inscrições para o Edital Emergencial #SCulturaemsuacasa, viabilizado pela Fundação Catarinense de Cultura, através de uma realocação de verbas da Assembleia Legislativa e do Governo do Estado de Santa Catarina⁶. Estava decidido, iria escrever essas memórias num formato inspirado naquele utilizado por Benjamin e faria um compartilhamento desses textos em uma leitura *online*, veiculada pela página do Facebook⁷ da Cia. Embróglio⁸. Esse compartilhamento ocorreu dia 29 de outubro de 2020, às dezenove horas e trinta minutos, e a ação foi intitulada *Solilóquio: devaneios de um ator/personagem*⁹.

Segundo o tradutor João Barrento, em seus comentários presentes na edição *Rua de mão única — Infância berlinense: 1900*, publicada pela Editora Autêntica em 2013, os referidos escritos de Walter Benjamin compreendem a “[...]um complexo movediço e mutante de textos, no que se refere à ordenação, seleção, variantes e posicionamento narrativo (na terceira ou na primeira pessoa, consoante as épocas e as versões)” (Barrento *apud* Benjamin, 2013, p. 134). Por conta das características indicadas anteriormente, esse compêndio de textos tornou o trabalho dos organizadores da edição¹⁰ crítica alemã um tanto complexo, dadas às inúmeras revisões e desacordos entre a equipe editorial.

⁶ O projeto de Lei foi proposto pela deputada Luciane Carminatti, pelo qual foram distribuídos 4 milhões para propostas de apresentações artísticas *online*, produções de conteúdo e ações de difusão e formação.

⁷ Leitura dramática disponível na *fanpage*: <https://www.facebook.com/CiaEmbroglio>. A ação artística contou com a leitura dramática dos fragmentos escritos, acrescidos de recursos sonoros e iluminação, concebidos pelos artistas presentes na ficha técnica do projeto, conforme nota 9. A duração foi de aproximadamente 35 minutos.

⁸ Fundada em 2004 como *Apatotadoteatro*, teve a sua razão social alterada em 2013. Possui pesquisa nas diversas linguagens teatrais e suas intermediações com a performance, com foco na formação de público.

⁹ Ficha técnica do projeto — Dramaturgia e leitura: Gustavo Bieberbach/ Assessoria dramaturgíca e de encenação: Mariana Corale/ Produção e Assistência de direção: Ricardo Goulart.

¹⁰ Trata-se da edição original alemã mais completa da obra de Benjamin, intitulada *Gesammelte Schriften*, de Rolf Tiedermann e Hermann Schweppenhäuser, publicada em 1972.

A tese mais aceita por pesquisadores é a de que Benjamin tenha iniciado a escrita dessas anotações de infância semifictícias durante sua estadia em Ibiza, entre abril e julho de 1932. O autor definia os textos como uma “[...] série de anotações [...], uma espécie de recordações de infância, mas isentas de marcas demasiado individuais ou familiares. Uma espécie de *tête-à-tête* de uma criança com a cidade de Berlim” (Barrento *apud* Benjamin, 2013, p. 136). A versão publicada em 1972 sofreu cortes retirados pelo próprio Benjamin. Acredito que haja a necessidade de pontuar que a sequência dos fragmentos não é cronológica, o que complexificou ainda mais o trabalho dos editores. Esse é um dos fatos que deixa o quebra-cabeça benjaminiano como algo “quase indecifrável”. A seguir transcrevo alguns dos trinta e dois títulos dos fragmentos que podem evidenciar o foco da escritura benjaminiana: Panorama imperial/ A Coluna da Vitória/ O telefone/ *Tiergarten*/ Atrasado/ Livro para rapazes/ A febre/ A lontra/ Notícia de uma morte/ A meia/ Esconderijos/ Um anjo de Natal/ A caixa de costura/ O anãozinho corcunda.

Notando cada um dos títulos dos fragmentos listados acima, pode-se perceber uma das qualidades que muitos de seus críticos o adjetivavam: um autor que se detinha aos detalhes, por vezes insignificantes. Porém, a maneira com que esses detalhes eram trazidos à sua escrita é que o tornaram um dos críticos e ensaístas mais importantes do século XX. Ali se misturam: nomes de ruas, brincadeiras infantis, arquitetura e entorno burgueses, sensações de sua transição entre infância e adolescência e até um dos apelidos que ficaram notórios, por conta da possível má sorte que o acompanhava.

Na nota tradutória, intitulada “Palavras prévias”, há a menção de como Benjamin teve a ideia de escrever o referido projeto que permeava as suas memórias de infância em Berlim. Nesse pequeno texto, ele afirma ter a certeza de que ficaria longe da cidade onde nasceu¹¹ por um breve período e que a situação em que se encon-

¹¹ Benjamin nunca mais retornaria à Alemanha.

trava — exilado na França — suscitava imagens nostálgicas. Porém, em uma analogia a um corpo sadio e sua relação com um possível remédio, ele nos traz as seguintes palavras: “Mas o sentimento de nostalgia não poderia, nesse caso, sobrepor-se ao espírito, tal como a vacina não pode tomar conta de um corpo saudável” (Benjamin, 2013, p. 69). No trecho, o filósofo se referia ao sentimento de melancolia e ao vazio existencial que não poderiam suplantam uma escrita que tivesse como objetivo um fim necessário e social. Portanto, os seus fragmentos mnemônicos transplantados para o papel seriam uma visão crítica daquilo que ele havia vivido.

O intuito de Benjamin era se apropriar de algumas imagens daquela experiência que ele havia tido na infância, levando em conta a sua posição burguesa perante a cidade grande que se movimentava frente aos seus olhos, nariz e ouvidos. O intuito crítico desses textos se assemelharia ao *modus operandi* da escrita de sua conferência “O autor como produtor”, de 1934, na qual questionava a posição e o papel social que um escritor da década de 1930 deveria assumir. Pela perspectiva de Benjamin, o papel do escritor seria semelhante ao de um instrumentador na luta de classes, e esse fato torna-se perceptível no trabalho *Infância Berlimense: 1900*.

Recorto um dos seus textos de seu universo berlinense para que possa passar efetivamente para a descrição do processo do trabalho que desenvolvi:

A MEIA

O primeiro armário que eu conseguia abrir quando queria era a cômoda. Bastava um pequeno esticão do puxador, e ela abria-se e vinha ao meu encontro. Debaixo das camisas, das calças, dos coletes aí guardados, encontrava-se aquilo que fazia da cômoda uma aventura. Tinha de abrir caminho até o seu canto mais escondido para encontrar o montinho das minhas meias, enroladas e viradas à maneira tradicional. Cada par parecia uma pequena bolsa. Nada me dava mais prazer do que enfiar a mão por elas adentro, o mais fundo

possível. Não o fazia para lhes sentir o calor. O que me atraía para aquelas profundezas era antes “o que eu trazia comigo”, na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de ter a agarrado com a mão fechada e ter confirmado aquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã “o que trazia comigo”. Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado “o que trazia comigo”, mas a bolsa onde isso estava já não existia. Nunca cansei de pôr à prova esse exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado quanto a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua “bolsa” (Benjamin, 2013, p. 101).

O texto acima estimulou em mim o desenvolvimento da escrita. Na minha percepção, o invólucro ou a bolsa, onde fica o conteúdo “a ser trazido para fora”, pode se equiparar com a memória, percebida como um conjunto de recordações escondidas, íntimas e pessoais, à espera de um estímulo exterior para submergirem à nossa vida cotidiana, sem ignorar o contexto em que essas recordações suscitavam, um período e um local específicos na história. Esse exercício que me propus a praticar, ou mesmo esse jogo — para utilizar uma palavra a qual Benjamin se refere —, partiu de um tatear no escuro à procura por algo e, quando essa procura enfim encontrava um objeto, vinha carregada de significações. Quais foram as relações com esses objetos encontrados que eu tive na infância e o que eles ainda revelavam quase quarenta anos depois?

A busca por algo ou, no caso, por lembrar algo, poderia trazer lembranças boas e ruins, até mesmo momentos que eu gostaria de deixar no passado. O que seria trazido, muitas vezes, independia da minha vontade. Ao iniciar o desenvolvimento da escrita efetivamente de um fato ou de uma recordação, outro aparecia e, assim, o que “eu trazia comigo” agora fazia parte de um emaranhado de fios que se enrolavam e que, de fato, mais tarde eu tive que decupar.

A primeira versão dos fragmentos que desenvolvi está dividida em quatro partes¹², assim intituladas: Cena 1. Despertar — infância/ Cena 2. O colégio/ Cena 3. Os sons e as imagens que não saem de minha cabeça/ Cena 4. Resquícios da Ditadura. A maneira como foram dispostos os fragmentos segue, a princípio, uma linha temporal contínua que penso ter reagrupado a partir de minhas experiências anteriores. Caso essa conduta seja verdadeira, esse procedimento torna-se um pouco divergente de como foi organizado por Benjamin.

O primeiro fragmento evidencia acontecimentos da infância e das primeiras relações que lembro ao lidar com o mundo que me rodeava. Uma das principais distinções entre a perspectiva da escrita de Benjamin e o trabalho de rememoração que desenvolvi durante o período pandêmico é o lugar de onde se está falando. Ambos tratam das memórias dos tempos de criança, porém se distinguem no tempo e no espaço — Berlim, Alemanha de 1900, e Porto União/União da Vitória, Brasil de 1980. Há, portanto, uma delimitação de minha permanência no espaço físico-territorial que se prolongará até a minha adolescência:

Morava na cidade-gêmea paranaense, a outra irmã era filha de Santa Catarina. As duas ainda são as “Gêmeas do Iguazu¹³”, unidas pelo entorno do Rio Iguazu que há muito emprestava seu leito para o transporte de mercadoria. Anteriormente, badaladas por conta de sua posição geográfica, ficaram notoriamente conhecidas pela guerra fratricida¹⁴ que manchou

¹² O projeto de desenvolvimento de escrita ainda não foi concluído, e há possibilidade de acrescentar outros fragmentos a fim de preencher novas lacunas de memórias.

¹³ Fundadas como Porto União, passaram a Porto União da Vitória e, posteriormente, foram separadas por conta do Tratado dos Limites, firmado após a Guerra do Contestado.

¹⁴ O conflito armado ficou conhecido como Guerra do Contestado (1912-1916). Estima-se que tenham morrido cerca de 10 mil combatentes, dentre sertanejos e soldados. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/contestado/abertura>. Acesso em: 17 fev. 2021.

de sangue os trilhos da antiga ligação férrea, hoje descontinuada¹⁵ pelo avanço das rodovias com asfalto e os velozes pés de borracha (Bieberbach, 2020).

O contexto territorial dividido entre dois estados do sul do Brasil, separados por um acordo que selou a morte de inúmeros sertanejos e soldados, pode ser conferido no trecho destacado. A decadência da utilização do transporte de mercadorias via fluvial e, posteriormente, férreo também marca a memória da cidade que tinha potencial para um “certo progresso extraordinário¹⁶”. O descaso e o desapego à tradição, no sentido da preservação do patrimônio material, ficam evidentes, em detrimento às técnicas construtivas mais convenientes ao tempo presente da época.

Benjamin tece uma crítica ao progresso desenfreado, às custas dos amontoados de escombros deixados para trás. Em “Sobre o conceito da história¹⁷” (Benjamin, 1994), presente na tese IX, por meio da projeção de seus sentimentos, o filósofo relaciona a análise à imagem do *Angelus Novus*, eternizada pelo pintor Paul Klee, destacando os olhos arregalados e fixos no passado. Segundo Michael Löwy, esse é um dos fragmentos benjaminianos mais conhecidos e citados: “certamente marcou a imaginação de nossa época — sem dúvida porque toca de maneira um tanto profunda na crise da cultura moderna” (2005, p. 87).

¹⁵ Em 1905, foi inaugurada a Estação Ferroviária na cidade de Porto União da Vitória, localizada no estado do Paraná. Após 1917, houve a separação do território em duas cidades: União da Vitória (PR) e Porto União (SC). A fronteira era, e ainda, é sinalizada pelos trilhos de ferro, que, em grande parte do trajeto, permanecem sem utilização. O trecho de movimentação de cargas entre União da Vitória e Porto União até a cidade de Irati (PR) foi extinto em 1992. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=159>. Acesso em: 17 fev. 2021.

¹⁶ O interesse pela região veio por conta da presença de amplas plantações de erva mate, da fazenda de gado e do possível extrativismo da madeira advinda da rica floresta que lá existia.

¹⁷ Últimos escritos de Walter Benjamin e configuram-se como “um dos textos mais importantes do século XX”, segundo Michael Löwy e demais pesquisadores.

O comentário de Benjamin relativo à tese que cita a aquarela de Klee possui pouca relação com a imagem em si. A construção linguística do texto parte dos próprios pensamentos e divagações do filósofo em relação à obra do artista alemão e tem como uma de suas principais influências para a escrita os versos de *As flores do mal*, de Baudelaire. “A estrutura significativa da alegoria é baseada em uma correspondência — no sentido baudelairiano — entre o sagrado e o profano, a teologia e a política [...]” (Löwy, 2005, p. 89). A proximidade benjaminiana entre o sagrado e aquilo já profanado pode ser desdobrada por parte nos trilhos de trem de minha cidade que permanecem separando os dois territórios.

A divisa entre as duas cidades e, conseqüentemente, dos dois estados, continua demarcada por esses trilhos, que servem hoje apenas para reforçar a fronteira. Aquilo que era sagrado e trazia a subsistência para a região hoje foi profanado pelas rodovias de betume e areia. Tornaram-se ruína ao ocupar e demarcar a zona fronteira dos espaços. Territórios que se fundem no cotidiano dos habitantes da cidade. Não há distinção física nem de classe social de quem vive de um lado ou de outro. Outro destaque que ainda se percebe é a presença onipotente da máquina que puxava os vagões de carga. A Maria Fumaça jaz feito ruína sacralizada, porém, retirada do convívio do homem: algo que já não pertence àquele mundo. Essas imagens apareceram na escrita dramaturgica, que recorto abaixo:

Lembrança marcante como a Maria Fumaça que ainda jaz na praça perto da antiga estação. Pode ser uma tentativa de evitar o esquecimento de um tempo não tão longínquo, porém, hoje ultrapassado pelas estradas de piche (Bieberbach, 2020).

Mas o vaivém dos vagões no cotidiano de infante fazia com que imagens fossem criadas na cabecinha fantasiosa. Para chegar até o outro estado, havia a necessidade de atravessar os trilhos. A visão da Maria Fumaça e dos vagões se aproximando criavam uma serpente, muito presente nas lendas da região:

Minutos se passavam. Alguns trens demoravam mais, por conta de puxarem muitos vagões. Eram compridos, porque tinham vários ligados a Maria Fumaça original. [...] Parecia uma serpente. [...] Uma serpente? Talvez essa tenha sido por muito tempo a lembrança do povo que inaugurou este local. Existia uma lenda da região que punha medo no povo. Antigos relatavam que uma enorme serpente tinha emergido das águas do rio Iguaçu, causando destruição por onde passava (Bieberbach, 2020).

A serpente, representada pelo rio que circundava as cidades, era sinal de desastre. As águas do rio Iguaçu inundavam ruas e invadiam terrenos, mantendo-se sem recuar por semanas ou até meses. As lendas que submergiavam de imagens à mente infantil eram, ora ou outra, referências aos vagões do trem. Eram as linhas férreas que representavam o progresso e deixavam as mercadorias circularem livremente, mas, ao mesmo tempo, era nelas que circulava a “serpente-vagão”. Serpente essa que era sinônimo de mau agouro.

A lenda da serpente vai ao encontro de um dos combates da região. Em seu desenvolvimento histórico, a saga do Contestado foi contada de diversas formas. Uma das primeiras narrativas, reforçadas pela imprensa a partir das forças opressoras e governamentais, era atribuída ao fanatismo e à ignorância dos sertanejos que moravam na região, seguidores do monge José Maria¹⁸, que, além de fazer benzeduras, contar histórias e receitar remédios, bradava contra o progresso na região. A partir da década de 1970, foram realizadas novas pesquisas que investigaram a formação do povo sertanejo e suas demandas em relação à realidade política e social no entorno. Segundo a pesquisadora e professora Susan de Oliveira:

¹⁸ O movimento do Contestado iniciou-se com a espera do retorno do monge João Maria, que já estivera na região em 1908, porém a chegada de José Maria supriu o desaparecimento de seu antecessor.

José Maria chegou ao Contestado em 1912, no momento de maior desespero e desconfiança dos sertanejos em relação ao Regime Republicano, no período de Hermes da Fonseca (1910-1914), desde que tiveram as suas terras tomadas pelo governo brasileiro em favor das empresas de *Percival Farquhar*, a *Brazil Railway Company* e a *Southern Brazil Lumber and Colonization Company*, para que fosse feita a implantação das estradas de ferro e a colonização pelos imigrantes europeus (Oliveira, 2006, p. 15).

Pelos serviços prestados em prol do progresso da região, o governo concedeu às empresas de *Farquhar* o lucro advindo da exploração da estrada de ferro por 90 anos, além da doação dos terrenos à margem da linha férrea, com a retirada dos agricultores e dos trabalhadores da estrada de ferro. Os terrenos foram doados para migrantes europeus que teriam a função de “colonizar” a região. Esses fatos reforçam as ideias de Benjamin acerca da construção histórica a partir da perspectiva dos vencedores. Durante aproximadamente 50 anos, os fatos que eram dados como a história oficial consistiam na voz dos “sobreviventes”, ou seja, do Estado personificado pelos soldados combatentes.

Essas reflexões encontram ressonância na tese VI, na qual Benjamin tece uma crítica em relação ao historiador pretensamente neutro “[...] que acede diretamente aos fatos ‘reais’, que na verdade apenas confirma a visão dos vencedores, dos reis, dos papas, dos imperadores [...]” (Löwy, 2005, p. 65). Na perspectiva benjaminiana, “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (Benjamin, 1994, p. 224).

Ainda hoje, ouvem-se relatos que permanecem na memória coletiva da população: os milicos barrigas-verdes derrotaram os sertanejos que tentavam barrar a instalação da empresa, a qual tinha por objetivo gerar empregos e lucros para a região. A empresa parou o extrativismo na região até que os vagões que serpenteavam os trilhos perdessem lugar para outros interesses, que resultassem em maiores lucros para os próprios bolsos.

É certo que todo esse complexo emaranhado histórico não era de meu conhecimento quando enxergava os vagões do trem como a grande serpente. E, possivelmente, a serpente como mau agouro não perdeu sua função de comunicar uma experiência vivida. As linhas dramáticas com esta perspectiva fantástica tiveram inspiração direta nos fragmentos benjaminianos que evidenciam um pouco de um outro mundo: a cabeça da criança alemã em relação à sua “má sorte”. Recorto abaixo a descrição de Benjamin que vai ao encontro do célebre personagem, já aqui citado, o corcundinha:

[...] um dia dei com esses versos no *Deutsches Kinderbuch* [O Livro Infantil Alemão] “Quis descer à minha adega/ Para ir buscar o meu vinho/ Está lá um anão corcunda/ Que me rouba o jarrinho” [...]. Eles provavelmente sabiam mais coisas desse corcunda. De mim não se aproximou. Só hoje sei como se chamava. Foi a minha mãe quem me disse. “Já chegou o desastrado!”, dizia ela quando eu quebrava alguma coisa ou caía. Agora entendo o que ela queria dizer. Referia-se ao anãozinho corcunda que tinha olhado pra mim. Aqueles para quem ele olha, não dão atenção ao que fazem (Benjamin, 2013, p. 101).

Esse tal corcundinha que o pequeno Benjamin tinha retirado das páginas do livro infantil e materializado, mesmo que invisível, ao seu redor faria companhia a ele até a maturidade de seus textos. É na tese I que ele reaparece. A imagem dialética que constitui a cena é composta pelo “autômato” vestido à turca e abaixo o anão corcunda, escondido, que manipula o fantoche. Um representa o materialismo histórico, que é visível aos olhos de quem observa, e o outro, a teologia, que movimenta as peças de xadrez sem aparecer. Para Löwy, “[...] inicialmente, o anão teológico aparece como mestre do autômato, de quem ele se serve de instrumento; ora, no final, ele descreve que o anão está ‘a serviço’ do autômato” (2005, p. 89). Segundo Löwy, há uma alternância de papéis, pois teologia e materialismo histórico necessitam um do outro. O autômato, quando

representa o materialismo histórico mecânico rumo ao progresso, defendia as causas da força do proletariado, porém a sua vitória não está dada. Em seu comentário, Löwy afirma que o autômato é incapaz de ganhar a partida. A partida desde sempre está ganha pelas classes dominantes, que oprimem e reescrevem a história por meio de sua perspectiva. Na época de 1940, a opressão era representada pelo fascismo, contudo, se formos trazer essa mesma perspectiva para o presente, podemos confirmar que poucas coisas mudaram.

Voltando aos fragmentos mnemônicos da infância, alternando imagens fantásticas para reais, encontramos a forte perspectiva da questão de classe. Enquanto o filósofo alemão pertencia a uma família de classe média alta e versava sobre a aristocracia que o cercava, eu desenvolvi minhas reflexões acerca de uma classe média baixa, versando sobre a burguesia do interior. As perspectivas de classe se acirram, e o ponto de vista da criança/pré-adolescente, que observa o entorno escolar como um mundo que não é seu, é evidenciado. Para a minha família, era muito importante a formação. Talvez no intuito de proliferar uma tradição de formação completa como a *Bildung*¹⁹, já que os meus antepassados tinham deixado a Alemanha na década de 1920, fugidos da guerra provavelmente. No entanto, são elucubrações. O que tenho certeza era de que, para a minha família materna, não importava a porcentagem que as mensalidades e os livros abocanhavam da economia familiar. Recorto o trecho que mostrava um pouco do dia a dia no colégio e sua relação com a contemporaneidade:

Educação rigorosa, conduzida pela mão de ferro de um deus invisível que castigava aqueles que não seguissem os seus preceitos. O terror era instaurado pela gerente-coronel, todas as manhãs, para manter a ordem militar no contexto religioso-educacional. Pátria, Deus e ordem, esse era o lema. Quando

¹⁹ O conceito de *Bildung* representa um ideário educacional de cunho formativo, com objetivos a formação do sujeito.

penso nestes três fundamentos, me deparo ainda hoje com um presente que parece tentar voltar do passado, mas que não mais condiz com essa realidade (Bieberbach, 2020).

A mistura de educação, militarismo e religião ainda se faz presente e se complexifica se pensarmos que, em casa, minha família materna coloca em prática os preceitos de Martinho Lutero, diferente dos dogmas católicos estimulados no ambiente escolar. Dogmas que encontram reverberações em tempos de “Escola sem partido”, quando estudantes são tidos como números, como uma massa uniforme em busca da luz irradiada pela instituição escolar, a qual preconiza os bons costumes da religião e da moral. A tendência da volta ao conservadorismo evidencia que os setores da sociedade, no assunto relativo à cultura e aos bons costumes regrados pela família tradicional brasileira, sempre estiveram à vigília, à espera, para dar o bote. A serpente sempre esteve à espreita. Um exemplo cotidiano desse fato é relativo às tradições do referido colégio. As cores do uniforme e o hino da instituição ainda permanecem os mesmos, menosprezando a relação de tendência e qualidade que circunda no universo real e cotidiano.

O período infantil é uma mescla de percepções sensoriais que, com o passar dos anos, demonstra, cada vez mais, o caráter semificcional. A criança entende o mundo a partir de suas experiências, dos contos infantis, dos desenhos animados e das cenas que apreende do cotidiano. Esse progresso, que vai sem freios, também pode ter um caráter ficcional, a partir da perspectiva da criança que acredita em promessas que não se cumprirão. O anjo da história para Benjamin, a serpente-vagão que estalava nos trilhos criando uma paisagem sonora distinta daquela de outrora — sem grande movimentação de veículos nas ruas —, parece elucidar essas memórias.

Ao me decidir por juntar esses fragmentos de memória advindos de inúmeros estímulos, pretendi desmontar algumas significações já enraizadas no consciente dos moradores da região que ainda tenho contato. Talvez possa me incluir nesse inconsciente coletivo que

brotava em meus pensamentos como algo dado de maneira única e correta. As experiências em frações menores podem relatar determinado todo, numa dinâmica que consiste em montar e desmontar os cacos que insistem em não se encaixar em toda a sua plenitude. Após essas tentativas de remontagem dos estilhaços mnemônicos, quem sabe possamos fazer a análise da conjuntura em que vivemos.

Essas memórias vão e vêm, algumas vezes mais fortes, outras apenas como uma imagem em meio à fumaça. Não posso dizer que as coisas aconteceram desse jeito, porém quis escrever esse texto — que ainda está em construção — para poder me questionar ainda mais sobre tudo o que aconteceu. E lembrar que o questionamento constante é essencial para a construção histórica que não leve em conta apenas a perspectiva dos vencedores (Bieberbach, 2020).

Aqui reforço que Benjamin trazia em sua obra uma reflexão profunda sobre o que ele vivenciara em sua infância em Berlim e o sujeito que havia se tornado anos depois. Como se ele utilizasse a imagem dessa cidade em constante mudança para idealizar um paralelo de sua transformação como sujeito histórico.

Se a crueza dos fatos cotidianos e notícias jornalísticas não são suficientes para fomentar certa reflexão na sociedade, talvez o caminho para uma reverberação de “determinada percepção da verdade” seja algo que o ressignifique. Parto então das reflexões da pesquisadora Nelly Richard para a possibilidade de uma reinscrição sensível da memória:

Somente uma cena de produção de linguagens permite tanto quebrar o silêncio traumático de uma não palavra, cúmplice do esquecimento, como se salvar da representação maníaco-obsessiva da lembrança, dotando-a dos instrumentos reflexivos do deciframento e da interpretação, para modificar a textura vivencial e a consistência psíquica do drama (Richard, 2002, p. 87).

A metodologia apontada acima pode auxiliar na transformação da experiência em algo ressignificado, em que os fatos poderão ser melhor compreendidos. Richard aponta que, a partir dessa textualidade poética, que pode ser aplicada às artes em geral, há um trabalho de rememoração para a constituição dos fatos do passado. Um passado de um sujeito-indivíduo, mas que pode reverberar em outros sujeitos, alcançando a constituição de uma nova história coletiva a ser contada.

Este trabalho escrito a partir das memórias de minha infância é recente e ainda está em desenvolvimento. Talvez precise de mais tempo para enxergá-lo a distância a fim de tecer críticas mais elaboradas sobre o seu desenvolvimento. O que posso afirmar de antemão é que a sombra do personagem Iuri sempre esteve e estará à espreita, junto com a serpente. Entretanto, os referidos compartilhamentos de experiências transformados em dramaturgia tendem a tornar essas imagens mais difusas e menos presentes; e, por fim, evidenciar a certeza de que o ovo da serpente esteve chocando durante todo o período (1980-2008), para nascer efetivamente como o presidente fanático de uma nação que não aspira ao devir de seus compatriotas. Pelo contrário, apenas luta para reforçar a sua vitória sobre os seus inimigos à força, imputando o seu nome na história escrita com sangue.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única — Infância berlinense: 1900*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BIEBERBACH, Gustavo. *Solilóquio*. Texto não publicado em construção, 2020.
- CORAL, Mariana César. *Ontem à noite caía o sol*. Texto não publicado, 2016.
- FVG CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/contestado/abertura>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Luiz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- OLIVEIRA, Susan Aparecida de. *Guerra do Contestado: mimesis e políticas da memória*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- RICHARD, Nelly. Rupturas da memória. In: *Invenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. p. 53-123.
- SECC — Secretaria da Comunicação Social e da Cultura do Estado do Paraná. Patrimônio Cultural. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=159>. Acesso em: 17 fev. 2021.

A CENA ALEGÓRICA NA PEÇA QUANDO TODOS OS ACIDENTES ACONTECEM

EMANUELE WEBER MATTIELLO¹

Desde a primeira vez que me deparei com os densos textos do escritor Walter Benjamin, chamou a atenção o quanto este conteúdo me parece falar diretamente com os *agoras*, com o mundo esfacelado e fascista em que vivemos e com os gritos por mudanças urgentes e profundas nos formatos de fazermos, vivermos e narrarmos nossas histórias. Quando li Benjamin pela primeira vez, minha prática já era a de uma artista, pesquisadora, produtora, cabalista. E ali, ainda meio desconfiada, me invocou atenção o quanto este conteúdo-linguagem benjaminiano me desperta, de maneira imanente e direta, para uma linguagem mágica (esotérica e exotérica), artística, e, na minha leitura, metodológica.

A prática artística é meu objeto de trabalho e investigação, sendo muito influenciada pelas minhas interpretações dos textos benjaminianos. Seja a prática da composição de cena (como atriz, diretora etc.), seja a prática por trás da cena (na gestão, produção,

¹ O esboço inicial deste texto foi apresentado à disciplina Ontologia e Filosofia da Arte II, ministrada pelo prof. Dr. Ulisses Razzante Vaccari (Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSC), em 2019. Depois, ele foi transformado para a versão atual. No meu doutorado em Artes Cênicas (na UDESC, com orientação profa. Dra. Fátima Costa de Lima), investigo por meio de três experiências práticas a construção de imagens críticas e alegorias desenvolvendo a ideia de “montagem alegórica”, a partir do pensamento de Walter Benjamin e das correspondências cabalistas na sua obra. Estou bolsista CAPES. @emanuele.wm

articulação política em rede etc.). Talvez por isso, ao ler Benjamin, minha inquietação é de arrancar aquelas páginas e ir para a cena com elas, *a partir* delas. O meu trabalho aqui não é, portanto, um comentário da teoria benjaminiana. Esse importante serviço deixo para os filósofos e especialistas, que muito contribuem neste sentido. O meu trabalho aqui é partir do exercício prático de arrancar e rasgar essas páginas, as deslocar, recompor *a partir de* Benjamin. E faço o gesto tomando para si as tarefas que o autor-artista alemão deixou, entre elas a urgente necessidade de escovar a história a contrapelo e com isso, *quicá*, conseguir redimir a história (Benjamin, 1994).

Só aqui, nessa última frase, cabe um mundo de coisa, de questionamentos, de portas estreitas para nos debruçarmos sobre este legado e tentarmos avançar. Afinal, o inimigo não tem cessado de vencer (Benjamin, 1994). Contudo, neste texto me atenho a uma pequena tarefa: a tentativa prática de montar e experienciar a cena teatral a partir dos textos e ideias de Walter Benjamin. Exercício este que desenvolvi em alguns trabalhos, nas áreas do teatro, do cinema, da intervenção artística (performance), da curadoria, da produção cultural, e que se mantém nas minhas pesquisas artísticas e de doutoramento².

Para o segundo livro do Grupo Imagens Políticas³, faço algumas anotações sobre a influência das ideias benjaminianas na criação prática das cenas da peça *Quando todos os acidentes acontecem* (a partir dos livros de Manoel Ricardo de Lima). Nesta experiência artística, as ideias de Walter Benjamin funcionaram como disparadoras de todos os elementos que compõem a cena (direção, cenografia, interpretação, som, luz, figurino etc.).

² *Alegorias: às ruas! O enfrentamento cênico e teórico das teses Sobre o Conceito da História de Walter Benjamin* — Projeto de doutoramento da autora (Linha e Grupo Imagens Políticas, PPGAC-UDESC) de 2019/02 a 2023/01.

³ Fundado em 2010 no Centro de Artes da UDESC.

Três experimentos de imagem em busca de uma cena alegórica

Os exercícios de experimentar um outro tipo de composição de história, de linguagem, a partir das provocações benjaminianas, me acompanham em alguns trabalhos. O presente texto vai se concentrar mais a terceira experiência, com a peça *Quando todos os acidentes acontecem*. Contudo, para contextualizar o percurso, sinalizo aqui brevemente os dos primeiros experimentos no campo da composição de cena: *BadenBaden* (peça) e *DOC City Money* (filme-ação e intervenção).

UM: ALEGORIA DA QUEDA, NA PEÇA TEATRAL *BADENBADEN*

Em *BadenBaden* (2010-2013), criada a partir das peças didáticas de Bertolt Brecht, já havia experienciado as ideias benjaminianas no exercício de composição do figurino-instalação da Alegoria da Queda, e na interpretação (como atriz) desta Alegoria, buscando a vivificar. Na peça, a Alegoria da Queda conduzia o público pelas cenas do prólogo, que aconteciam do lado externo ao edifício/espaço teatral. Depois, ao final, os restos da Alegoria ficavam na porta (no caminho de saída do público).

O processo de construção desta primeira Alegoria passou por muitas contribuições. O prólogo de *BadenBaden* surgiu a partir de improvisações, jogos cênicos, sonoros, de coro, exercícios de *Viewpoints*, além de debates textuais. O prólogo foi criado em conjunto com as colegas atrizes do Coletivo Baal, com as provocações do assistente de direção Pedro Coimbra, da preparadora vocal e de ambientação sonora Morgana Martins e de Vicente Concílio. Este foi professor e diretor da disciplina de Montagem na UDESC — onde surgiu a peça — e, ao mesmo tempo, fez a tese de doutorado intitulada *BadenBaden: modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht* (Concílio, 2016). O trabalho

reflete sobre a experiência do processo de encenação como prática pedagógica e foi orientado pela professora doutora Ingrid Koudela (ECA-USP) e publicado pela Paco Editorial.

Já a parte da criação do figurino-instalação da Alegoria da Queda, teve a contribuição direta também dos artistas Fátima Costa de Lima, Roberto Gorgati, Cika Favel (Priscila Marinho), e de o todo Grupo Imagens Políticas, que passaram muitas horas queimando flor, “catando” objetos e colando material.

DOIS: ALEGORIA DO CAPITALISMO, NO FILME *DOC CITY MONEY* (COLETIVO ETC)

Logo após, a convite do Coletivo ETC, participei da construção de *DOC City Money* (filme-ação e performance, 2015). O filme foi gravado em plano sequência, no qual atuei na figura protagonista, a Alegoria do Capitalismo, que andava pelas ruas da cidade de Florianópolis (Santa Catarina, Brasil) e se deparava com performances e intervenções estranhas no percurso. Além do filme, que circulou por alguns festivais de cinema e de performance (brasileiros e estrangeiros), a Alegoria do Capitalismo participou também da performance *Lançamento Decadente* do filme. Para esta experiência, o figurino-instalação da *BadenBaden* foi desmontado e recolado, em outras perspectivas e contextos, transformado em outro. Ambas as Alegorias (a da Queda e a do Capitalismo) dialogam entre si, em suas correspondências, mas são diferentes e partem de textos distintos.

Para a gravação do filme, recebi um “pré-roteiro aberto”, criado por alguns integrantes do Coletivo ETC, com o percurso pela cidade que a figura da Alegoria, protagonista, deveria fazer e as indicações de intervenções de outros artistas que aconteceriam ao longo do trajeto. Na gravação, sem cortes, tive liberdade para modificar e criar cenas ao vivo, influenciando diretamente o argumento e a montagem final. Apostamos na composição improvisada da figura



À DIREITA: Alegoria da Queda, BadenBaden. Foto de Lucas Heymanns (2011). À ESQUERDA: Alegoria do Capitalismo, filme-ação DOC City Money. FOTOS: Cassiana Lopes (2015).

alegórica com as interações que apareciam no trajeto, com a diretora de foto Ana Castello e com as intervenções dos outros artistas. Neste trabalho pude diversificar mais um pouco a experimentação de vivificar uma figura alegórica ao levar a Alegoria para as ruas de uma maneira mais aberta (em termos de roteiro), isto é, podendo improvisar e mexer na ação final (fosse na intervenção cênica para quem acompanhou na rua, fosse na tela do filme). E dessa vivência, muitas percepções se abriram.

[ANOTAÇÃO 1] **Uma das percepções foi o entendimento de que o pensamento alegórico não precisa se limitar a estar apenas enquanto provocador para a composição do figurino-instalação e para a figura da Alegoria, ou mesmo para a interpretação. Pelo contrário, o pensamento alegórico pode ser mais potente quando ele se torna um ponto de provocação para compor a cena como um todo, isto é, influenciando em outros elementos que fazem parte da montagem da cena — uma imagem vivificada. Do ponto de vista daquela Alegoria, as ruas eram um parquinho de diversões**

e horrores. Um parque de possibilidades para fazer surgir outras ruas, outras histórias, fazendo aparecer os horrores dos rejuntes e, quem sabe, encontrar uma porta estreita para reconstruir essas ruas.

TRÊS: UMA CENA ALEGÓRICA? A PEÇA QUANDO TODOS OS ACIDENTES ACONTECEM

Ou seja, até então, meus trabalhos principais de composição de cena (*BadenBaden* e *DOC City Money*) haviam sido experimentar as ideias de alegoria, história e outros conceitos benjaminianos, como provocadoras sobretudo para os campos:

1. da interpretação em cena (como atriz);
2. da composição do figurino-instalação (o que está próximo das formas animadas, do espaço cenográfico, da direção de arte);
3. e, mais brevemente, dos roteiros e narrativas (dramaturgias).

Logo, percebi que essa potência alegórica ganharia força quando ela também servisse como provocadora de outras partes da criação de cena. Comecei a questionar como seria esta experimentação, a partir de Benjamin, nos outros elementos que formam a cena, ou seja: na direção dos atores e de toda a peça, no pensamento — desde o início do projeto, sobre o espaço da peça (a direção de arte etc.) e sobre a dramaturgia —, na produção, na ambientação sonora, no desenho de luz etc.

[ANOTAÇÃO 2] Penso a cena como uma imagem. Vivificada. Quando então uma cena é alegórica? Como se dá a construção desta cena? De maneira imanente, este processo pede outros tipos de composição, ao qual, com o tempo, passei a chamar de “montagem alegórica”. Passei a investigar este processo por uma cena alegórica na peça

Quando todos os acidentes acontecem, em 2013⁴. O trabalho surgiu como resultado do curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro, do Centro de Artes da UDESC, e seguiu se apresentando até 2015. Esta foi a primeira peça do Grupo Imagens Políticas, em que grande parte da equipe fazia parte deste coletivo de pesquisa.

Por uma cena que comunique

Dar materialidade sensível aos pensamentos e conceitos de maneira dialética é um desafio para as artes. Nesse sentido, os conceitos benjaminianos de “alegoria” (Benjamin, 2018) e as suas teses serviram de imagens de referência para os três experimentos (*BadenBaden*, *DOC City Money* e *Quando todos os acidentes acontecem*). Neles entendo que a criação de cena é um formato de montar e narrar uma história, e nesse sentido a teoria benjaminiana muito tem a nos provocar enquanto artistas, sujeitos dessa história.

Diante dos escombros que vivemos no mundo de hoje, e de muito tempo, volto à pergunta do escritor Manoel Ricardo de Lima (2012, p. 4) ao ler Benjamin: “o que ainda nos cabe como imagem crítica?”. A partir dela reflito sobre o que nos resta montar? Que história ainda nos cabe contar? Ou mais: como contar/montar? Quando? Por quem e para quem? A poesia e o *fabulare* ainda são possíveis? Por onde começar uma peça? O que ainda faz sentido colocar em cena? O que ainda pode talvez fazer algum sentido falar como artista e com isso, *quicá*, armar outras saídas possíveis? O que pode o meu corpo ainda diante disso? Estas perguntas percorreram minhas

⁴ Uma reflexão inicial destas três experiências em cena e a partir de Benjamin pode ser lida na minha monografia (Mattiello, 2014). Já os vídeos podem ser vistos no YouTube: peça *BadenBaden*: <https://www.youtube.com/watch?v=QHt-q3VbWf2U&t=1002s>; peça *Quando todos os acidentes acontecem*: <https://www.youtube.com/watch?v=F52i56EvtWM&t=1831s>; filme-ação *DOC City Money*: <https://www.youtube.com/watch?v=64WOMfFwcw4&index=1&list=PLUsbGLLY-d8tj-ghoigoNg6ZQ43lKhXOeu>. Acesso em: 23 mar. 2021.

veias durante o processo de criação da peça. Hoje elas persistem cada vez mais vorazes contra o relógio e a bandeira catastrófica do progresso contínuo que passa por cima das pilhas de mortos dos quais ouvimos sussurros todo dia.

[ANOTAÇÃO 3] **Parece-me ser tarefa do artista — isto é, dos montadores e leitores de imagens críticas, como narradores de histórias — fazer ressoar “os ecos das vozes que emudeceram” (Benjamin, 1994, p. 223) e, quiçá, mover o olhar para o lado ao fazer vivificar algum tipo de linguagem que comunique.** Este progresso precisa ser interrompido, e disso pode fulgurar alguma imagem alegórica carregada de “agoras” que seja capaz de fazer a história dos vencidos ser redimida, como o artista e filósofo Walter Benjamin (1994)⁵ nos aponta e persegue em toda sua obra, sobretudo em seu último texto com teses *Sobre o conceito da história*. Neste caminho, me parece necessário construir uma cena alegórica que traga imagens que fulguem e despertem outras histórias. Nas teses benjaminianas, encontrei uma reverberação às perguntas que me faço como artista e, a partir delas, na minha interpretação, encontro pistas de um outro método possível de composição da história que aproximo das artes por meio da criação de cena. Um método de composição, colagem de imagens, em busca da abertura e remontagem da história.

Ao longo dos três experimentos que fiz, passei a chamar de “montagem alegórica” (Mattiello, 2014) o processo de construir as cenas e narrativas a partir desse jogo de tensionamento entre imagens que pretendem fazer fulgurar e despertar para outra história a “história aberta” (Gagnebin, 2004). Por “montagem” me refiro à construção de cenas e à costura dessa narrativa. O interesse aqui é o movimento de (des)montagem de imagens, de narrativas, de histórias possíveis que surgem desse gesto, como se faz num mosaico ou com os brinquedos de montagem e construção, por exemplo.

⁵ O arquivo *Sobre o conceito da História* (Benjamin, 1994) será doravante chamado de “teses”.

Neles, o jogo de encaixe entre as partes permite diferentes combinações e imagens.

Motor de partida: criação e leitura de imagens críticas

Na peça *Quando todos os acidentes acontecem*, assumi a função de direção, dramaturgui⁶ e cenógrafa (por conta do exercício proposto nas disciplinas). Esta tripla jornada empurrou meu olhar para a observação das interferências entre esses três campos na construção da imagem. No estágio inicial do projeto, na busca por algum tema ou algo que ainda fizesse sentido de ser encenado, encontrei apenas “imagens”. Conseqüentemente, a busca por uma imagem crítica saltou de uma mera tarefa de pré-produção e se tornou o próprio objeto da construção da peça, a ponto de modificarmos longos trechos em todas as apresentações. Cada apresentação foi única, isto é, com partes muito distintas. O processo, do início ao fim, foi de criação, leitura e remontagem de imagens.

[ANOTAÇÃO 4] Para a criação da peça, tudo era tratado como uma imagem de referência — da mesma forma que foi feita a composição da Alegoria da Queda, em BadenBaden. Por isso, fiz experiências práticas de criação de cenas a partir da influência: de espaço (como um *site specific*), outros textos, sons, figurinos, fotografias, ilustrações, fotomontagens, objetos, improvisação dos atores, jogos como *Viewpoints* etc. E, depois de um longo processo com estas imagens,

⁶ Dramaturgui é a pessoa que organiza e remonta os textos escritos por outra pessoa. Assim, a dramaturgui cria um outro texto a partir do que foi escrito por outro autor ou dramaturgo. No caso, o autor dos textos é Manoel Ricardo de Lima. Emanuele Mattiello rearmou os textos, de diferentes livros, transformando-os em peça. E as poucas novas frases criadas passaram para Manoel revisar. A escritora Patrícia Galelli deu uma consultoria neste texto final junto com o elenco e a equipe técnica.

trouxe os textos de Manoel Ricardo de Lima para o ensaio (*As Mãos, Jogo de Varetas* e o livro homônimo *Quando todos os acidentes acontecem*, 2012). Todos estes elementos chamo de “imagens”.

A partir do material inicial, antes da chegada dos textos do Manoel, passei a fazer uma decupagem das imagens, buscando observar para onde a peça estava se configurando. Ao ler estas imagens junto com minha orientadora — a alegorista e professora Fátima Costa de Lima, que também era atriz e uma das cenógrafas da peça —, percebemos algumas pistas para composição de cena. O primeiro olhar foi buscar ver o que as imagens falavam. Depois, anotamos correspondências entre elas, e a mais latente foi a percepção de que todas expressavam uma certa “incapacidade”. Aos poucos, interpretei como uma incapacidade de comunicação, de sentir, da forma e de linguagem. A partir disso, comecei a investigar imagens que ecoassem essa impossibilidade. E defini que este seria o mote de criação da peça.

Operações de construção de cena em *Quando todos os acidentes acontecem*

O processo de decupagem de imagens de referência trouxe provocações para criar e tencionar a narrativa. Algumas delas serviam de base para as possíveis ordem de cenas, escolhas da equipe de direção de arte, como cor, cabelo, maquiagem, figurino etc. Outras imagens resultaram em cenas inteiras.

No início da pesquisa, propus jogos que experienciassem a construção de cena a partir de vetores um pouco mais horizontalizados, no sentido de: buscar organizar a cena não a partir do texto (na tradição textocentrista), e sim tentar armar outras possibilidades em que os elementos que compõem a cena pudessem agir diretamente e mais abertamente na montagem final de imagens. Por “elementos que compõem a cena” me refiro a iluminação, ambientação sonora, cenografia, atuação, figurino, maquiagem, dramaturgia, direção etc. Partimos, então, deste desafio inicial

de buscar estimular a criação de cenas que pudessem surgir de diferentes vetores. Por isso, num primeiro momento, buscamos criar cenas a partir de estímulos sonoros, jogos, espaços, cenários e também textual (mas sem o privilegiar na construção da cena inicial), entre outros vetores.

UM: DRAMATURGIA DO ESPAÇO

No início da pesquisa, para tecer a trama da peça, buscamos compor cenas com e a partir dos estímulos dos espaços (o que, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, chamei de “dramaturgia do espaço”). A ideia *a priori* era que o espaço teatral fosse fundamental para o desenvolvimento da criação de cena. Propus jogos dos mais variados, que sempre buscavam estimular um tipo de dramaturgia mais fragmentada e explorar diferentes ambientes e arquiteturas do Centro de Artes da UDESC, como escadas, jardim, cantos, banheiros, estacionamento etc. — até porque tínhamos pouquíssimas salas fechadas disponíveis para os ensaios. *Criamos uma dramaturgia pelo e do espaço*. E isto foi um trabalho coletivo, isto é, não apenas da equipe de cenografia, como também do elenco, de ambientação sonora e desenho de luz, da direção e assistência de direção, da maquiagem, do figurino etc., como nos exemplos que seguem.

Por isso, existem trechos da peça que surgiram a partir das escolhas ou das percepções espaciais da equipe que cuidou da proposta cenográfica e cenotécnica (Leandro Lunelli, Roberto Gorgati, Fátima Costa de Lima e Emanuele Mattiello), como, por exemplo, a força cênica dos dois quilômetros e meio de fita de demarcação (a “fita zebrada”, amarela e preta) que reconfiguravam todo aquele território (*o hall* do Centro de Artes da UDESC) e montavam as paredes gigantes nas memórias da Alice (personagem da peça interpretada por Fátima Costa de Lima). As fitas traziam as pessoas para dentro da cena, atravessavam o palco e o próprio público (sem divisão entre palco e plateia) e, depois, com a chegada dos textos do Manoel Ricardo de Lima, as fitas funcionavam como imagens que

remetiam às paredes citadas nos livros. As fitas eram comumente usadas para demarcar espaços de acidentes ou em construção. Na peça, elas criavam um espaço em ruínas e em alerta. As fitas e suas paredes enormes convidavam para se acidentar juntos: o texto, os personagens, a figura da Alegoria da Memória de Alice (Lucas Dalbem), o público em cena etc.

A construção da imagem ali buscou registrar e vivificar um espaço em que a memória falha, e desse acidente milhares de possibilidades e trajetórias são oferecidas para que a personagem Alice possa alegorizar e reorganizar sua história. Assim, fomos abrindo a história com uma latinha pendurada no teto que pingava areia e cortava o espaço, com os nomes de pessoas mortas, o trono de Livros, as flores amarelas, os desenhos de giz no chão, os livros rasgados que se amontoavam pelo espaço como ruínas das memórias de Alice etc. A bicicleta enferrujada bagunçava a noção de tempo, e o público, atravessado pelas fitas, se tornavam as “paredes” (outra correspondência com as “paredes” dos textos de Manoel). Paredes que olhavam e participavam daquele espaço, acidente, memória, da Alice.



O espaço acidentado, 2013. FOTO: Rodrigo Sambaqui (2013).

Da mesma forma, tiveram cenas criadas a partir das experiências em dança, com e naquele espaço (*site specific*), a partir das provocações dos preparadores Mhirley Lopes e Oto Henrique Pinto — que também era ator da peça. Na cena entre os personagens Oito (Oto) e Alice Jovem (Gabriela Drehmer) em que “a máquina quebra” (referência a *Partout*, trecho de *Jogo de Varetas* de Manoel R. de Lima, 2012), a imagem foi experimentada a partir da dança e deslocada com os vetores sonoros e de luz.

Outras texturas, e cenas, foram surgindo ou sendo expandidas a partir das propostas de design de luz e ambientação sonora de Hedra Rockenbach. Seu trabalho busca colocar a iluminação e o som como vetores da cena, que ora dialogam diretamente e ora deslocam os sentidos da cena para outros espaços, em jogos de luz e sombra. Hedra buscou sair da lógica da redundância e experimentou dar uma maior autonomia para o som e a luz, permitindo que eles compusessem uma dramaturgia própria que performatizasse junto com elenco, cenografia, texto, figurino, espectadores etc. Esta é uma das marcas da pesquisa de Hedra neste e em outros trabalhos. Nesta peça, as sombras e as partes iluminadas, provocadas pelo excesso de luz ou pela falta de luz, recortadas entre as fitas, bagunçavam o olhar das pessoas do público e elenco, e assim criavam outras memórias da Alice. No decorrer do processo, Hedra percebeu que eram elementos muito presentes na peça tanto as fitas de demarcação (as fitas listradas) quanto as perspectivas provocadas pelas imagens de “interior” e “exterior” na narrativa. Então, ela decidiu colocar luz “de fora para dentro” e “de dentro para fora”, o que criou outros espaços e ambientes dentro da cena. Assim, “as fitas e sombras delas moldavam o lugar também”, explica Hedra Rockenbach (2021).

Já para a ambientação sonora, feita por Hedra Rockenbach, foram utilizadas composições criadas por ela mesma e outras por Gustavo de Nadal e Oto Henrique Pinto, além de áudios de textos gravados por Oto, Manoel Ricardo de Lima, Júlia Studart, Emanuele Mattiello e Gabriela Drehmer e dos sons trazidos pelo elenco na

interação com o próprio espaço. Ao vivo, em cena, Hedra mixava som e luz, sempre diferentes, o que dava movimento e novas texturas de acordo com os ritmos e cores de cada sessão. Ou seja, não havia uma trilha igual, pronta, “pré-produzida”, que seria sempre apenas “reproduzida”, pois a trilha se modificava a cada apresentação da peça, assim como o jogo de luz. Assim, o som e a luz se tornaram vetores tão importantes quanto os atores, o espaço e o texto em cena, e geraram outras camadas de leitura imagética na peça, que se modificavam e acidentavam a cada apresentação ao vivo.

[ANOTAÇÃO 5] A composição da cena final caminhava mais por um processo de: encontrar imagens, experimentar, remontar, jogar fora e buscar uma trilha e, quiçá, a “presença” desta cena alegórica. Sobre o papel da atriz diante desta metodologia, a artista Fátima Costa Lima (apud Mattiello, 2014, p. 95) disse que:

O mais importante era a concentração imensa no presente. [...] A hora que eu desse a primeira palavra, já estaria ali. [...] O salto é o importante [...] cair a barreira e em cinco segundos o foguete subir numa velocidade imensa. [...] O ator de cinema é um ator que salta. [...] A gente só pode fazer esse salto se tivermos um projeto como fizemos [...]. É um processo de jogar umas coisas foras, mais aquilo que tá me atrapalhando do que construir um personagem de uma referência anterior. A construção de conhecimento dentro dessa universidade é uma construção acumulativa: você junta coisas para um dia usar. [...] Para estar ali, eu tenho que jogar fora [...] cada foguete é jogado uma vez só, ele não volta. É literalmente a Rua de Mão Única. Tu volta no mundo no módulo que volta depois...

Neste processo de jogar fora, fomos descobrindo o espaço das cenas e a dramaturgia das cenas, e uma coisa estava ligada à outra de maneira imanente. Era um processo de jogar fora e recolher algumas notas, repetidamente, a partir das imagens. Deste exercício, por exemplo, entrou para a cena final o questionamento do

espaço privilegiado do saber, e com isso brincamos com o Trono de Livros e a interrupção do espaço central do Centro de Artes (CEART) da UDESC. Estes movimentos de convivências de opostos — fora e dentro; jogar fora e recolher; presenças e ausências; amor, imagem e guerra; vida e morte; memória e esquecimento; entre outros — passaram de método processual de composição de cena para mote central da peça, como podemos ver numa possível leitura da sinopse, a qual diz (Mattiello, 2013):

A vida como próprio acidente cria verrugas nas lembranças de Alice. Contando estrelas, as alegorias do espetáculo nos transportam para um espaço de mutilação, guerra, amor e poesia, onde não há nomes, nem ruas, nem ninguém. Em quando todos os acidentes acontecem, a delicadeza sugere que a vida está no jeito encaixado de abraçar para sempre. Indicação: 12 anos. Duração: 40 minutos.

As verrugas, sonhos e memórias da personagem Alice caminhavam pela cena carregando seu corpo em reconstrução, mesmo que mutilado, em outro tempo-espaço. A própria história da Alice sendo reaberta. Esta foi a estratégia final na busca por uma “montagem alegórica” e uma “cena alegórica”. Nesta investigação, as imagens-memórias foram surgindo como material-base — reviradas e remontadas na procura por criar tensões para a cena e para permitir perceber o que as imagens falavam entre si (dentro e fora). A partir disso, buscou-se estabelecer uma tecitura de cena que abrisse outras formas de diálogo entre públicos e imagens, e de tempo-espaço deste diálogo — a escolha, nossa tentativa, de abrir essa história ficcional em cena.

DOIS: DRAMATURGIA ACIDENTADA. MANOEL RICARDO DE LIMA

Depois de um certo tempo de ensaio (quatro vezes por semana, pelo menos), já tínhamos algumas certezas por onde essa “trama final” da peça seguiria. Já sabíamos que queríamos utilizar o *hall*

do Centro de Artes da UDESC, já tínhamos alguns trejeitos para cada figura ou personagem, algumas linhas possíveis para som, luz, espaço, figurino, maquiagem, movimentos corporais e dança. Algumas cenas até já se esboçavam.

Contudo, sentíamos falta da palavra, do texto em forma de letra. Experimentamos improvisações do elenco, temas, blablações, trouxemos trechos de textos dramáticos e não dramáticos etc. Provoquei algumas experimentações de narrativas que se aproximavam das esferas da Árvore da Vida (esquema básico da Cabala) — emanções que são modos de operação. Incentivei muito a criação da narrativa em diálogo direto com o espaço que estávamos (quase como um *site specific*). As ideias de história apresentadas nas teses de Walter Benjamin funcionavam como referência, uma linha condutora para esta criação e para a direção de cena. O trabalho dos ensaios era descobrir uma história e abrir essa história. Por isso, naquela altura da pesquisa, na qual já tínhamos muitas imagens que encontramos e construímos (a nossa versão da “história” da peça), como diretora, sentia a necessidade da palavra para provocar mais tensões, armações que pudessem provocar e abrir aquelas imagens. Foi neste momento que chegamos aos textos de Manoel Ricardo de Lima. Neles encontramos ecos para que fosse fortalecida nossa dramaturgia do espaço e a busca por uma cena alegórica.

A literatura e a inquietação do artista Manoel Ricardo de Lima me provocavam muito enquanto artista e leitora há um certo tempo. No período de montagem da peça, estive numa aula do Manoel concedida para a disciplina do professor Carlos Eduardo Schmidt Capela (de Literatura, da UFSC) e ali o ouvi falando sobre inquietações com as palavras, com a literatura, com a guerra de imagens que vivemos e as impossibilidades de forma, linguagem e comunicação. Ou seja, muito do que ele trazia se aproximava do que encontramos e confrontávamos nos nossos ensaios da peça. Percebi que Manoel armava nas palavras um pouco do que nós investigamos nos ensaios. Decidi, então, trazer os textos dele para experimentar cenicamente e os confrontar com as imagens que já tínhamos

criado para a peça. Além disso, a forma dos textos do Manoel (que não eram dramaturgícos, a *priori*), as armações entre os livros com textos curtos e longos, os diálogos, as figuras que se repetem como a guerra, o amor e as imagens me chamavam muito atenção. É o tipo de texto que eu buscava para nossa cena teatral, pois abre mais camadas de sentido e tensionamento das questões postas num embate estético-político que nos corresponde, além de uma escrita que estimula outro tempo de atenção e escuta das pessoas do público e do elenco. Não era um modelo de texto dramaturgíco linear ou que seguia uma trajetória do herói.

No início, pensei em trazer os textos apenas como exercício de ensaio, para ver o que eles provocavam no elenco e nesta conversa com o espaço e com outros elementos cênicos. Escolhi alguns diálogos presentes no seu livro *Jogo de Varetas* (Lima, 2012b) — trechos “Todos os dias, quando o céu aparece”, “Todos os dias, um furo” e “Todos os dias, ferrugem” — e com eles propus improvisações em duplas com o elenco. Posteriormente, adicionamos nos experimentos outros trechos deste e dos livros⁷ *As Mãos* (Lima, 2012a) e *Quando todos os acidentes acontecem* (Lima, 2009) — que deu nome à peça. O resultado desses exercícios foi muito potente, pois percebemos que as armações criadas na literatura e entre os textos de Manoel tanto provocavam e questionavam as cenas que já tínhamos criado quanto abriam e produziam novas camadas na nossa história cênica. A chegada dessa literatura como parte da dramaturgia foi menos uma “adequação” e mais uma “provocação”, uma abertura da cena alegórica que perseguíamos e das imagens que tínhamos criado.

Depois de alguns ensaios decidimos trazer oficialmente os textos de Manoel Ricardo de Lima para a peça, que gentilmente nos cedeu os direitos e apoiou nossa remontagem das varetas.

⁷ Todos nas versões da época, publicadas e reeditadas pela Editora 7 letras. Cabe dizer que as versões anteriores e posteriores dos mesmos livros têm textos diferentes, rearmados pelo autor Manoel Ricardo de Lima.

Cabe destacar que o objetivo da nossa pesquisa cênica não foi, *a priori*, organizar a cena final a partir dos textos do escritor, pois isso requereria outro tipo de abordagem metodológica de montagem (o que penso que seria igualmente potente, dada a riqueza e dialética díspar do material do escritor). Contudo, como nosso mote de projeto de pesquisa era abrir a hierarquia da composição cênica, sobretudo em relação ao textocentrismo, é preciso destacar que a obra de Manoel entrou para o jogo da cena junto com o trabalho dos outros artistas e elementos de cena de uma maneira mais aberta. Isto é, pensando em hierarquia de montagem: a criação da peça não partiu do pressuposto de, acima de tudo, montar em cena a obra literária de Manoel, e sim convidamos essa obra para se acidentar conosco num outro espaço-tempo (a cena da peça) já pré-criado. Como neste ensaio o espaço é curto, não entrarei na análise aprofundada do resultado dessa linha de investigação (aqui deixo o convite para conferir minha tese).

Seguindo o barco: se a peça foi criada a partir de imagens de referência, os textos e pensamentos de Manoel Ricardo de Lima foram tratados como imagens. Os textos entraram em cena para se acidentarem naquela dramaturgia do espaço e imagética que já tínhamos criado inicialmente, com o objetivo de construir uma montagem alegórica. Nós, literalmente, rasgamos os livros em cena e os tensionamos com outras tecituras.

Diante disso, a equipe teve a **tarefa de fazer os textos de Manoel Ricardo de Lima se acidentarem na arquitetura da peça [ANOTAÇÃO 6]**. Provoquei os artistas a explorar as palavras e armações como se cada elemento que compõe a cena fosse uma vareta do espetáculo. Uma memória a ser inserida na cena. E que cada vareta estivesse ligada à arquitetura da cena, à dramaturgia do espaço, de maneira a contaminar, provocar. Literalmente, testamos como a cena e o texto se modificavam nas acrobacias arriscadas nas escadas do hall da UDESC, por trás das fitas, em cima da bicicleta, nos desenhos do chão, no trono de livros, na parede de nomes, nas caraminholas no cabelo da Alice, nas ausências e correspondências entre os figurinos,

entre outros. O texto recém-chegado passou a se acidentar com cada departamento de cena.

No meu movimento de perseguir as aproximações e afastamentos, na convivência de opostos que Walter Benjamin tanto aponta na teoria da alegoria, percebi que havia correspondências entre os livros *As Mãos* e *Jogo de Varetas* (Lima, 2012a, 2012b). Ambos compartilhavam por vezes as mesmas figuras e imagens, que fulguravam em constelações diferentes. Como o próprio Manoel Ricardo de Lima (2019) assumiu:

Fui armando um jogo entre os livros. Porque era uma coisa de experimentar a narrativa curta com outras estruturas mais velozes. Aquele experimento do Narrador em *As Mãos* para ver no que dava. Histórias mais curtas, desterritorializadas, sem demarcação geográfica, sem demarcação de fronteira, nada, as personagens sem nome, aquela guerra o tempo todo presente. Foi um arremesso intencional.

Mergulhamos nos livros investigando essas armações, e a partir delas criamos nossas próprias combinações para essas varetas (no exercício de dramaturgui e diretora) junto com toda equipe (elenco, design de luz, ambientação sonora, coreografia e preparação corporal, maquiagem, figurino, direção de arte etc.). Tratamos as personagens como varetas desse jogo, desdobrando o texto, remontando, criando fraturas. Desse movimento, surgiram as imagens para a criação do espetáculo e para a criação das varetas. As varetas/personagens Alice (Fátima Costa de Lima), Alice Jovem (Gabriela Drehmer), Oito (Oto Henrique) e a vareta/figura alegórica “Alegoria da Alice, da Memória e do Inconsciente” (Lucas Dalbem).

No espaço-tempo do espetáculo, exploramos a ideia de tempo-de-agora que Walter Benjamin (1994) apresenta nas teses, como reunião num mesmo espaço-tempo do passado, presente e futuro. Essa ideia foi fundamental para a construção do nó central da narrativa. Alice vive no tempo-de-agora, onde passado, presente e futuro estão colados um ao outro como “goma de escuro” no

mesmo espaço-tempo. Ele deflagra o tensionamento entre memória e esquecimento que aparece no texto de Manoel⁸:

Alice (real) — Um pedaço do lugar da gente fica no peito, no meio do peito. Este nosso tempo agora é colado com goma no escuro e muitas vezes tenho um medo danado, muitas vezes não sinto nada.

Oito (lembração) — É que olhar pra trás às vezes dá medo, às vezes dá alegria, ranço, sei lá. Mas você some demais. Aliás, você é quem sempre some. Às vezes é quase impossível. Se me disserem que nunca olho para frente nem para os bolsos, acredito e posso garantir. E você?

Alice (real) — Acho que esquecer é muito, quase tudo nesta vida. Uma lembrança pode morar também numa imagem ruim. Mas você é quem some, há dias em que você some completamente.

Alice (real) repete falando para Alice (lembração) — É você quem some, há dias em que você some completamente.

[ANOTAÇÃO 7] Rememorando o processo de criação e como a peça se apresentou, por fim, poderia dizer que foi uma tentativa de pôr em cena esta imagem: “Um pedaço do lugar da gente fica no peito, no meio do peito. Este nosso tempo agora é colado com goma no escuro e muitas vezes tenho um medo danado, muitas vezes não sinto nada”. E da experiência de tentar sentir e comunicar alguma coisa entre memória e esquecimento por meio de imagens e alegorias.

* * *

⁸ Trecho da dramaturgia final da peça (Mattiello; Lima, p.6). Corresponde ao texto “Todos os dias, ferrugem”, presente no livro *As Mãos* (Lima, 2012a, p. 75). No livro, as personagens não têm nome, só número.

[ANOTAÇÃO 8] Hoje, ao reavivar a peça *Quando todos os acidentes acontecem*, posso afirmar que a criação das cenas e da narrativa final da peça se organizou sobretudo a partir das imagens:

1. do exercício de recolher, ler, desconstruir e remontar imagens, descobrindo uma metodologia de “montagem alegórica”;
2. do exercício de tentar desmontar a hierarquia metodológica linear e homogênea de construção de cena por meio da interação mais horizontalizada entre os artistas que compõem a cena (equipes de som, luz, cenografia, elenco, direção, dramaturgia, maquiagem, figurino etc.);
3. dos jogos e provocações que os artistas da equipe (de todas as áreas) construíram para enfrentar:
 - a. a arquitetura do espaço-tempo que encontramos para fazer a instalação da peça — o *hall* do bloco amarelo do Centro de Artes da UDESC e o espaço “oficial” do saber na universidade e nos livros;
 - b. nossa releitura dos textos e do pensamento de Manoel Ricardo de Lima;
 - c. nossa leitura das ideias do pensador e artista Walter Benjamin sobre alegoria e história;
4. do mote disparador do projeto cênico de fazer suscitar a pulsão de Vida/Morte (a partir da imagem da letra hebraica *Khaph*, num diálogo com o pensamento e a metodologia da Cabala), como escolha de enfrentamento das impossibilidades da imagem e do próprio corpo (de linguagem, do sentir, de comunicação);
5. da construção de um espaço-tempo para reavivar memórias. E fazer isso a partir de como a minha percepção e condição fisiológica de pessoa com epilepsia monta as próprias memórias, esquecimentos, e como absorvo as informações. Tudo junto ao mesmo tempo num tempo de atenção plena muito curto, mas muito intenso e díspar, com várias janelas abertas, com

coisas que somem, reaparecem, se remontam e apresentam outra imagem. Era uma tentativa também de construir uma dramaturgia que meu tempo neurológico acompanhasse sem se sentir incapaz — já que isso estava cada vez mais difícil nas peças que assistia — e que meu corpo e minha percepção se sentissem livres e potentes para fabular e voar por este outro espaço da arte.

As condições de trabalho e pesquisa: as possibilidades laboratoriais que a universidade pública nos permite

Antes de finalizar, penso ser importante salientar o quanto a escolha de plano de ensino do curso de Teatro da UDESC influenciou positivamente nessa experiência, no sentido de que o trabalho é resultado das reflexões e vivências de outras disciplinas (e não apenas da matéria de direção). Assim, considero importante dizer que a peça *Quando todos os acidentes acontecem* era o resultado (a avaliação final, laboratório), ao mesmo tempo, das disciplinas de Prática de Direção (da professora Brígida Miranda, que é também diretora) e Espaço Teatral (da professora Fátima Costa de Lima, alegorista, atriz, cenógrafa, carnavalesca, diretora). É igualmente importante observar que, no meu olhar, também contribuíram as provocações das disciplinas que tinha cursado recentemente. Entre elas destaco as matérias de Interpretação IV (do professor Pedro Diniz Bennaton, diretor, dramaturgo e ator do ERRO Grupo), Dramaturgia (do professor Stephan Baumgartel, dramaturgo e diretor), Montagem Teatral (do professor Vicente Concilio, com Assistência de Direção de Pedro Coimbra, ambos diretores, preparadores, atores), além das atividades que realizei no Grupo Imagens Políticas (encontros semanais de pesquisa, sessões mensais do cine Imagens Políticas, seminários, intervenções, ocupações e alguns experimentos cênicos).

Igualmente fundamentais foram as inquietações compartilhadas por artistas, colegas e monitores nas disciplinas do Luz Laboratório, coordenado pelo técnico Ivo Godois e bolsistas. Uma contribuição enorme foi possível graças à equipe que abraçou a peça.

No setor cultural e artístico, temos muitas carências estruturais em relação a espaços e recursos técnicos para criações e ensaios. Nesse sentido, ter um espaço fixo para quatro vezes na semana poder ensaiar, criar, com os recursos necessários (som, luz, palco, bancos para o público, equipe técnica etc.), possibilitou termos esta experiência potente. Isso reitera ainda mais a importância de o artista ter seu espaço, seu laboratório para trabalhar. Seu escritório, ateliê. Nas condições precárias de trabalho que em Santa Catarina temos, seria muito difícil conseguir recursos para experienciar e compor tamanha instalação, que levava de 4 a 6 dias de montagem. Se estivéssemos em Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo ou Rio de Janeiro, uma montagem tão longa e com tantos equipamentos não seria algo “inusitado” e um desafio tão grande. Uma anotação para, sempre, pensarmos nas urgentes e necessárias políticas públicas e na nossa observação permanente e luta diante delas. Assim, por mais melhorias que o espaço da universidade ainda precise, reitero aqui o quanto foi fundamental e de qualidade as condições técnicas que a UDESC permitiu. Sobretudo, a liberdade para a criação (sem censuras ou recomendações e encomendas de fonte privada) e as condições técnicas, que hoje só temos na universidade pública.

Também destaco o Plano de Ensino da UDESC (do curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro, hoje Artes Cênicas). A forma como foi montado contribuiu muito para abrir este olhar e para permitir a efetiva construção de uma peça, assim como os recursos técnicos e a equipe de técnicos e professores — todos também artistas, neste caso —, o que contribuiu para nossa formação e para a peça. Uma anotação e experiência importante, a meu ver.



Em cena, as duas Alice e a Alegoria da Memória de Alice, 2013.

FOTOMONTAGEM: Cristiano Prim (2013).

A equipe que montou a peça⁹ contava com 21 pessoas envolvidas diretamente na criação de cenas. E mais de 50 pessoas contribuíram no processo de montagem do cenário, que levava de 4 a 6 dias. Estas, espontaneamente, paravam no espaço e se ofereciam para auxiliar a colar as fitas, puxar bancos, montar o trono gigante de livros, e acabavam criando o espaço junto conosco. Pessoas conhecidas ou não (anotamos o nome de 50, mas tiveram mais). Cada uma dessas pessoas doou seu tempo, corpo, palavra, arte, silêncio, para se acidentar junto. Um aprendizado. Um coletivo. *“E aprendemos que nesse espaço a única coisa que conta é o que não somos, o quanto não somos. E nos machucamos muito, sempre, sem escapar nenhum de nós, sem soltar a mão um do outro. [...] Mas não nos separamos, não*

⁹ Uma das coisas mais potentes dessa experiência foi aprender e compor junto com cada uma. Para acessar a ficha técnica, vídeos, fotos, trilha sonora, pode acessar em: https://drive.google.com/drive/folders/1GMFF1_e0rLPMhHonQ-nuEkLhcfk99_eTw?usp=sharing. Acesso em: 23 nov. 2021.

abrimos mão disso. Nossa vontade é permanecer perto uns dos outros, todos, abraçados, mesmo que mutilados, mas intactos”, palavras de Manoel Ricardo de Lima (2012b) que encerram a peça.

Juntos, mutilados, carregando nossas dores e memórias, sonhos, criando outros cenários e possibilidades de vida, topamos nos acidentando juntos no abismo da criação artística, em busca de alguma dobra, outro caminho, fazendo e remontando outras histórias.

REFERÊNCIAS

- BAAL, Coletivo. *Peça BadenBaden*. Direção Vicente Concílio. Florianópolis-SC: UDESC e Coletivo Baal, 2011. Gravação da apresentação no FETO 2012 [versão elenco 3]. Belo Horizonte: No Ato Cultural, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QHtq3VbWf2U&t=1002s>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Magia, Técnica Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CONCÍLIO, Vicente. *BadenBaden: modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht*. [Tese de Doutorado em Artes da ECA-USP, com orientação da profa. Dra. Ingrid Koudela]. 1. ed. Jundiaí, São Paulo: Paco Editorial, 2016.

- ETC, Grupo. *Doc City Money: filme-ação e sinopse*. Florianópolis: Grupo ETC, 2015. [audiovisual] [intervenção na rua]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64WOMfFwcw4&index=1&list=PLUsbGLLYd8tj-ghoigoNg6ZQ43lKhXOeu>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- HEYMANNS, Lucas. Foto da Alegoria da Queda — versão 2, da peça BadenBaden. Florianópolis: Semana Integrada CEART-UDESC, 2011.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *As Mãos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2012a.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Jogo de Varetas*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2012b.
- LIMA, Manoel Ricardo de. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2009.
- LIMA, Manoel Ricardo de. Três anotações para você ler com Benjamin. *Suplemento Pernambuco*, 6 fev. 2012. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/12-capas/533-tres-anotacoes-para-voce-ler-com-Benjamin.html>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- LOPES, Cassiana. Fotos da Alegoria do Capitalismo, na gravação do filme *DOC City Money*. Florianópolis: Coletivo ETC, 2015.
- MATTIELLO, Emanuele Weber. *A cena alegórica da peça Quando todos os acidentes acontecem: reverberações de uma aprendiz à diretora*. TCC (Graduação em Licenciatura e Bacharelado em Teatro) — Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000003/000003c8.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021. Acesso em: 23 mar. 2021.

MATTIELLO, Emanuele Weber. *Vídeo da peça Quando todos os acidentes acontecem*. Florianópolis: UDESC e Grupo Imagens Políticas, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F52i56EvtWM&t=1831s>. Acesso em: 23 mar. 2021.

MATTIELLO, Emanuele; LIMA, Manoel Ricardo de. *Texto da peça Quando todos os acidentes acontecem*. Florianópolis: UDESC e Grupo Imagens Políticas, 2013.

PRIM, Cristiano. *Fotomontagem da peça Quando todos os acidentes acontecem*. Florianópolis: Temporada de peças de Prática de Direção do CEART-UDESC, 2013.

ROCKENBACH, Hedra. *Conversas sobre a peça Quando todos os acidentes acontecem: material coletado para este texto*. Florianópolis: Diálogo com Emanuele Mattiello, 2021.

SAMBAQUI, Rodrigo. *Foto do espaço acidentado na peça Quando todos os acidentes acontecem*. Florianópolis: Temporada para Sesc Prainha, 2013.

O PARDAL COMO O ANJO DA HISTÓRIA: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A TESE 9 DE “SOBRE O CONCEITO DA HISTÓRIA” E A OBRA CÊNICA “UMA VEZ UM PARDAL CAIU” DA CIA MOSCA DE FLORIANÓPOLIS

NICOLAS LOPES [NICOLAS MATHEUS LOPES QUEIROZ DOS SANTOS CORREIA]
FELIPE VALENTE ANTONAKOPOULOS

Introdução

Começaremos este artigo não pelo início, mas pelo fim da tese 9 “Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin. “É a *essa tempestade* que chamamos de progresso” (Benjamin, 2012, p. 246). A ideia de “progresso” como uma tempestade que, ao mesmo tempo que impele a humanidade para o futuro, dá-lhe as costas, parece-nos contraponto direto à concepção de “progresso” elaborada por Hegel (1999) em seu livro sobre filosofia da história. Neste contexto crítico, a alegoria do Anjo da História criada por Benjamin enxerga uma catástrofe: a do desenvolvimento da sociedade capitalista, pautado em devir idealista de que sempre “estamos evoluindo”.

Assim sendo, temos uma humanidade que consolidou o processo econômico e social da reprodução da vida a partir da forma hegemônica da mercantilização, cujo caráter, no momento histórico em

que vivemos, já se espalhou por todos os cantos do globo, prática e ideologicamente, pois o desenvolvimento das forças produtivas, o aumento da divisão social do trabalho, fez com que vivêssemos a nossa experiência humana reduzida a interpretar uns aos outros apenas como representantes de mercadorias e nada mais. Esses pressupostos deslocam a nossa capacidade humana de criar para o bem da humanidade a outro lugar, o da produção condicionada para a troca, em que pouco importa se o que é produzido são bolos de chocolate ou bombas atômicas, desde que se possa lucrar em cima disso.

Um bom exemplo atual desse *modus operandis* de nossa sociedade é o fato de que ao mesmo tempo que o Brasil atingiu o número de mais de 400 mil mortes por covid-19, o Estado não pensou medidas de garantir o isolamento da população (em especial a população negra, indígena, pobre e miserável) nem colocou à disposição da população suficiente quantidade de leitos de UTI. Pontuamos esse fato para expor o “progresso” que nossa sociedade atingiu e busca em seus mais variados aspectos. Pois seu caráter democrático e livre assim o é apenas na medida em que, por meio de um ato volitivo, pode-se realizar a relação quantitativa da troca, sempre afastada de qualquer interesse democrático real.

Acreditamos que a situação do Brasil e do mundo é uma das expressões da tempestade a que Walter Benjamin se refere, da ordem das consequências desse olhar único da história com a ideia de progresso em abstrato, o que gera a catástrofe como resultado da sustentação desse sentido de história. É a partir dessa reflexão que partiremos para avaliar a experiência cênica “Uma vez um pardal caiu”.

Sobre a primeira contradição

Nossas experimentações partiram da obra dramaturgica “Alguna vez se cayó un gorrión”, escrita pelo dramaturgo colombiano George Mario Angel Quintero, cujo contato conosco deu-se através de

um evento ao qual a Cia. Mosca — companhia da qual fazemos parte e integra este projeto — foi convidada a participar. Trata-se do Corredor Latino-Americano de Teatro (CLT), que visa à troca de dramaturgias e grupos de teatro dos países pertencentes ao corredor latino-americano, num intercâmbio de leituras dramáticas e debates entre grupos artísticos e dramaturgos. Foi esse conjunto dialógico, possível graças à nossa participação no projeto, o ponto de partida principal para relacionar a práxis artística da Cia. Mosca com o estudo desenvolvido dentro do grupo de pesquisas Imagens Políticas, sobretudo em torno das teses “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin.

O motivo pode ser descrito da seguinte forma: ao acessar a dramaturgia do autor colombiano, nos deparamos com uma aparente e precoce contradição, que diz respeito à forma escrita do texto em oposição à nossa vontade de realizar uma prática artística que conseguisse debater sobre a conjuntura sociopolítica brasileira num momento em que estávamos prestes a entrar de vez no abismo político¹ no qual nos encontramos hoje. Por um lado, o texto nos oferecia muitas imagens e sensações potentes, por retratar de forma não linear (uma das razões de nosso estranhamento) a consciência de uma mulher latino-americana em situação de rua, que expõe catárticamente a sua trajetória até ali. Por outro lado, havia a nossa vontade de explorar os assuntos da esfera política, investigando, na prática teatral, temas que interessam e condicionam a

¹ O golpe institucional e parlamentar desferido em 2016 no governo de Dilma Rousseff levou ao governo de seu ex-vice Michel Temer e à eleição que elegeu Jair Messias Bolsonaro, em 2018. Tal mudança conjuntural substituiu a política dos governos petistas por outra abertamente neoliberal com Temer na presidência, materializando-se principalmente pela PEC 241, antiga Ementa Constitucional nº 95/2016, que congelou os investimentos do governo federal nos serviços públicos por 20 anos. A situação foi acentuada no governo Bolsonaro, cujas características são de um profundo teor fascista (Oliveira, 2020), por colocar em prática um projeto de país comprometido com a superexploração dos recursos naturais e da força de trabalho, no mesmo passo em que combate as populações indígenas, a população negra, os segmentos LGBTs, os movimentos reivindicatórios de direitos, os direitos trabalhistas etc.

vida de todos, quer queiram ou não. Tudo isso se somava ao desejo de trabalhar com um artista latino-americano e de observar e experienciar uma produção teatral que nos desafiasse a outras estéticas e outros discursos, que apontassem divergências e aproximações dos anseios de outros artistas latino-americanos.

Ao longo do processo de estudo dramaturgico, essa primeira contradição foi se acentuando devido às formas de exposição do conteúdo na obra, que ficavam cada vez mais distantes da nossa vontade de executar a leitura dramática. Pois o texto em si nos oferecia uma narrativa diferente do nosso objetivo naquele momento: travar uma discussão mais direta a respeito do contexto político brasileiro. Foi com esse impulso que tomamos a decisão de montar a peça, ao invés de somente executar uma leitura dramática, como propunha o evento, pois precisávamos experimentar a proposta da dramaturgia na materialidade cênica, a fim de buscar alternativas para a compreensão da obra e do que queríamos alcançar com ela.

No contexto da montagem, a tese 9 “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, funcionou como um condutor do olhar crítico para a encenação que iniciamos, na medida em que poderia ser uma alternativa alegórica para criação cênica, e não uma reprodução realista da dramaturgia. Decidimos, então, tentar nos aproximar do método com que Benjamin descreve o quadro de Paul Klee para elaborar uma crítica ao desenvolvimento do capitalismo e do fascismo alemão, de um ponto de vista materialista, histórico e dialético, assim como observado por Michael Löwy na análise da mesma tese:

Trata-se de uma alegoria, no sentido de que seus elementos não têm, fora do papel, o significado que lhes é intencionalmente atribuído pelo autor. Benjamin havia ficado fascinado pelas alegorias religiosas, particularmente por aquelas do *Trauerspiel*, o drama barroco alemão, em que alegoria é a *facies hippocratica* da história que se apresenta para o espectador como uma paisagem primitiva petrificada (Löwy, 2005, p. 87).

Dessa forma, percebemos uma semelhança da leitura que Löwy faz sobre a tese 9 com a obra “Uma vez um pardal caiu”, no texto que inicia com a seguinte citação bíblica (Mateus 10:29): “Não se vendem dois pardais por uma moeda? No entanto, nenhum deles cairá na terra sem a permissão do pai”. Essa semelhança é identificada quando percebemos que a citação bíblica recorre à paisagem primitiva petrificada apontada por Löwy: a narrativa poética determinada pelo versículo de Mateus nos guia, por um olhar teológico, a analisar as imagens contidas no texto. Levando isso em consideração, pretendemos desenvolver ao longo deste artigo os pontos de contato entre o processo de montagem da peça e a tese 9 de Walter Benjamin, sem a pretensão de recriar uma crítica aguçada sobre esta, mas sim de apontar os passos dessa experiência para analisar a relação entre o estudo teórico e a prática teatral desenvolvida.

Além disso, nossa reflexão a respeito do modo como experimentamos na cena a forma que a mercantilização de praticamente todos os aspectos da reprodução da vida afeta subjetivamente as pessoas, com foco em especial nos povos latino-americanos, ganha um aparato teórico mais encorpado somente agora, na escrita deste texto — depois que, durante todo o processo, esta tenha se mostrado uma das questões principais para a criação das imagens de ambientação e da atuação dos(as) atores e atrizes.

Porém, antes de adentrar nos pontos de encontros e desencontros entre a tese de Benjamin e a obra teatral da Cia. Mosca, faz-se necessário contextualizar: descrever do que se trata a dramaturgia de George M. Angel Quintero e algumas etapas do processo, o que se apresenta como imprescindível para executar a análise pretendida.

Sobre a obra e o processo de montagem

Para descrever “Uma vez um pardal caiu”, podemos partir de dois pontos de vista: o do autor — do que se trata a obra em si —, e o do grupo — uma leitura contextualizada que surge durante o processo

—, como sugeriu George M. Angel Quintero quando diz que nos foi dado “um texto do qual há a necessidade de ressignificar seus sentidos”. O texto original é a continuação de uma primeira dramaturgia realizada pelo grupo colombiano Parpado Teatro, dirigido por George Mario A. Quintero e encenado por Berta Nelly Aborleda, intitulado “Gorrión roto” (Pardal quebrado). Nele, o autor tece uma narrativa sobre uma mulher em situação de rua, que perde um filho atropelado por um carro. Trata-se de uma peça performativa² em que a personagem está em busca de um pardal perdido que ela havia deixado no topo de uma árvore e não encontrará mais. O pardal representa a figura do filho e é descrito como um pássaro que, sem nenhum motivo, caiu morto de seu ninho. Já o texto seguinte, continuação do primeiro, “Uma vez um pardal caiu” seria uma espécie de releitura da obra anterior em que o autor retrata a personagem desta vez como o próprio pardal, descrito como uma pessoa que possui a Síndrome de Tourette³, o que faz com que o texto sempre retorne ao ponto de partida dos devaneios da personagem Ella.

Nessa última versão, a que foi entregue à Cia. Mosca, George M. Angel Quintero divide um único momento de loucura da personagem em quatro partes. Na primeira, A Raiz Principal, Ella rememora seus momentos de agonia em uma prisão cosmopolita, permeada por sua condição social. Na segunda, Estragado, retoma sua relação com a terra e sua natureza primitiva, através da imagem de uma

² Segundo Baumgärtel (2018), na situação dramática convencional, os elementos performativos na atuação estão presentes, mas ocultos sob a capa da caracterização. Na performance, não haveria supostamente nenhum objetivo que não fosse efetuar uma transformação psicossensorial no espectador numa experiência de recepção afetivamente forte. A eficácia da arte performativa se mediria por essa transformação, mas sua relação com a compreensão semântica e dialógica é no mínimo vaga.

³ A síndrome de Tourette é um transtorno do neurodesenvolvimento que se manifesta por meio de tiques vocais (grunhidos repetidos, limpeza da garganta e “explosões”) e estereotípias. Esse quadro afeta o sistema motor, gerando maneirismos irregulares que provocam prejuízos ao indivíduo no que se refere a sua inclusão social.

árvore. Na terceira, Catástrofe, é o momento em que um monstro é revelado, transferindo a narrativa para uma alegoria das condições bárbaras da mulher em situação de rua, através de suas demonstrações de loucura. E na última, Colapso, a personagem (ou o que chamamos de personagem, no texto) se entrega a suas memórias e é impedida de escapar da estrutura violenta revelada pelo monstro.

Com um elenco de cinco atores e atrizes, decidimos de imediato iniciar nosso processo de pesquisa e montagem nas ruas. Coletamos todas as sensações, imagens e experiências possíveis que nos permitissem criar uma peça que, a partir da narrativa dramaturgica original, falasse sobre a realidade da nossa cidade. Com a dificuldade de um preparo físico suficiente para lidar com o calor das ruas (iniciamos o processo no auge do verão de 2018), decidimos retornar para a “caixa preta” do teatro e começar a montar as primeiras imagens com os materiais coletados na curta experiência adquirida nas ruas.

Na etapa de criação, o grupo teve a oportunidade de relacionar alguns temas elencados por cada atriz e ator em relação às questões inerentes à dramaturgia, em contraponto com o contexto sociopolítico que, no Brasil, era confuso. Lidamos com as incertezas a partir da coleta e organização de algumas imagens recortadas de revistas e jornais ou impressos coletados na internet, fazendo deles o ponto de partida para começar a entender o caminho estético e teatral que estávamos prestes a percorrer. Num primeiro momento, estávamos lendo “Uma vez um pardal caiu” como dramaturgia da corrente pós-dramática, porque sua estrutura se fundamenta em ações verbais não dramáticas e na possibilidade que o texto oferece de experimentar cenas que se distanciam ou até mesmo se descolam por completo da obra escrita.

Percepções como essas nos levaram até um novo experimento que, posteriormente, consistiria na base estrutural da montagem: elaborar as cenas a partir da ideia de “teatro instalação”. Com essa ideia, quatro cúpulas confeccionadas com papel pardo e espalhadas no espaço cênico com cadeiras, que o público podia mover da forma que quisesse durante toda a apresentação, serviram à construção

poética do espaço. Nessa instalação, cada ator e atriz realizava partituras com seus corpos, a fim de dar início a uma composição cênica relacionada às ações inscritas na obra teatral.

Importante ressaltar que nossa avaliação da peça como pós-dramática foi outra das muitas contradições que se referem à relação entre o capitalismo central, europeu e norte-americano, e o capitalismo dependente, latino-americano. Ao questionarmos a posição do autor sobre essa nossa contradição, objetivando um diálogo mais profundo a respeito da sua técnica literária, George M. Angel Quintero negou qualquer semelhança ou reconhecimento entre o teatro pós-dramático e “Uma vez um pardal caiu”, com a seguinte resposta: “A obra que entrego a vocês trata-se de uma dramaturgia latino-americana”. Essa resposta influenciou, ora diretamente ora transversalmente, as escolhas estéticas e simbólicas que serão descritas a seguir.

Primeiramente, ao finalizarmos a instalação das cúpulas, escolhemos a dualidade das figuras que representassem o texto, com a finalidade de duplicar e dividir as falas e encontrar brechas para ativar novos mecanismos de narração e construção alegórica dentro da montagem. Uma delas encontra-se na transformação de duas dessas cúpulas em gaiolas gigantes feitas por fios de barbante; gaiolas que prendem as atrizes/pardais em suas respectivas instalações e se contrapõem a duas figuras/atores que, vestidos de terno e gravata, podem andar livremente pelo espaço cênico ao mesmo tempo que vigiam o espaço, a fim de impedir que os pardais escapem de suas “gaiolas”.

No centro do espaço, ergue-se uma árvore de escombros e lixos coletados durante a experiência realizada nas ruas, resquícios de uma natureza morta que guardam em suas raízes as memórias dos pardais aprisionados. Essa árvore estabelece um primeiro jogo na cena: para realizar as ações em meio a devaneios e catástrofes não acidentais e guiados pela poesia do texto, os pardais tinham que a todo custo tentar coletar o máximo de papéis picados, as memórias possíveis, nas raízes da árvore. Depois, voltam para sua gaiola

e brincam com o resgate dessas memórias, fragmentadas em palavras ditas pelas atrizes, o que fortalece outra dualidade: as duas atrizes são ao mesmo tempo a mesma.



Amanda Andrade e Vinicius Machado, como Pardal e Engravatado, encenam a venda do Pardal como mercadoria.

FOTOGRAFIA: Nayah Frota. Fonte: acervo da Cia. Mosca.

A respeito disso, até o determinado momento da construção cênica e do jogo teatral, não tínhamos material e segurança suficiente para criar uma alegoria: tínhamos apenas a performance em sua mais básica estrutura molecular e no início do processo de sua digestão. Mas ainda tínhamos pela frente “o monstro a ser revelado”: a figura presente na dramaturgia e descrita nas rubricas do texto de forma lírica. No processo de investigar como esse monstro se revelaria, optamos por um disparador cênico para além da cena interpretada pelos atores e atrizes: o universo audiovisual. Previamente gravado e projetado duas vezes durante a apresentação, a imagem dialoga com a cena no aqui e agora a fim de criar a figura que, mesmo em sua brevidade narrativa, soluciona temporariamente a presença da figura que se revela na catástrofe: o Monstro.

O Pardal e o Anjo da História

Para encontrar os pontos de contato entre a montagem de “Uma vez um pardal caiu” e a tese 9 “Sobre o conceito de história”, não podemos partir de um princípio meramente comparativo, o que reduziria a produção de sentidos tanto das figuras criadas para representação teatral quanto das imagens descritas por Benjamin em seu Anjo da História. O possível de se realizar é uma análise sobre a tentativa de alegorizar a obra dramática de George M. Angel Quintero em uma peça teatral a partir do método alegórico com o qual Benjamin descreve o quadro de Paul Klee.

Ao relacionar nosso processo de montagem com a tese 9, podemos perceber a evidente alusão às consequências do desenvolvimento do capitalismo, materializado em inúmeras catástrofes humanas a partir de uma ideia específica de progresso que, para Benjamin, apresenta-se como a locomotiva dessa catástrofe. Nesse sentido, o Anjo da História pode ser aquele que acompanha o motor da economia, que, pelo seu próprio caráter estruturante, precisa se revolucionar tecnicamente, sejam quais forem as consequências.

Dessa forma, ao levarmos em consideração a desigualdade social do nosso país, em que 13,5 milhões de pessoas vivem com 145 reais mensais, sentimos a necessidade de buscar na obra uma alegoria que mostrasse esse conceito de “progresso” em sua forma mais grotesca⁴ possível — se é que conseguimos ser na arte mais grotescos do que nossa própria realidade.

Outra figura que merece nossa atenção é a do Monstro. Pela mesma lógica descrita acima, pudemos encontrar uma primeira relação da construção estética com o debate aqui exposto, ao tentarmos transformar as palavras das rubricas da dramaturgia de George M. Angel Quintero em uma imagem monstruosa rodeada de escombros oriundos da própria digestão. Da imagem monstruosa, o Monstro foi criado em forma de vídeo, encapado em plástico filme e com o corpo coberto de chorume. Ele bebe um líquido verde em uma taça dourada, como se estivesse brindando à própria existência, que, mesmo catastrófica, impera sobre o Pardal e os Engravatados, figuras que entram em desespero toda vez que o Monstro é projetado.

Como materialização da catástrofe, o Monstro é uma alusão ao Anticristo descrito por Benjamin em suas teses “Sobre o conceito de história”. Para existir, ele precisa de um objetivo que é posto em cena quando o “progresso” se apresenta como inibidor de uma revolução que supostamente o Pardal busca alcançar quando quer recuperar suas memórias, escapar do delírio e retomar a sua relação com a terra. É nessa dialética entre o passado comunal e um futuro utópico que encontramos a ideia de revolução, a qual viria a interromper o curso do progresso catastrófico, como apontado por Löwy em sua análise sobre a tese 9:

⁴ De acordo com Mikhail Bakhtin, “as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais [...] são a herança da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de realismo grotesco” (2002, p. 16-17).

Como deter essa tempestade, como interromper o progresso em sua progressão fatal? Como sempre, a resposta de Benjamin é dupla: religiosa e profana. Na esfera teológica, trata-se da tarefa do messias; seu equivalente, ou seu “correspondente” profano, é simplesmente a Revolução (Löwy, 2005, p. 93).

Por fim, podemos afirmar que o objetivo do Monstro como alegoria se relaciona à interrupção da tentativa de retomada das memórias do Pardoal, as quais foram usurpadas pela violência urbana naturalizada e pela mercantilização de cada vez mais aspectos da vida à custa dessa ideia de “progresso”. Assim, é coerente afirmar que, mesmo com o olhar direcionado à tese 9 de Walter Benjamin, talvez a peça teatral enquanto acontecimento cênico único tenha executado o caminho contrário à análise política e teológica de Benjamin nessa tese. Mas esse caminho não se tornou necessariamente incoerente na perspectiva da montagem, uma vez que, mesmo quando a peça teatral foi dada como “pronta”, continuávamos em busca incessante por um diálogo com o público, convidando-o a participar e posteriormente a modificar, se quisesse, o jogo cênico. Nesse jogo encontramos um novo ponto de contato entre a obra cênica e a tese 9, apontando a atenção para a inversão da história não como forma de emancipar o espectador participante, mas de olhar profundamente para as imagens construídas como elementos dessa inversão (embora não possamos afirmar que esse objetivo tenha sido alcançado no decorrer das apresentações).

Ao descrever o Anjo da História como uma figura que alça voo não por vontade própria, mas impelido por uma tempestade que o obriga a manter o curso em direção ao futuro, Benjamin retrata uma questão objetiva utilizando o Anjo como alegoria para uma catástrofe iminente. Com essa alegoria, é possível enxergar uma contraposição evidente à filosofia da história de Hegel, uma vez que ela interpreta a história como um movimento racional em direção à liberdade. Idealmente partindo do imperfeito em direção ao perfeito, cada momento da história estabeleceria um grau mais



Ator Felipe Valente, como Monstro, em cena projetada em vídeo.

FOTO: Mateus Lanzarin. FONTE: acervo da Cia. Mosca.

avançado da consciência dessa liberdade. Essa lógica pode ser exemplificada no seguinte trecho:

De modo geral, há muito que as mudanças que ocorrem na história são caracterizadas igualmente como um progresso para o melhor, o mais perfeito. As transformações na natureza, apesar da diversidade infinita que oferecem, mostram apenas um ciclo que sempre se repete. Na natureza, “nada de novo sob o Sol” é produzido, e o jogo polimórfico de suas estruturas acarreta certa monotonia. Apenas nas transformações que acontecem no campo espiritual surge o novo. Esse fenômeno do espiritual mostra, de maneira geral, no caso do homem, uma determinação diferente da dos objetos naturais, nos quais sempre se manifesta um caráter único e estável, para o qual reverte toda mudança, vale dizer, uma capacidade real de transformação, e para melhor — um impulso de perfectibilidade (Hegel, 1999, p. 53).

Em suas teses “Sobre o conceito de história”, Benjamin procura inverter essa lógica em uma análise mais profunda da ideia de progresso como acontecimento inevitável à razão humana, como podemos observar em Löwy (2005): “A atitude de Benjamin consiste exatamente em inverter essa visão da história, desmistificando o progresso e fixando um olhar marcado por uma dor profunda e inconsolável — mas também por uma profunda revolta moral — nas ruínas que ele produz” (p. 92).

A partir dessas reflexões, ao olharmos para a dramaturgia, buscamos trabalhar em cima da perspectiva de inversão da análise histórica e, nesse sentido, é possível identificar nas figuras dos atores engravados uma representação grotesca de uma suposta imagem apolínea do “progresso” e da modernidade, uma vez que suas ações cênicas têm como objetivo impedir que as pardais escapem de suas gaiolas. Essas figuras engomadas são desveladas, expostas e vulnerabilizadas por gestos gigantes e exagerados, revelando sua maleficência por trás de um traje “limpo”, “correto” ou “exemplar”. Sua contradição é ainda mais intensificada quando uma dessas figuras se senta ao lado dos espectadores, repetindo seus microgestos em tamanhos anormais, enquanto outra exhibe o pardal enjaulado em extrema agonia como se fosse uma mercadoria. Essa ação, por si só, gera pretensiosamente uma situação de denúncia, na relação dominante *versus* dominado, que se autodestrói em uma cena satírica.

Talvez utilizemos essa sátira para tentar provocar uma nova percepção nas posições construídas historicamente e uma desmistificação da mercantilização dos corpos, naturalizada e intensificada pelo capitalismo monopolista, partindo não somente da tese 9 como condutora dessa elaboração, mas também do olhar crítico de Benjamin sobre a construção ideológica conformista em relação ao progresso mecânico. Essa necessidade surgiu principalmente a partir das teses “Sobre o conceito de história”, que abriram brechas para reverter a ideia simplificada de um evolucionismo histórico, fomentado pelo capitalismo e descrito como uma tempestade que impele o Anjo da História “irresistivelmente para o futuro”.



Vinicius Vianna, Leonor Scola, Sara Obst e Amanda Andrade, ao fundo os Pardais e no centro os Engravatados.

FOTO: Naya Frota. FONTE: acervo da Cia. Mosca.

Considerações finais

A Cia. Mosca conseguiu introduzir em nosso espaço de ensaio um debate minimamente mais aprofundado sobre o conceito de história, tendo as teses “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, como principal referência — consequência da participação de dois de seus membros, os autores deste artigo, no grupo de pesquisa *Imagens Políticas*. Este processo decorreu de uma experimentação prática de montagem que se relacionava com uma dramaturgia de George M. Angel Quintero, autor colombiano, assim como da situação concreta da experiência decorrente de nossas escolhas conteudistas e formais, as quais geraram perguntas que buscamos responder ou expor neste artigo.

A respeito disso, parece-nos ingenuidade achar que já temos respostas suficientes para solucionar as problemáticas expostas

aqui. Em especial, a construção de uma estética que consiga expor e dialogar a respeito dos principais interesses históricos dos povos latino-americanos, que, com sua riqueza de diversidade e pluralidade, tornam o trabalho de apreensão teórica e sua prática difícil — em especial, de sua expressão no teatro.

Por isso, concluímos que há necessidade de nos aprofundarmos na pesquisa de tipos de teatro cujas proposições estéticas possam traduzir os anseios de nossos povos. Para isso, não bastam os debates sobre teatro: acumular teorias dos diversos campos do pensamento pode contribuir para que conheçamos nossa realidade e trabalhemos para transformá-la.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2002.
- BAUMGARTEL, Stephan Arnulf. A eficácia da performatividade: construir o efeito de presença como acontecimento discursivo. In: CARREIRA, André e BAUMGARTEL, Stephan (Org.). *Efetividade da ação*. Rio de Janeiro: Gramma, 2018, p. 125-150.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. Tradução de Maria Rodrigues e Harden. Brasília: Editora da UnB, 1999.

- IDOETA, Paula Adamo. Risco de morrer de covid-19 no Brasil foi mais de 3 vezes maior que no resto do mundo em 2020, calcula economista. *BBC News Brasil*, São Paulo, 3 fev. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55847831>. Acesso em: 4 fev. 2021.
- JIMÉNEZ, Carla. Extrema pobreza sobe e Brasil já soma 13,5 milhões de miseráveis. *El País*, São Paulo, 6 nov. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/06/politica/1573049315_913111.html. Acesso em: 6 fev. 2021.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria benjaminiana e alegoria proibida no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalesíssima trindade*. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História do Centro de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95077/294449.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 maio 2021.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- OLIVEIRA, Caroline. O que significa ser antifascista e por que o bolsonarismo é o fascismo do século 21. *Brasil de Fato*, São Paulo, 1 jun. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/06/01/o-que-significa-ser-antifascista-e-por-que-o-bolsonarismo-e-o-fascismo-do-seculo-21>. Acesso em: 12 mar. 2021.

BRECHT, BENJAMIN E O LEGADO HISTÓRICO DA CULTURA POPULAR: UMA EPOPEIA MANEZINHA

CAMILA HARGER BARBOSA

L3 (NÉCA) — *Digníssimo senhor prefeito*
Mui respeitosamente
Estamos diante de Vossa Excelência
Para pedir humildemente
Senhor prefeito
Por favor, mande recuperá
O nosso querido Rancho de pescá
Senhor prefeito
Por favor, mande recuperá
O nosso querido Rancho de pescá
Pergunte à Lúcia Licelma
CHICA — *À Chica*
NÉCA — *À Néca e à Sheila*
CHICA — *E às outras Ladinas da Ilha*
NÉCA — *Que elas também dirão que era ali que nascia a associação*
SHEYLA — *Era ali que onde a pesca nascia*
Ao som das ondas do mar...
TODAS — *Senhor prefeito, por favor mande recuperá*
O nosso querido Rancho de pescá!
L3 (NÉCA) — *Vamu indu, qui já vai começá u'clássicu í tô*
sintindu qui hoji vai dá Figuera!

L4 (LURDINHA) — Daondi'ô, vai dá Lião!¹

Fragmento do texto com o interlúdio musical “Rancho de Pescá”², Episódio III, *AmáshKirida: uma epopeia manezinha*. Trabalho em processo/Texto inédito. Autoria própria.

Um alento épico

Este estudo se propõe a refletir sobre os argumentos fundantes de uma possibilidade de elaboração crítica e criativa do drama-épico na contemporaneidade, tendo como fundamento a filosofia da história e teoria crítica de Walter Benjamin, sobretudo no que se refere a suas formulações a respeito do Teatro Épico de Bertolt Brecht e aos rumos da cultura. Observo a herança de Brecht e Benjamin enquanto pensadores que dão suporte a novas construções artísticas. Utilizo como exemplo prático o processo de criação e montagem do texto *AmáshKirida: uma epopeia manezinha* (2018-atual), doravante chamado apenas de *AmáshKirida*, de minha autoria, e também objeto de minha pesquisa de mestrado. A montagem do texto está em processo criativo e é realizada pelo Grupo de Pesquisa Teatral Aqueles Que Dizem Não³. Uma proposição que experiencia

¹ “L3 (NÉCA) — Vamos indo, que já vai começar o clássico e estou sentindo que hoje vai dar *Figueira!*”

L4 (LURDINHA) — Claro que não, meu bem. Vai dar *Leão!*”

Adaptação para a norma culta de diálogo entre membras do coro das Ladinhas, Episódio III, de *AmáshKirida: uma epopeia manezinha*. Este diálogo faz menção às mascotes dos times de futebol florianopolitanos, Figueirense e Avaí.

² Canção “Miramar”, de autoria de Zininho (1994), que na peça teatral se tornou “Rancho de Pescá”. O trecho foi adaptado em um ensaio do Grupo de Pesquisa Teatral Aqueles Que Dizem Não, com a colaboração dos atores, em especial de Aline Santana, que compôs a última estrofe da canção. A adaptação das letras, bem como sua utilização vinculada ao referido texto, foi autorizada pelos detentores dos direitos autorais da obra.

³ O Grupo de Pesquisa Teatral Aqueles Que Dizem Não se constitui enquanto coletivo independente, fundado por mim em 2015, enquanto encenadora e produtora cultural. O projeto de encenação de *AmáshKirida* atualmente integra uma

a reconfiguração crítica e criativa do drama-épico brechtiano diante dos desafios dos tempos atuais⁴.

Tal proposta, configurada enquanto espetáculo teatral de rua, se apresenta como uma possibilidade de contribuição literária, que desenvolve um texto original (e sua montagem teatral), utilizando uma perspectiva que procura apreender, histórica e criteriosamente, os recursos do Teatro Épico. O argumento tático do espetáculo parte da necessidade de inovação dessa forma, estrangeira e moderna, a partir de um contexto político nacional e contemporâneo, desvinculando-o de uma leitura canônica e intocável, ou da possibilidade de se tornar uma narrativa hermética, restrita a pequenos grupos intelectualmente iniciados nesse universo particular. Tem em

equipe de dez atores, três músicos, uma figurinista, entre outros colaboradores técnicos, do qual participo como encenadora, produtora cultural e dramaturga. O projeto foi selecionado na edição 2019/2020 do Edital de Apoio às Culturas, da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes (FCFC). Inicialmente concebido para o modo presencial, o projeto de encenação se vinculou à primeira edição do edital emergencial #SCulturaEmSuaCasa, da Fundação Catarinense de Cultura (FCC), que foi criado para a modalidade de transmissão remota, diante das recomendações sanitárias de combate à pandemia de covid-19. É possível ter acesso aos ensaios abertos do espetáculo transmitidos no canal do Youtube *Aqueles Que Dizem Não*, disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCBIodgr5-AvYyWYnsCC720A>. Acesso em: 15 mar. 2021.

⁴ O início da minha pesquisa sobre a reconfiguração crítica do teatro épico se estabeleceu no Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Teatro, intitulado *Aqueles Que Dizem Não Em Floripa* (Harger, 2017), no qual fui orientada pela Prof.^a Dra. Fátima Costa de Lima, coordenadora do coletivo benjaminiano Imagens Políticas, do qual faço parte desde sua fundação. No entanto, a monografia se centrou no uso das categorias épicas no processo de encenação da peça *A Gota Que Faltava* (2015-2016). A busca por uma nova proposição dramática se ergueu no meu projeto de mestrado em Literatura, no qual fui orientada pelo Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton, que promove os encontros do Núcleo de Estudos em Encenação e Escrita Dramática (NEEDRAM), o qual contribuiu para a minha reflexão acerca do drama épico enquanto subgênero oriundo da poesia dramática. Embora o início do meu processo criativo de escrita do espetáculo *AmáshKirida* seja anterior ao meu ingresso na pós-graduação, concebido a partir de oficinas teórico-práticas coordenadas pelo Prof. Dr. Stephan Baungärtel, no projeto de extensão intitulado “Encontro com o dramaturgo” (2011-atual), que foi desenvolvido posteriormente junto aos ensaios com o Grupo de Pesquisa Teatral *Aqueles Que Dizem Não*.

vista a construção de um diálogo fluido com o público, atuando no nosso tempo e espaço presente, objetivando um modelo de narrativa historicamente situada e, deste modo, procurando trazer respaldo ao que propunha Brecht (2005) em seus escritos teóricos.

O autor preocupava-se com o esvaziamento decadente de uma obra clássica diante de inovações puramente formalistas. Para ele, a montagem de um clássico deve, sobre tudo, apreender seu conteúdo humanista, tendo em vista o novo sem apego a modismos, mas com coerência sobre o propósito da obra em seu contexto e sua releitura para o momento presente (Brecht, 2005). O autor preparou *livros modelos* para que servissem de estudos para reflexões sobre suas encenações, no que diz respeito tanto aos colaboradores de seu tempo quanto a seus futuros interlocutores, para que pudessem ter acesso a uma reconstrução histórica do texto encenado por ele como diretor, tendo registro de suas intenções, de seu *Gestus*⁵ e da representação épica tal qual se configurou sob sua direção.

Conforme supracitado, este trabalho artístico integra meu projeto de mestrado e articula teoria e prática, trazendo as referências teóricas localizadas originalmente no hemisfério norte ao contexto do sul do Brasil, utilizando as formulações teóricas e dispositivos técnicos do teatro épico, reconfigurados em uma perspectiva atual. Trago como referência a fábula e estrutura do texto *A alma boa de Setsuan*⁶, de Bertolt Brecht (1987), entre outros textos do autor, e obras literárias locais, como os contos populares registrados por Franklin Cascaes (2015), em *O fantástico na Ilha de Santa*

⁵ Refiro-me aqui, em *gestus brechtiano*, não somente à fiscalização da personagem, mas a tudo aquilo que envolve a composição da pesquisa de representação épica expressada pelo ator-épico, sobretudo, em termos imagéticos como, por exemplo, o tom de voz, a gestualidade, a caracterização, o estilo, entre outros.

⁶ A peça *A alma boa de Setsuan* (Der gute Mensch von Sezuan) foi escrita entre os anos de 1938 e 1940, publicada pela primeira vez em 1941 e teve a estreia de sua primeira encenação teatral em 1943.

*Catarina*⁷, e as canções do álbum *Jamais algum poeta teve tanto para cantar*⁸, de Cláudio Alvim Barbosa (Zininho, 1994).

O esforço em tornar híbridas essas referências se faz no intuito de trazer estranheza e representatividade à cultura popular do litoral catarinense, atribuindo protagonismo aos manezinhos, como são conhecidos os populares da região (entre os quais incluo minha própria família), e ao mesmo tempo problematizar algumas de suas tradições. A obra aborda uma perspectiva de classe e apresenta algumas das contradições sociais existentes no interior desta comunidade. Procura explicitar as relações de opressão comuns neste microcosmo, mas que são facilmente encontradas em outros contextos, assim como nas peças de Brecht. Ao relacionar o micro ao macro político, a narrativa exemplifica construções sociais cotidianamente tidas como características intrínsecas à natureza humana, mas que podem ser passíveis de mudanças, se tornadas conscientes. Este projeto-peça desenvolve, de modo poético, uma intervenção artística no âmbito urbano e acadêmico, estruturando uma síntese de uma pesquisa teórica em ações imagéticas, com intuito de oferecer uma singela, porém combativa, contribuição à sociedade, e articulando a teoria crítica à paisagem da cidade.

Escovar a história a contrapelo

L1 (LÚCIA LICELMA) — Pur que tu ignora tudo isso comu si nu'fossi nada?

KIRIDA — O'nu'ignoru.

L1 (LÚCIA LICELMA) — É fácil fingi qui nu'é cuntígu!

KIRIDA — Tázerrada... É maish purque o'nu sei u'qui fazê.

L1 (LÚCIA LICELMA) — Sabe sim. É qui pur maish qui algu

⁷ Os contos de Cascaes foram coletados e escritos entre os anos de 1946 e 1975.

⁸ A vasta obra musical do Poeta Zininho foi composta entre as décadas de 1940 e 1960.

seja importanti, né, si a importância nu'é falada, é como si nu'tivessi acontecido.

[Silêncio]

L1 (LÚCIA LICELMA) — Nu'precisa fazer nada agora, másh quando acontecer di novu í vai acontecê, tu sabish bem. Daí tu defendi ush nossu combinadu, mash di verdadi hein, num adianta fica si fazendu di morta. Tensh qui moshtra né... U'qui pode acontecê, qui já nu'aconteceu cua genti?

[Silêncio]

L1 (LÚCIA LICELMA) — Fala! Ou tu achas qui vendê essi rancho, pra tu-sabesh-quem, vai meshmu ti dá futuro?!

Fragmento em *manezês*. Episódio II, AmáshKirida: uma epopeia manezinha. Trabalho em processo/Texto inédito. Autoria própria.

Em suas teses “Sobre o Conceito de História”¹⁰, com especial ênfase na tese VII, Walter Benjamin explicita uma proposta de transformação social que enxerga a cultura como elo crucial de desenraizamento da barbárie em suas relações sócio-históricas. O autor desenvolve um exercício dialético que resgata este acúmulo cultural que a humanidade

⁹ L1 (LÚCIA LICELMA) — Por que tu ignoras tudo isso como se não fosse nada? QUERIDA — Eu não ignoro.

L1 (LÚCIA LICELMA) — É fácil fingir que não é contigo!

QUERIDA — Estás errada. É mais porque eu não sei o que fazer.

L1 (LÚCIA LICELMA) — Sabe sim. É que, por mais que algo seja importante, se a importância não é falada, é como se não tivesse acontecido. Entendes?

[Silêncio]

L1 (LÚCIA LICELMA) — Não precisas fazer nada agora, mas quando acontecer de novo, e vai acontecer, tu sabes bem. Então, tu debes defender os nossos combinados, mas de verdade, hein?! Não podes se fazer de tola. Tens que demonstrar nossa insatisfação. Afinal, o que pode acontecer, que já não tenha acontecido com a gente?

[Silêncio]

L1 (LÚCIA LICELMA) — Fala! Ou tu achas que vender esse rancho, para Tu-sabes-quem, vai mesmo te dar um futuro?!

Versão adaptada para a norma culta do português. Dramaturgia em processo.

¹⁰ Utiliza-se aqui a versão publicada em *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”, 2005, de Michel Löwy. Estima-se que a versão original tenha sido escrita em 1940.

carrega e ao mesmo tempo rompe com aquilo que dele perpetua a opressão entre os, a priori, indivíduos comuns. Para ele, a cultura carrega a herança da opressão que a classe trabalhadora foi submetida e, para sua libertação enquanto classe oprimida, se faz necessário um movimento consciente de rompimento com essa estrutura socio-cultural, sem renunciar, contudo, ao acúmulo histórico dos seus patrimônios culturais, (re)apropriando-os criticamente.

Para Benjamin, a história narrada do ponto de vista dos vencedores e mantém seu sistema de dominação. No intuito de cessar esse modo de transmissão, a tarefa do materialista histórico é desenvolver um exercício dialético de observar a corrente da história de modo oposto daquele apresentado por essa tradição, que possui como premissa conservar seus privilégios sociopolíticos. A partir de seus afluentes, o historiador materialista garimpa os vestígios testemunhais que registram os pontos de vista das classes oprimidas, isto é, a história na perspectiva dos vencidos, buscando integrar a história da cultura à história da luta de classes.

A peça *AmáshKirida* expõe o conflito entre a corifeia L1 (Lúcia Licelma), que é a líder de uma comunidade pesqueira, e sua protegida Kirida, uma pescadora artesanal que realiza diversas atividades informais para sobreviver. A primeira procura preparar a personagem mais jovem para assumir seu posto como presidente da Associação de Pescadoras. Ela possui o desejo de construir uma cooperativa junto ao setor que representa para que possam desenvolver autonomia econômica e política. No entanto, Kirida, que possui uma visão individualista de sobrevivência, se deslumbra com a possibilidade de tornar-se uma empresária, associada às oligarquias locais. O conflito de gerações marca o desenvolvimento da peça ao estabelecer uma disputa entre posições diante do assédio daqueles que controlam a especulação imobiliária da região.

O espetáculo procura transpor essas tensões com interrupções melódicas que resgam o patrimônio cultural do litoral catarinense junto à leveza do humor bufão e, às vezes, satírico. A proposta leva em conta a necessidade de intervenções artísticas como possibilidade

de inserir rupturas no cotidiano e de construir um diálogo com a subjetividade do público. O desenvolvimento desses recursos poéticos investigam potenciais de superação dialética (no sentido hegeliano: negar, conter e ir além) ao apelo midiático/artístico contemporâneo. A exemplo prático do enredo, remete ao contexto político-econômico atual, mas com a representação de uma sociedade distópica e futurística em que os problemas atingiram consequências extremas. Tendo em vista que os principais leitores do texto dramático são os próprios atores épicos, ele é escrito na forma de uma encenação, como um roteiro, que procura auxiliar no entendimento do léxico açoriano-catarinense. O texto contém didascálicas que apresentam uma concepção autoral de utilização do espaço, dos figurinos e da exploração gestual, permitindo ao leitor-público visualizar uma concepção de direção artística para o texto. A fábula aspira a trazer representatividade a questões da pesca artesanal a partir das situações vividas por mulheres nesse contexto, partindo de um ponto de vista matriarcal, que busca uma alternativa de resistência dentro dos limites da exploração no sistema capitalista.

Reconfiguração crítica

O Drama Dialético marcou a história da dramaturgia brasileira¹¹, sobretudo para seus discípulos da área mais popular (ou seja, no

¹¹ A primeira encenação brechtiana no Brasil foi *A alma boa de Setsuan*, pela Companhia Maria Della Costa, no final da década de 1950, um importante trabalho que influenciou diretamente sua primeira geração de dramaturgos, como Augusto Boal, Vianinha e Jean Francesco Guarnieri. A filósofa e crítica literária, especialista em Teatro Épico no contexto nacional, Prof. Dra. Iná Camargo Costa coloca que os soviéticos chegaram à forma Épica sem precisar enfrentar os problemas com que a dramaturgia alemã estava enredada e que no contexto brasileiro aconteceu algo similar. Com um pequeno empurrãozinho da referência que encontraram em São Paulo, nossos dramaturgos assimilaram a forma Épica e os problemas centrais de sua dramaturgia em relação às escolas anteriores, alcançando rapidamente o debate formal do teatro europeu constituído em quatro décadas (Costa, 2012, p. 115-118).

teatro feito para a classe trabalhadora), que tem como característica geral seu cunho político e pedagógico. A repercussão do teatro épico brechtiano chega a ser significativa ao ponto de sua recepção confundir-se com a história da produção dramatúrgica nacional. Ainda hoje, Brecht continua sendo uma referência essencial para os grupos que atuam na pesquisa dramática experimental, tanto por meio de sua obra quanto por meio de seus interlocutores.

O crítico literário Roberto Schwarz desenvolve, em seus ensaios *A atualidade de Brecht* (1998) e *Altos e baixos da atualidade de Brecht* (1999), uma análise de conjuntura histórica sobre o contexto do drama épico no Brasil. Sua crítica consiste no argumento de que a característica do capitalismo moderno se perverteu de tal forma que chegou a apropriar-se, mesmo que de modo superficial, do discurso de seu inimigo político para manter-se no poder. Uma consequência disso foi a apropriação do cientificismo econômico e do vocabulário da teoria marxista, desfazendo-se de sua antiga apresentação tradicionalista, mas sem perder a essência dela. Isso acarretou uma vulgarização do conceito de *desnaturalização* (utilizado como cerne do *Efeito V*). E até mesmo o comunismo, seu horizonte estratégico de transformação das forças produtivas, foi derrotado politicamente e extensivamente desgastado pela propaganda anticomunista, que lhe conferiu uma carcaça rígida, apresentando-o como perspectiva sem viabilidade.

Apresento aqui um breve parêntese no esforço de ilustrar uma das possíveis questões que levaram a isso: o fato de que o drama desenvolvido por Brecht teve uma recepção controversa em seu momento histórico. A crítica comunista temia apropriações de seu discurso pela literatura¹² e pela propaganda nazista¹³. A assimilação

¹² O autor Carlos Eduardo Jordão Machado (2014) apresenta um panorama completo sobre o contexto histórico social desta questão específica em *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*.

¹³ Conferir o ensaio-livro de Iná Camargo Costa *Dialética do Marxismo Cultural* (2019), que discorre sobre a apropriação da terminologia socialista pela propaganda nazifascista.

das vanguardas artísticas da época passou por julgamentos generalizados que só puderam ser assimilados tardiamente¹⁴, mesmo diante dos setores mais progressistas da crítica especializada. Tal fato desencadeou uma má compreensão dos movimentos de vanguarda, principalmente, o expressionismo, ao qual Brecht era ligado em sua juventude. Portanto, é pertinente desenvolver uma análise de que ainda há resquícios dessa disputa da significação da literatura vanguardista, e de Brecht, o que ainda acarreta má compreensão histórica da sua conotação estética e política. Uma possibilidade de conclusão é a de que esses erros de análise abriram portas para um desenvolvimento excessivamente hermético da experimentação artística contemporânea, o que acabou por ocasionar uma falta de mediação com as massas populares, limitando sua fruição artística das novas experiências das linguagens artísticas.

Voltando a Schwarz, ao problematizar o uso do *Efeito V*, coloca que esse dispositivo cênico tornou-se um cânone, sendo cooptado ao ser utilizado por vertentes da cena *mainstream*, cinema, televisão e publicidade, tomando como exemplo a publicidade humorística: “Aquele ótimo ator que faz o anúncio do Bombril é brechtiano. O que ele faz? Ele trabalha com técnicas de distanciamento para vender Bombril” (Schwarz, 1998, p. 32). O autor refere-se aqui aos perigos da apropriação sem identidade ideológica das técnicas de *desautoma-tização*, pois percebe que a utilização deste célebre efeito foi apropriada

¹⁴ Como podemos observar no discurso do filósofo húngaro György Lukács, em uma homenagem fúnebre ao Bertolt Brecht: “Em outro lugar polemizei no plano estético contra as concepções teóricas de Brecht, mas devo considerar que na sua mais profunda intenção de que o efeito de ‘distanciamento’ segue uma direção oposta à do vanguardismo, não há nele absolutamente nada de inconformismo dissimulado [...]. É verdade que Brecht começou a sua carreira com o drama alegórico; as obras deste período eram sem dúvida alegóricas, mas não se dissolviam no Nada subjetivista, ao contrário, a alegoria nascia de um dos fatos [ambiente ético e passional] demasiado direto da ação imediata. Com a maturidade do poeta, essa excessiva imediatez se atenuou cada vez mais. Brecht passou a produzir dramas imponentes — apesar do efeito de distanciamento nos quais o sentimento inspirador encontra-se elevado ao nível da grande figuração poética” (Lukács, 1965, p. 472, tradução livre do espanhol).

pelo sistema capitalista, indo talvez além dos referidos temores que Brecht pôde prever frente ao deslocado do uso de sua técnica.

Perante o excesso de utilização dos recursos épicos, sem sua finalidade ideológica, Schwarz coloca a necessidade de elementos que tragam de novo o estranhamento/choque ao público. O crítico teuto-brasileiro refuta leituras que desenvolvem um “pastiche econômico-político dos clássicos” (Schwarz, 1999, p. 147), salvo suas “inovações atualistas”. Para ele, uma das qualidades mais atuais de Brecht consistia na sátira da “incorporação do ciclo da crise à forma teatral” (Schwarz, 1999, p. 147). Compreendendo os entraves políticos da conjuntura atual, aponta que para os novos experimentos brechtianos conservarem sua potência crítica, “a técnica de distanciamento tem que incorporar um elemento real de pesquisa da sociedade contemporânea” (1998, p. 36). E, portanto, precisa deslocar seu horizonte de ação e refazer suas perguntas fundamentais, tendo como ponto de partida novos usos de suas estratégias formais, reconfigurando criticamente o que foi proposto por Brecht em seu contexto original.

Procurando desenvolver o conceito de reconfiguração crítica, brevemente apresentado por Roberto Schwarz (1989) em seu ensaio-palestra, e com intuito de preservar sua qualidade dialética, a pesquisa de uma forma textual Épico-Dialética na contemporaneidade necessita de uma relação diversa do confronto entre público (sociedade) e representação da realidade. A atualização da forma dramática brechtiana se reconfigura a partir da noção da experiência contemporânea, em que o texto encenado torna-se um encontro de aprendizagem e jogo que se instaura sobre o real e a fábula, mas que insiste na função de divertir (e trazer mais questionamentos do que respostas) enquanto legítima arte.

Não seria esta uma inovação pela inovação, mas uma renovação para a valorização da cultura enquanto registro da produção literária local, construção de sua memória coletiva e de um processo artístico modelar. Em um esforço de contribuir para a cena local, o texto *AmáshKirida* traz como desafio a reconfiguração crítica das

categorias e dispositivos dramáticos de Brecht, considerando a atualidade de seu pensamento diante de novos desafios que levam em conta o encontro com nosso maior referencial de pesquisa — o *manézinho* — nos seus espaços (seja na rua, escolas, museus, presídios), território este que se torna cenário da dramaturgia da cena, buscando uma formação dialógica do texto teatral contemporâneo.

Categorias épico-manezinhas

A estrutura dramática do Teatro Épico apresenta um sistema complexo e possui categorias formais que foram sistematizadas por Walter Benjamim (2017) na segunda versão do ensaio “O que é Teatro Épico?”¹⁵. Utilizo essas categorias como fundamentação teórico-metodológica e criativa para a construção do texto teatral *AmáshKirida*. A partir do conceito de reconfiguração crítica e criativa, todas as categorias apresentadas por Benjamin estão presentes na concepção do espetáculo. Contudo, apenas será possível sintetizar seu uso parcial neste trabalho com alguns exemplos, que apresento de modo mais completo em minha dissertação de mestrado.

¹⁵ O autor desenvolveu duas versões do mesmo ensaio: “O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht” (Primeira versão, de 1931) e “O que é Teatro Épico (Segunda Versão 1939), sendo que apenas a primeira foi publicada em vida. a pouco conhecida segunda versão do texto destaca didaticamente como se articulam as categorias fundamentais do Teatro Épico de Brecht. Em 2013, desenvolvi um primeiro estudo comparando as duas versões no ensaio intitulado “O gesto citável e a formação de consciência no teatro político”. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/O-gesto-cit%C3%A1vel-e-a-forma%C3%A7%C3%A3o-de-consci%C3%Aancia-no-Teatro-Pol%C3%ADtico.pdf>.



Nicolas Lopes, como Tu-Sabish-Queim.
Registro de minha autoria¹⁶.

O falar/ O público relaxado

O público do teatro épico representa um coletivo de pessoas que precisa estar em estado de relaxamento, interessado e acompanhando a trama com total descontração. De tal modo que vibra, acompanha seus detalhes, até mesmo técnicos, e toma posicionamento diante do evento presenciado. O crítico alemão ressalta a importância de despertar um interesse especializado para que o público passe a desenvolver um olhar técnico nos mecanismos da cena apresentada, tornando-se um público crítico.

A peça que constitui o objeto deste estudo é escrita, em sua maior parte, no dialeto do litoral catarinense conhecido popularmente

¹⁶ Registro de um dos antagonistas, o empresário apresentado com a alcunha de Tu-Sabish-Queim. Outro importante anti-herói da peça seria o político Quali-é-meshmu-U'nomi-deli?. Ambos marcam a referência das *Conversas de refugiados* (Brecht, 2017), a exemplo de *Como-É-Mesmo-Que-Se-Chama*, termo ao qual Brecht se referia ao líder nazista. A imagem mostra um trecho da *live* de ensaio aberto do espetáculo *AmáshKirida*, realizado para o edital #SCulturaEmSuaCasa, da Fundação Catarinense de Cultura.

como *manezês*, e formalmente reconhecido como açoriano-catarinense¹⁷. A utilização desse recurso procura instigar o espectador que já possui um contato preliminar com esses tipos, na procura de sua autenticidade na atuação, de modo crítico, atento às nuances da gestualidade, trejeitos, figurino, falar, e talvez até tenha se espantado quando um dos atores/atrizes lançaram mão do sotaque propositalmente, notando uma interrupção no estilo de atuação do ator, uma quebra. O mesmo efeito pode ocorrer aos espectadores “leigos” no dialeto *manezês*, pois, ao estranhar a inusitada utilização dessa expressão da língua portuguesa, notam também a ausência dessa característica em uma quebra/interrupção proposital, por exemplo. Esse dispositivo direciona a atenção minuciosa do público aos detalhes da linguagem oral, trazendo a possibilidade de um olhar crítico, com interesse especializado na atuação e contexto ficcional.

O autor Franklin Cascaes foi consagrado por realizar o registro desse falar enquanto forma literária em contos que foram bastante difundidos na região. Apesar de o uso desse falar ainda ser relativamente comum entre os nativos, não é muito conhecido nas demais regiões do país. Na capital e no litoral do estado de Santa Catarina, o sotaque carregado é motivo de comicidade, com certo prestígio romântico, recorrentemente utilizado em apresentações do tipo *stand up comedy*, muitas delas publicizadas por canais do Youtube e redes sociais. Embora seja comum encontrar a utilização de formas cômicas do falar ilhéu e das narrativas populares explicitadas por Cascaes (2015), sua escrita ficcional não foi muito explorada na literatura dramática, a exemplo de outras variantes do português brasileiro, como é o caso do falar da região nordeste. Portanto, um dos argumentos para tal escolha peculiar na escrita teatral parte da premissa de que há a necessidade de representações dos tipos sociais locais, bem como do contexto de suas relações políticas e especificidades culturais, pois a utilização de Brecht no contexto

¹⁷ O termo foi calcado por Osvaldo Furlan (2015), especialista nos estudos sobre os léxicos dos dialetos utilizados no sul do Brasil.

atual e em nosso contexto regional é pouco explorada em formas narrativas do drama-épico que os representem enquanto classe.

O cortejo/ A fábula

A peça inicia em um cortejo de três bonecos gigantes, no estilo das festividades do pré-carnaval florianopolitano, conhecido como bloco Berbigão do Boca¹⁸. No entanto, diferente do bloco original, as figuras representadas não são de celebridades locais, mas alegorias que caricaturam célebres figuras da política nacional, com corpos híbridos que se constroem como monstruosidades folclóricas dessa localidade. O cortejo é conduzido por atores que manipulam os bonecos e outros atores que tocam instrumentos musicais feitos por eles mesmos. Todos cantam marchinhas carnavalescas do conhecido poeta que compôs o hino da cidade e conduzem o crescente público em uma via comercial até chegarem a uma praça pública. Lá os esperam os músicos para iniciarem o canto coral das marchas-rancho: “Rancho de Amor à Vida” e “Rancho de Amor à Ilha”¹⁹.

O interlúdio musical é seguido da apresentação da personagem Marisol, uma vendedora ambulante local. A ambulante apresenta os personagens e se apresenta, ao mesmo passo que introduz a problemática da história narrada. Ela procura entre seus vizinhos (o público) alguém que possa recebê-los, e como, agilmente, a atriz não encontra ninguém, procura Kirida, uma manezinha que é conhecida por sua bondade excepcional. Uma característica pouco comum que a segunda tem é a de não saber negar favores

¹⁸ O Berbigão do Boca é um bloco carnavalesco que abre os festejos do carnaval de Florianópolis. Com seu primeiro desfile no ano de 1993, se tornou um dos eventos mais tradicionais da cidade. O cortejo ocorre no Largo da Alfândega (Centro), ao som de marchinhas carnavalescas, com bonecos gigantes que representam pessoas que tiveram relevância na política e na cultura local.

¹⁹ O “Rancho de Amor à Ilha” é a canção mais conhecida do autor, pois foi condecorada como o hino de Florianópolis em 1968.

a estranhos. Mesmo sem ter o que comer, recusa um trabalho para poder hospedar os políticos-bruxólicos. Inesperadamente, os políticos a gratificam pela acolhida com uma alta quantia em criptomoadas.

A abertura da peça faz alusão ao icônico prólogo de *A alma boa de Setsuan* (Brecht, 1987) com a chegada de três deuses na cidade de Setsuan, recepcionados pelo aguadeiro Wang. Com a marcante diferença de que os deuses são ignorados por temor moral, e não por desprezo, como os políticos-bruxólicos em *AmáshKirida*. Outra diferença é que eles não se referem a figuras públicas. As figuras não são nomeadas textualmente na peça contemporânea, se constituem nas imagens de Boiso-tatá, Lobis-moro e Bernunça Da-mares, que fazem menção a figuras do cenário político nacional e remetem ao uso histórico de imagens dialéticas, e até mesmo charges políticas, que eram instrumentos utilizados por Bertolt Brecht (2002).

O recurso do cortejo é utilizado aqui como interrupção alegórica, em uma configuração fragmentária da história que se propõe a “escovar” o discurso linear em uma síntese imagética, a partir da noção alegórica barroca de Walter Benjamin: “A tentativa de harmonizar, em termos por assim dizer atmosféricos, o espaço da percepção visionária, característico do personagem dramático, com o espaço profano do espectador” (Benjamin, 1984, p. 116). O passado, o presente e o futuro se encontram em uma imagem dialética, transcendendo o tempo contraditoriamente, neste instante que se projeta em uma imagem viva toda uma história cultural e política, o momento vivido no presente, que anuncia o que está por vir. Ao refutar uma noção progressista da história da arte, Benjamin aplica a forma-montagem como um modelo filosófico que rompe com o objetivismo evolucionista na leitura das obras de artes, pois entende a progressão histórica de forma descontínua e fragmentária. É importante colocar que o filósofo utiliza Brecht como modelo artístico da forma-montagem.

Heroína não trágica/ O herói não trágico

O texto não tem herói. A protagonista da história acaba por ser a *manezinha* Kirida, que tem como sua principal “virtude” a dificuldade em negar favores a estranhos. Utilizo para sua construção o exemplo de Galy Gay, o estivador de *Um homem é um homem* (1987), que foi forjado soldado por possuir esta característica. Para composição de sua personalidade e seu destino, é marcada a referência da bondosa Chen Te, de *A alma boa de Setsuan*, que é abandonada no altar e, assim como Kirida, se torna mãe solo.

O herói não trágico brechtiano se caracteriza por ser um sábio, um herói surrado, que possui poucas virtudes, mas que pela qualidade que transmitem, proporcionam que a narrativa se complexifique (cf. Brecht *apud* Benjamin, 2017, p. 24-25). Kirida é uma personagem que, por seu caráter, ou a ausência dele, proporciona apresentar a tese de que a falta de posicionamentos de um sujeito perante circunstâncias decisivas pode fazer com que ele seja moldado ao acaso ou aos desejos de outros. O enredo abre possibilidades para desenlace da protagonista, mas não as fecha, deixando a decisão de julgamento ao público.

Para finalizar, apresento outra importante referência brechtiana presente na estrutura argumentativa da peça, que é o fundamento do poema *De que serve a bondade*, mais acentuadamente sublinhado em um momento que confronta desespero e lucidez, retratado no monólogo de Kirida:

[...]
Se amor é isso
Vou deixar disso
Nunca mais vou amar
Ninguém
*Ninguém*²⁰

²⁰ Trecho de “Se o amor é isso”, composição do poeta Zininho (1994), com a colaboração de Luiz Henrique Rosa.

Quem dera jamais tivesse me parido minha pobre mãe, mulher que foi desamparada pelo genitor dos seus herdeiros, com tantos pratos na mesa e tão escasso sustento para servir, que ela nunca tivesse se extinguido. E que em nenhum momento tivessem me oferecido aos cuidados da decrépita senhora que se tornou dona do meu tempo, por infundáveis anos subjugando minha juventude ao zelo de sua família. Que em nenhuma circunstância se desfizesse de mim, como quem se livra de um estorvo e o lança ao percalço. E que em tempo algum tivesse retornado a esta terra cercada por cobiça e avareza que exaurem tudo o que há de bondade, e o pior, tornam-na interminavelmente necessária. Ah, a bondade, quem dera que ela fosse supérflua! Mas para dedicar seu laboro a outrem e lhe pertencer por contrato firmado o excesso, apenas se pode seguir com a cega e passiva bondade que é ordenada aos nossos corações! Quisera eu nunca ter me acostumado a ser boa, assim não teria amado tanto, sem esperar uma retribuição digna. Ou melhor, se o pagasse com a mesma moeda, lhe faltando com a sinceridade, com o afeto calculista de quem nunca se envolve e jamais perdoa, fazendo-lhe sofrer, ao invés de mim... não teria em meu peito agora ferida tão desmedida, que a cura é desconhecida aos que conhecem o justo. Nem teria entregado aquilo que em mim ainda era inabitado, o meu ventre virgem, que jamais tinha sido semeado. Agora mora nele seu descendente, a germinar ininterruptamente, inocente do mundo que ainda há de lhe rejeitar. Será que não havia forma mais afrontosa de me recusar? Abandonada no altar, enquanto a tua pureza cresce dentro de mim! Por que ignoras esse pequeno querubim?! Este é meu único trunfo. Seu bem querer é só meu!

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História (Tese VII, p. 70). In: LÖVY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lurz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 70.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. In: *Bertolt Brecht. Teatro Completo*. Vol. 7. Tradução de Fernando Peixoto *et al.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 55186.
- BRECHT, Bertolt. *Conversas de Refugiados*. Tradução, posfácio e notas de Tércio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*. Vol. I: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BRECHT, Bertolt. De que serve a bondade. In: *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 129.
- BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. In: *Bertolt Brecht. Teatro Completo*. Vol. 2. Tradução de Fernando Peixoto *et al.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 145-218.
- CASCAES, Franklin. *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

- COSTA, Iná Camargo. *Nem mais uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, Nankin Editorial, 2012.
- COSTA, Iná Camargo. *Dialética do Marxismo Cultural*. São Paulo: Expressão Popular, 2019.
- FURLAN, Oswaldo Antônio. O texto, sua linguagem e o glossário. *In: CASCAES, Franklin. O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora UFSC, 2015. p. 7-18.
- HARGER, Camila. *Aqueles Que Dizem Não Em Floripa*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- LUKÁCS, György. *Estética 1: La peculiaridad de lo estético*. Vol. 4. Tradução (espanhol) de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1965.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Revista Vintém: ensaios para um teatro dialético*, 1, p. 2736, Fev/Mar/br, 1998, São Paulo: Editora Haucitec.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade Brecht. *In: Seqüências brasileiras: ensaios* São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 113-150.
- ZININHO [Cláudio Alvim Barbosa]. *Álbum Jamais algum poeta teve tanto para cantar*. Florianópolis: Som 156/ Som Cotempo, 1994. Disco Compacto. Disponível em: <https://soundcloud.com/cl-udio-barbosa/sets/zininho-jamais-algum-poeta-teve-tanto-pra-cantar>. Acesso em: 15 mar. 2021.

MANADA TREME E FAZ TREMER: AÇÕES COLETIVAS EM ARTE GORDA

JUSSARA BELCHIOR [JUSSARA BELCHIOR SANTOS]

Este texto parte do exercício de narrar uma história a qual faço parte. Uma história relativamente recente, tendo início em meados de 2016, com a criação do Coletivo MANADA, um coletivo artístico de pessoas gordas de diferentes áreas das artes cênicas. Uma história traçada a partir das criações de *Peso Bruto* (2017), *SOB Medida* (2017), *M.O.P.P.* (2018), a roda de conversa *Mesa redonda, gorda e pesada* (2020) e outras ações que vimos realizando, que apresentarei ao longo desta escrita. Trabalhos esses que questionam a gordofobia, isto é, uma opressão estrutural às pessoas gordas.

Para tanto, reflito sobre minha figura como narradora desta história a partir das proposições do filósofo e pesquisador Walter Benjamin na tese 3 do texto “Sobre o conceito da história”, com a imagem do cronista. Nessa tese, o autor apresenta uma ideia de narrativa capaz de redimir o passado (1987, p. 223). A busca pela redenção parece um objetivo coerente com as ações da luta gorda em transformar o modo excludente como as pessoas gordas são tratadas na sociedade. A narrativa que faço aqui caminha com esse propósito, de busca pela inclusão da vivência gorda como parte integrante do convívio social.

Meu posicionamento como narradora se dá na tentativa de “intercambiar experiências” (Benjamin, 1987, p. 198), como propõe Benjamin no texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Segundo o pensador, a figura do narrador tem

se tornado cada vez mais distante para nós, já que as experiências coletivas estão sendo desvalorizadas em prol de uma individualidade exacerbada. Ao investir em uma atividade que está em vias de fracassar, procuro pela abertura na narrativa que a professora e filósofa Jean Marie Gagnebin (1987, p. 12) aponta como alternativa exposta por Benjamin no prefácio do livro que abriga o texto sobre a figura do narrador de Benjamin. Abertura essa que não fecha as histórias individuais em si nem determina um sentido único para elas ou seu conjunto, e assim constitui a imagem de uma possível comunidade, uma comunidade de pessoas quem leem, realizada nos diversos atos de interpretação, sempre renováveis e sob necessidade de serem renovadas. Nessas aberturas reside a possibilidade de quem lê se aproximar da luta gorda.

Neste exercício de criação de uma narrativa de transmissão e compartilhamento de experiências, conto algumas situações específicas. Ao contrário de narrar todas as ações já realizadas pelo coletivo — como já tentei fazer em uma das versões anteriores deste texto —, o que narro são acontecimentos que levantam a discussão sobre a experiência gorda a partir da nossa produção em arte. Essa escolha leva em consideração os eventos “sem distinguir entre os grandes e os pequenos” (Benjamin, 1987, p. 223), na busca de fazer tremer o pensamento de quem lê independente do peso de cada história.

Luta antigordofobia

Uma das ações mais recentes do nosso coletivo, realizada em 2020, foi escrever sobre gordofobia na cartilha proposta pelo Núcleo de Diversidade, Direitos Humanos e Ações Afirmativas (NUDHA) do Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART/ UDESC). Explicar o conceito de gordofobia tem sido uma tarefa repetitiva para nós. Afinal, a luta contra esta é relativamente recente aqui no Brasil, tendo ganhado peso, principalmente, por volta de 2015, com a disseminação de influenciadores digitais debatendo

o tema na internet, em blogs e vlogs¹, e com pesquisas científicas realizadas em diversos campos do saber². No entanto, essa repetição se faz necessária, já que é preciso espalhar essa discussão ao máximo, entre pessoas gordas e não gordas.

A gordofobia é a aversão às pessoas gordas, que são julgadas como doentes, preguiçosas, nojentas, fracassadas e incapazes porque seus corpos não se adequam ao padrão ideal estabelecido. Esse padrão que é: magro, branco, cis, heteronormativo, jovem, não deficiente e que beneficia principalmente os homens — pelas lógicas machistas que regem nossa sociedade. Um padrão construído historicamente³, que tem como objetivo deixar as pessoas insatisfeitas com seus corpos e lucrar com os produtos criados com a falsa promessa de ajudá-las a atingir o tal modelo ideal. Esse modelo inatingível afeta todas as pessoas, independente do formato de seus corpos. Mas, para pessoas gordas, estar fora do padrão implica, na prática, em perda de direitos, como o direito de circular e frequentar os espaços — públicos e privados — que não estão preparados para nos receber; na negligência médica que supõem que a gordura é sinônimo de doença; nas falsas preocupações com a saúde que muitas pessoas assumem ter — alimentadas pela negligência médica —; e na falta de acesso ao mercado de trabalho, que não contrata pessoas gordas por acreditarem que esses profissionais estão prestes a morrer. Por isso a gordofobia é uma opressão estrutural, pois ela funda as relações possíveis que as pessoas gordas têm com outras pessoas e com o espaço.

Para a escrita nesta cartilha nos reunimos: a atriz e pesquisadora do corpo gordo, gordofobia estrutural e teatro, Bruna Puntel;

¹ Cf. Belchior Santos (2020). Nesse texto, entre outras coisas, faço uma pequena lista de referências de pessoas e páginas na internet que tratam da luta gorda, desde os temas mais individuais, de bem-estar e aceitação, a pautas mais coletivas com demandas de transformações sociais.

² Cf. Rangel (2018), Jimenez-Jimenez (2020) e Arruda (2019).

³ Cf. Strings (2019).

a ativista, militante, pesquisadora do corpo gordo e do espaço das artes cênicas como possibilidade da luta antigordofobia, Taynara Colzani da Rocha (Gaia Colzani); a atriz, professora de teatro e pesquisadora de relações entre a comicidade, o corpo gordo e a gordofobia, Thaís Ortigara Putti; e eu. Na publicação organizada pelo NUDHA, pudemos questionar um aspecto da gordofobia que enfrentamos em nossa vivência na universidade: “Um exemplo simples de como essa negligência pode estar presente no nosso cotidiano, são as carteiras disponíveis na universidade. Elas são acessíveis a todos os tipos, tamanhos e pesos de corpos, por exemplo?” (MANADA, 2020, p. 46). Os exemplos de como a gordofobia nos afeta diariamente são formas de aproximar as pessoas não gordas de nossas experiências, além de evidenciar para outras pessoas gordas que não são elas que estão inadequadas, e sim o sistema.

Gordas na quarentena

Em fevereiro de 2021, foi publicado na *Revista Mais que Amélias* um artigo do coletivo no dossiê especial sobre gordofobia. Em “Discussões sobre gordofobia a partir das artes cênicas em tempos de pandemia”, o mesmo quarteto que escreveu para a cartilha do NUDHA se reuniu para abordar a problemática da gordofobia durante a quarentena adotada como medida de segurança da pandemia de covid-19 a partir de relatos de diferentes situações que envolvem algum artista ou criação artística.

Desde o início dessa pandemia, em meados de março de 2020, as pessoas gordas viram seus corpos serem explicitamente atacados pelo medo de engordar supostamente ocasionado pelo aumento de tempo passado dentro de casa como medida de restrição sanitária para contenção da doença:

A situação de pandemia gerada pelo vírus é grave, mas, para alguns, a gordura é mais. Os materiais gordofóbicos produzidos nas redes deixam evidente essa narrativa, como, por exemplo os memes com hipotéticas imagens de “antes e depois” da quarentena que exibem corpos exageradamente estufados que se tornaram monstros; desenhos de pessoas enormes, incapazes de passarem pela porta de casa após o término da quarentena; ou menções que, displicentemente, apontam corpos gordos como grupo de risco (Diogo; Belchior Santos; Colzani da Rocha; Putti, 2021, p. 5).

Embora seja violento, o ato de fazer piadas com pessoas gordas é uma prática bem comum, mesmo antes dessa pandemia. O que temos visto desde março de 2020 foi um aumento significativo de postagens e colocações gordofóbicas nas redes sociais, principalmente nos memes que circulam pelo aplicativo WhatsApp. Uma breve pesquisa de imagens em sites de busca na internet por “meme gordo quarentena”, por exemplo, demonstra o quão presente é a associação de engordar por estar em casa em uma rotina diferente de trabalho. Essa proliferação escancarada de violência nos fez perceber o quanto nossa luta ainda precisa avançar. Pareceria até mesmo um retrocesso de tudo que a luta tem conquistado ultimamente, mas tais atitudes gordofóbicas levam a crer que o preconceito estava bem presente nas pessoas, apenas não muito aparente.

O ato de nos reunir para escrever esse artigo foi uma forma de nos fortalecer enquanto coletivo. Sem a possibilidade de encontros presenciais, foi preciso mergulhar em uma militância que não se dá apenas em criações artísticas. (Demanda essa que já vinha sendo experimentada na roda de conversa *Mesa redonda, gorda e pesada*, que será mencionada mais à frente.) Para escrever este artigo, muitos debates se fizeram presentes: como escrever de forma coletiva? Como as artes cênicas podem colaborar na luta contra a gordofobia? Como agenciar esse debate? Em quais momentos é imprescindível instaurar o debate e quais os momentos de recuo para ganhar forças? Como proporcionar na escrita as problematizações que

nossos trabalhos artísticos pretendem articular? Essas perguntas nos ajudam a pensar em como o coletivo pode se manter ativo, independente da ação que estamos construindo.

Nossas narrativas pretendem propor um posicionamento crítico de quem nos lê (ou assiste), o que parece ser fundamental para que a luta de fato avance e não apenas pareça estar avançando. Pois não basta entender o que é a gordofobia, é preciso avaliar nossas condutas diárias e modificar nossos comportamentos nocivos — assim como em várias outras situações de preconceito instauradas em nossas relações sociais. Nossos comportamentos são moldados pelas estruturas opressoras, é preciso o esforço consciente de transformação.

A nossa tentativa de instaurar uma reflexão crítica parece estar alinhada com a definição de narrativa proposta por Benjamin (1987) e com a diferença entre narrativa e informação que ele apresenta em seu ensaio sobre Leskov: “o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (1987, p. 203). As narrativas criam imagens sobre os assuntos os quais elas abordam e tais imagens têm a capacidade de engendrar processos de compreensão que as informações muito explicadas não costumam gerar. Nosso trabalho é denunciar a gordofobia e gerar debate, o que dá um caráter utilitário para essa narrativa.

Além de escrever juntas, durante a quarentena temos realizado outras ações que entrelaçam nossos interesses em nossas pesquisas individuais e coletivas. Fizemos algumas leituras, assistimos (e comentamos entre nós) a *lives* e palestras realizadas *online* — alimento para nossas pesquisas acadêmicas em andamento —, planejamos uma série de postagens na página do Instagram do coletivo⁴ e organizamos o encontro *Corporeidade de Peso*, no qual

⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/manadatreme/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

convidamos pessoas gordas que praticam diferentes atividades físicas para conversar sobre possíveis metodologias gordas. Isto é, sobre formas de propor movimento que leve em consideração as diferenças entre os corpos tanto em seus formatos como em suas habilidades prévias.

O encontro foi realizado *online* nos dias 26 e 27 de setembro de 2020 e contou com a participação de Noam Scapim, Vanessa Joda⁵, Julia Del Bianco⁶, Letícia Negretti⁷, Ariane Gouveia⁸, as integrantes do Coletivo Zona AGBARA⁹ (Gal Martins¹⁰, Rosângela Alves¹¹, Dina Maia¹², Letícia Munhoz¹³, Iolanda Costal¹⁴ e Evelyn Daisy), além das quatro artistas do Coletivo MANADA citadas anteriormente.

Nesse encontro, partilhamos as dificuldades e o despreparo de alguns profissionais de práticas corporais em entender nossos corpos gordos. Muitas de nós relatamos situações em que precisamos deixar de fazer algum exercício. Exclusões assim parecem

⁵ Vanessa Joda é militante, gorda, professora de yoga e idealizadora do projeto Yoga para todes.

⁶ Julia Del Bianco é bailarina, professora de balé, modelo e idealizadora do projeto Dance For Plus.

⁷ Letícia Negretti é atriz e poeta.

⁸ Ariane Gouveia é cientista da computação, praticante de pole dance, aluna e integrante do Maravilhosas Corpo de Baile.

⁹ Zona AGBARA é um coletivo artístico que consiste na visibilidade e valorização da produção artística de mulheres pretas e gordas, utilizando a criação em dança como principal ferramenta de transgressão e afirmação estética e social.

¹⁰ Gal Martins é artista e pensadora em dança, gestora cultural e cientista social. Fundadora da Cia. Sansacroma e do coletivo Zona AGBARA e gestora no Programa Fábricas de Cultura.

¹¹ Rosângela Alves é artista da dança e integrante do coletivo Zona AGBARA.

¹² Dina Maia é atriz, arte educadora, dançarina contemporânea, idealizadora do Coletivo Elégbára e integrante do coletivo Zona AGBARA.

¹³ Letícia Munhoz é dançarina, arte educadora de balé no Programa Fábricas de Cultura ZS e integrante do coletivo Zona AGBARA.

¹⁴ Iolanda Costal é trancista, produtora nos grupos de dança Fragmento Urbano Dança e Ouvindo Passos Cia. de Dança e integrante do coletivo Zona AGBARA.

demonstrar uma falta de preocupação em incluir todas as pessoas na prática e um fazer reducionista em busca de atingir algum modelo ideal. Nessa conversa, as professoras Julia Del Bianco e Vanessa Joda afirmaram que ninguém fica sem fazer algo em suas aulas, que suas estratégias são de oferecer opções ou adaptar o exercício para as pessoas realizá-los. Isso mostra que elas entendem a técnica com a qual trabalham e sabem como utilizá-la em função do corpo, ao contrário de colocar o corpo em função da técnica. Esse entendimento é fundamental para o acolhimento do corpo gordo nas diferentes esferas sociais. Independentemente da situação, as pessoas deveriam ser capazes de lidar com as diferenças, se adaptando e se moldando em uma via de mão dupla. Nosso trabalho como artistas-pesquisadoras é de não deixar que isso seja apenas uma utopia.

Gordura ocupando os espaços

Depois de nos juntarmos em coletivo, sentimos a necessidade de realizar outras ações além de nossos trabalhos artísticos, a fim de apresentar a discussão contra a gordofobia de maneira mais didática. A roda de conversa *Mesa redonda, gorda e pesada* foi criada em 2020 a partir dessa premissa, novamente buscando na narrativa uma ação de reflexão, interpretação e posicionamento de quem nos assiste.

A *Mesa gorda, redonda e pesada* costuma iniciar com explicações sobre a gordofobia, o compartilhamento de nossas ações artísticas ativistas e a menção de trabalhos de outros artistas gordos. Depois, vem o momento de troca com as pessoas, que é um forte interesse nosso. Afinal, é uma proposta de mesa-redonda. As perguntas, colocações e relatos das pessoas são medidas de como e quanto a discussão antigordofobia tem ganhado peso e feito tremer as estruturas. Esses momentos de troca também são possíveis após as apresentações de nossas ações artísticas. São essas reverberações que nos guiam a pensar como insistir na luta.

Dos casos mais pungentes, no Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler (FIK), em 2020¹⁵, nossa ação se deu junto ao Projeto Mulheres Negras Resistem.DOC, do Coletivo NEGA¹⁶. Nossas atividades estavam programadas para acontecer concomitantes, mas, pela adequação do espaço e pela possibilidade de unir os públicos, decidimos juntar nossas ações, realizando-as na mesma sala. Essa junção levantou um aspecto interessante no debate, já que, naquele momento, entre as artistas do Coletivo NEGA não havia nenhuma mulher gorda e entre as artistas do Coletivo MANADA não havia nenhuma mulher negra. A interseccionalidade¹⁷ do debate é imprescindível, porque as relações de opressão são sempre complexas. Vale dizer que não foi um debate comparativo entre racismo e gordofobia, mas sim um espaço de troca de experiências em que artistas ativistas puderam compartilhar seus trabalhos, suas estratégias e seus impasses.

Na programação do *8M*¹⁸ em Florianópolis, em março de 2020, nossa mesa ficou mais pesada quando outras pessoas gordas estiveram com a gente para falar sobre gordofobia. Além de Bruna Puntel, Gaia Colzani, Thaís Putti e eu, estavam também Uila Roldan¹⁹, Aline

¹⁵ Evento realizado de 8 a 12 de fevereiro de 2020. Mais informações disponíveis em: <https://www.udesc.br/ceart/fik2020>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹⁶ O Coletivo NEGA — Negras Experimentações Grupo de Arte, é o único grupo de Teatro Negro de Santa Catarina, trabalha com administração e criação coletiva de Alexandra de Melo, Rita Roldan, Fernanda Rachel, Thuanny Paes, Michele Mafra, Franco e Sarah Motta e tem como objetivo valorizar as produções teatrais de artistas negros, com destaque para as mulheres negras.

¹⁷ Cf. Crenshaw (2016).

¹⁸ Informações sobre o evento *8M* em Florianópolis disponíveis em: <https://www.apufsc.org.br/2020/03/06/confira-a-programacao-do-8m-em-florianopolis/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹⁹ Uila Roldan é artista da música, performer e fotógrafa.

Dias²⁰, Juliana Dreher²¹, Luck Banke²² e Elaine Sallas²³. Um grupo de peso que uniu pessoas com deficiência, negras, brancas, trans e cis que se juntaram pela necessidade de fazer uma luta interseccional. Em uma programação inteira voltada para questões de mulheres e feminilidades, o encontro de tantos corpos gordos engordura nossos pensamentos, fazendo mover entendimentos sedimentados. Nossas falas apresentam um grupo plural de existências marcadas pela gordura de nossos corpos.

Juntando a MANADA

Para finalizar esta narrativa fragmentada, apresento aqui os trabalhos artísticos que fazem parte da trajetória do coletivo. Começando pelo mais recente e, talvez, o mais controverso: *M.O.P.P. — Manuseio operacional de produtos perigosos* (2018). A proposta inicial da diretora Bruna Puntel era juntar um grupo de pessoas gordas sem necessariamente trazer a discussão da gordofobia como temática, deixando que ela estivesse presente nas entrelinhas. No entanto, quando o grupo se reuniu, a coisa acabou tomando outros rumos.

Ao longo do ano de 2018, um grupo de nove pessoas gordas se envolveu nessa obra, mas não estivemos em nove pessoas o ano todo. Bruna Puntel, Alisson Feuser²⁴, Everton Lampe²⁵, Gaia

²⁰ Aline Dias dos Santos é doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pesquisa feminismo, lesbianidades, Teatro Negro, cultura e representação de mulheres negras da diáspora.

²¹ Juliana Dreher trabalha como consultora em arquitetura, design e VMS.

²² Luck Banke é artista, vocalista da banda Apocalypse Cuier e também trabalha com traduções.

²³ Elaine Sallas é professora de Artes na rede pública de Santa Catarina, mestre em Teatro pela UDESC, produtora cultural e cantora de samba.

²⁴ Alisson Feuser é ator e professor de Artes.

²⁵ Everton Lampe é doutorando em Teatro pela UDESC e trabalha como ator, performer e dançarino, versando entre atuador e encenador na ponte Brasil-México.

Colzani, Geruza Bandeira²⁶, Jussara Belchior, Noam Scapin, Thaís Putti e Uila Roldan; nove pessoas gordas, contando suas histórias e exibindo sua pele farta e flácida, suas estrias, dobras e banhas em jogos de improvisação que exploravam desde ações mais explosivas a outras mais delicadas, problematizando as noções dos corpos gordos como preguiçosos, pouco habilidosos e lentos²⁷.

Foram muitas investigações ao longo do ano, não caberia aqui contar todas elas²⁸. Mas uma das questões que mais fez tremer foi o nosso encontro com o público no final do segundo semestre de trabalho. Em uma das cenas, o público estava diante de um *black out* entrecortado por momentos em que utilizávamos lanternas para iluminar o rosto de alguém em cena. Ao sermos iluminadas, contávamos algum caso de gordofobia que tínhamos passado. Na conversa com o público após a apresentação, fomos questionadas por pessoas gordas sobre a escolha de deixar a plateia no escuro nesse momento, livre para rir de nossas vulnerabilidades sem julgamentos, deixando as pessoas gordas presentes na plateia bem desconfortáveis. Foi um choque. Como acabamos por facilitar os comportamentos que denunciávamos?

Esse choque nos foi doloroso. Em nossos ensaios, aquele era um espaço seguro de compartilhamento de histórias, de acolhimento e aprendizagem. Mas nos sentimos falhando com as pessoas gordas ao perceber como o público não gordo apenas reproduziu um comportamento gordofóbico, que encara nossas dores como motivo de deboche e humilhação. Para lidar com nossa frustração é preciso questionar se aquele era um riso evitável. Haveria escolhas estéticas e dramáticas possíveis que não desencadeariam

²⁶ Geruza Bandeira é atriz e integra os elencos dos grupos Ocu de Teatro e Cia. Mosca.

²⁷ A problemática da mobilidade gorda é parte fundamental da minha pesquisa de doutorado em andamento: *Investigações pesadas: 100 e tantos quilos de vivências e criações de um saber gordo* (título provisório).

²⁸ Para se aproximar do processo criativo de *M.O.P.P.*, ver Diogo (2019).

aquele riso? Quais as formas de narrar nossas histórias em cena que poderiam transmitir às pessoas um estado de reflexão e não apenas uma reatividade? Como gerar nesse riso um espelho que reflete ao público sua risada acomodada em um sistema opressor e excludente?

Por se tratar de uma cena em que narrávamos acontecimentos, é relevante retomar o papel das pessoas narradoras com Benjamin. Talvez tenha nos faltado um certo misticismo, algo dos contos de fadas que acessa outras conexões com a vida humana (1987, p. 216). Talvez tenha nos faltado autoridade, uma sabedoria de quem está em conexão com a morte (1987, p. 207) — a morte que nos é colocada como certa, precoce e merecida. Talvez tenhamos apresentado apenas informações que nada interferiram no curso das pessoas não gordas que nos assistiam.

Já em *SOB Medida* (2017), dirigido por Gaia Colzani²⁹, a provocação opera como um pedido de tomada de posição. Desde as últimas apresentações do trabalho (que já se transformou algumas vezes desde as primeiras apresentações em 2017), o público adentra um espaço amplo, sem assentos ou marcações para assentos (a não ser para pessoas gordas, pessoas idosas ou pessoas com deficiência que precisem de cadeiras), e percebe duas das performers, Bruna Puntel e eu, escrevendo no corpo uma da outra palavras e frases que marcam e questionam a opressão da gordofobia: “bonita de rosto”, “obesidade mórbida”, “tem maior?”, “pode chamar de gorda”, “efeito sanfona”, “e a saúde?” e assim por diante. Além delas, uma terceira performer, Uila Roldan, que segura uma máquina fotográfica, também tem coisas escritas em sua pele: “dá para secar a barriga com photoshop?”. Após um tempo dessa escrita, as duas primeiras se aproximam do público oferecendo-lhes a caneta para que eles preencham os espaços vazios de nossa pele nesse jogo de palavras.

As pessoas são colocadas em evidência quando convidadas a escrever em nossos corpos. Como você vai marcar esse corpo agora?

²⁹ Para mais informações sobre o processo criativo de *SOB Medida*, ver Colzani da Rocha (2019).

As peles flácidas dão espaço para denúncias, questionamentos e palavras de conforto e motivação. Durante toda a performance, estamos muito próximas do público, que passa o tempo vendo nossa pele marcada pela opressão e pelo ativismo. O curioso é que, sem literalmente narrar alguma coisa, acabamos por suscitar as narrativas que atravessam as histórias de muitas pessoas gordas. Narrativas essas que não vão mais ficar escondidas, pois elas estão bem à mostra em nossa barriga gorda.

Em *Peso Bruto* (2017), danço a partir da contradição de ser uma bailarina gorda. Desde minha infância gorda percebo espaços que nos são negados, e, embora eu tenha insistido, a dança é um desses espaços que costuma condenar o corpo gordo antes de ele começar a se mover. Nessa dança procuro desestabilizar as narrativas de falta de controle, agilidade e flexibilidade atribuídas aos corpos gordos, através de questionamentos sobre sensualidade, preguiça e da ressignificação de palavras que costumam ser usadas para nos machucar, como baleia.

Peso Bruto não é exatamente parte do trabalho do coletivo, já que é anterior a esse nosso encontro. Mas é também um dos motivos do nosso encontro. Foi por descobirmos estar interessadas em questões tão similares que acabamos nos juntando. Trabalhar com a questão do peso e da gordura tem me aproximado cada vez mais de outros artistas e pesquisadores do corpo gordo, e o coletivo MANADA foi a primeira dessas aproximações.

Nossa MANADA tem sido um espaço maleável, que se adapta de acordo com nossos interesses, possibilidades e disponibilidade. Sobretudo com a pandemia, estamos sempre aprendendo e inventando como estar em coletivo, unidas no distanciamento. Percebemos, por exemplo, a necessidade de variar nossos ritmos de trabalho para cada momento. Por vezes, estamos mais distantes, mantendo o grupo ativo em nossas conversas descontraídas via WhatsApp. Por outras, estamos mais próximas, trabalhando especificamente em algo e sempre respeitando o quanto cada pessoa pode estar junto nessa trajetória.

A tentativa de narrar esses acontecimentos é um exercício de reconstruir a história incluindo a complexidade das pessoas gordas. O estereótipo de pessoa preguiçosa, sem força de vontade e que só pensa em comer é falso e restrito. Nosso trabalho como coletivo artístico de pessoas gordas é o de fazer tremer o chão com nossa caminhada pesada, é fazer notar nossa inventividade, pluralidade e imensidão.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Agnes. *O peso e a mídia: uma autoetnografia da gordofobia sob o olhar da complexidade*. Tese (Doutorado em Comunicação) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, 2019. Disponível em: http://repositorio.unip.br/wp-content/uploads/taimacan-items/191/26774/com_agnessouzaarruda.pdf. Acesso em: 14 mar. 2021.

BELCHIOR SANTOS, Jussara. Breves relatos de uma bailarina gorda. *DAPesquisa*, v. 15, n. esp., p. 3-15, out. 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17968>. Acesso em: 15 fev. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

- COLETIVO MANADA (org.). *Corporeidade de peso*. Encontro / Reisdência Artística, 2020.
- COLETIVO NEGA. *Mulheres negras resistem*. Curta documental, 2019.
- COLZANI DA ROCHA, Taynara. *Ressignificando as banhas*: reflexões sobre a corpa gorda a partir da experiência cênica *SOB Medida*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) — Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2019. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00007c/00007c70.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. A urgência da interseccionalidade. *TEDWoman 2016*, out. 2016. Tradução de Renan Pereira e revisão de Claudia Sander. Disponível em: https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality?language=pt-br#t-804153. Acesso em: 14 mar. 2021.
- DIOGO, Bruna Puntel Pimenta. *Da obesidade à gordura*: teatro como caminho de criação de espaços para gordes. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) — Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2019.
- DIOGO, Bruna Puntel Pimenta; BELCHIOR SANTOS; Jussara; COLZANI DA ROCHA, Taynara; PUTTI, Thaís Ortigara. Discussões sobre gordofobia a partir das artes cênicas em tempos de pandemia. *Revista Mais que Amélias*, n. 8, p. 4-28, 2021. Disponível em: https://8817bea9-051e-4071-aa02-bb0ea330c83e.filesusr.com/ugd/cafb5_fb2ed02bb3484d9baf521eaa0c60db54.pdf. Acesso em: 14 mar. 2021.
- GAGNEBIN, Jean Marie. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987
- JIMENEZ-JIMENEZ, Maria Luisa. *Lute como uma gorda*: gordofobia, resistências e ativismos. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura

- Contemporânea) — Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, 2020. Disponível em: <https://documentcloud.adobe.com/link/track?uri=urn%3Aaid%3Ascds%3AUS%3A-56c7b40e-031c-4a3e-ae94-452f721fa4b4#pageNum=3>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- MANADA, Coletivo. Gordofobia. In: CLEMÊNCIO, Maria Aparecida (Org.). *NHUDA e as diversidades: convivendo, conhecendo e respeitando*. Herval D'Oeste: Polimpresos Serviços Gráficos, 2020. p. 46-47.
- MESA redonda, gorda e pesada. Organização: Coletivo MANADA, 2020. Debate.
- M.O.P.P. — Manuseio Operacional de Produtos Perigosos. Direção: Bruna Puntel, 2018. Performance.
- PESO BRUTO. Direção e dança: Jussara Belchior, 2017. Solo de dança.
- RANGEL, Natalia F. de A. *O ativismo gordo em campo: política, identidade e construção de significados*. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://nusec.paginas.ufsc.br/files/2018/11/Nat%C3%A1lia-F.-A.-Rangel-Disserta%C3%A7%C3%A3o-de-mestrado-07.10.18.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2021.
- SOB Medida. Direção: Gaia Colzani, 2017. Performance.
- STRINGS, Sabrina. *Fearing the black body: the racial origins of fat phobia*. New York: New York University Press, 2019.

O MESSIAS, A BELA ADORMECIDA E SHERAZADE: REFLEXÕES SOBRE A FORÇA MESSIÂNICA DOS OBJETOS

JOANA BRANDEMBURG [JOANA KRETZER BRANDENBURG]

Acredito que a figura do messias dentro das teses “Sobre o conceito de história” (Benjamin, 2012) é uma das mais enigmáticas e que mais sofreu pelas diferenças de interpretação; seja por leitores que negam sua relação com a teologia de Benjamin, seja por aqueles que veem na figura do messias o salvador e herói revolucionário. Em especial, a última leitura potencializa uma arriscada postura de procura do herói — num indivíduo, num coletivo ou até em si mesmo. Suponho que isso acontece porque, no decorrer das teses, a figura do messias confunde-se com a figura do revolucionário, do historiador materialista e do narrador. Contudo, se voltarmos o olhar para as coisas e sua linguagem muda, como sugere o autor, é possível encontrar um outro tipo de messias: um menos humano, menos divino, mas mais piedoso. Dito isso, este artigo pretende discutir a figura do messias que habita as teses “Sobre o conceito de história” através de sua relação com as imagens da Bela Adormecida¹ e Sherazade², para através disso encontrar as correspondências com a teoria benjaminiana e os objetos.

¹ Princesa dos contos de fada com o mesmo nome. O conto da Bela Adormecida possui muitas versões, mas em todas ela é uma princesa que, ao ser amaldiçoada, cai em um sono profundo.

² Lendária princesa persa que narra os contos de Mil e Uma Noites. A lenda diz que a princesa contou histórias incríveis por mil e uma noites para que o rei não a matasse.

Do messias à bela adormecida: o historiador como jovem revolucionário

*“O jovem, contudo, é a Bela Adormecida que em seu sono não tem a mínima ideia de que o príncipe se aproxima para libertá-la. E trazer o despertar da juventude, sua participação na luta que acontece ao seu redor, é justamente a meta para a qual o nosso artigo busca contribuir”.*³

[BENJAMIN, 2011, P. 26, TRADUÇÃO MINHA]

A influência judaica aparece com evidência nas teses de Benjamin na lembrança dos povos excluídos, assassinados e escravizados. O autor trabalha, segundo a fala do professor Cláudio Celso Alano da Cruz (2017), a noção de “memória piedosa”. Para o conceito de história benjaminiano, essa expressão se vincula a um tipo de construção capaz de lembrar de todos os esquecidos e oprimidos, pois, como escreve Benjamin (2012, p. 242), “somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável, em cada um de seus momentos”. Isso ocorre porque a história, tal como o historicismo a escreve, é contada sob o ponto de vista daqueles que venceram as batalhas e, portanto, lega aos perdedores o esquecimento histórico. Logo, segundo Benjamin, o autêntico historiador dialético é uma espécie de cronista capaz de narrar todos os acontecimentos históricos, inclusive aqueles de que participam os vencidos. Desse modo, ele abraçaria a todos com seu olhar e capacidade de lembrar-se de todos os mortos: este é justamente o poder do messias, o de julgar a todos no dia do juízo final. Por fim, é graças a essa capacidade memorativa que o cronista pode narrar todos os acontecimentos,

³ No original: “Youth, however, is the Sleeping Beauty who slumbers and has no inkling of the prince who approaches to set her free. And to bring about the awakening of youth, its participation in the struggle going on around it, is precisely the goal to which our journal aims to contribute”.

e o resultado é a exposição da barbárie e conseqüente interrupção do fluxo do progresso.

O entrelaçamento da figura do revolucionário com a imagem do messias confere peso e responsabilidade para a tarefa do historiador materialista. Diante da perspectiva da redenção daquele que foi vencido na história, o historiador messias-revolucionário corre cada vez mais o risco de conceder a si mesmo os emblemas do herói.

Em um ensaio de juventude denominado “A Bela Adormecida”⁴, Benjamin (2011) escreve sobre a figura do jovem revolucionário, alegorizando-a com imagens de personagens literários, dentre eles, o Fausto, de Goethe. No referido texto, o autor desenvolve a ideia de que a imagem da juventude não se sustenta após o herói atingir os seus ideais, pois, como explica Benjamin (2011, p. 28, tradução minha),

O mais universal representante da juventude é Fausto: sua vida inteira é juventude, pois ele nunca é limitado sempre encontra novos objetivos que ele precisa realizar; e um homem é jovem apenas enquanto não converteu em realidade seu ideal. Essa é sem dúvida a marca da idade: ver na existência tudo o que ela é. Portanto, Fausto deve morrer — sua juventude precisa acabar — no momento em que ele se contenta com o que está em sua mão e não vê mais nada além disso. Se ele continuasse a viver, então descobriríamos nele um Antonio. Com Fausto, fica claro por que esses heróis da juventude podem “nunca chegar a lugar algum”, por que eles têm que perecer no momento da realização ou então levar uma luta eternamente malsucedida pelo ideal⁵.

⁴ No original: “Sleeping Beauty”.

⁵ No original: “The most universal representative of youth is Faust: his whole life is youth, for nowhere is he limited and always he sees new goals that he must realize; and a man is young so long as he has not yet altogether converted his ideal into reality. That is the sure sign of age: to see in the existent all there is. Therefore, Faust must die — his youth must end — the moment he contents himself with what is at hand and sees nothing else. If he were to live on, then we would discover in him an Antonio. With Faust it becomes clear why these heroes of youth can ‘never get anywhere’ why they have to perish in the moment of fulfillment or else carry on an eternally unsuccessful struggle for the ideal”.

O herói necessariamente jovem de Benjamin remete ao “verdadeiro estado de exceção” — tal como esse conceito aparece na tese 8 “Sobre o conceito de história”: é somente como exceção que o jovem é capaz de atingir seus ideais. Para Benjamin, o revolucionário está fadado a se tornar o próximo monarca, e, desse modo, a figura do salvador se vê antecipadamente condenada a tornar-se a figura do ditador, no futuro.

De Sherazade ao narrador: contar histórias como ato revolucionário

“O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.

[BENJAMIN, 2012, P. 242]

A figura do “cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos” e que, por isso, é capaz de expor que “nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história” também se relaciona com o que Benjamin (2012) aponta em seu ensaio “O Narrador” como o primeiro narrador verdadeiro: o narrador dos contos de fadas. É ele que se lembra dos personagens tolos, de seu sofrimento e de como eles foram capazes de escapar do mito. É o tipo de contador de histórias capaz de “dar um bom conselho quando ele era difícil de obter, e era o primeiro a ajudar em caso de emergência. Essa emergência era a emergência provocada pelo mito” (Benjamin, 2012, p. 232).

O cronista capaz de ajudar em tempos de perigo também remete à princesa Sherazade, que, frente à crueldade de seu rei para com as mulheres de seu reino, resolve, num ato revolucionário, tentar acabar com o *continuum* da sua própria história. Nesse sentido, ela poderia ser considerada a messias das mulheres do reino.

Através da narração, Sherazade foi capaz de sobreviver à crueldade do dominador por tempo suficiente para alcançar um novo dia, e dormir novamente. Suas histórias carregam em forma de citação o medo de um passado que ela foi capaz de suspender e também a memória daquelas que morreram até que ela pudesse tomar coragem de quebrar com a antiga linha do tempo. A terceira tese (Benjamin, 2012, p. 242) afirma que “só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes. Cada um dos instantes vividos por ela torna-se uma *‘citation à l’ordre du jour*’ — dia que é justamente, o do Juízo Final”.

Foi por não esquecer de todas as mulheres que se casaram com o rei, e que por ele foram assassinadas, que Sherazade pôde ter a força messiânica necessária para tomar uma atitude revolucionária: a cada noite o ato revolucionário tinha de ser renovado. De dia, o sonho da noite toma forma de crônica, que narrada torna-se a redenção do presente — a concretização da promessa e da esperança do passado. Cada noite sobrevivida concede a ela um novo sonho para ser contado ao rei; e cada nova noite sobrevivida adia o Juízo Final. Ao adiar a violência das noites que seriam, mas não foram, o Juízo Final, a esperança de Sherazade é de que um dia se crie um estado de exceção verdadeiro em que possa viver um final feliz.

O acúmulo das mil e uma noites concedeu a Sherazade as armas para que ela fosse capaz de impedir a catástrofe que seria sua morte — não apenas por representar seu próprio fim, mas porque nesse fim Sherazade seria vencida, assim como as que morreram antes dela, e das quais ninguém, além dela mesma, foi capaz de lembrar. Seus corpos teriam que esperar a vinda de uma nova cronista que não as esquecesse, porque a maior catástrofe não é a morte, e sim perder a oportunidade da mudança da própria história: sua revolução.

Se perdemos a oportunidade, permanecemos adormecidos e incapazes de narrar o horror de nossos pesadelos; se, ao contrário, aproveitamos a oportunidade, podemos alertar aos que virão, com a rememoração do sofrimento daqueles que jazem como cadáveres:

Cada dia, como adormecidos, nós usamos energias imensuráveis. O que fazemos e pensamos é preenchido pela existência de nossos pais e antepassados. Um simbolismo incompreendido nos escraviza sem cerimônia. Às vezes, no despertar, nós nos lembramos de um sonho. Com isso raros momentos de vislumbres iluminam as ruínas da nossa energia, montes de sucata do tempo que passou. [...] O conteúdo de toda conversa é o conhecimento do passado assim como o de nossa juventude e o horror em confrontar gigantescos campos de sucata da alma (Benjamin, 2011, p. 144, tradução minha)⁶.

A terceira tese “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, é aquela em que a Bela Adormecida é capaz de despertar, tornando-se Sherazade. Contudo, o final feliz de Sherazade reflete a imagem de felicidade de sua época, ao esconder o sacrifício que ela mesma fez em prol dessa revolução: abrir mão de sua liberdade e casar-se com o rei, correndo risco de morte.

A revolução sem sacrifício do cronista é progresso, pois, enquanto no progresso o cronista é o herói, na revolução o cronista é esquecido. Nas grandes canções épicas, canta-se a vitória do herói; nos lembramos delas, mas esquecemos o nome do bardo que compôs a canção. Lembramos de Sherazade, mas não lembramos daquele que registrou a sua história, porque seu final feliz não é tornar-se revolucionária, e sim, rainha. A força messiânica do cronista morre no momento em que ele cumpre seu ideal revolucionário. Não mais jovem — assim como ocorre com o Fausto do ensaio da juventude de Benjamin —, Sherazade passa de revolucionária a rainha:

⁶ No original: “Each day, like sleepers, we use unmeasured energies. What we do and think is filled with the being of our fathers and ancestors. An uncomprehended symbolism unceremoniously enslaves us. Sometimes, on awaking, we remember a dream. In this way rare flashes of insight illuminate the ruins of our energy, heaps of rubble time has passed by. [...] The content of every conversation is knowledge of the past as that of our youth, and horror in confronting the massive rubble fields of the spirit”.

morre a revolucionária no “felizes para sempre”. O que resta de força messiânica não está no corpo da rainha, e sim na história que narra o sacrifício de Sherazade.

Sendo assim, o caráter messiânico do cronista é a narrativa, pois o narrador se faz esquecer para que sua obra seja capaz de lembrar de todos os que já foram esquecidos.

O anjo da história: sacrifício

“Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las”.

[BENJAMIN, 2012, P. 245]

A importância de criar uma história que contemple as figuras oprimidas não tem finalidade espiritual, mas material: o fim da matança e da guerra não serve ao intuito de alimentar uma ideia de paz, e sim para que a pilha de corpos e destroços citada na nona tese de Benjamin (2012, p. 245) pare de crescer. Essa é a dimensão do compromisso do cronista com a história que ele narra.

O anjo da história é aquele que deseja estancar a produção desse amontoado material que representa o resultado do progresso. A vontade de parar com o progresso, entendido como fluxo contínuo de acontecimentos, é o desejo revolucionário. Não é a ideia de um futuro melhor que guia o revolucionário, e sim sua capacidade de não esquecer dos mortos ao olhar para a catástrofe. Dessa forma, para Benjamin, a força revolucionária vem do passado: “Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão” (Benjamin *apud* Löwy, 2005, p. 32).

Na tese nove, a lembrança do passado não é algo que fica na memória, mas algo possível de ser visto através dos vestígios de corpos e destroços. Essas ruínas se quebram com a ideia do tempo linear, porque sua aparição no presente as vincula diretamente com o passado. É através dessa obra do tempo que o anjo recebe sua força messiânica, tal como Sherazade a recebeu ao ver os corpos das mulheres mortas pelo rei. Porém, assim como Sherazade teve que tomar a decisão de sacrificar-se em prol da revolução do reino, o mesmo deve fazer o anjo.

Enquanto ele mantiver suas asas — que o protegem, mas que provêm daqueles que venceram para que ele estivesse ali —, será arrastado para o futuro pelo vento do progresso. Para poder juntar os fragmentos, o anjo não deve procurar parar o vento, e sim arrancar suas próprias asas: ele não precisa de ações que vão contra o fluxo do tempo — ou seja, parar o progresso —, ele precisa executar ações que o salvem das forças do progresso, a fim de que, desse modo, possa parar e salvar os esquecidos entre a pilha de entulhos. Sua ação revolucionária é, pois, o sacrifício.

Mas será que um anjo sem asas continua um anjo? Será que o anjo arrancar as próprias asas corresponde à morte de Fausto ou ao casamento de Sherazade? Não é o anjo sem asas que é o messias, e sim o monumento construído com suas asas. A alegoria que estabelece o estado de exceção permanente formado pela constante imagem do alerta é o sacrifício das próprias asas que faz o anjo concentrar-se no monumento que permitirá recordar. Assim como na história de Sherazade o sacrifício é necessário para a revolução, o monumento fornece a força messiânica para as gerações futuras — a partir da visão dos corpos das mulheres, para Sherazade, e dos destroços, para o anjo da história.

Objetos de narração, objetos narradores

*“Quem encontra ainda pessoas que saibam
contar histórias como elas devem ser contadas?
Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis
que possam ser transmitidas como um anel,
de geração em geração?”*

[BENJAMIN, 1994, P. 114]

A força messiânica dos objetos por vezes parece lhes conferir um aspecto humano. Nesses momentos, é quase possível ouvir deles uma voz que narra os vestígios daqueles que os fizeram ou daqueles que os cercaram nos últimos anos. Nesses momentos, narrativa e narrador se confundem, e a contemplação desses objetos é capaz de gerar a interrupção do agora em um espaço em que passado, presente e futuro se emaranham em um nó, o que suspende o tempo até que esse nó seja desatado. Construir esse momento de suspensão talvez seja a principal tarefa do artista politicamente engajado: ele apresenta fios narrativos e, num choque, os entrelaça e emaranha na esperança que o público, ao desatá-los, crie novas linhas. Essas novas linhas serão os fios condutores de novas ações e posturas políticas.

Um exemplo prático em que isso acontece com certa frequência para mim não é na contemplação dos objetos do teatro, mas na contemplação dos objetos da casa de minha avó. Esse lugar que, para mim, parece suspenso do tempo foi a primeira imagem que me veio à mente quando li, no ensaio “Experiência e Pobreza”, de Walter Benjamin (1994), o trecho sobre a casa burguesa e os seus bibelôs:

Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta [1880], apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante

não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira (Benjamin, 1994, p. 117-118).

Visitar a avó que mora em outra cidade é sempre um momento de conexão com o tempo decorrido e de me deparar com os vestígios da minha própria história. Desde criança, a casa da senhora é a mesma, pouquíssima coisa mudou. Lembro-me de como a prateleira do canto da cozinha, a que guarda as conservas, parecia alta e inatingível; hoje, ela bate no meu peito. Eu lembro de quando os saíotes de crochê do armário de entrada foram bordados e de quando eles foram colocados; eles já devem estar lá há mais de 15 anos. As bolas de decoração da árvore de Natal são as mesmas desde que eu me lembro por gente; aos meus 27 anos, minha avó me contou que elas foram presente do meu falecido avô, ainda da época em que eles namoravam. No *hall* de entrada, que mais parece um pequeno jardim de inverno, há perto da passagem que leva até a sala um totem esculpido na madeira, com uma cara assustadora. Quando criança, aquele totem sempre me assustou; quando minha irmã tinha 15 anos, ela me disse que quando era criança ela sentia o mesmo. O fato da casa se encontrar praticamente intocada com o passar dos anos faz com que ela crie um aspecto de salto temporal, ou de encontro de todas as linhas do tempo. Ali, passado, presente e futuro se conectam.

Passado com as lembranças, presente no agora e futuro com a certeza de que enquanto a minha avó permanecer viva, as coisas vão continuar do mesmo jeito que estão desde sempre. O que chama atenção é perceber que a noção de passagem de tempo não surge quando vejo a velhinha — que antes era ativa e agora está numa cadeira de rodas —, surge quando vejo a imobilidade de tudo que a cerca dentro da casa. É a permanência daqueles objetos, os mesmos desde sempre, que faz minha avó parecer mais velha. Os objetos, ao mesmo tempo que parecem parar no tempo, são capazes de trazer

memórias do passado que nos confrontam com a verdade de que eles têm um prazo de validade muito maior do que o nosso. São eles a narrativa que não esquece de ninguém e os legítimos narradores emudecidos pela experiência da guerra que é a vida humana.

O teatro e o poeta, a obra e o objeto de arte

“Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a Tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta”.

[ARISTÓLETES, 2015, P. 30]

O esforço na valorização do poeta que escreve para o teatro foi, provavelmente, o responsável pela desvalorização do poeta da imagem no teatro. Como o menos artístico, porém o mais emocionante, o espetáculo lutou por seu espaço nas artes da cena, e o fez negando ao longo do tempo aquilo que aparentemente Aristóteles lhe conferiu como seu maior trunfo: a imagem. Contudo, o cenógrafo — que na Poética ganha papel de destaque — hoje, numa equipe de teatro, atua como o mago do espaço. Esse título não se deve ao fato de o cenógrafo transformar a cena, mas de ele ser capaz de criar uma cenografia que “cabe no porta-malas de um Uno”. Talvez a preocupação com a materialidade do teatro tenha sido concentrada nos corpos dos atores, fazendo com que a imagem da cena reflita quase tão somente aquilo que deles somos capazes de ler: corpos marcados, símbolos de uma história que se tenta fazer narrar pelos poetas.

Ao escrever sobre a teatralidade da dor, a pesquisadora cubana Ileana Diéguez Caballero (2016) relata outra corporeidade: aquela que surge do desaparecimento dos cidadãos ou da produção de corpos desmembrados e das valas comuns. Segundo Caballero, a ausência dos corpos é compensada por alegorias e imagens:

As roupas exibidas no lugar dos eventos, e depois exibidas nas Casas de Cultura das cidades andinas para que seus parentes pudessem identificar alguns vestígios, proporcionam um novo cenário para as representações da ausência corporal. O vestígio em vez do corpo, o reconhecimento pela confecção da roupa, pelo artesanato do tecido, adquiria o status de representação (Caballero, 2016, p. 62, tradução minha)⁷.

Nesse contexto, o termo “corporeidade” só parece fazer sentido quando pensado sobre o objeto como extensão e vestígio do corpo desaparecido. As imagens criadas para superar, denunciar ou compartilhar a dor — como a exposição das roupas dos mortos — assumem uma corporeidade na medida em que são ruínas do corpo que as próprias imagens rememoram. São, pois, um rastro mais duradouro daquilo que não se deseja esquecer. A memória, portanto, não é material, e sim física — seu ato político é configurar-se como narrativa em forma de obra de arte.

Enquanto alguns corpos são assassinados, esquecidos e enterados, outros se misturam na multidão à espera de prolongar sua própria data de validade. Mas, na progressão infinita dos corpos, os maiores vencedores são os monumentos da cultura. São os rastros materiais que registram toda a barbárie de corpos vencidos que não podem mais ser lembrados — assim como as pirâmides do

⁷ No original: “Las ropas exhibidas en el lugar de los hechos y luego expuestas en Casas de Cultura de ciudades andinas para que sus familiares pudieran identificar algunos restos, proporcionaron un nuevo escenario a las representaciones de la ausencia corporal. El vestigio en lugar del cuerpo, el reconocimiento por la hechura de las vestimentas, por la artesanía del tejido, adquiría estatus de representación”.

Egito expõem os milhares de corpos que foram sacrificados em sua construção, e o Arco do Triunfo, uma homenagem à guerra.

Acreditar que o que vai nos salvar da ou na tragédia é o poeta, e não a poesia, é depositar todas as esperanças na figura humana, que tem prazo de validade curto e memória mais curta ainda. Se a verdade é a morte da intenção, como disse Benjamin (2013), nenhum poeta com a intenção de salvar alguém é capaz de efetivamente fazê-lo:

A estrutura da verdade exige, assim, um modo de ser que, na sua ausência de intenção, se aproxima do modo de ser simples das coisas, mas lhes é superior pela sua consistência e permanência. A verdade não consiste no intencional que encontraria na empiria a sua determinação, mas na força que marca a própria essência dessa empiria (Benjamin, 2013, p. 24).

Dito isso, é possível entender que para Benjamin a função do artista não é salvar os outros, mas criar obras que possam salvar os outros e nós mesmos. Pois as obras são capazes de carregar, através das imagens, memórias que não poderiam ser acessadas com nossos corpos. Nas obras apresentadas por Caballero (2016), são as carteiras escolares vazias com as fotografias dos desaparecidos que, àqueles que não conheciam as vítimas, lembram a frequente ameaça e terror a que estão submetidos. Isso configura uma tentativa de evocar a memória futura de alguém próximo que poderá também desaparecer caso nada seja feito para parar o fluxo do progresso. A corporeidade da ausência de que fala Caballero remete, pois, à corporeidade do objeto messiânico de Benjamin.

Logo, o messias não é o artista, mas a obra, o objeto de arte.

Refletindo sobre essas questões levantadas, entendo que meu trabalho como artista de teatro, cenógrafa, figurinista e diretora de arte, não é salvar alguém, mas sim construir uma obra de arte que contribua para tal. Que o meu teatro seja capaz de criar espaços de suspensão como a casa de minha avó, que meu figurino atue

como as roupas do massacre latino-americano quando expostas nos museus, que minhas dramaturgias materiais sejam a história de Sherazade, que minhas alegorias sejam as asas do anjo que um dia deixei crescer dentro de mim por acreditar que eu poderia ser alguma espécie de messias.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autômato: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Early writings (1910-1917)*. Tradução de Howard Eiland and others. United States of America: The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- CABALLERO, Ileana Dieguez. *Cuerpos sin duelos: iconografías y teatralidades del dolor*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

DA CRUZ, Cláudio Celso Alano. Aula da disciplina *História, violência e memória* ministrada no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lurz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

POR UMA DIREÇÃO DE ARTE COMPROMETIDA: IMAGENS EM MODA, TÉDIO E BACURAU

LEANDRO LUNELLI

*“Mas o cinema está doente.
O capitalismo atirou pó dourado em seus olhos”.*

[VLADIMIR MAIAKOVSKI]

Imagem e técnica: as herdeiras

O brilho dourado do capitalismo conduz os olhos do cinema a um desvio cego na questão da luta de classes. Seu capacho mais conhecido é a figura hegemônica da Indústria Cultural. Segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947), ela não somente produz a massificação e a harmonização da imagem, como também promove a manutenção de uma estética: a burguesa. Nesse esforço, a Indústria Cultural atua tanto sobre a qualidade da imagem — suas feições materiais e narrativas — como sobre o modo de produção dessa imagem; no qual, inclusive, “os próprios meios técnicos tendem cada vez mais a se uniformizar” (Adorno; Horkheimer, 1947, p. 102). Essa padronização da técnica, cuja promessa é tornar ilimitada toda e qualquer possibilidade produtiva, faz “aumentar o empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da Indústria Cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã” (Adorno; Horkheimer, 1947, p. 102).

Passados mais de setenta anos dessa publicação — um período de crescente aprimoramento da estética burguesa, denunciada por Adorno e Horkheimer —, cabe questionarmos se esse “amanhã” já não foi ontem; ou melhor, se o triunfo dessa “identidade mal disfarçada” da Indústria Cultural não apenas já ocorreu, desde então, como celebra sua apoteose a cada nova produção artística. Ou seja, se aquilo que antes era um disfarce, de fato, se constituiu, com o passar do tempo, no domínio da produção. Se assim for, a Indústria Cultural passou a deter totalitariamente — e não mais hegemonicamente —, inclusive, a propriedade da técnica¹. Se tanto a imagem quanto as suas próprias técnicas de produção não fogem mais aos padrões da Indústria Cultural, qual imagem escapa de revolucionário para o trabalho da direção de arte no cinema?

Indo de encontro às teses de Walter Benjamin (1994c) “Sobre o conceito da história”, seria possível perguntar-nos: ainda restam, nas imagens fílmicas que produzimos e vemos, ecos remanescentes de alguma imagem e técnica não burguesas²? Se assim for, o desafio que se apresenta hoje ao artista de cinema não é mais o de saber identificar quais padrões da imagem são herdeiras ou não dessa Indústria Cultural, mas o de perceber que, possivelmente, não existam mais imagens livres dessa mesma contaminação cultural hegemônica, seja pela sua técnica, seja pelo conteúdo da sua apresentação artística.

¹ A técnica será tema central para Walter Benjamin (1994a) no seu texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Entretanto, para além de discursar sobre os efeitos da reprodução técnica, o autor também alertará para a falta do exercício da crítica da técnica no cinema; o que, no fim, acaba por reproduzir uma ilusão alienante: “se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas consequências, engendrou nas massas — tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico —, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso” (Benjamin, 1994a, p. 190).

² Alusão à famosa frase do autor alemão: “Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?” (Benjamin, 1994c, p. 223).

O compromisso

Na tese 7 do texto “Sobre o conceito de história” de Benjamin (1994c, p. 225), o autor propõe a imagem do “cortejo triunfal dos vencedores”. Nela, uma procissão de dominadores do presente pisoteia corpos no chão. Esses restos são, para o autor, os *bens culturais*, que:

devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. *Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie*. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (Benjamin, 1994c, p. 225, grifo do autor).

Eis o ponto de vista deste artigo: esta é uma dívida histórica que qualquer direção de arte *comprometida* com a luta de classes assume no cinema. Ao aceitar que “a luta de classes [...] é a luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais” (Benjamin, 1994c, p. 223), a direção de arte comprometida carrega consigo, na crítica da técnica e na destreza da produção material da imagem cinematográfica, a sua “frágil força messiânica” (Benjamin, 1994c, p. 223).

Como trabalhador ou trabalhadora conscientes da sua função artística e, portanto, política, vivendo dialeticamente entre a tendência e a qualidade da obra de arte, sempre se está diante do perigo que ameaça a sua existência: “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (Benjamin, 1994c, p. 224). Assim, como sujeito histórico, atribuído de suas ferramentas de trabalho, seu exercício constante é tanto o da negação da *empatia* quanto o da recusa da contemplação daqueles recursos visuais e técnicos que, “do fundo dos tempos” (Benjamin, 1994c, p. 224), coroam o vencedor. Para o autor alemão, a natureza desse processo se

tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores [...] (Benjamin, 1994c, p. 225).

O trabalho da direção de arte comprometida deveria renunciar à perseguição da plasticidade burguesa da imagem como num despertar. Aquele que passa a recusar a *empatia* por estranhamento — não somente porque, hoje, possivelmente não se encontram mais restos de imagens fora da herança da Indústria Cultural, mas porque a direção de arte está convencida “[...] de que os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (Benjamin, 1994c, p. 224) — toma como sua tarefa “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994c, p. 224). Ou seja, assume com o seu trabalho a manipulação — politicamente consciente — da matéria da imagem até a sua máxima inclinação ao “céu da história” (Benjamin, 1994c, p. 224). Em resumo: o seu compromisso está na busca de estratégias e táticas de trabalho que o auxiliem na fabricação artificializada de uma nova imagem, não hegemônica e não padronizada, é capaz de conter em si uma outra narrativa, um discurso comprometido com a luta de classes.

India Mara Martins (2017) comenta que a “representação do espaço no cinema é uma instância narrativa e também uma *opção* política e estética” (p. 92, grifo do autor). Entretanto, há algo para além de ser uma opção: para a direção de arte comprometida, o manuseio do espaço fílmico exige uma *tomada de posição*. Não há escapatória para quem assume o compromisso de ter que “arrancar a tradição ao conformismo” (Benjamin, 1994c, p. 224); ou melhor, na aproximação com o universo da direção de arte, a tarefa está em reorganizar a matéria do espaço da imagem até encontrar uma outra imagem. Essa manipulação tátil passa também pelo trato da imagem como um artifício. Uma tática. O manuseio da matéria — estrategicamente reorganizado — até o momento em que a sua

apresentação seja a expressão da narrativa e, também, da crítica. É a posição de quem se coloca em guerra e não abre mão de que o produto do seu trabalho esteja de acordo com a sua própria posição. Portanto, não há uma *opção* quando confrontamos uma “estética de guerra³”; o que há é uma tomada de posição.

Portanto, um dos desafios que se apresenta à direção de arte comprometida é “articular historicamente o passado” (Benjamin, 1994c, p. 224) em imagens. E isso vale tanto para a sua apresentação como para a sua técnica de produção. Torna-se indispensável investigar a origem de cada um dos procedimentos e metodologias de trabalho; colocar em xeque todos os recursos disponíveis, técnicos e artísticos; e assumir “que as ideias se situam numa encruzilhada: [...] a decisão deve ser tomada quanto à utilização reacionária ou revolucionária” (Benjamin, 2018, p. 1418). Dessa forma, a direção de arte comprometida se posiciona politicamente também pela imagem.

A cor e o abandono

Para Thales Junqueira (2017), diretor de arte de longas-metragens como *Aquarius*⁴ e *Bacurau*⁵, o processo de produção da imagem recusa o apego à harmonização cromática:

³ A ‘Estética da Guerra’ é a última parte do texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin (1994a). Nela, em resumo, o autor se pergunta o que seria da guerra senão a solução da técnica que a sociedade não dá conta de resolver e lidar: “Fiat ars, pereat mundus”, diz o fascismo, que espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do art pour l’art” (Benjamin, 1994a, p. 196).

⁴ Ver AQUARIUS (2016).

⁵ Ver BACURAU (2019).

O manejo cromático pode ser potente na criação do clima de cada sequência do filme. Ele constrói conceitos articulados por uma poética própria. A cor pode ser luz ou pigmento, estar na matéria ou entre ela e a luz, preenchendo o ar. Gosto de pensar na maneira como as cores se comportam em cada espaço e cena ao longo do filme, mas de modo geral não trabalho com uma paleta de cores formalizada. Também não compreendo um certo uso emocional das cores que vejo em muitos filmes, uma “psicologização” do recurso cromático a partir de conceitos primários. Cores são mais complexas e misteriosas do que isso e, objetivamente, pouco sei sobre elas (Junqueira, 2017, p. 155).

Não é que Thales saiba pouco sobre elas, mas é que ele percebeu que “não se pode comprar as cores” (Calle 13, 2010). Ou seja, o seu uso não pertence ao catálogo padronizado da Indústria Cultural e, conseqüentemente, não pode conter em si uma narrativa hegemonicamente estabelecida. Segundo Jacques Aumont (2004, p. 185), “se há um campo onde o cinema é facilmente traído por sua técnica, este é o da cor”. Ao apontar criticamente para o uso simbólico da cor pelo cinema, Aumont revela uma desconfiança: possivelmente, essa “psicologização” — como se refere Thales na citação anterior — seria resultado de uma convenção cultural, visto que

os simbolismos da cor são, em geral, bem mais indefinidos; sobretudo, a antiguidade de sua tradição faz com que seja difícil separar, ainda hoje, a parte de convenção pura e a parte de convenção “natural” que eles veiculam [...]. Por isso é que se toca aqui nesse outro efeito, bem conhecido, mas mal explicado, do qual não sabemos se é preciso dizer que é psicológico, fisiológico ou puramente cultural: o azul acalma, o vermelho irrita, arquitetos e designers o sabem, mas essa ação nunca é separável das ressonâncias afetivas, das conotações simbólicas, que podem contrariá-la (Aumont, 2004, p. 182).

O uso psicologizado das cores é bastante difundido no trabalho da direção de arte no cinema. Seu uso indiscriminado está presente já desde o seu processo formal de ensino, nos cursos livres, de ensino superior e afins. Entretanto, o que dificilmente se aponta é para o que Aumont, na citação acima, salienta: toda cor possui a sua contradição. Se a sua tradição cultural é burguesa, a sua contradição é revolucionária.

A ferramenta da paleta de cor não auxilia a direção de arte nesse serviço. Enquanto for usada como parte da tradição do trabalho da direção de arte no cinema, a paleta de cor fortalece e agrava o processo de harmonização da imagem. Seu uso conformista é contrarrevolucionário. De acordo com Jacques Aumont,

a paleta é o atributo do pintor, seu instrumento por excelência. Ao produzir um instrumento apenas comparável, o cinema tropeça, e é também, porque a cor parece aí sempre *imitada*, e porque, paradoxalmente, ela faz pensar na pintura, como se não pudesse vir de nenhum outro lugar (Aumont, 2004, p. 191, grifo do autor).

Logo, de alguma maneira, a tarefa da direção de arte comprometida lida com uma espécie de abandono, de desapropriação de tudo aquilo que se conhece do jeito que se conhece, a fim de fugir do lugar da “imitação”, da mimese. No teatro, o Coro de “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo”, de Bertolt Brecht (2004), sabe disso, pois exige, como condição para sua salvação, que os Aviadores Acidentados abandonem tudo aquilo que os nomeiam aviadores. O Coro entoava: Agora, mostrem/ O resultado de seu esforço./ Pois só/ O resultado é real./ Entreguem, portanto, o motor,/ As asas e o trem de aterrissagem./ Tudo/ O que lhe permitiu voar, tudo/ O que construíram./ Abandonem-no!” (Brecht, 2004, p. 207).

Portanto, resta à direção de arte comprometida abandonar o lado simbólico da imagem — aquilo que lhe foi atribuído através da padronização da forma e da uniformização da técnica — e abandonar os pareceres e as metodologias hegemônicas de produção

da imagem. Abandonar, como fazem os aviadores de Brecht, tudo aquilo que os nomeiam diretores e diretoras de arte: se o que dá nome à direção de arte é a busca pela plasticidade da imagem, resta a esse artista de cinema abdicar da visualidade como fim. Isso não implica em negar a imagem, mas sim naquilo que a Indústria Cultural entende, aceita e consome como imagem de qualidade. O compromisso se torna, portanto, o de criticar a linguagem visual: o discurso da imagem do filme.

Sobre a linguagem da imagem, entre crença e tautologia

A linguagem da imagem se escreve a partir da fisionomia das coisas. Eis aqui a chance mais materialista da direção de arte: uma oportunidade de transformar o conteúdo material do que se vê na tela do cinema através da reorganização dessa mesma matéria de modo similar ao que Walter Benjamin enuncia como sendo a posição do historiador materialista dialético (Benjamin, 1994c, p. 224).

No avanço do debate sobre forma e conteúdo, Didi-Huberman (2010) propõe a superação dialética da dicotomia entre as propriedades tautológicas e de crença de um objeto artístico. Nesse sentido, a crença remete àquilo que não vemos, mas acreditamos daquilo que nos olha; e a tautologia, à impossibilidade do nosso olhar atravessar a materialidade imediata e concreta das coisas. Se ambas essas propriedades constituem a matéria-prima do trabalho da direção de arte — o teor de crença como aceitação acrítica das “coisas refinadas e espirituais” e o teor tautológico como assunção acrítica das “coisas brutas e materiais” —, é necessário superar dialeticamente essa separação.

Antes da busca de valor na imagem cinematográfica em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 1994a), Walter Benjamin (2011) encontrou na alegoria barroca alemã um potencial emancipatório a partir da imagem da arte teatral, em que,

“do ponto de vista externo e estilístico — no caráter exuberante da composição tipográfica e excessivo da metáfora —, a escrita tende para a imagem” (Benjamin, 2011, p. 187). Depois, nos escritos incompletos das *Passagens*, forjou o conceito de “imagem dialética”:

não é que o passado lança a sua luz sobre o presente ou que o presente lança a sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (Benjamin, 2018, p. 783).

A imagem dialética seria, então, uma operação de choque entre tempos, em que tanto o teor tautológico quanto o de crença trabalham em conjunto na construção da linguagem. Portanto, ambas, a alegoria e a imagem dialética, podem se colocar a serviço da direção de arte comprometida: uma como ferramenta de montagem; e a outra como citação crítica do passado.

Sobre a “renúncia ao tédio” e a recusa da moda cinematográfica

Para o trabalho da direção de arte comprometida, a recusa da representação e das técnicas burguesas se faz acompanhar de outra tarefa: o que Walter Benjamin chama de “renúncia ao tédio”. Nas *Passagens*, em suas reflexões sobre a moda, cuja temporalidade é a de ser sempre contemporânea, Walter Benjamin (2018, p. 141) enxerga no trato da novidade a produção de tédio que disfarça os desejos da classe dominante. Para isso, cita Jhering, para quem a

moda cria uma “barreira — erigida sem cessar e sempre de novo demolida — através da qual o mundo elegante procura isolar-se das regiões medianas da sociedade” (Jhering *apud* Benjamin, 2018, p. 153). A dissolução dessa barreira apenas seria possível

caso as camadas sociais, que são fracas e tolas o suficiente para imitá-la, conseguissem atingir o sentimento de sua dignidade e autoestima..., chegar-se-ia ao fim da moda, e a beleza poderia, por sua vez, recuperar o lugar que ocupou em todos os povos que... não sentiram a necessidade de acentuar as diferenças de classes [...] (Jhering *apud* Benjamin, 2018, p. 153).

Mas, tão “logo as classes médias adotem a moda recém lançada, esta perde seu valor para as classes superiores. Por isso, a novidade é a condição imprescindível da moda” (Jhering *apud* Benjamin, 2018, p. 154). Por um lado, a atualidade proclamada na moda é falsa: o tempo de algo estar na moda é breve, e tudo o que ela declara como novidade já está, de antemão, morto. Por outro lado, de acordo com Benjamin (2018), a “impressão de antiquado somente pode advir de onde de certa maneira se toca no que é mais atual” (p. 145). Mas, na distância temporal e geracional intrínseca às novidades segundo desejos burgueses, a moda se situa no “instante vivido no coletivo” (Benjamin, 2018, p. 1421).

Em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, esse coletivo, identificado pela indústria cultural como “massa”, é quem controla os critérios de qualidade da produção da imagem cinematográfica (Benjamin, 1994a, p. 180). A massa não detém o controle das imagens, apenas as mantém na moda: “a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo” (Benjamin, 1994a, p. 180).

Se aceitamos que todo trabalhador e trabalhadora do cinema também é integrante constituinte dessa mesma massa, ele ou ela também consomem e perpetuam os padrões da moda no seu fazer artístico. Eis a tirania da moda: ela contém “o critério exterior

segundo o qual uma pessoa... ‘faz parte da sociedade’. Quem não quer abrir mão disso é obrigado a segui-la, mesmo que rejeite totalmente uma nova tendência dela” (Jhering *apud* Benjamin, 2018, p. 154). A diferença entre o artista de cinema e o restante da massa social é que seu trabalho torna possível produzir imagens e, desse modo, exercer sobre elas sua “frágil força messiânica”.

Se a moda penetra o mundo das artes, é inegável a existência de um arquivo visual do cinema. Como moda, sua aparência se fixa pela repetição e sua forma pela mimese daquilo que já foi copiado. A moda seduz pela cópia, e a questão é verificar se aquilo que se vê em imagens de cinema pertence a uma espécie de catálogo da moda cinematográfica.

A produção massiva no cinema se dá num tempo cada vez mais acelerado, produzindo um terreno fértil para o esquecimento. Como a moda, os filmes dispõem cada vez mais de menos tempo de produção, o que torna mais fácil não criar algo, mas copiar — o que faz proliferar o repetido como moda cinematográfica. Os recursos materiais e visuais que estão disponíveis para o trabalho da direção de arte também ocupam esse lugar da tendência modista e, portanto, estão fadados ao tédio. O esquecimento pode ser, neste caso, uma saída para a direção de arte comprometida, contra o tédio de soluções estéticas e visuais que se repetem e copiam, à exaustão.

Primeira imagem em *Bacurau*: uma barraca no sertão

O tédio parece ter sido afastado da imagem em dois exemplos, os quais transparecem os resultados da tomada de posição pela direção de arte de *Bacurau* (2019), assinada por Thales Junqueira⁶.

⁶ O artigo comenta exclusivamente a materialidade da imagem no seu trato técnico e artístico. Não pretende fazer uma leitura da diegese das representações das imagens do filme.

Os *frames* abaixo mostram uma sequência do filme que apresenta ao espectador, pela primeira vez, o cenário do quarto dos personagens estrangeiros estadunidenses:



Composição de seis *frames* do longa-metragem *Bacurau* (2019).

A locação da casa já havia sido apresentada anteriormente ao espectador; porém, não de forma completa. É somente nesta sequência específica que se revela, pela primeira e única vez, o quarto dos estrangeiros: uma barraca de campanha. Em um plano sequência, acompanhamos o homem caminhar de um cômodo da casa até a entrada do corredor que dá acesso ao quarto. Não é apenas na qualidade da iluminação que alguma coisa se rompe. A câmera continua seguindo o personagem no corredor até parar no plano aberto, revelando, por inteiro, o quarto, seus elementos e a ambientação do espaço. É a primeira e única vez que, nos 120 minutos de duração do longa-metragem, vemos dominar na imagem a textura branca de uma lona de plástico.

Até então, o que se tinha na composição visual era uma representação — do modo que a tradição diz — das cores, texturas e

formas de um sertão nordestino brasileiro. Porém, essa imagem não remete a uma representação modista do sertão nordestino: ela apresenta a origem da ideia da imagem de um sertão. Segundo Thales Junqueira, “mais do que ser ‘algum lugar no sertão’, incluindo toda a complexidade da vida sertaneja, *Bacurau* é uma periferia do mundo e isso já traz uma certa novidade para a cenografia da região” (Junqueira, 2019).

Logo, a direção de arte de *Bacurau* colabora para a construção de uma outra imagem de sertão. Ela, na qualidade da sua representação, “ajuda a tirar essa imagem depressiva associada à sub-região” (Junqueira, 2019). A sequência do quarto de campanha revela a habilidade de choque da imagem cinematográfica, em que a direção de arte parece concordar com Walter Benjamin (1994a, p. 192), quando o crítico alemão afirma que

Diante do filme [...] o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.

No caso do quarto de campanha de *Bacurau*, essa “atenção aguda” é obra da direção de arte. Em uma entrevista, Thales Junqueira (2020, a partir dos 47:45 min) detalha a origem da sua criação desse cenário:

Quando eu li o roteiro de *Bacurau*, eu amei o roteiro. Mas eu tive uma imensa dificuldade de imaginar aquele grupo de americanos ocupando os dormitórios de uma fazenda pobre do sertão de Pernambuco. Quando as situações se davam nas áreas comuns da fazenda, eu não me incomodava tanto. Mas tinha uma cena específica que acontecia no quarto, onde tinham personagens dormindo. Eu não conseguia conceber essa imagem. Não conseguia entender

como que aquele grupo de americanos ia ocupar e dormir no interior de uma fazenda pobre, no meio do sertão. Não é o perfil de gente que... eles não estavam ali pra fazer esse tipo de troca com o espaço, eles não tinham interesse por aquele espaço. Então, eu tinha muita dificuldade. E a dificuldade de imaginar isso era tamanha que eu acabei criando uma solução que foi construir uma tenda, uma barraca militar, que fosse acoplada à fazenda. Quando eu sugeri isso para Kleber e Juliano [diretores do filme], eles ficaram muito animados e amaram, inclusive pelo tipo de imagem que eu acho que está muito dentro do imaginário do filme de gênero americano e que o filme, o tempo inteiro, flerta [...] e utiliza-se desse tipo de artifício do cinema de ação americano. Então, foi criada uma cena e uma decupagem muito em função dessa solução da direção de arte para abrigar essa situação do dormitório dos americanos. Kleber, logo quando eu falei pra ele da ideia, ele e Juliano, durante a conversa, eles já pensaram num plano sequência em que a gente ia acompanhando o personagem do Quer, da sala da fazenda, à noite, a gente ia passeando pelo interior da fazenda, entrava dentro de um grande corredor de lona iluminado, e esse corredor ia dar acesso à essa tenda militar. Então, isso era uma coisa que não estava no roteiro e que foi uma sugestão que eu dei, por uma dificuldade do roteiro me convencer em relação ao que estava posto ali.

Não é apenas a qualidade da imagem da barraca de campanha que se contrapõe completamente a tudo aquilo que vimos anteriormente, é a justificativa de que aqueles personagens, no seu ambiente íntimo e de baixa guarda, recusam, por completo, tudo aquilo que se põe para fora daquela barraca. É o efeito do choque. A moda não sobreviveu aqui.

Segunda imagem em Bacurau: um museu de outra história



Composição de *frames* de partes do cenário do Museu Histórico de Bacurau.

Outra imagem que implica sobremaneira as escolhas da direção de arte é a do cenário do Museu Histórico de Bacurau. Seu exterior revestido com seixos rolados simula uma fortaleza no sertão. Seu interior guarda o acervo disposto nas suas paredes, exibido sem vitrines. Ali se inscreve uma história do Brasil: o cenário revela as lutas intestinas de um país que carrega consigo não apenas armas, mas demais conteúdo da experiência de resistência. O diretor de arte comenta: “Me inspirei muito no museu de Canudos. É um memorial da violência. Porém, também precisava que esse espaço fosse além da guerra e da luta, abarcando elementos da vida daquele lugar” (Junqueira, 2019). No museu, um altar parece servir à veneração não de um santo, mas do suor da luta de uma parcela da população brasileira cujos objetos cotidianos — da culinária e dos costumes — se misturam com a apresentação de uma outra história: a sua história.

A imagem acima revela o manuseio táctico e tátil da materialidade da imagem pela direção de arte. As intervenções do espaço indicam não apenas as mudanças “tautológicas” — na “aparência” da sala de estar da casa de Binho —, mas, principalmente, aqueles



Locação: casa de Binho no povoado de Barra e sua modificação no Museu Histórico de Bacurau. FONTE: Instagram de Thales Junqueira.

objetos que a tomada de posição da direção de arte coloca em evidência e exclui das paredes do museu. O que devolve o olhar do observador que está diante dessa imagem não é simplesmente uma soma de objetos, mas um conjunto alegórico — que ao mesmo tempo concentra e dispersa os objetos cenográficos. Pode-se pensar esse espaço não apenas como um museu, mas como uma coleção, que, para Benjamin, se compõe das ruínas de um mundo que “está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado” (Benjamin, 2018, p. 351).

Depois de *Bacurau*

Eis uma pesquisa que talvez mereça maior atenção: aquela que reúna os conceitos de coleção e alegoria de Walter Benjamin, nosso mundo em ruínas e o trabalho da direção de arte cinematográfica. Nesse sentido, o diretor de arte Thales Junqueira parece ter agido não apenas como colecionador, mas também como alegorista: a justaposição da montagem alegórica dos elementos da arte em cena conclama uma narrativa que está para além daquela escrita no roteiro. Isso mostra que direção de arte pode ser o trabalho que, no filme, é capaz de contar uma outra história.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1947.
- AQUARIUS. Direção e Roteiro: Kléber Mendonça Filho. Produção: CinemaScópio Produções, SBS Productions, Globo Filmes, VideoFilmes, Estúdios Quanta, 2016. (146 min).
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produção: Vitrine Filmes, 2019. (132 min).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. (Obras escolhidas, v. 1). p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (Obras escolhidas, v. 1). p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c. (Obras escolhidas, v. 1). p. 222-232.
- BRECHT, Bertolt. A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo. *In: Bertolt Brecht. Teatro Completo. Vol. 3*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 187-212.
- CALLE 13. *Latinamérica*. Compositores: Cabra Eduardo, Perez Rene, Arcaute Rafael Ignacio. 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- JUNQUEIRA, Thales. Cenários de ‘Bacurau’ remontam um sertão colorido e cheio de identidade. [Entrevista concedida à] Paula Jacob. *Revista Casa Vogue*, set. 2019. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Colunas/Arte-do-Cinema/noticia/2019/09/cenarios-de-bacurau-remontam-um-sertao-colorido-e-cheio-de-identidade.html>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- JUNQUEIRA, Thales. Direção de arte em cinema: leituras de um espaço. *In: A direção de arte no cinema brasileiro*. BUTRUCE, Débora (Org.). Rio de Janeiro: CAIXA Cultural RJ, 2017.
- JUNQUEIRA, Thales. Processo criativo da Direção de Arte no cinema. [Entrevista concedida à] Juliana Lobo. *Cinefrequência Coletivo*, 17 jun. 2020. 1 vídeo (123 min.). [Live]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laASToMnCOc>. Acesso em: 26 mar. 2021.
- MARTINS, India Mara. A direção de arte e a criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro. *In: A direção de arte no cinema brasileiro*. BUTRUCE, Débora (Org.). Rio de Janeiro: CAIXA Cultural RJ, 2017.

[4]

CULTURA, BARBÁRIE E TRANSMISSÃO: NOTAS SOBRE AS TESES DE BENJAMIN

ANA LUCIA OLIVEIRA VILELA

*“O passado é que veio a mim, como
uma nuvem, vem para ser reconhecido:
apenas não estou sabendo decifrá-lo”.*

[GUIMARÃES ROSA, PRIMEIRAS ESTÓRIAS]

“Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”.

[MARCELO YUKA, TODO CAMBURÃO TEM
UM POUCO DE NAVIO NEGREIRO]

*“HAMLET: Pode-se pescar com um verme
que haja comido de um rei, e comer o peixe
que se alimentou desse verme.*

O REI: Que queres dizer com isso?

*HAMLET: Nada; apenas mostrar-vos
como um rei pode fazer um passeio pelos
intestinos de um mendigo”.*

[WILLIAM SHAKESPEARE, HAMLET]

Vou começar por aqui. Vou começar assim: não tenho certeza de que Walter Benjamin propunha uma historiografia materialista como “uma história do ponto de vista dos vencidos”¹.

Ademais escrevo de longe. Uma distância física da América Latina à Europa, do Brasil à Alemanha, uma distância temporal do século XXI ao século XX e, fundamentalmente, uma distância cultural que não deixa de ser meio de reverberações. Benjamin me chega como uma interrogação, uma iluminação barroca que distribui luzes e sombras, alternadas e bruxuleantes. O que vejo agora, não via antes. Sucessão de iluminações e apagamentos, como nos globos estroboscópicos das discotecas da década de 1970. Lamento que Benjamin não os tenha conhecido em sua vertigem dançante. O rei erra no intestino do mendigo, e não há ponto de vista seguro e unificador a partir do qual a realidade torna-se completamente apreensível. De

¹ Dois autores tão distintos em suas formações e posições políticas, como Márcio Seligmann-Silva e Leandro Konder (1999, p. 104), recorrem a essa ideia de uma história concebida a partir do ponto de vista dos vencidos. Para Konder, à perspectiva comprometida com “a ideologia dos opressores vitoriosos, Benjamin contrapunha o ponto de vista de uma história dos vencidos”. Para Seligmann-Silva, “a necessidade de se repaginar a história do ponto de vista dos vencidos é imperativa” (*apud* Benjamin, 2020). Ainda que ambos os autores não reduzam sua argumentação a essa simplificação, jovens historiadores, ou mesmo os mais experientes, têm empenhado um esforço valioso em narrar essas histórias “dos vencidos”. Quem seriam, entretanto, esses vencidos? Recorreríamos à tautologia de que os vencidos são aqueles que a história não registra? Se a história passa a inscrevê-los em suas narrativas, terão se tornado vencedores? Isso não implicaria também desconsiderar as vitórias do movimento operário ou da revolução haitiana, por exemplo? Faço uma pergunta provocativa: devem os historiadores se debruçar sobre a história dos Romanov, uma vez que foram derrotados? Derrota ou vitória determinariam, assim, o caráter da luta que o historiador não está desobrigado de elaborar? Benjamin tecia uma crítica incisiva à social-democracia alemã, que considerava o progresso humano, em direção ao domínio da natureza, inexorável. Assim, a história se resumia à luta da humanidade, como uma totalidade, pelo domínio da natureza. Para Marx (2021), a luta a ser enfatizada, e na qual consistiria a historiografia materialista (bem como a prática revolucionária), seria aquela entre as classes de proprietários dos meios de produção e as classes às quais somente resta o trabalho. A cisão situa-se, portanto, no interior da humanidade, e não entre homem e natureza. Benjamin reporta-se a essa mesma questão nas suas teses “Sobre o conceito de história”.

cá, leio Benjamin, leio os rastros de Benjamin traduzidos ao português e, portanto, aceito versões. Não seriam, contudo, as “raspas e restos” que nos interessam? Traduções, vertidas de um lugar a outro, de um contexto a outro? De todo modo, não quero cair na armadilha que Benjamin desmontou: origem e autenticidade. Benjamin transmite-se a nós. Vamos pôr as mãos em seus escritos. Paro. Recomeço de outro modo.

O espírito é um fragmento de osso

Na imensidão alva do deserto de Atacama, mulheres vergam-se para vasculhar, entre infinitos grãos de areia, os restos mortais de seus entes queridos assassinados pela ditadura militar do Chile. A morte vem em dois movimentos e perdura: a morte física é acompanhada pelo apagamento dos rastros, dos traços, do nome, enfim, da memória e da história. No mesmo deserto, homens — em sua maioria — vasculham o céu em busca dos começos do universo. Essas cenas integram o filme de Patricio Guzmán (2010), *Nostalgia da Luz*. O tempo efêmero das vidas humanas e o tempo expandido da vida dos corpos celestes encontram-se na reminiscência da luz de uma estrela já extinta, que comove nossos olhos quando sua vida chegou a termo há milênios: puro anacronismo. Um dos astrônomos observa a curiosa imbricação da vida humana com corpos espaciais: moléculas de cálcio, ora em nossos ossos, podem já ter pertencido ao corpo de uma estrela extinta. De modo inverso, o cálcio de nossos ossos poderá, futuramente, integrar algum planeta, estrela ou asteroide. Nada do que é humano tem um tempo único. As constelações benjaminianas exploram a potência do encontro entre tempos díspares. Cá estamos nós, lendo Benjamin.

Essas mulheres insistentes podem reconhecer, pelas características do fragmento do osso, a qual parte do corpo pertenciam. Lisuras, rugosidades, porosidades, fraturas e suas formas, densidade: cada fragmento de osso sussurra sua história, e essas mulheres

aprenderam a ouvir para restituir ao morto não sua vida biológica, mas sua permanência na cultura e na memória.

Havia um campo de concentração² nesse deserto, num território que pertencia, no século XIX, a uma antiga mineradora. Os aposentados dos mineiros quase escravizados serviram, sem muitas alterações, à detenção dos presos políticos. Nas antigas paredes, os presos escreviam seus nomes de modo a deixar o registro de sua passagem. Uma das mulheres encontrou o pé de seu irmão. Ela o reconheceu pela meia e pelo calçado. Assim, pôde certificar-se da morte de seu irmão e, finalmente, tecer seu luto. Enquanto não se tem certeza da vida ou da morte, o luto permanece suspenso. Nesse sentido, o luto é uma forma de transmissão³: elaborar e narrar o legado dos mortos.

Veado

João Francisco dos Santos nasceu “no mesmo ano que o século veio ao mundo”. Século passado, que bem se entenda. Em 1928, no bairro mais boêmio da cidade do Rio de Janeiro, a Lapa, em intensa madrugada, João retirava-se do seu trabalho de artista — muito aplaudido e, portanto, muito feliz — e caminhava para o sobradinho onde residia na Rua do Lavradio. Passou por um botequim. Espreitou para ver se não havia algum desafeto que lhe pudesse tirar a paz. Barra limpa. Entrou e pediu o bife malpassado, iguaria de sua preferência. Depois de feito o pedido, ouviu a voz sem observar ainda um rosto: veado. Era o vigilante noturno, Alberto.

² O campo de concentração de Chacabuco foi criado em 1973 pelo governo de Augusto Pinochet. As construções de uma antiga mina de salitre, que serviram de aposentos aos trabalhadores, foram, sem necessidade de muitas mudanças, conforme depoimento no filme de Guzmán, adaptadas para conter presos políticos.

³ É digno de nota que a principal ação do governo Bolsonaro em relação à pandemia seja a de vedar o luto, obliterar suas práticas. Não se tem notícia, por exemplo, de um discurso que seja que lamentasse os mortos e lhes desse um lugar. Esses mortos não terão alternativa: serão fantasmas a nos assombrar.

Veado. João Francisco conta que “sua pessoa” não fez nada. Suportara longamente o xingamento. Lavar as mãos em uma pia disponível no fundo da casa angariaria um tempo para o vigilante se esquecer dele e buscar, em outro lugar, o conflito que, possivelmente, o dilacerava internamente. João demorou-se. Voltou à mesa. Sentou-se. Alberto insistia: veado. A narrativa do dia de seu nascimento até os vinte e oito anos quando era “travesti sambista” no teatro Casa de Sapê, Praça Tiradentes, se condensou sob a perspectiva única daqueles momentos em que se iniciaram as provocações: veado, e, logo depois, as agressões físicas até o momento do revide. Morto, Alberto não podia pronunciar mais a palavra maldita. Veados. As mãos de João não puderam manter-se limpas. Naquela noite, matou, a tiros, o vigilante. Na biografia ditada a Sylvan Paezzo (1972), repetida, esta palavra, veado, ressoa e imobiliza, cristaliza os acontecimentos do seu nascimento até o dia em que atirou no vigilante. O momento de queda, como em uma tragédia clássica, vem logo após João ter se esquivado, como no movimento da capoeira, do racismo, da pobreza, do abandono, do analfabetismo. Tornara-se artista. Descuidado dos avisos do destino, “não desconfiei da felicidade demais. Deixei correr frouxo. Já tinha apanhado tanto da danada da vida que pensei lá na minha cabeça que tinha chegado minha boa hora. Aquela demagogia de que não há mal que sempre dure e depois da tempestade vem sempre a bonança” (Paezzo, 1972, p. 1). Mais conforme ao destino do menino que começa a vida sendo trocado por uma égua pela própria mãe e mais tarde é preso em Ilha Grande uma vez e outras vezes, depois desta.

As datas e eventos relatados por João não coincidem com os registros oficiais. Pode-se argumentar, como Gilmar Rocha (2005) o fez, que Madame Satã reuniria aspectos variados das experiências da marginalidade e da malandragem carioca. O que está em jogo, contudo, é uma narrativa oral impermeável aos problemas da função moral ou econômica da autoria. O relato autobiográfico era conduzido não por um “eu”, mas, antes, por um “minha pessoa” que anuncia, já na primeira frase, um sujeito sem centro nem essência, mas pleno de experiências.

Tais experiências não podem ser tomadas como propriedade remetida a uma identidade, mas como impropriedade. Tudo em João parecia ser impróprio: sua incomum altura, sua força e destreza física, sua homossexualidade, sua arte culinária, sua atitude altiva, tudo amalgamado em um corpo preto, descendente de escravizados. Uma experiência coletiva fala através de Madame Satã. Sua história é plural, integra narrativas de tantos outros sujeitos: o vigilante noturno, herdeiro dos capitães do mato, que massacra seus iguais. Serão mesmo iguais? A mãe que o trocou por uma égua. Dona Catita, “a mulher mais famosa que a Lapa já teve”, que escondia foragidos, peitava a polícia e se sustentava de pequenos furtos de crianças que acolhia. Os meninos Lacraia e Fedor o ensinaram a ganhar (ou a não perder) a vida na cidade. Essas eram algumas dentre as tantas outras pessoas que compuseram o tecido social que Madame Satã conheceu e reconheceu em si. A transmissão das experiências foi, para João e tantos outros, crucial para a sobrevivência. É preciso estar atento aos sinais mais sutis para reconhecer cada perigo e cada oportunidade. A vida dura, boêmia, violenta e pulsante da Lapa dos anos 1920 e posteriores engastava-se na capoeira agreste da experiência.

Nada mais diverso do que a vivência contemplativa e resguardada do *flâneur* que observa as massas, às quais não pertence.

Transmissão oral e impropriedade

Ouvir um relato é também ser testemunha do fato relatado. A oralidade na biografia de Madame Satã produz testemunhos de um processo de elaboração das experiências, que não passa pela propriedade e se ancora no uso. Nesse sentido, a experiência transmitida não se situa no campo da autoria (que compreende coisas aparentemente diversas, como a atribuição da culpa, a consequente punição judiciária e a pertença dos direitos autorais das obras de arte, literárias etc.), nem tampouco da autenticidade. A gestão desse

aparato autoral exige que um corpo individual seja vinculado a um nome próprio, mas não apenas. Aqui se põe a funcionar a máquina burocrática dos registros oficiais, como aqueles do Registro Geral (RG), do Cadastro de Pessoa Física (CPF), dos bancos de digitais e dos bancos de DNA. A oralidade do texto de Madame Satã desvia da autoria e se situa na urgência da utilidade, do uso e da sobrevivência. Daí sua incongruência junto aos registros oficiais, que visam, justamente, garantir a identidade do mesmo e a propriedade dos próprios. Não custa lembrar que Madame Satã se oferecia ao aparato judicial e policial com nomes diversos: “Gilvan Vasconcelos Dutra, Satã Etambatajá. [...] Tem ainda Gilvan da Silva e Pedro Filismino. Quando um nome tava muito cheio de processo eu dava outro” (*apud* Altman, 1995, p. 56).

Capoeira

Na verdade, eu gostaria de escrever como o corpo de um capoeirista que se move e se esquiva: na antinomia entre o jogo de dentro e o jogo de fora, traçaria, como fazem os capoeiristas, uma teoria do poder e da sublevação. A esquiva compreende uma série de movimentos fluidos que evita os efeitos do ataque do oponente ao mesmo tempo que reposiciona o corpo para uma ofensiva. Cada movimento de um dos capoeiristas em jogo depende dos movimentos do outro. A capoeira põe em jogo uma subjetividade outra que não se deixa demarcar nas linhas de contorno da essência e da identidade, dos nomes próprios e números do CPF, dos registros em cartórios, da fotografia no registro policial, da autoria dos livros e das obras de arte. Tampouco pode ser circunscrita a uma fronteira nacional. Na capoeira coincidem arte e luta, e assim se explicita o vínculo indissolúvel entre arte e política e, portanto, entre arte e poder. A capoeira é menos uma arte marcial, bélica, do que uma política (que, como tal, pode também ser mortífera), onde o poder ofensivo das armas ou da força física se mescla com a

dialogicidade das negociações. Ou seja, refere-se mais às potências e suas projeções — como cada oponente avalia as possibilidades do adversário — do que ao poder substancializado. Nesse jogo de atravessamentos, o Outro, oponente ou inimigo, não é a pura exterioridade, mas permeabilidade. É preciso compartilhar algo do adversário, fecundar algo do inimigo em si.

A capoeira pode ser triste ou alegre, violenta ou lúdica. Dificilmente será, entretanto, melancólica ou sublime. Filha do chão, sua transcendência é de outra ordem: é voltada para baixo. Distante do “penso, logo existo”⁴, para o capoeirista o pensamento não se divorcia da ação, que é, ela mesma, uma forma de pensar e, simultaneamente, sobreviver. Um pensar do conflito, do embate, não se aliena do corpo que age.

Poder

Lembro-me de que o verbo poder é geralmente utilizado como verbo transitivo. Ou seja, precisa de um complemento para constituir sentido. Como dizia minha saudosa professora de português, “Quem pode, pode alguma coisa”. Teria sido o Ocidente a produzir um poder como substância, algo de uma abstração tão intensa e insensata quanto de uma realidade tão efetiva? Ele “tem” poder, dizemos: é uma noção proprietária de poder, uma parasitagem da potência. Nesses mesmos termos, Karl Marx declarou que o capital, como trabalho morto, vampiriza o trabalho vivo. Tem-se poder como guardam-se valores em um cofre, como acumulam-se

⁴ Nas teses, Benjamin considera, a partir de Marx, que o trabalho compreendido como “exploração da natureza” mistifica o antagonismo social e sustenta uma tecnocracia que exibirá suas consequências extremas no nazismo (Benjamin, 2020). Seria interessante refletir as formas através das quais a noção de sujeito erigida a partir da concepção cartesiana contribui para a noção de trabalho criticada por Marx e Benjamin. Na capoeira, essas fronteiras entre natureza e trabalho, natureza e humanidade, se desvanecem no chão de terra batida ou no asfalto.

armas nucleares. Poder é uma potência armazenada, imobilizada, mortificada e, logo, infértil. Sua função é a ameaça, não a proliferação e intensificação das capacidades humanas. A transmissão se situa no campo de um poder transitivo.

O *flâneur* e a histórica

Hannah Arendt afirmou, sobre Walter Benjamin, que o *flâneur* era “sua figura central” (Arendt, 2008, p. 148). Ocioso, o homem elegantemente desleixado vagueia desinteressado (no sentido kantiano do termo) e, por isso mesmo, atento à “verdadeira imagem do passado que passa rapidamente”. Vagueia entre os profundamente interessados (lugares a chegar, prazos a cumprir, trabalhos a fazer) integrantes das massas, sejam eles os trabalhadores, os burgueses, os vagabundos ou os desempregados. Para ele, a cidade é um cenário que o afeta apenas na dimensão da imagem (ou é essa sua ilusão). Conforme salienta Arendt, Adorno observou o “elemento estático” em Benjamin: a flanação não é veloz, ela lentifica os movimentos como se a realidade se tornasse mais densa — como se diz de uma situação carregada de tensões, que “seria necessário cortar o ar com uma faca”. E, no entanto, o movimento do *flâneur* não é obstruído ou obstaculizado: ele não tropeça, apenas vaga sem destino, charmosamente lento. O *flâneur* assistia à cidade-espetáculo cuja tela era as vidraças dos cafés. Baudelaire e Edgard Allan Poe bem o sabiam:

Sentia um calmo mas inquisitivo interesse por tudo. Com um charuto entre os lábios e um jornal ao colo, divertira-me durante a maior parte da tarde, ora espiando os anúncios, ora observando a promíscua companhia reunida no salão, ora espreitando a rua através das vidraças esfumaçadas (Poe, 2017).

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugido e no infinito. Estar fora de casa, e

contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. [...] É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vidas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (Baudelaire, 1996, p. 19-20).

Era outra a forma de Bertolt Brecht confrontar-se com o urbano. Segundo Benjamin, Brecht inseria-se na cidade como em

campos de batalha [...]. Não podemos imaginar nenhum observador mais apático aos encantos da paisagem do que aquele formado estrategicamente para uma batalha. (Brecht era insensível) à decoração urbana (e conservava) uma aguçada sensibilidade para o modo de reação específico do habitante da cidade (Benjamin, 2017, p. 63).

Aquele que toma a cidade como campo de batalha dela se apropria de modo diverso daquele que a tem como objeto de contemplação, produzindo não apenas pontos de vista, mas modos diversos de inserção no ambiente urbano.

As históricas de quem Freud se ocupou talvez tenham sido o extremo oposto — porém complementar — do desinteresse contemplativo do *flâneur* e da sensibilidade aguda de Brecht, para quem a cidade é um campo de combates. Nelas, cada afeto, intenso ou sutil, doméstico ou citadino, se transtornava em uma afecção corporal, e vice-versa, praticamente sem mediação. Assim é que uma das pacientes de Freud era acometida por indisposições.

Freud lhe recomendara, numa clínica de repouso onde estava internada, que trocasse os banhos quentes por frios, para que se sentisse revigorada. A paciente retrucou que os banhos frios tinham

um efeito melancólico. Hipnotizada, entretanto, Freud constatou que a fonte de aflição da mulher era, de fato, o temor de uma revolta abolicionista⁵ da qual tivera notícias através dos jornais: “é que hoje cedo li no jornal que estourou uma revolução em S. Domingo. Quando há distúrbios por lá, são sempre os brancos que sofrem; tenho um irmão que já nos causou muita preocupação, e agora estou preocupada que algo lhe aconteça” (Freud, 2016, p. 103).

Benjamin constata que, para o *flâneur*, a cidade se constitui em paisagem cindida em dois “polos dialéticos. [...] Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto” (Benjamin, 2009, p. 462). Se o *flâneur* vaga nas ruas, mas está eximido de suas atribulações (ao menos assim, se lhe parece) e protegido, como estaria em seu quarto, as histéricas tratadas por Sigmund Freud, geralmente provenientes das altas linhagens da sociedade vienense, resguardadas ou aprisionadas nos aposentos burgueses, recebem em seus corpos inscrições de uma sociabilidade que incluía, além das atribuições domésticas e sociais, as revoluções negras.

O afeto principal do *flâneur* é a curiosidade para com aqueles seres que considera Outros, diversos de si. De maneira inversa, para as histéricas devotadas a seus lares, os Outros inscrevem-se nelas, em seus corpos que, loquazes, não param de falar, porque não cessam — parafraseando Jacques Lacan — de *não* se inscreverem social e politicamente. Mas a que se deve tal plethora de sintomas e, conseqüentemente, registros corporais? Possivelmente (traço apenas uma hipótese recalcitrante), à permeabilidade da subjetividade dessas mulheres a pessoas de outras classes — em especial a empregadas e empregados domésticos, tão próximos e, ao mesmo tempo, tão distantes de si.

⁵ Não encontrei, em uma pesquisa mais ligeira do que gostaria, referências a uma revolta em São Domingos, no Haiti, no ano de 1889, em que Freud dedicou-se à sua primeira paciente histérica. Por outro lado, em 1891, a Revolução Haitiana completaria um século. De todo modo, vale destacar que a preocupação com o que acontece em outro lugar e em outro tempo se inscreve no corpo da histérica. Essa alteridade radical remete a um outro corpo, o corpo negro.

Em 1889, Freud tratara a primeira paciente através do método catártico idealizado por seu amigo Josef Breuer. Esse médico observou, a partir dos sintomas de Anna O., a dissociação da consciência em duas, cada qual com suas características, muitas vezes opostas. Berthe Pappenheim (nome verdadeiro de Anna O.) exigiu de Breuer a escuta de sua narrativa, à qual o médico aquiesceu. Ela indicou à psicanálise a forma fundamental de seu funcionamento, a abertura para a elaboração das experiências através da fala: a “*talking cure*”, apelido que a moça emprestou ao método. Não obstante, a prática psicanalítica envolvia também o apagamento das experiências traumáticas através da hipnose. Escuta e apagamento são, ao menos nesse momento inicial da prática psicanalítica, recursos irmãos e dependentes.

Devedor tanto da ciência de sua época quanto de sua situação social, Freud avaliou que a experiência com as empregadas era um fator da histeria e dedicou a elas um dos seus preciosos rascunhos. Temos notícias desse rascunho porque foi enviado ao seu amigo Wilhelm Fliess e, posteriormente, publicado. O título é “O papel desempenhado pelas empregadas”, e nele se lê:

Uma imensa carga de culpa, com autocensuras (por furto, aborto, etc.), torna-se possível através da identificação com essas pessoas de baixo padrão moral, que tão frequentemente são lembradas por ela como mulheres sem valor, sexualmente ligadas com o pai ou o irmão dela. E, como resultado da sublimação dessas empregadas nas fantasias, fazem-se as mais inverossímeis acusações contra outras pessoas nessas fantasias. O temor da prostituição [isto é, de se tornar prostituta] (medo de andar sozinha na rua), o medo de que haja um homem escondido debaixo da cama etc. também apontam na direção das empregadas. Há uma trágica justiça no fato de que a ação do chefe de família, ao descer ao nível de uma empregada, é expiada pela autodegradação de sua filha (Freud, 1996, p. 303).

Essa carta foi escrita no contexto do processo freudiano de delineamento da noção de fantasia. Freud acompanhou Breuer no método catártico, efetivado por meio da hipnose, e logo abandonou tanto a teoria quanto o método correlato. Percebeu que os sintomas histéricos não cediam à sugestão hipnótica, apenas trasladavam de meio de expressão: uma paralisia no braço cessava e logo depois um tique se apresentava e, assim, uma incessante insistência na expressão daquilo que fora “apagado” da memória. A rasura incidia, portanto, não apenas na sexualidade reprimida, mas também nas relações de classe. O médico vienense passou a considerar, então, a fantasia como uma ficção que protege a consciência das cenas traumáticas. Curiosamente, no período de constituição teórica do campo da fantasia, as empregadas e as revoluções têm alguma aparição na obra freudiana.

Freud, o patriarca rigoroso e zeloso, segundo Elisabeth Roudinesco (2016, p. 249), era também elitista, “estava convencido de que as elites deviam guiar as massas e não contentar-se com o papel de representá-las”. Freud, ao menos inicialmente, através da hipnose buscou interditar a transmissão cultural entre empregadas e senhoras, e ignorou — podemos dizer, recalcou — a expressão da sociedade de classes em suas subjetividades.

As respeitáveis senhoras vienenses apelidadas de histéricas, suas empregadas, as mulheres vergadas sobre o deserto de Atacama, o guerreiro incapaz de contemplar os ornamentos urbanos, o capoeirista, o revolucionário negro, Madame Satã, são, todos, indecíveis. De sua classe, de seu gênero, de sua etnia ou de sua raça, não se pode deduzir o “ponto de vista” a partir do qual o materialista histórico deveria escrever a história. E, ademais, cabe perguntar: como, através de quais procedimentos, o historiador deve apropriar-se (uso esse verbo de propósito) do ponto de vista de tais supostos vencidos? À recusa a uma empatia com os vencedores, devemos opor, simplesmente, uma empatia com os vencidos? É disso que realmente se trata?

Quem?

Sujeito histórico, oprimidos, massas, classes trabalhadoras, trabalhadores, proletariado, classe oprimida, classe escravizada, gerações de massacrados, vencidos. No conciso texto das teses “Sobre o conceito de história” (refiro-me à versão entregue para Hannah Arendt, especificamente), Benjamin utiliza todos esses nomes para caracterizar o quê, exatamente?

São vencidos os militantes desejosos de construir outra história e, por isso, assassinados pela ditadura militar chilena? São vencidas as mulheres que buscam fragmentos de ossos para, através deles, restituir uma história? É derrotada a histórica que exige falar? Madame Satã foi derrotado? São derrotadas as empregadas domésticas das históricas que lhes infundiam medo da realidade bastante dura dos sanatórios? É derrotada a histórica atemorizada pelas revoltas negras? A revolução haitiana foi derrotada?

A concepção da história materialista como equivalente à história dos vencidos sustenta-se largamente na afirmação benjaminiana sobejamente conhecida e citada: “todo documento de cultura é também um documento barbárie”. Jeanne Marie Gagnebin, opondo-se a essa acepção de cultura enclausurada na barbárie, nos lembra de que Benjamin concebe outra, ao mesmo tempo complementar e oposta, portanto, dialética:

A luta de classes, que está sempre na mirada de um historiador escolado em Marx, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Essas últimas, contudo, devem ser postas na luta de classes diferentemente daquela representação de um espólio que cabe ao vencedor. Elas se mantêm vivas nessa luta, como confiança, coragem, humor, astúcia, constância e seguem agindo até mesmo no passado distante. Elas sempre vão colocar em questão novamente toda vitória que coube aos dominantes (Benjamin *apud* Gagnebin, 2008, p. 80).

O aspecto bárbaro da cultura é suplementado pelo processo que tem sido traduzido por “tradição” (do alemão *Überlieferung*). Gagnebin defende que, para observar o aspecto construtivo da história, a palavra “transmissão” seria mais adequada. Logo, “assim como a cultura não está livre da barbárie também ocorre o processo de sua *transmissão* (“tradição” na tradução original) no qual ela é passada adiante” (Benjamin, 2020).

Corroborando com o argumento de Gagnebin o trecho da tese escrita por Benjamin em sua versão francesa:

Essa barbárie pode ser detectada até mesmo no modo como, ao longo dos séculos, essa herança irá passar das mãos de um vencedor para as de um outro. O historiador materialista será, portanto, levado a separar-se disso. Ele deverá escovar a contrapelo o couro demasiado brilhante da história (Benjamin, 2020).

Adiante, Benjamin afirma:

Quem quer que seja até aqui vitorioso fará parte do grande cortejo triunfal que marcha sobre aqueles que jazem no chão. O saque desse cortejo, apresentado como justo, terá o nome de herança cultural da humanidade. Essa herança verá no historiador materialista um perito tanto quanto distanciado. Este, ao imaginar a origem dessa herança não poderá evitar um certo calafrio. Pois tudo isso se deve não apenas ao trabalho dos gênios e dos grandes pesquisadores, mas também à servidão obscura de seus congêneres. Tudo isso não testemunha a cultura sem testemunhar ao mesmo tempo a barbárie (Benjamin, 2020).

Assim, a herança cultural — como despojo de guerra expropriado pelos vencedores — deve ser considerada pelo historiador com desconfiança. Não porque a herança, em sua suposta essência, em si mesma, seja, necessariamente, a representação definitiva dos interesses da classe dominante, sua ideologia. Ao contrário, é

a sua potência intempestiva, imprópria, que motiva, em primeiro lugar, sua expropriação. Nesse sentido, testemunhar a cultura é, simultaneamente, testemunhar a barbárie da sua expropriação, ou seja, da interrupção da sua transmissão entre aqueles que lutam contra quem os oprime. A função do espólio é calar os ausentes, os mortos, em seu excesso de vida que intervém no presente vivo, desde além do túmulo, além das carnes apodrecidas e do corpo inerte.

A herança não é nunca una, indivisa. Não se assenta de uma vez e para sempre como mandamentos inscritos em pedra. Ao contrário, ela passa de mão em mão, sendo deslocada, acrescentada e dilapidada, reconstruída e degradada, porque é sempre imprópria e inapropriável em seu intenso excesso dialético.

Benjamin com Brecht

Na versão das teses entregue a Hannah Arendt, Benjamin crítica, mais uma vez, a social-democracia. Preterir “a imagem dos antepassados escravizados” em favor da “salvação das gerações futuras” dissipou os afetos de sacrifício e ódio, as forças do movimento histórico, forças revolucionárias. Benjamin recorre a um ditado da revolução russa: “nenhuma glória para o vencedor, nenhuma compaixão para os vencidos” (Benjamin, 2020).

Nos “Comentários sobre Brecht”, Benjamin retoma o ditado russo ao discorrer sobre os seguintes versos do amigo:

*Abandone seu posto.
As vitórias foram conquistadas.
As derrotas foram conquistadas:
Agora abandone seu posto.
[...]*

*Você não satisfaz
Você não está pronto
Agora você tem experiência
e satisfaz
Agora pode começar:
Abandone o posto.*

[BRECHT APUD BENJAMIN, 2017, P. 34-35]

A última estrofe enseja o abandono do posto, ou seja, podemos supor, o abandono do ponto de vista. Segundo Benjamin (2017, p. 34-35): “Agora pode começar...” — o ‘início’ é renovado dialeticamente. Ele não se manifesta num primeiro impulso, mas num fim. A ação? Que o homem deixe seu posto. Começo interior = terminar com algo exterior”. Nesses termos, quem luta é indecível⁶, porque seu desejo é “abandonar o posto”, abrir-se às potências que antes lhe foram vedadas.

Aqui será necessário, talvez, voltarmos a essa história, a essa tradição, a essa herança, a esse espólio, a essa transmissão “passada de mão em mão” — mãos, portanto, que a trasladam, vertem, moldam, tecem, escamoteiam, exibem, adicionam e subtraem. A tradição se manifesta, assim, pela transmissão marcada por contradições, tensões e lutas. Sobre Marx, Derrida afirmou “a heterogeneidade radical de uma herança”:

Uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode constituir senão na injunção de reafirmar escolhendo. É preciso dizer que é preciso filtrar, peneirar, criticar, é

⁶ Conforme Derrida (2007, p. 46), o indecível é a experiência “daquilo que estranho, heterogêneo à ordem calculável à regra”, encontra-se na tensão entre “duas significações ou duas regras contraditórias”, mas que deve “entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra”. Abandona-se o posto apenas na medida em que significações e regras são levadas ao limite do abalo.

preciso escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar (Derrida, 1994, p. 33).

Benjamin escreveu ainda que “O vencedor não deve permitir ao vencido a experiência da derrota. Ele deve tomar conta dela também, deve dividir a derrota com o derrotado. Daí ele se tornará dono da situação” (Benjamin, 2017, p. 34). O problema do derrotado não é, desse modo, o fato em si de ter sido vencido, mas o de não poder apropriar-se da própria derrota, de pôr as mãos nessa experiência, moldá-la, manifestá-la (seguindo a etimologia do termo latino, em que *manifestare* é sustentar, trazer alguma coisa com as mãos — esses instrumentos de transformação) e transmiti-la. Na mesma direção, Benjamin afirma que “a história é objeto de uma construção” e advoga em “favor do passado reprimido” (Benjamin, 2020). Ênfase: é o “passado reprimido”, carregado de potências irrealizadas, virtuais, latentes das lutas precedentes, a ser salvo, redimido, historicizado, narrado, enfim, transmitido.

Nesse sentido, não há um “ponto de vista” do vencido, porque aquele que luta é atravessado pelo desejo e pelo exercício de ser outro, de ser outros, de transitar de um ser a outro, abandonar a clausura de ser escravo, subalterno ou proletário, colocar-se na potência do trans: transmutar, transitar, transmitir.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Fábio. *A arte da entrevista*. São Paulo: Scritta, 1995. (Entrevista publicada em maio de 1971 no periódico “O Pasquim”).
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito história*. Tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020. E-book (não paginado).
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. *Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. Tradução de Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Obras Completas, v. 2).
- FREUD, Sigmund. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos (1886-1889)*. Tradução de José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 1).

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura: documentos da barbárie. *Ide: psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, jun. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso. Acessos em: 28 abr. 2021.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.
- MARX, Karl. *Crítica do programa de Gotha*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PAEZZO, Sylvan. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. E-book (não paginado).
- ROCHA, Gilmar. *O rei da Lapa: Madame Satã e a malandragem carioca. Uma história de violência no Rio de Janeiro dos anos 30-50*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

POR QUE CONTAR O MUNDO ATUAL COMO GIF: COMENTÁRIOS SOBRE SÍSIFO, DE GREGÓRIO DUVIVIER E VINICIUS CALDERONI

STEPHAN ARNULF BAUMGARTEL

. 1 .

Há uma curiosa expressão coloquial na língua portuguesa que associa um divertimento em massa à manifestação de um sintoma contagioso. Quando alguma prática cultural simbólica “vira febre”, ela expressa um entusiasmo que, atrás da viralização da prática, pode expressar uma sintomática cultural mais profunda. A construção de GIFs (Graphics Interchange Format, em inglês, ou formato de intercâmbio de gráficos) é uma dessas práticas que “viraram febre” na cultura atual. Em diálogo com o pensamento de Walter Benjamin sobre o conceito de história, pretendo analisar e interpretar neste texto possíveis relações entre o GIF (como um sintoma de vida contemporânea e uma concepção atual da história) e uma dramaturgia contemporânea que expressa esse sintoma ao mesmo tempo que busca articular um possível distanciamento crítico perante essa formação prática e simbólica de viver na atualidade. A minha suspeita e hipótese é que a crítica do GIF, em sua afirmação formal de um hipnótico jogo circular de máscaras, é cúmplice de uma problemática ideológica de nosso tempo, e não um gesto capaz de acirá-la até a insustentabilidade ou de superá-la para abrir caminhos para outra maneira de viver material, libidinal e simbólica.

A ideia de refletir sobre uma concepção da história como GIF me foi sugerida, primeiramente, pelos artistas Vinícius Calderoni e Gregorio Duvivier, que interpretam a penalização de Sísifo como a primeira construção de um GIF na história (Calderoni; Duvivier, 2020, p. 9)¹. Essa leitura revela uma criatividade interpretativa que se fundamenta num desvio do mito do trágico para o cômico. O esvaziamento dos contextos e das intenções do mito grego é instrumental para construir sua superfície formal e leve como GIF. Isso não quer dizer que a dimensão trágica desse mito desaparece totalmente numa interpretação *gífica* dele e de outras ações repetitivas, mas ela se torna algo da qual se pode rir, sem que o riso implique num susto transformador, num pulo para fora das condições estruturais da situação cômica. Avalio esse deslocamento como sintomático do problema ético que esse ensaio localiza e discute na análise da poética do texto *Sísifo*: constroem-se imagens da vida atual esvaziadas dessa dor ou felicidade que evocaria como necessária e possível uma transformação do status quo. Ao invés disso, se oferecem como recompensa humorística para suportar ou até divertir-se com esse esvaziamento². Mas por que é aceita com relativa facilidade essa figura intelectual-afetiva do GIF, com seu riso perante o esvaziamento da vida, para o qual ele mesmo contribui?

Junta-se aqui a essa primeira ideia da história como GIF uma percepção não apenas minha de que o tempo atual do mundo capitalista está preso não mais a uma crença no progresso, mas a um *looping* que repete incessantemente o *status quo* como o melhor possível dos males. Essa repetitividade busca criar variações dentro dos limites já estabelecidos, mas sem abrir perspectivas para construir,

¹ Cita-se o texto daqui para frente como C&D, 2020, identificando cada autor da citação quando for o caso.

² Um fenômeno que Vladimir Safatle (2008) analisa em suas diversas ramificações, históricas e conceituais, no livro *Cinismo e A falência da crítica*.

senão alternativas, ao menos brechas³. Deparamo-nos com uma crença burguesa dominante que declara esse mundo estabelecido como o melhor dos possíveis e que de fato já abriu mão da ideia de levar a sociedade capitalista para um “progresso”. Há um paralelismo entre esse contexto psicossocial de alternativas bloqueadas e o gesto do sistema capitalista de instaurar-se como uma máquina autorreferente e autossuficiente, implementando como suposto sentido da vida social e pessoal a luta das pessoas pela integração cada vez melhor nessa performatividade econômica autorreferencial: “seja guerreiro ou seja perdedor⁴”. Na figura emblemática do prestador de serviço autônomo, essa lógica performativa transformou o sujeito cidadão em sujeito monetário, em prestador e

³ A recepção midiática do livro *Fim da história*, de Francis Fukuyama (1992), e o slogan *There is no alternative (TINA)* são exemplos popularizados dessa limitação da imaginação política. Mark Fisher (2020) tomou emprestado para essa crença o termo *Realismo Capitalista*. Slavoj Žižek, além de ter ajudado a conscientizar seus leitores do contágio pandêmico dessa crença nas subjetividades contemporâneas, ao citar repetidamente que é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo, complicou, entretanto, a funcionalidade dessa convicção quando nos lembrou da afirmação de George Orwell “de que toda opinião revolucionária tira parte de sua força da convicção secreta de que nada pode ser mudado” (2011a, p. 8). Concluímos, então, que não basta exigir mudanças ou fazer denúncias de maneira abstrata. Qualquer denúncia ou crítica radical deve captar o fenômeno em sua concretude histórica, de modo a apontar em qual momento o *status quo* e as concepções sociais e econômicas que o alicerçam são insustentáveis. Um gesto que implicaria em destruir não só a forma do exemplo criticado, mas também as energias que levaram a sua configuração. Realizar a primeira tarefa sem a segunda não nos livrará da prisão do *looping* cultural vigente.

⁴ “You don’t work for us, you work with us. [...] You become a master of your own destiny, Ricky, sorts the fucking losers from the warriors”. / “Você não trabalha para nós, mas conosco. [...] Você se torna mestre de seu destino, Ricky, é isso que separa os perdedores dos guerreiros” (Sorry..., 2019, 2:22-2:26 min, tradução minha). Esse aviso do chefe de RH de uma prestadora de serviços para seu novo colaborador Ricky, no filme *Sorry we missed you*, de Ken Loach, expressa claramente a nova subjetividade capitalista. O filme mostra também que essa ideologia pode coexistir com um lamento supostamente empático para com os efeitos do *status quo* capitalista. Benjamin chama esse efeito de “a inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz” (2012, p. 7).

consumidor de mercadorias nas quais ele mesmo é mercadoria⁵. Corpos humanos e vidas como mercadorias que giram no interior do sistema conforme as necessidades deste e que se conectam por meio desse giro sistêmico, ao mesmo tempo que se experimentam afetivamente isolados. O sucesso desse *looping* social não seria possível sem uma profunda cooptação e (re)estruturação dos afetos e do imaginário das pessoas. Para criticar artisticamente esse *looping* nos vários níveis da prática social, me parece necessário não só fazer o próprio sintoma esgotar-se em seu funcionamento simbólico, mas também revelar nesse esgotamento um caminho para realizar um potencial de felicidade e de vínculos sociais ainda bloqueado na repetição invariável do sintoma. Essa é a tarefa realmente difícil e desafiadora.

. 2 .

Pode-se construir um GIF com todo tipo de material visual ou sonoro, e com qualquer declaração afetiva e/ou política. Mas o GIF, via de regra, segue alguns princípios formais que limitam a complexidade dessas declarações. Ele se baseia no uso em *looping* de um fragmento visual de poucos segundos e na associação visual deliberada desse fragmento com intenções que não eram dominantes no contexto de partida. Essa vaga estrutura intertextual no interior

⁵ Segundo estatísticas de 2020 do IGBE (Nitahara, 2020), mais de 38 milhões de brasileiros, ou 40% da população brasileira em idade de trabalhar, atuam na informalidade. Somam-se a esse grupo ainda pessoas com o *status* de microempreendedores sem empregados, de modo que 60% da população brasileira atua fora de empregos estáveis cujas leis trabalhistas oferecem uma pequena proteção contra a mercantilização do próprio corpo e da existência física e intelectual. O referido filme de Loach apresenta a dialética real que se articula atrás da imagem onírica do sonho de ser um microempreendedor individual e realiza a tarefa que Benjamin reivindica: expor na imagem onírica, ideológica, uma agência dialética que revela tanto suas artimanhas ideológicas quanto o giro revolucionário que poderia ser posto em ação pelo potencial libertador da situação.

do GIF é objetivada pelas palavras de busca que respondem os repositórios dos GIFs, como GIPHY, e muitas vezes enfatizada pelo uso de slogans ou palavras de ordem sobre o fragmento visual. Miltner e Highfield (2017) ressaltam ainda como princípio de construção a isolação ou a descontextualização do fragmento de seu contexto de origem, o que permite que o mesmo GIF possa ser usado para finalidades diversas, e até contrárias. Eles concluem que essa estrutura simbólica “os torna uma ferramenta ideal para aumentar dois aspectos centrais da comunicação digital: a expressão de afeto e a exibição de conhecimento cultural⁶” (2017, p. 2, tradução minha). Dessa maneira, os GIFs tendem a produzir ou a fortalecer comunidades ao redor de certos afetos ou interesses afetivos em relação a um tema. Em outras palavras, os GIFs são um instrumento funcional para comunidades de gosto, sem que os leitores ou fruidores do GIF sejam confrontados com uma necessidade de entrar em análises mais complexas sobre o contexto do tema *gifeado*. Ao contrário, sobretudo em produções artísticas, a estrutura *loopeada* permite muitas vezes experimentar um efeito hipnótico⁷. Por um lado, esse efeito produz uma espécie de *flow*, caracterizado por uma ausência de intencionalidade subjetiva; o *looping* acontece como se o agente se colocasse como força abstrata e transpessoal. Por outro lado, o

⁶ No original: “This symbolic complexity makes them an ideal tool for enhancing two core aspects of digital communication: the performance of affect and the demonstration of cultural knowledge”.

⁷ O artista Alain Fleischer analisa os efeitos de seus curtas-metragens *loopeados* da seguinte maneira: “Rodando em circuito-fechado, a imagem sempre volta a ela mesma, seu início se junta a seu fim. O *loop* não só aprisiona a imagem nela mesma: aprisiona também o espectador na imagem” (*apud* Couri, 2006, p. 3). E a cineasta Ange Leccia ressalta que em suas criações cinematográficas, graças ao *loop*, “a imagem ganha uma duração eternizada, em um tempo cíclico, que permite um efeito hipnótico sem começo nem fim” (*apud* Couri, 2006, p. 4). Couri enfoca trabalhos musicais e visuais *loopeados* que não são exatamente populares em sua origem, mas que são afetivamente acessíveis ao espectador não especialista, como, por exemplo, o trabalho da banda britânica Portishead. Miltner e Highfield (2017, p. 6) também chamam a atenção para o efeito hipnótico do *loop* em GIFs mais comerciais ou caseiros.

loop pode também ressaltar a percepção de diferenças internas presentes no movimento repetido, sem que essa diferenciação necessariamente chame a atenção para seus contextos de produção.

Enquanto estrutura *loopeada*, o GIF se assemelha, portanto, a uma imagem onírica que captura a vontade de sonhar, de experimentar outros modos de percepção e, conseqüentemente, outras realidades possíveis. O GIF também pode cruzar esse efeito hipnótico com uma intertextualidade paródica na qual o riso possa ou deva liberar o espectador um pouco da seriedade e da autorreflexão perceptual possivelmente inscrita no efeito hipnótico⁸. Isso não quer dizer, a meu ver, que esse riso implica numa percepção, por parte do/da leitor/a, das forças em tensão que atravessam a situação de origem do GIF ou o seu ato de lê-lo, pois a intertextualidade do GIF visa sobretudo enfatizar um gosto, e não uma reflexão sobre as relações estruturais no interior e entre os elementos textuais envolvidos. De fato, a reação afetiva que se sente perante o *loop* me parece afirmar duas coisas: o mundo apresentado não passa de um jogo com comportamentos mecanizados; e na medida em que esse jogo pode ser apresentado como cômico (ou edulcorado e fofo), ele surge como talvez não superável, mas suportável, e até agradável, já que o riso ou a fofura prometem uma distância alivante, e até prazerosa, perante a real estrutura visual aprisionadora — uma espécie de “rir para não chorar”.

Se, por um lado, o efeito de afirmar gostos e de construir comunidades de gosto é adequado para os interesses de publicidade (um dos campos de maior uso desse recurso visual), por outro, ele

⁸ Perante a semelhança no funcionamento formal entre GIFs mais comerciais e outros mais artísticos, Nadal aponta para a autorreflexividade como característica distintiva dos GIFs mais artísticos: “O GIF na área do design e da publicidade atua de modo semelhante à sua presença na arte, contudo a maior diferença está em seus elementos. Enquanto a arte trabalha com imagens próprias, o GIF no design remete a objetos de outros circuitos midiáticos (videoclipes, capas de disco, cinema etc.). Outra diferença está na função, que passa de um caráter reflexivo para uma função persuasiva ou informativa a partir da seleção dos elementos plásticos das imagens” (2014, p. 162).

é prejudicial para a abrangência e relevância de posturas que se pretendem críticas ou de resistência ao objeto ou tema *gifeado*. O que Miltner e Highfield (2017) não discutem é o alcance crítico desse desvio, pois se limitam a afirmar, um tanto genericamente, que uma ostensiva “instabilidade semântica” do GIF em relação ao contexto de partida implica num “potencial de resistência”. Obviamente eles assumem que a própria forma repetitiva constitui uma força crítica que sugere um novo significado e sentido para os contextos evocados e defendem que:

a função e os resultados de *loops* são uma parte integral da “serialidade digital”, em que “no *loop* infinito da gestualidade humana e animal finalmente surge um significado” (Maeder & Wentz, 2014). [...] Isso permite ao GIF apresentar uma nova narrativa fechada em si, separada da longa sequência da qual o *loop* é tirado: um GIF individual pode providenciar armadilha e solução, frase de efeito e afeto, ou de fato brincar com essas dinâmicas para continuamente negar ao espectador o desenlace (Miltner e Highfield, 2017, p. 6, tradução minha)⁹.

Essa negação talvez possua um efeito desconcertante em tempos que privilegiam a construção de sentido por meio de uma narrativa linear, ou seja, a partir de alguma ideia de progresso. Mas os tempos atuais são tempos que articulam a base afetiva e analítica de sua metanarrativa não por meio de uma visão e esperança progressista, mas por meio de efeitos conformadores do eterno funcionamento variacional do *status quo*. E isso altera o alcance

⁹ No original: “The function and results of loops are a key part of ‘digital seriality,’ where ‘in the infinite loops of human and animal gesture, meaning eventually surfaces’ (Maeder & Wentz, 2014). [...] This allows the GIF to feature a new, self-contained narrative, separate to the longer sequence from which the loop is sourced: an individual GIF can provide set-up and resolution, punch line and affect, or indeed play with these dynamics to continually deny the viewer a denouement”. De fato, os autores reconhecem a fácil possibilidade dos GIFs serem comodificados, mas não refletem como isso é sintomático das limitações estruturais de qualquer crítica por meio de GIF, inscrita já em seus princípios de produção.

crítico dos discursos baseados na ironia, na paródia e no deboche desse *status quo*¹⁰. Nesse sentido, até os GIFs paródicos afirmam a dominância de uma performatividade sistêmica autorreferencial e semovente, o que é exatamente o fundamento de uma comunidade de gosto. Dessa maneira, a crítica dos GIF dificilmente ultrapassa o campo do interesse subjetivo. As comunidades de gosto, das quais falam Miltner e Highfield (2017), como resultado da circulação de GIFs, são comunidades de cunho privado, não público¹¹. Em outras palavras, a afetividade do GIF possui, em relação ao mundo retratado, uma função e um efeito subjetivamente rebeldes, mas politicamente conformistas. Na medida em que os GIFs são avaliados como “configurações políticas”, atestam a tendência no pensamento público atual de tratar problemas políticos com uma linguagem privada. Portanto, é sobretudo esse deslocamento da lógica cultural que vira febre na popularização de GIFs. A lógica cultural *gifeada*, como uma lógica de trocas de gostos e afetos, evita que uma crítica mais profunda e transgressiva se articule.

Portanto, a produção e troca de GIFs articula não só uma confissão de estar confinado ao estar-juntos numa fantasmagoria coletiva de

¹⁰ A excelente dissertação de Sékula (2016) sobre os memes como exercício de contrapoder parte do pressuposto de que uma crítica carnavalesca pode incomodar as estruturas de poder colocadas na sociedade brasileira atual, mesmo que reconheça pontualmente que os memes da realidade social analisada (a campanha eleitoral de 2014) parecem criticar os agentes políticos, mas em muitos momentos não ultrapassam clichês já presentes na sociedade. Na minha percepção, as críticas se articulam a partir de particularidades privadas, e não realizam uma crítica política. Dessa maneira, a expectativa que os memes possam articular uma forte crítica popular por meio de um suporte de cultura de massa (Sékula, 2016, p. 225) me parece funcionalmente correta, mas um tanto cega no que diz respeito ao limite do gosto enquanto gesto crítico nas sociedades capitalistas atuais. No fundo, ele transforma o que deve ser um problema político em comédia de costumes. Esse fenômeno também atravessa a peça teatral em questão aqui.

¹¹ Estou pensando, por exemplo, em GIFs que criticam políticos com base em características privadas, tais como o consumo de cocaína por parte de Aécio Neves; o jeito torto de falar de Dilma etc. Basta uma breve busca com nomes de políticos no site tenor.com ou outros sites de busca para GIFs.

gosto. O funcionamento como deboche ou afago atesta também o desejo de se sentir livre no interior do confinamento. Pois se, por um lado, é possível interpretar a estética hipnótica *loopeada* dos GIF como um modo de sonhar em não seguir a tirania do sentido causal e progressista, por outro, ainda falta descobrir se, e como, esse *loop* dos GIFs permite saltar para fora da estrutura social e econômica que mantém o salto onírico do GIF em seu lugar. Talvez, se um determinado uso de GIFs tensionasse a validade de um mundo já *gifeado* em sua realidade social, colocando a si mesma em questão a tal ponto de sugerir o esgotamento da própria forma, poderia interrogar o sentido que se articula no uso dominante dessa figura de pensamento *loopeada*. Se sua radicalidade e sua coragem fossem suficientes, seria possível descobrir um uso dessa figura que pudesse instaurar momentos disfuncionais que manifestassem de modo exemplar a possibilidade de transformar as comunidades privadas em comunidades públicas com força política.

. 3 .

“‘A história se repete’, dizia Marx, ‘a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa’. Acrescentamos: ‘a terceira vez como um GIF’. Partimos dessa ideia de que estamos todos presos dentro de algum mecanismo cíclico. No princípio, era um GIF. Ninguém melhor para encarnar esse sentimento *gífico* que o nosso herói mais cíclico: Sísifo, o GIF em pessoa” (C&D, 2020, p. 100). Se faltasse exemplo para ilustrar como um pensamento *gífico* instaura uma intertextualidade formal que esvazia seu contexto original, essa frase de Duvivier poderia assumir essa função. Pois como o fardo de Sísifo é um castigo imposto ao herói por ter enganado os deuses, o paralelismo no mínimo incita a curiosidade. O que seriam, para Duvivier e Calderoni, esses deuses hoje? E o que o cidadão do mundo contemporâneo tem feito para receber o GIF como castigo? Qual castigo seria esse, materializado numa vida *gífica*? Ou é simplesmente um aspecto constitutivo da existência humana? Talvez o texto teatral nos dê pistas.

Ambos olham para o teatro como uma prática de repetição, mas sem assumir a sensação de estar preso. Calderoni nos diz que, para ele, “cada intérprete é sempre um pouco Sísifo, noite após noite, repetindo frases, gestos, entonações, repetindo, repetindo, repetindo, para que tudo seja sempre novo a cada noite. Permanentes repetições inéditas” (C&D, 2020, p. 95). Fica vaga a relação desse tipo de repetição — para que cada execução seja nova — tanto com a figura de Sísifo em sua versão grega quanto com a estrutura iterativa dos GIFs, além de ela colocar em xeque a afirmação de Duvivier (C&D, 2020, p. 101) de que “do teatro, [...] nada fica. Ao fim de cada peça, morre uma peça”, pois a “repetição inédita” necessita da memória do já editado. Diante dessas formulações vagas, e como, segundo Calderoni, a dupla queria “falar de GIFs e memes, e que [sua] dramaturgia absorvesse essa linguagem sem precisar recorrer à literalidade” (C&D, 2020, p. 96), vamos buscar no próprio texto a possibilidade de um posicionamento mais evidente dos autores acerca dos significados que atribuem à forma do GIF e dos objetivos com quais eles a utilizam.

A peça começa com uma rampa que ao longo da apresentação vai girar várias vezes por 45 ou 90 graus, como se a direção da montagem quisesse sugerir que há perspectivas diferentes a serem assumidas, mas talvez sejam apenas variações de uma mesma perspectiva: “Quando conclui esse percurso, salta. E recomeça o mesmo traçado. E outra vez. E outra. Sempre assim. A seguir, sessenta maneiras de percorrer um mesmo caminho” (C&D, p. 15). Se, por um lado, Beckett ainda brinca com um jogo sádico de ordem e desejo que levanta a questão sobre a origem da autoridade, por outro, estamos aqui perante um movimento sem motivação ou obrigação, sem prêmio possível e sem punição declarada. Acontece sem agência clara, e a vida se apresenta como mecânica pura. Ou melhor, essa mecânica surge quando as palavras e a figura cênica escondem a questão da motivação ou da obrigação num processo de internalização da forma pura. Nesse momento, ainda é possível pensar que a função dessa repetição, de sua interpretação de GIFs e memes, ou é ilustrar esse beco sem saída, ou fazer transparecer a real alteração necessária e

a possibilidade concreta de realizar a exceção, a quebra da regra, ou seja, de fazer surgir a alteração da repetição.

Encontramos primeiro um prólogo de sete “saltos”, que nos apresenta o ator na figura de André, que se depara com a sua ex-namorada e o novo namorado dela numa boate, e que termina com a declaração de que a regra que esse jogo articula diz que “este é um lugar entre outros dois lugares. Uma fenda compartilhada entre dois blocos de vida e é a vida em si mesma. Dentro dessa linha reta, todas as travessias do mundo” (C&D, p. 24). Depois, passamos por mais cinquenta e três saltos, ou travessias, do mundo, que se sustentam em si mesmas, com exceção dos últimos saltos — cinquenta e cinco a sessenta —, que apresentam o ator representando a resposta de sua ex-namorada Valéria à briga que André provocou no encontro acidental. Essa fala se assemelha quase a uma declaração *New Age*, com suas oposições equivalentes (sol-sombra, felicidade-absurdo, irritar-se com a pedra no caminho-abraçar a pedra) e afirmações paradoxais: “Esta aqui é a festa da incerteza. Toda e qualquer batalha já está perdida e a gente luta. Essa montanha não pode ser escalada, e a gente sobe. Nada faz sentido, e a gente inventa” (C&D, p. 83). Nesse enquadramento, efetuado por uma cena que evoca problemas afetivos sem agência transformadora e oposições sem dinâmica dialética, percebemos a costura dos limites da peça. Essas afirmações permitem construir as cenas ficcionais entre prólogo e epílogo como uma estrutura quase de esquetes, sem que haja uma ruptura estilística. Cada uma é autossuficiente e possui fim e ponto inicial abruptos. Sem resultado, pode ser repetido inúmeras vezes. Todo interesse se coloca na variação da performance, ou seja, na “repetição inédita” da mesma regra dramaturgica que os autores aplicam ao estilo de vida atual, às vezes com referências mais evidentes (como a figura que anuncia seu suicídio em tempo real no Instagram para sair “da vida e entrar nos *stories*”; a fala de um motorista Uber; a ligação para uma Central de Atendimento; um ator ensaiando e passando chapéu em ônibus; etc.), às vezes com menos obviedade (como Hamlet preso no monólogo mais famoso de sua peça declarando que está preso num GIF, mesmo

que combatendo-o; uma menina produzindo brigadeiro afirmando que assim ela fabrica sentido; uma figura que tampa os olhos com sacola de plástico e declara que basta olhar para o lugar certo para não errar o caminho; etc.).

Apresentado sempre pelo mesmo ator, cada figura ficcional aparece como fenômeno discursivo, e a “engraçada absurdidade” das situações ficcionais e de seus modelos discursivos deve ser lida como crítica ao estilo de vida e aos padrões discursivos que sustentam esse estilo artístico e sua subjetividade consubstancial. Mas, devido ao estilo engraçado e a forma dramatúrgica sem conflito dêitico, as cenas não contêm um impulso que os empurre para fora delas. Nenhum reconhecimento desse estilo de vida como insustentável; nenhum esgotamento que resultasse num ato que violaria as regras do GIF, e assim sairia da repetição do sintoma de uma vida *gífica*. Como se a intenção das cenas fosse testar a cumplicidade do público com a oferta de sentir prazer no irônico malabarismo retórico com oposições e contradições.

De fato, a ironia de cada cena já antecipa a crítica ideológica e reconhece implicitamente a cumplicidade prática da figura ficcional ao mesmo tempo que a distancia intelectualmente. Reconhece, mas continua cumprindo a regra de que estamos presos numa máquina cíclica. E a possibilidade de ainda rir de nossa prisão nos é oferecida como recurso para manter nossa subjetividade individualista inalterada. Dessa maneira, o texto expõe, ou atua implicitamente, uma problemática acerca da construção de uma posição ideológica, que Vladimir Safatle (2008, p. 134) associa a um cinismo contemporâneo: “Na verdade, eles [os sujeitos] são cada vez mais chamados a sustentar identificações irônicas, ou seja, identificações nas quais, a todo momento, o sujeito afirma sua distância em relação àquilo que ele está representando ou, ainda, em relação a suas próprias ações”¹².

¹² Nesse sentido, a peça apresenta material probatório da afirmação de Žižek: vivemos “num mundo pós-ideológico. [...] Não há mais necessidade do procedimento refinado da *Ideologiekritik*, de uma ‘leitura sintomal’ que detecte as falhas do edifício ideológico: esse procedimento bate numa porta aberta, uma vez que o

E os autores parecem perceber esse perigo, pois o final do texto leva a figura ficcional para um encontro com a plateia, como se a dramaturgia quisesse se libertar tanto do confinamento cíclico quanto do enquadramento espetacular que formam a base da peça. No gesto que praticamente renega a validade da performatividade social e do mundo ficcional anteriormente afirmados, o ator caminha “ao limiar do prosccênio, na beirada do abismo que divide palco e plateia” e termina o espetáculo ao acabar com essa relação social específica: “O ator salta na direção da plateia. Blecaute” (C&D, p. 83). Entretanto, esse salto final para fora da estrutura repetitiva em direção ao encontro social não é realizado, pois sucumbe ao blecaute. Esse último salto indica o quê? Autocrítica da crítica irônica e paradoxal? Momento em que se faz lampejar uma outra possibilidade de encontro no abismo do blecaute? Suicídio do eu que vive em *looping*? Sucumbência do eu ciumento à sua dor ressentida? Ou — e isso me interessaria mais — um convite a reconhecer o vazio, a escuridão como fundo sempre presente nessa vida em *looping*, expressando uma vontade de encontrar no pulo para dentro desse não saber do abismo escuro uma saída? Mas pode ser também a transição de levar simbolicamente a estrutura do malabarismo retórica das cenas ficcionais para a vida empírica da plateia, já que as últimas palavras antes desse salto final citam uma linha das regras do jogo do prólogo: “Agora, por exemplo: não se chega a um lugar sem passar por outros ” (C&D, p. 83). Pesa aqui que essa fala final repete algo usado anteriormente para introduzir as estruturas do *looping*. Mesmo assim, é patente que se expressa nesse momento

discurso totalmente cínico do poder admite tudo isso com antecedência, à semelhança do analisado de hoje em dia que aceita com toda a calma as sugestões do analista sobre seus desejos obscenos mais íntimos e não se choca com mais nada. [...] De fato, fetiche é um tipo de avesso do sintoma. Ou seja, o sintoma é a exceção que perturba a superfície da falsa aparência, o ponto em que a Outra Cena recalcada irrompe, enquanto o fetiche é a encarnação da mentira que nos permite sustentar a verdade insuportável” (Žižek, 2011b, p. 298). E talvez seja a crescente frustração, o impacto paulatinamente amuado das graças retóricas, o impulso mais corrosivo desse texto, ou seja, sua dimensão chata.

final um desejo de romper com a estrutura e a gramática dessa máquina cíclica, mas em nenhum momento se articula onde se pode localizar a falha produtiva e o ato transformador, como se a imaginação concreta dos dramaturgos encontrasse aqui seu, talvez deliberado, limite. Apenas surge a necessidade do colapso: blecaute. Talvez seja, dessa vez, um salto para valer, afinal é um salto para fora do sistema da rampa giratória.

. 4 .

Em seu texto “Sobre o conceito de história”, escrito em 1940, Benjamin não fala diretamente em repetição, ou em compulsão à repetição como uma práxis que mantém o presente preso num passado de caráter traumático, talvez tentando repetir em vão a situação inicial com o intuito de dar-lhe finalmente outro destino. Mas evidentemente dialoga com essa problemática a tarefa afirmada por ele de que no presente é preciso rememorar impulsos libertadores do passado, para estabelecer correspondências que fazem perceber no momento atual a possibilidade de realizar uma libertação que, por sua vez, retroativamente, também possa redimir as esperanças daquele momento passado. Os fenômenos analisados, mas sobretudo a própria crítica, devem, sob o signo de “um tempo preenchido pelo *Agora* (Jetztzeit)” (Benjamin, 2012, p. 18), estabelecer uma relação com o passado que num instante esperado, mas não calculado nem calculável, perceba a possibilidade da destruição da lógica do passado que atravessa o presente. Não se trata, portanto, de uma mera repetição variacional de uma estrutura do passado, na esperança de evocar um sonho de liberdade, um movimento que iria do tempo vazio e homogêneo da história linear para uma temporalidade de momentos plenos. Trata-se, antes, de um gesto criativo e de uma capacidade perceptual reflexiva que já parte do saber de que o lugar desde momento pleno é “o presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou” (Benjamin, 2012, p. 19). Isso não é um dado, mas um

resultado de um determinado olhar, seja do artista, do crítico ou do pensador, em que o ato de “pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ele cristaliza e se transforma em mônada” (Benjamin, 2012, p. 19). Benjamin articula para essa imagem duas maneiras de realização, e a primeira se relaciona à segunda como a promessa do ouro falsificado à potência do ouro real: aceita-se o primeiro por falta de discernimento e com a expectativa de ter encontrado a substância real. A primeira maneira é a da moda, a segunda o ato revolucionário e a técnica que ambos usam é o chamado salto de tigre. Um salto que captura numa volta ao passado, com suas latências revolucionárias, uma correspondência entre passado e presente, para que ela ajude a instaurar um momento que sirva como ruptura revolucionária com o *status quo*¹³. Em seu comentário às teses de Benjamin, Michael Löwy explicita que:

a temporalidade da moda é a do inferno: ao mesmo tempo que cultiva “a absurda superstição do novo” (Paul Valéry), ela é a eterna repetição do mesmo, sem fim, nem ruptura. Serve, então, às classes dominantes, de camuflagem para ocultar seu horror a qualquer mudança radical (Brecht). Ao contrário, a revolução é a interrupção da eterna volta e o surgimento da mudança mais profunda. Ela é um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro (Löwy, 2005, p. 120)¹⁴.

¹³ “[A Revolução Francesa] citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialético com que Marx definiu a revolução” (Benjamin, 2012, p. 18).

¹⁴ É preciso reconhecer que o vestuário, em sua versão “alternativa”, do tipo *lo-fi* e customizado, pode ser também uma arma na construção de uma ruptura com subjetividades padronizadas e fortalecer o que o próprio Benjamin (2018, p.11) elogia como produção de confiança, humor e astúcia presentes na luta. A meu ver, esse vestuário constitui um salto de tigre que expõe e promove uma ruptura com o jogo social e ideológico dos dominadores.

Nesse contexto, e aplicado à dramaturgia teatral, é possível e necessário afirmar que a lógica de uma dramaturgia “dramática”, na elaboração de uma transformação qualitativa no interior de uma narrativa singular, possui a potência de configurar um salto de tigre paradigmático em direção a outro modo coletivo (público e atravessado pela alteridade conflituosa); um salto imaginário que pode articular uma ruptura com as regras sociais e encorajar leitores e espectadores para o salto na práxis social. O GIF, em sua intertextualidade *loopeada*, produzindo comunidades de afetos e gostos, é uma espécie de salto de tigre que segue os ditames da moda e de seus prazeres e limitações, num modo de comunicação *online* no qual o debate histórico ou político se resume à troca de farpas entre comunidades de gosto divergentes. Atua como repetição de um gesto presentificante de um passado sem contexto claro e que elimina a própria historicidade de seu gesto e de sua época, ou seja, realiza a “presentificação anamnésica” de que fala Benjamin (2012, p. 20). O GIF nos apresenta um tempo vazio não na sua forma de progresso linear e homogêneo, mas no seu modo picotado em imagens autossuficientes. Em plena luz de dia, atua como o anãozinho corcunda de Benjamin, mas agora sempre dá a vitória semântica a comunidades privadas e a um presente sem marcas problemáticas, seja de um passado ou de um futuro.

Transferido para o palco, entretanto, esse tempo vazio e essas imagens descontextualizadas são atravessados por outra temporalidade e por um contexto empírico: a temporalidade real compartilhada entre artista e espectadores, a presença física de corpos desejan-tes, num prédio que existe em uma cidade marcada por tensões reais, com caminhos de ida ao teatro e de volta para casa ou para os bares que passam por uma paisagem e uma temporalidade nada virtuais. Confrontar a figura do GIF com essa corporeidade dese- jante, com essa temporalidade empírica possibilitaria configurar a cena não só como mônada fantasmagórica, mas como mônada de uma “paragem messiânica” (Benjamin, 2012, p. 19) que evoca outro sonho de felicidade. Isso ajudará a levar a promessa do salto

como gesto de moda para seu verdadeiro alvo: as estruturas que devem ser destruídas em nome daquelas que foram e são sacrificadas por elas¹⁵. Não me parece errado reivindicar, no caso de *Sísifo*, menos arrogância intelectual em esquetes que privatizam as dores estruturais e mais comprometimento histórico concreto na sátira estrutural política; menos riso das pessoas e de sua vida e mais choro com elas; mais anamnese do sofrimento concreto acumulado até agora pelo andar capitalista em sua forma *gífica*; menos crítica de costume do indivíduo e uma análise causal estrutural mais evidente. Se essa intenção fosse presente no texto da cena ficcional, o pulo para fora do palco não seria apenas num abismo e num *blackout*, mas poderia ser um salto para um encontro social que pudesse começar a apontar o trauma coletivo real, ao não sucumbir à tentação de apagar ou aplacar com riso, piada e retórica vaga o sofrimento do passado e do presente.

A partir disso, me parece possível entender que a “presentificação anamnésica”, a constante produção de afetos sem descarga e sem plenitude, característica do GIF, constitui a pedra de Sísifo do tempo atual. É ela que nos transforma em Sísifos isolados, incapazes de confiar numa ação conjunta, presos em cálculos sem força transformadora, em risos amarelos e dores ressentidas. Nessa condição, somos destinados a seguir a afirmação final de Camus, citada por Calderoni e Duvivier, que esconde em seus tons sombrios e tristes a declaração de fé de um guerreiro capitalista: “A própria luta para chegar ao topo basta para encher o coração de um homem” (C&D, 2020, p. 101). Ainda podemos imaginar esse Sísifo feliz? O quanto nos interessa essa felicidade?

¹⁵ Em seu comentário em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, Karl Marx, entretanto, alerta que, para as revoluções proletárias, o ponto de ruptura se produz não por figuras discursivas, mas pela “situação que inviabiliza qualquer retorno e em que as próprias condições gritam: Hic Rhodus, hic salta!” (Marx, 2011, p. 28). É perante esse salto que uma arte radicalmente crítica ao *status quo* deve colocar seu espectador.

. 5 .

Muito provavelmente há leitores que não veem nada de perigoso numa diversão como a onda dos GIF, como também boa parte dos romanos não encontrou nada de socialmente perigoso nos jogos do circo. Mas, se ambos permitem uma descarga energética, talvez permitam também uma dessensibilização social. Benjamin sabia que, no campo da arte, constroem-se mônadas que evocam a redenção e outras que expressam a destruição. Por isso, fez não só um convite, mas formulou uma exigência: de que todos os seres vivos, ainda salvos da indolência de coração, se comprometessem com a luta contra as forças que traem os seres humanos explorados de seu direito e de sua possibilidade de serem libertados dessa exploração e destroem sua possibilidade de manifestar, com mais intensidade que de costume até agora, sua felicidade como “index secreto que [...] remete para a redenção” (Benjamin, 2012, p. 10). Há inúmeras realidades cíclicas que em nada se assemelham aos GIFs ou à repetição vazia e absurda do *Sísifo* de Calderoni e Duvivier. As danças, rodas e cantos populares falam de uma outra estrutura cíclica mais perto desse index secreto. Ao desconsiderar essas manifestações, os dois autores podem chegar em cena com uma estrutura *gífica* de conflitos sempre latentes, sem eclosão e sem redenção. Isso também é um posicionamento, embora talvez não intencionado, perante não somente a história passada e futura, mas sobretudo perante o Brasil do presente.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CALDERONI, Vinícius; DUVIVIER, Gregorio. *Sísifo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- COURI, Aline. *Imagens e sons em loop: tecnologia e repetição na arte*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/disserta_acouri_2006.zip. Acesso em: 14 fev. 2021.
- FISHER, Mark. *Realismo Capitalista*. Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. Campinas: Autonomia Literária, 2020.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lurz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MAEDER, Dominik; WENTZ, Daniela. Digital seriality as structure and process. *Eludamos: Journal for Computer Game Culture*, v. 8, n. 1, p. 129-149, 2014.
- MILTNER, Kate; HIGHFIELD, Tim. Never Gonna GIF You Up: Analyzing the Cultural Significance of the Animated GIF. *Social Media + Society*, v. 3, n. 3, p. 1-11, Jun./Sep. 2017.
- NADAL, João Henrique Duarte. *A Cultura do GIF: reconfigurações de imagens técnicas a partir dos usos e das apropriações de narrativas cíclicas*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, 2014. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UTP_a303177e11832c6fb3777235c119aa34. Acesso em: 15 fev. 2021.

NITAHARA, Akemi. Informalidade cai, mas atinge 38 milhões de trabalhadores. *Agência Brasil*, 31 mar. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2020-03/informalidade-cai-mas-atinge-38-milhoes-de-trabalhadores>. Acesso em: 9 fev. 2021.

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

SÉKULA, José Ricardo. *Os memes como exercício de contrapoder a discursos político-midiáticos: uma reflexão a partir dos debates eleitorais de 2014*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/174914>. Acesso em: 24 fev. 2021.

SORRY we missed you. Direção: Ken Loach. Longa-metragem (101 min). Reino Unido; França; Bélgica, 2019.

ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011a.

ŽIŽEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011b.

ENTRE ANJOS E CARANGUEJOS: POR UMA ESCRITA CÊNICA DA HISTÓRIA: UMA ANÁLISE SOBRE A DIALÉTICA DA IMOBILIDADE EM *CARANGUEJO OVERDRIVE* (2016)

BRUNO RAFAEL ALBUQUERQUE MELO

Em meio a um cenário de caos, durante disputas de território no Rio de Janeiro para erguer as obras de infraestrutura e os estádios e praças esportivas para receber a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, nasce o esboço da peça de teatro *Caranguejo Overdrive* (2016), do grupo de teatro carioca Aquela Companhia de Teatro. Em 2014, os integrantes d'Aquela Cia.¹ se encontram em uma oficina de dramaturgia, no festival de teatro “Ocupação Dulcina À Vista”, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro². O que seria um exercício de criação a partir de um trabalho já apresentado anteriormente dá origem, em 15 dias, ao esboço cênico de toda a estrutura dramaturgical da peça³.

¹ Forma abreviado do nome Aquela Companhia de Teatro.

² Os autores, que pretendiam trabalhar a partir de um texto já apresentado da companhia, decidem partir de uma criação original. O músico do grupo, Maurício Chiari, é quem lança a ideia de se trabalhar a partir da obra de Chico Science e Nação Zumbi.

³ *Caranguejo Overdrive* encerra um trabalho de pesquisa anterior, em que os autores passaram a explorar a relação entre música e cena a partir da utilização de uma banda nas apresentações ao vivo das peças. Por conseguinte, a referência trazida pelo músico do grupo e o trabalho teórico sobre a fome de Josué de Castro soma a constelação que circunscreve essa peça. Encerrando uma trilogia de peças que têm na investigação da aproximação entre mito e cultura pop seu mote principal, *Caranguejo Overdrive* (2016) dá início a uma outra trilogia, não planejada. As pesquisas do grupo sobre a relação entre música e cena continuam, mas o foco passa a ser a história da cidade do Rio de Janeiro.

Para a escrita de uma peça anterior, chamada *Cara de Cavalo* (2012), o grupo já havia praticado uma operação dialética no sentido daquela que Walter Benjamin (1985) recomenda ao materialista histórico interessado em despertar centelhas de esperança no presente: dar um salto de tigre no livre céu da história. Para Benjamin, é preciso praticar um conceito de história que não tome o tempo como vago e homogêneo, no qual os acontecimentos históricos são encadeados um sobre os outros a partir de um método de adição. Desse modo, o presente é reconhecido como transitoriedade. Contudo, para Benjamin (1985), é fundamental que se entenda o presente como um contínuo estado de exceção para as classes oprimidas, que, no passado de sua tradição, só contam derrotas, espólios e mazelas.

Considerando o sujeito do conhecimento histórico a classe trabalhadora, Benjamin, segundo Löwy (2005), recomenda que, junto ao trabalho de rememoração do passado, se traga exemplos nos quais imagens do passado sintam-se reconhecidas e visadas pelo presente. Pois aquelas que não são estão fadadas ao esquecimento. É imobilizando o passado no presente das imagens de um agora da recognoscibilidade, em que o tempo está carregado de verdade a ponto de explodir (Benjamin, 2009), que o contínuo da história é interrompido em favor dos oprimidos, para tecer uma malha de imagens do passado de luta e resistência dos dominados, que são, por sua vez os oprimidos de sempre.

Os autores d'Aquela Cia. viram na violência policial, nos protestos de rua contra os enormes gastos para recepcionar os eventos citados, um verdadeiro cenário de guerra; e nas disputas territoriais para erguer as obras de reformas urbanas e os edifícios, a repetição de algo já comum na história daquela cidade. Os autores conjugaram, em sua crítica artística, as imagens da Guerra do Paraguai⁴

⁴ A Guerra do Paraguai, ou Grande Guerra — como é reconhecida por alguns historiadores da Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai) e do Paraguai —, foi o maior conflito armado da América Latina e durou de 1864 a 1870. Foi o principal motivo para a criação de um exército nacional brasileiro. O país até então contava apenas com a Guarda Nacional. Com a promessa de libertação, muitos negros escravizados foram convocados para alistar-se no exército. As

— o maior conflito armado da América Latina — e as transformações espaciais do Rio de Janeiro do século XIX⁵ como imagens de um passado histórico relampejando nas de seu próprio presente.

Ambos os exemplos são apresentados na peça de teatro a partir de uma alegoria da imagem da pessoa negra do Brasil. A peça conta a história de um *caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme*. Quando ainda criança, Cosme, que vivia nos mangues aos arredores do centro do Rio catando caranguejos, é raptado pelo exército brasileiro para lutar junto às forças armadas contra as tropas paraguaias de Solano Lopez.

Nos campos de batalha, Cosme sofre uma síncope nervosa em que é “tomado por uma brancura” na qual enxerga a “beleza da guerra” e sua capacidade de rejuvenescimento à mínima gotícula de ar. “A guerra é branca”, silenciosa, cotidiana, lenta, binária. Nela não há espaço para dúvidas, porque indecisão é o mesmo que a morte (Kosovski, 2016). Uma contra-imagem do que a palavra guerra significa para o senso comum. É possível traçar um parentesco entre essa concepção da palavra guerra e a aparente normalidade usual com a qual grande parte da sociedade atravessou os protestos que tomaram as ruas do país contra as somas investidas na realização

recompensas em dinheiro e terra prometidas pelo governo imperial também atraíram levas de despossuídos. Mas o alistamento forçado foi a principal marca do ajuntamento de homens que eram capturados em emboscadas, principalmente nos lugares mais pobres das cidades e nos aldeamentos coloniais. Assim como a perseguição política partidária entre Liberais e Conservadores, a situação, que só aumentou e se agravou conforme o passar dos anos em que a guerra que pensaram que acabaria rápido, tardava a terminar. Para mais informações a respeito, conferir a tese de Tiago Gomes Araújo (2012), *A identidade nacional brasileira na Guerra do Paraguai (1864-1870)*.

⁵ O Rio de Janeiro passou por muitas mudanças ao longo de sua existência, intensificadas a partir da chegada da família imperial portuguesa e gradativamente aumentada ao longo do século XIX, principalmente a partir da segunda metade do Oitocentos, com o investimento do capital privado inglês e norte-americano em obras de mobilidade urbana, que esboçaram a relação centro-periferia que existe na cidade atualmente. Para uma análise geográfica social a partir dessas transformações, o trabalho do geógrafo Maurício Abreu (1987), *A evolução urbana no Rio de Janeiro* é uma importante referência.

dos eventos estrangeiros, diante da carência de investimento público em setores básicos para a sociedade.

Da mesma forma é possível aproximar essa imagem da aparente normalidade que pairava pela cidade carioca durante os anos de 1864 a 1870, que recebia notícias das batalhas tão distantes de suas fronteiras apenas pelos jornais, cartas e informações trocadas entre os combatentes e a sociedade civil. O parentesco entre a normalidade da guerra e o cotidiano é reforçado quando no início do quadro 4 da peça, intitulado A Guerra, o caranguejo diz:

olhar para trás seria bem mais fácil se não tivesse que me recuperar da explosão branca. [...] a guerra força em apagar qualquer vestígio de passado e força mais ainda em limpar futuros vestígios, provas do crime, por isso, a guerra é higiênica, como um ácido que usamos para limpar uma engrenagem enferrujada (Kosovski, 2016, p. 31-32).

Sim, porque quem conta essa história é o animal no qual se transformou Cosme, após ter sido dispensado das batalhas um ano antes da guerra acabar e ser mandado de volta ao Rio de Janeiro. Cosme, contudo, não reconhece mais aquela como sua cidade natal. Lá vê que: “a guerra não acabou, essa cidade é uma guerra!” (Kosovski, 2016, p. 39). Apenas nas obras de infraestrutura, Cosme consegue emprego, em troca de um prato de comida, para não morrer de fome. Ironicamente, no quadro 6, é de beribéri que termina seus dias nas obras do Canal do mangue, que está sendo drenado para dar lugar ao bairro Cidade Nova.

O ano de 2014 também foi o* ano do sumiço do ajudante de pedreiro Amarildo Dias de Souza, após entrar em uma viatura da polícia militar. Até hoje seu corpo jamais foi encontrado. Através da luta popular, o caso ganhou repercussão nacional e Amarildo se tornou símbolo da luta contra a violência da polícia nas periferias. A emergência do caso no debate social competiu, contudo, com a cooptação dos chamados de comando “vem pra rua!” das massas reunidas em protesto pela publicidade patrocinadora dos eventos mundiais.

O que era uma imagem de luta e revolta contra a maneira como o dinheiro público estava sendo usado, foi convertido em uma festa ufanista na reprodução de imagens publicitárias que, ao som do vocalista Marcelo Falcão, da banda O Rappa, embalava patriotas eufóricos por receber em casa, no chamado país do futebol, a maior festa desse esporte. Na TV aberta, a propaganda da marca de um dos maiores fabricantes de automóvel do mundo, a Fiat, era reproduzida com o lema “vem pra rua”, enquanto no parlamento tramitava um projeto de lei criminalizando os movimentos sociais, intitulado de lei antiterrorista. As ações dos manifestantes contra a Copa do Mundo e as Olimpíadas foram enquadradas nessa lei. No entanto, diferente do que aconteceu na Guerra do Paraguai, a distância entre os cenários de batalha estava a uma esquina.

A música de Chico Science (1994) também era atualizada: “No meio da esperteza internacional/ a cidade até que não está tão mal/ e a situação sempre mais ou menos/ sempre uns com mais e outros com menos”. Nada de novo sobre o sol. O título da música do finado vocalista de Nação Zumbi dá nome ao quadro 5 de *Caranguejo Overdrive: A cidade não para*. A recorrência com que a violência é usada contra as populações periféricas — física, moral e psicologicamente — instauram uma aparente normalidade por sobre o cotidiano.

As “pedras evoluídas/ que cresceram com a força de pedreiros suicidas” (Science, 1994), esse contexto referido, remonta a história retratada na peça de teatro. Ajudantes de pedreiro, como Amarildo, ergueram os estádios para receber os jogos, enquanto “cavaleiros circulam vigiando as pessoas” (Science, 1994). A construção civil das cidades brasileiras desde sempre teve mãos negras e indígenas vigiadas por forças policiais.

Ao cristalizar essas imagens no enredo sobre o “sujeito do conhecimento da história”, Aquela Cia. de Teatro alcança o “pretérito do agora da recognoscibilidade” do Rio de Janeiro. Aparentemente em constantes transformações, ao seguir as tendências do capitalismo industrial, urbano e financeiro, essas imagens não deixam ver que por sob suas mudanças algo continua o mesmo.

Aqueles que materializam essas transformações são uma massa negra representada na alegoria do fantasma do *caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme*. No prólogo da peça, denominado *Apetite*, o caranguejo, que assim se apresenta, é inicialmente afigurado a partir da imagem de um cantor de rock, que pronuncia um tratado sobre o apetite, a fome, a violência, a guerra, o tempo cíclico do espaço regenerador e transformador do mangue para caranguejos e a noção de tempo linear dos homens.

Esse cantor é o próprio Chico Science, talvez. Porém, para além dele, a continuação de um grito de denúncia ecoa de muitas maneiras em algumas obras da tradição artística brasileira. O espírito do malungo aí pode ser entendido como alegoria da história da natureza. Muda, ganha voz desde o início desse excursus cênico para refletir diante do público

a facies hippocratica da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto — melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano — apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo (Benjamin, 2011, p. 78).

Desde o começo da fábula mórbida da figura do *caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme*, presente em *Caranguejo Overdrive*, a narrativa testifica seu parentesco histórico com quem está diante dela. No prólogo da peça, a amalgama de subjetivação que representa a alegoria do *caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme* diz: “pois assim como os homens acreditei um dia que só poderia andar para frente, um dia fui um homem” (Kosovski, 2016, p. 25). Olhar com horror para os bens mais preciosos da cultura

nacional, em seu momento mais sensível, foi fundamental para expressar que o custo da festa eram as vidas negras, que se esvaíam sem chance de participar da festa para a qual montaram o palco.

Na alegoria benjaminiana do anjo da história, o progresso é transfigurado com os ventos da tempestade que sopram do Paraíso e agarram-se às suas asas, impedindo-o de cumprir sua missão: deter-se por sobre os escombros, acordar os mortos. Com horror, de costas para o futuro e de frente para o passado, o anjo encara a sucessão de catástrofes acumuladas em uma pilha que se estende até o céu. O desenho de Paul Klee, *Angelus Novus*, em nada se assemelha às imagens dos anjos barrocos ou da renascença, que, figurados em quadros sacros ou em episódios históricos, testemunham o que é retratado. O anjo de Klee tem mesmo a marca de seu tempo: o início do século XX.

Diferente do anjo-caranguejo, no quadro 11 da peça, intitulado *Tempestade*, ao final do enredo, o caranguejo, inicialmente figurado no quadro 1, aparece para encerrar a fábula cênica sem “moral da história”. Porque esta também não termina, propriamente. Cosme pode ser entendido como um fantasma, porque, como o próprio caranguejo anuncia no início desse drama, ele nada mais é do que as lembranças de seu próprio passado.

Também é possível considerar a imagem do *caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme* como uma alegoria da natureza, porque esta, quando recebe nome de homem, também é muda. Qualquer objeto da natureza está à mercê de uma significação arbitrária que pode lhe converter em “signo convencional de uma ideia” (Benjamin, 2011, p. 86)⁶ a expressar não as suas características naturais, mas aquilo que se quer que esse objeto represente.

⁶ Em referência ao livro *Da influência dos signos do pensamento sobre a sua produção e configuração*, de Franz von Baader, em uma nota de rodapé, Benjamin afirma que: “Há razão em crer que tudo o que vemos na natureza exterior é uma escrita que se nos destina, uma espécie de linguagem de signos à qual, porém, falta o essencial — a pronúncia, que muito simplesmente deve ter vindo e sido dada ao homem a partir de um outro lugar” (Benjamin, 2011, p. 86).

É a atitude do alegorista que encontra, no “mundo criatural profundamente marcado pela história” (Benjamin, 2011, p. 86), a riqueza das articulações de seus códigos cifrados. A aproximação das alegorias de *Caranguejo Overdrive* com a leitura benjaminiana das alegorias do drama trágico alemão também se justifica, porque, ainda em 1940, à época da escrita das teses no texto “Sobre o conceito de História” (Benjamin, 1985), o autor era influenciado por seus estudos sobre os dramas trágicos (*Trauerspiels*) (Löwy, 2005).

É sabido que, em seus escritos, as articulações entre teologia, política e história constituem uma tríada basilar. E é no epicentro das mais importantes transformações religiosas (e também filosóficas e jurídicas) que se desdobra a expressão alegórica da literatura dramática barroca do século XVII que tinha na figura régia o paradigma da história de seu tempo.

A história, ao contrário de como era no renascimento — a partir do conceito de restauração —, era no barroco entendida como queda inevitável. Como a que foi submetida o homem e a natureza após a expulsão do Paraíso: “A natureza caída está de luto porque é muda” (Benjamin, 2011, p. 109). Em razão da expulsão do Paraíso, a culpa passa a ser imanente tanto do contemplador alegórico, que, guiado por sua vontade de saber, trai o mundo, quanto do objeto da contemplação, que passa a estar inexoravelmente enredado como presa no saber secundário da palavra do homem; em graus inferiores à Palavra Criadora de Deus e de seu divino conhecimento nela embutido.

O objeto da natureza está irremediavelmente impedido de encontrar em si mesmo a concretização de seu sentido, porque este só se acha nos nomes que ganha na palavra humana. “O sujeito do luto sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível. Ser nomeado — mesmo quando quem nomeia é par dos deuses e santo — continuará provavelmente sempre a ser um pressentimento de luto” (Benjamin, 2011, p. 109). Talvez isso explique o caráter tão profundamente melancólico demarcado em *Caranguejo Overdrive*.

O ex-catador de caranguejos, depois da morte, serve de banquete à sua caça: “pela força de um apetite cósmico, de uma mutação

imprevista na escala evolutiva, de uma torrente tropical sobrenatural, me transformei em caranguejo” (Kosovski, 2016, p. 25), diz o *caranguejo que um dia foi um homem chamado Cosme*. O caçador retorna encarnado em caça para a rememoração de seu martírio. Sua alma passa pelas estações de sua vida anterior exatamente em seu momento de perigo, e é muda que perpassa os quadros de seu passado.

Uma vida sintetizada em suor e sangue, apenas respondendo às circunstâncias. A alma penada só ganha voz no quadro 8, denominado Eletrizar cidade, quando sobe ao palco para cantar/gritar suas dores e o recalque cultural investido contra sua imagem. Mas ainda assim só o faz sob um palco da morte. *Caranguejo Overdrive* é um teatro da morte, um drama histórico e lutuoso sobre a condição a qual a população negra foi e ainda está submetida.

No momento da encenação quando as luzes são recolhidas e o corpo dos três atores afiguram *overdrive*, os homens e caranguejos, lê-se três nomes: Josué de Castro⁷, Chico Science⁸ e o próprio Matheus Macena, o ator negro quem interpreta Cosme durante a maior parte desse excursão cênico. O recorte de luz bem delimitado em seu rosto, ao lado das outras duas figuras, delineiam a *facies hippocratica* da paisagem primordial petrificada na história negra no Brasil⁹.

Cada um desses nomes carrega consigo um material de conhecimento bélico contra as proposições de morte para os corpos negros periféricos. Todos etnicamente racializados. E suas imagens, que são também de luta e resistência, correm riscos de serem escanteadas

⁷ Com Felipe Marques coberto de lama ao centro da instalação cênica sobre a fome mimetizando o caranguejo descoberto em seu buraco — um foco de luz sob ele desenha essa imagem.

⁸ Com Eduardo Speroni dançando com uma mangueira de led, semelhante a que o primeiro vocalista de Nação Zumbi usou no videoclipe de Manguetown.

⁹ Josué de Castro morreu de depressão exilado em Paris pela ditadura militar; um acidente de carro ceifou a vida de Chico Science no início de sua carreira; Amarildo é um corpo cuja ausência por muito pouco não se justifica.

na história em consequência do caráter subversivo contra a política de silenciamento da escrita oficial, que só assume as vitórias.

Para os rostos dos reis, presidentes, papas e imperadores, são erguidas igrejas, palácios e casas oficiais. É contra essa escrita que se levanta o enredo da peça de teatro, ao pretender mostrar a face mais dura e crua por trás das propagandas ufanistas que procuraram justificar e convencer o motivo da guerra.

A peça também procurou dar vistas ao cotidiano dos trabalhadores das grandes obras de infraestrutura da cidade. Foi nas aparentes construções de seu tempo, que os autores miraram já como ruína, que esses trabalhadores alcançaram a sequência única do malogro da corveia anônima, que na história esteve sempre à sombra desses monumentos e edifícios, quando não por baixo deles.

O fantasma Cosme, após sua superação cênica, perde novamente a voz que havia ganhado ao incorporar o narrador-caranguejo, sua própria reencarnação. Após morrer, o caranguejo aparece em cena para interpelar a plateia: “Vocês querem que eu saia daqui? Vocês torcem muito por isso, não é?” (Kosovski, 2016, p. 48), pergunta o ator Felipe Marques em uma performance literária, estático por 20 minutos, coberto de lama, mimetizando um caranguejo, resumindo em si a conclusão da peça, repleta de cenas e elementos dramaturgicamente articulados simultaneamente. Não é uma posição confortável. Algumas das questões que conferem ironia à imagem do anjo da história alegorizado na peça são: o jogo de imagens entre essa situação de teste físico real; o questionamento do caranguejo sobre a empatia humana a respeito de sua situação; a alusão ao que a imagem do caranguejo significa na peça enquanto emblema; e a quebra de expectativa entre os papéis de público e personagem/ator.

Ao contrário do anjo benjaminiano da história, o anjo-caranguejo é irônico e mordaz. De costas para o passado, está de cara para o futuro. A cara do público. Momentos antes da peça acabar, o texto joga sobremaneira com as imagens da arte e do cotidiano nas perguntas que trincam a linguagem, como um martelo sobre uma superfície de vidro transparente.

“É apenas a imagem que sou” (Kosovski, 2016, p. 48). A alegoria do anjo-caranguejo absorve o público/leitor e seculariza o passado no presente das imagens de contínua violência, que somam a cada 23 minutos um jovem negro assassinado no Brasil¹⁰. O fantasma Cosme, que é a alegoria da imagem negra brasileira, está para a peça como o diapasão melancólico de batida monocórdica.

Por estar então historicizado pela natureza que se tornou, o anjo-caranguejo tem outra feição. Não é de horror como a do Angelus Novus de Klee, e também não é melancólica, pelo menos não em sua primeira camada. É irônica, porque como pergunta retórica, nos limites da linguagem, também está mudo, é silenciado e silencia.

A peça, que termina “sem um fim”, acaba com o caranguejo, e apenas ele, ouvindo os sons da tempestade que o fará sair da toca junto com uma “cambada de caranguejos”. Mas essa imagem não se liga ao correspondente profano da revolução que tem o Paraíso na tese benjaminiana (Löwy, 2005).

Para realizar a “justiça da terra”, *Tucu maretê diomá* (As tropas dos Cavaleiros da Miséria) fabricam *Tuinakurín*. Como afirma o Contador de Histórias, no quadro 2, denominado Origem, “os cavaleiros da miséria, com suas armaduras de barro, ensinavam que para fabricar uma tempestade você só precisaria de um bumbo, um regador e de suave assobio” (Kosovski, 2016, p. 27). Esse conto também é retratado no romance de Josué de Castro (1967), *Homens e Caranguejos*. Nenhum outro animal tem tamanha capacidade de manipulação da natureza a seu favor.

Sua capacidade de manipulação técnica da natureza é uma das principais e maiores marcas do progresso capitalista. Do conto ao fato, os homens-caranguejos são o despojo dessa marca rumo ao abismo sem fim. Benjamin também enxergava o fim dos trilhos por sobre os quais a locomotiva do trem encaminhava a humanidade; diferente de Marx — nessa que era sua imagem —, que via

¹⁰ Cf. Marques (2017).

no progresso técnico os rumos que levariam a humanidade para uma sociedade sem classes.

Benjamin acreditava que para alcançar o retorno ao paraíso primordial — o que quer dizer, a sociedade sem classes, o fim da pré-história da humanidade e o começo da história da humanidade —, era preciso que de dentro do trem essa mesma humanidade se levantasse para puxar os freios de emergência (Löwy, 2005). O fim dos trilhos do progresso é a catástrofe. Dos restos de mangue que sobraram, os simples materiais utilizados pelos catadores de caranguejo sinalizam sua astúcia e a tradição que passa de uma geração à outra. Ao lado das obras que drenam os brejos e o mangue, são apenas uma paródia dessa capacidade humana de manipular a natureza pela técnica.

Por isso o sorriso irônico do anjo-caranguejo diante do público/leitor, vide futuro (mudo). A natureza assim historicizada, ao final de *Caranguejo Overdrive*, revela-se em sua *facies hippocratica*. Nesse contexto, as curvas de seu rosto têm os traços de Amarildo, Marielle Franco e tantas outras no presente brasileiro imobilizado na imagem de sofrimento da história do povo negro desse país.

Há uma operação dialética praticada na peça que estreita sua afinidade com os dramas trágicos alemães. A encarnação da história na figura régia, que ocupa o centro da narrativa daquela dramaturgia e é o paradigma do melancólico, expressa nas intrigas de seus enredos a decadência moral, política e eclesiástica de seu tempo. Em *Caranguejo Overdrive*, o sujeito do conhecimento da história, a classe operária, é posta ao centro da narrativa como o expoente da história. Diferente do príncipe que toma o cetro em suas mãos, como quem agarra a própria História, o escravo nessa peça mostra nas marcas de suas dores o custo de seu acontecer “natural”.

Levando-se em consideração que o soberano era o representante político máximo escolhido por Deus, sua afinidade com o próprio Cristo nas peças dá-se, dentre outras coisas, pelo caráter trágico dos dramas e sua condição inigualável entre os homens comuns. Cosme ocupa o centro da narrativa como fantasma desse Cristo ressuscitado na natureza historicizada.

Os descendentes dos escravizados no Brasil até hoje estão submetidos a condições de assédio, violência e precarização devido às circunstâncias articuladas pela arbitrariedade filosófico-cristã da Igreja europeia barroca para justificar a escravização. É preciso convir, no entanto, que a condição de mártir dessa população não foi nem é voluntária.

Essa transfiguração trabalhada em *Caranguejo Overdrive* pratica aquele isolamento do eterno comum à expressão alegórica em seu trabalho salvífico. E “quando o próprio Cristo é empurrado para o plano do provisório, do cotidiano, do precário, estamos perante um gesto da mais radical sensorialidade” (Benjamin, 2011, p. 86). Mas, se o trabalho de crítica moral à história social brasileira é urgente, esse, que é um dos gestos mais poderosos, não pode deixar de acompanhar o todo das imagens dessa história.

Apesar de todas as mazelas, a história negra do Brasil não se resume à síntese de suor e sangue, por mais que tomem grande parte da malha de sua tradição. Nem tão pouco ao sujeito do conhecimento da história lhe falta ciência sobre sua própria condição, como vez e outra a peça deixa ver. É exclusivamente por falta de condições materiais que a superação dessa narrativa ainda não foi alcançada.

A peça, assim, não deixa de se filiar à narrativa dos dominadores que não conseguem reproduzir outra imagem dessa população que não a do subalterno indefeso, pacífico e alheio. De toda maneira, há também qualquer gesto de autocrítica em *Caranguejo Overdrive*, que ao absorver o público/leitor em seu último quadro também parece se implodir junto a ele. Dentre muitas imagens, é uma sirene de alarme que anuncia a iminência de mais outro armagedon à espreita. Afigura assim também o anjo da história na tese 9 de Benjamin (1985) em sua imobilidade/impossibilidade de fazer algo mais além de encarar com horror a pilha de destroços desse passado diante de seu rosto.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplanrio; Jorge Zahar, 1987.
- ARAÚJO, Tiago Gomes. *A identidade nacional brasileira na Guerra do Paraguai (1864-1870)*. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).
- CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003.
- KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo Overdrive*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.
- LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o cristo mendigo e a carnalíssima trindade*. Tese (Doutorado em História) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARQUES, Marília. ‘A cada 23 minutos, um jovem negro morre no Brasil’, diz ONU ao lançar campanha contra violência. *Portal Geledés*, 8 nov. 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/cada-23-minutos-um-jovem-negro-morre-no-brasil-diz-onu-ao-lancar-campanha-contraviolencia/>. Acesso em: 28 jan. 2021.

SCIENCE, Chico. *A cidade não para*. Interprete: Chico Science & Nação Zumbi. Da Lama ao Caos, Rio de Janeiro: Chaos, 1994. 1 CD. Faixa 3.

TIEDMANN, Holf. Introdução à edição alemã (1982), *In*: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, São Paulo: Editora da UFMG, Editora da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

COPRODUTORES FACEBOLSONARISTAS — UMA PAUSA NO MITO

ANDRÉ CARVALHO [ANDRÉ FERREIRA GOMES DE CARVALHO]

Introdução

Na *live* transmitida pelo Facebook em 24 de outubro de 2018¹, no minuto 18, duas pontas da bandeira do Brasil, que serve de fundo para a transmissão de Jair Bolsonaro, candidato à presidência, se despregam da parede e deixam o símbolo pátrio flácido e amarfanhado pender na parede. A fita adesiva prateada, colada de forma improvisada e aparente, não deu conta do peso do pano. Carlos, filho de Bolsonaro, contrarregista e diretor de arte, aparece alguns segundos depois para consertar o cenário enquanto a transmissão continua. No ano seguinte, já presidente, Bolsonaro faz 50 transmissões, todas elas ao vivo e sem cortes² — a não ser em casos de frequentes desconexões — com cenário, iluminação e figurino de igual nível amador. As lentes grande-angulares de webcams baratas frequentemente estão embaçadas e distorcem os cantos do quadro. É comum que Bolsonaro não saiba que já começou a transmitir e faça perguntas constrangedoras. Uma compilação mostra diversas

¹ Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2018/10/24/interna_politica,999800/bandeira-do-brasil-cai-de-cenario-durante-live-de-bolsonaro-assista-a.shtml. Acesso em: 11 mar. 2021.

² Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/bolsonaro-fez-50-lives-no-facebook-em-2019-jorge-seif-foi-quem-mais-participou/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

vezes em que o Presidente pergunta o “dia do mês”, revelando sua completa desorientação temporal³. Jorge Seif, que comanda a Secretaria de Aquicultura e Pesca, apelidado por Bolsonaro de “Netuno”, é o convidado mais frequente, com nove aparições. Outros amigos do Presidente aparecem de vez em quando, desafinando na sanfona (25 de julho de 2020)⁴ ou tomando leite com o chefe (29 de maio de 2020)⁵. Na primeira *live* como presidente, Bolsonaro explica que “como já falou, não entende de economia”⁶, e na transmissão de 30 de outubro de 2019,⁷ após o depoimento do porteiro de seu condomínio implicando-o no assassinato da vereadora Marielle Franco, a câmera tremula frente a Bolsonaro, que se descontrola e chora copiosamente acusando uma conspiração maquinada pela Rede Globo de Televisão. Enfatizemos: Bolsonaro, falando através da internet, sem ponto eletrônico nem direção profissional, acusa uma rede de televisão de conspirar contra seu governo.

Jean-Louis Comolli (2006), no ensaio “Como filmar o inimigo?”, explicita a necessidade de manter à vista o nazifascismo contemporâneo — especificamente, a Frente Nacional francesa. Enquadrar, confrontar e entrevistar o inimigo são, para o crítico-cineasta, uma ferramenta estratégica de combate e desmistificação. Estamos no âmbito do cinema documental e do realismo crítico, que busca apreender um índice da realidade e de verdade, na tradição de André Bazin e da primeira fase da revista *Cahiers du Cinéma*. Contudo, Comolli discute as dificuldades formais de sua tarefa: “Essa a pergunta que eu fazia: como incitar o espectador a um sentimento de horror e

³ Disponível em: <https://youtu.be/dKMCXUL9yCo>. Acesso em: 11 mar. 2021.

⁴ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/novo-ministro-do-turismo-gilson-machado-tocou-sanfona-em-lives-com-bolsonaro/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

⁵ Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/sonar-a-escuta-das-redes/post/entenda-por-que-o-copo-de-leite-na-live-de-bolsonaro-provocado-controversia.html>. Acesso em: 11 mar. 2021.

⁶ Disponível em: <https://youtu.be/NQIEB4xx7Ao>. Acesso em: 11 mar. 2021.

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/z4FjsKfrw2g>. Acesso em: 11 mar. 2021.

de revolta lógica diante das monstruosidades cotidianas da FN, sem fazê-lo deleitar-se nem com o horror, nem com sua denúncia espetacular?” (2006, p. 131).

A pergunta de Comolli ganha relevância quando percebemos que os novos inimigos não se esquivam à câmera, mas, pelo contrário, tendem a se expor ainda mais ao escrutínio público. Bolsonaro, por exemplo, aparece em fotos estendendo roupa⁸. Sua nora, Heloísa, transmite vídeos em que comenta a visita da sogra e exhibe joias pessoais⁹. Até mesmo a prática sensacionalista de fazer afirmações bombásticas que logo em seguida são negadas já era notada por Comolli nos discursos de Le Pen e asseclas:

Há uma sutileza perversa do fascismo à francesa, que tem a ver com o fato de que ele constantemente nega a si mesmo. [...] Essa denegação bloqueia a intervenção cinematográfica, assim como paralisa a luta política, muito impotente contra um inimigo que se esquivava em sua própria exibição. [...] acaba por tender ao *nonsense*. [...] A publicidade dada à acusação se acrescenta, portanto, aquela dada à sua rejeição. Duplo benefício. Todo ato efetuado e negado exhibe-se, assim, duas vezes. Confissão codificada e contra-confissão tonitruante (2006, p. 127-128).

Não será possível responder à difícil tarefa de elaborar uma estratégia audiovisual antifascista neste breve espaço, mas buscaremos oferecer alguns elementos que geralmente são negligenciados em discussões baseadas estritamente nas teorias do cinema. Em primeiro lugar, discutiremos brevemente a questão dos *reality shows* na tradição da indústria televisiva, para compreender como o formato se imiscui no audiovisual internetico e na política. Esperamos que

⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/assessoria-divulga-imagens-de-bolsonaro-lavando-e-pendurando-roupa-no-varal.shtml>. Acesso em: 11 mar. 2021.

⁹ Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/video/heloisa-esposa-de-eduardo-bolsonaro-exibe-em-video-joias-da-sogra/>. Acesso em: 11 mar. 2021.

isso indique nossa intenção de retornar ao cerne de textos benjaminianos como “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” e “O autor como produtor”, em que Benjamin indica claramente a necessidade de nos concentrarmos nas condições e nas relações de produção dos meios a fim de superar as dificuldades de se julgar apenas forma ou conteúdo. A história da televisão terá um caráter privilegiado em nossa discussão, pois trata-se de um meio que, mais do que o cinema, é estudado desde o começo como parte integrante da complexa máquina industrial de entretenimento e lazer, e apenas raramente é compreendida isoladamente, como uma técnica artística em busca de uma poética. Em seguida, veremos que a internet coloca novas questões a respeito das relações de produção, particularmente no momento em que consumidores/espectadores se tornam também produtores de conteúdo, graças à ampliação da banda larga e à adoção massiva de câmeras em aparelhos celulares. Tal fato concretiza desejos de cineastas e críticos desde o começo do século XX, a possibilidade de que todo cidadão se tornasse um criador de cinema. Por último, voltando a Benjamin e seus últimos textos, como “Sobre o conceito de história”, tentaremos definir ao menos uma estratégia geral que possa ser convertida em prática crítico-artística: a interrupção como atitude necessária de combate à lógica do audiovisual eletrônico contemporâneo. Aqui voltaremos a dialogar com a teoria do cinema, que constantemente se questiona a respeito dos pressupostos das práticas como a montagem, a continuidade e o plano-sequência em sua relação com a capacidade de representar a realidade e/ou de interferir nela.

Realidades da forma, formas de produção

*Disso resulta uma nova seleção, uma seleção
diante da aparelhagem, da qual o campeão, a estrela e
o ditador emergem como vencedores.*

[BENJAMIN, 2015, P. 79]

A partir do final dos anos 1990, vemos surgir a produção televisiva de *reality shows*, que, conforme argumenta Arild Fetveit (1999), parecem responder à diminuição da confiança do público no poder do cinema e da televisão de mostrar o real e o imediato. Segundo o autor, produções mais baratas sem atores profissionais e com o mínimo de ficcionalização traziam de volta o caráter de índice, a conexão inquestionável com o real que existe desde a invenção da fotografia. O público, supostamente cansado de efeitos especiais digitais e da manipulação de histórias por meio de roteiros repetitivos, se voltaria aos *reality shows*, que dependem de situações não combinadas com o mínimo de edição aparente. Vistos por essa perspectiva, programas como *Big Brother*, em que as câmeras ficam ligadas 24 horas por dia para captar o cotidiano mais banal de “pessoas comuns”, de fato parecem alcançar uma espécie de grau zero do realismo.

Considerando apenas o plano formal, o argumento de Fetveit ofereceria uma primeira explicação para a produção audiovisual de Bolsonaro e de outros políticos populistas no segundo milênio. Vale lembrar que o próprio Donald Trump alçou sua popularidade após apresentar um *reality show*: *O aprendiz*, cuja versão brasileira foi apresentada, dentre outros, pelo atual governador de São Paulo, João Dória. Seguindo esse raciocínio, diríamos que o público responde ao amadorismo das produções audiovisuais de Bolsonaro justamente porque já está saturado de produções editadas, enquadradas e roteirizadas conforme as convenções que a publicidade empresta do cinema, do vídeo e de toda produção audiovisual profissional. Em um dos artigos mais importantes sobre o assunto, publicado recentemente, intitulado “Cinemas da rede, no meio do redemoinho: da mão à rua, da rua à mão” (Andrade; Gomes; Guimarães, 2020), Juliano Gomes reforça a ideia do cansaço com obras “bem feitas”, no sentido de obras iluminadas, filmadas e editadas de acordo com o profissionalismo convencional da tradição. No campo da política, podemos pensar em campanhas como a de Lula em 2001, cuja imagem pessoal foi completamente reformulada por marqueteiros experientes, e que parecem inócuas e obsoletas hoje, como pôde

ser demonstrado pela produção da equipe de Fernando Haddad em 2017. A estética de *reality* da produção de Bolsonaro, desde suas participações em programas de auditório, quando ainda era um deputado insignificante, cria a impressão de oferecer o máximo possível de realidade, ou verdade, em oposição à ficcionalidade que fazia parte das campanhas até então. É frequente ainda ouvir o argumento de que, apesar de tudo, Bolsonaro “mostra quem ele é de verdade” — e isso é praticamente impossível de negar, ainda que quase tudo o que saia de sua boca seja mentira ou distorção. Não estamos ignorando que haja construção estético-discursiva consciente de cada momento dos vídeos de Bolsonaro, desde a (falta de) iluminação adequada até o *script* esboçado (mas quase nunca decorado). Estamos pensando no fato de que a crueza de sua realidade, desde a incompetência para realizar uma flexão até a bolsa de colostomia, é um índice inegável que o valoriza no contexto do aparato-*reality*¹⁰. Para Comolli, por exemplo, filmar o inimigo era uma chance justamente de expor tais fraquezas: “A sombra se desloca ao mesmo tempo que a luz. É o que eu sempre pensei sobre o poder filmado. Uma luva pelo avesso” (2006, p. 125). A nossa questão é compreender como tal exibição quase pornográfica dessa sombra conseguiu se transformar em tamanha força.

¹⁰ Benjamin compara político a ator perante o novo aparato técnico: “Com as inovações do equipamento de gravação, que permitem tornar a fala audível a muitos, e, em seguida, também o falante visível a muitos ilimitadamente, a exposição da figura política diante desse equipamento de gravação entra em primeiro plano. Os parlamentos esvaziam-se ao mesmo tempo que os teatros. O rádio e o filme modificam não apenas a função do ator profissional, mas igualmente também a função daquele, como é o caso da figura política, que se apresenta a si próprio diante desse equipamento de gravação. A orientação dessa modificação é, desconsiderando-se suas tarefas específicas, a mesma no ator de cinema e no político. Ela ambiciona a exposição de habilidades controláveis e mesmo transferíveis sob certas condições sociais, como o esporte já o exigira segundo certas condições naturais. Disso resulta uma nova seleção, uma seleção diante da aparelhagem, da qual o campeão, a estrela e o ditador emergem como vencedores” (2015, p. 79). Nesses termos, diríamos que ocorre uma seleção do político que confronta o aparato e, em seus termos, aparece como um vitorioso.

A televisão, desde sua origem, oferece algo que o cinema jamais conseguiu: em primeiro lugar, a capacidade de transmissão ao vivo (Caldwell, 1995, p. 27), cobrindo os eventos ou as performances no momento exato em que ocorrem. Quando “interrompe a programação normal”, o fato jornalístico mediado pela televisão coloca os espectadores não apenas no local do evento extraordinário, mas no instante em que ele ocorre. Ademais, especialmente a partir dos anos 1950, a televisão, como o rádio, penetra na domesticidade, na “fábrica do dia a dia” (Silverstone, 1994, p. 52). Décio Pignatari, em um conhecido ensaio sobre o meio, fala de “olhar endoscópico” (1988, p. 487). Benjamin menciona a reprodutibilidade como responsável por levar a cópia “ao encontro do espectador em sua situação particular” (2015, p. 58). A televisão fica ligada enquanto preparamos e consumimos alimentos, o que implica um modo de atenção essencialmente diferente para seus programas: eles competem por nossa atenção, sabendo de antemão que o modo normal de consumo televisivo é o distraído, numa frequência ligeiramente abaixo da consciência¹¹. A produção audiovisual de *lives* atualiza e amplifica essas características: *lives* não apenas são assistidas em computadores e dispositivos pessoais, mas são gravadas frequentemente nas próprias residências dos atores, já que poucos possuem estúdios apropriados. A impressão gerada pelas transmissões de Bolsonaro, quando ele toma café da manhã com repórteres ou até quando grava uma *live* assistindo à outra *live* (de Donald Trump!)

¹¹ Sobre esse ponto, é curioso revisitar uma afirmação de Walter Benjamin: “A recepção na dispersão, sintoma de modificações profundas da percepção, que se faz perceptível, com ênfase crescente, em todos os campos da arte, tem no filme o seu instrumento de exercício apropriado” (2015, p. 96). Vale notar que em uma versão posterior do texto, João Barrento usa o termo “distração”, em vez de “dispersão” (Benjamin, 2017a, p. 44-45). De qualquer forma, no século XXI, é impensável associar cinema com distração, já que a essência da “experiência cinematográfica” (Mauerhofer, 2018) desde que se abandonam os filmes de “atração” em festivais e circos, diferentemente do consumo televisivo, ocorre em uma sala escura isolada acusticamente do exterior. Mesmo assim, as observações de Benjamin nos ajudam a perceber a importância que o consumo distraído tem para a adaptação dos sujeitos aos “choques” da experiência moderna.

na televisão (6 de fevereiro de 2020), é a de que naquele momento específico compartilhamos os mesmos aposentos.

Sabemos que roteiristas e diretores de televisão têm consciência da situação de distração fundamental da audiência e dos frequentes intervalos comerciais programados. É por isso que o conteúdo da maioria dos programas deve ser redundante e recapitular constantemente os ocorridos e os detalhes mais importantes da trama. Mas, como já afirmamos, é preciso avançar em relação à descrição puramente formal dos produtos da televisão. Ela é, principalmente, uma nova forma de relação. Não é simplesmente seu conteúdo que se adequa à sala de jantar, mas a própria arquitetura das casas muda para recebê-la, e com isso a sociabilização se altera significativamente. John Hartley (1999) explica esse ponto fazendo uma analogia com a geladeira: ele mostra que a capacidade de guardar alimentos por mais tempo alterou significativamente os hábitos de alimentação e consumo nos Estados Unidos, facilitando toda a expansão para os subúrbios e, conseqüentemente, estimulando a necessidade de automóveis para todos os membros da família. Isso amplia ainda mais todo o aparato de consumo, que vai desde as propagandas (agora veiculadas pela própria televisão, no momento do jantar) até a rede de varejo, como no advento de grandes redes de supermercado e na derrocada dos pequenos comércios locais descentralizados. A geladeira, o aparelho, reforça uma série de relações sociais e de posições subjetivas que se desenvolvem a partir dos anos 1950. Da mesma forma, a televisão também pode ser considerada essencialmente uma relação que privilegia e que alimenta um tipo de sujeito: sejam os membros da família que se reúnem em frente à tela, no interior do lar, em vez de buscar espaços públicos de convivência, seja o adolescente que tem um motivo a menos para sair do quarto. Em outros termos, não estamos só nos perguntando acerca da capacidade representacional dos meios, mas da produção de sujeitos e pontos de vista dentro de relações reais de consumo e produção. Nossa questão, então, é identificar o tipo de relação e de sujeito criado pela produção audiovisual de

lives, utilizando o bolsonarismo como expressão máxima dessa forma. Desmistificar Bolsonaro não é apenas buscar “mensagens ocultas” nas suas comunicações nem o explicar semioticamente, mas compreender a dinâmica das relações que promove, dos sujeitos que cria e/ou reforça — para então propor novas relações.

De espectadores a coprodutores

Vivo em uma época em que não é somente fácil se perder tempo, como também ter o tempo roubado.

[BRECHT, 2019, P. 256]

O segredo da maioria dos *reality shows*, assim como dos programas sensacionalistas de auditório que fazem espetáculo dos dramas pessoais dos participantes, está em sua capacidade de incitar reações e comentários. A fórmula é idêntica à da maioria dos filmes de terror: todas as decisões erradas das personagens simultaneamente permitem a ação — pois complicam o conflito — e estimulam os espectadores a gritar: “Não entre nessa porta! Não suba essas escadas!”. A posição subjetiva do espectador é de superioridade; sabemos mais, somos melhores do que as vítimas, temos acesso a uma porção privilegiada da perspectiva geral, e assim podemos acompanhar com interesse e identificação cada decisão equivocada.

A mesma coisa ocorre com Bolsonaro: ele não produz um espetáculo para nossa contemplação, mas oferece oportunidades de participação virtual. O meio privilegiado, a *live*, ocorre na plataforma social, que estimula o engajamento constante em forma de comentários durante a transmissão ou em compartilhamentos posteriores. Seus vídeos, então, são editados e reeditados. As falas mais polêmicas são disseminadas em memes. Não importa se a interferência do público é positiva ou negativa, o que vale é a manutenção do motor que gera engajamento. Assim como nos *reality*

shows, a produção exige o mínimo de recursos financeiros e artísticos. Economiza-se na direção de arte, na formação de atores e no aparato técnico, mas o investimento retorna imediatamente na forma de engajamento e produção gratuita realizada pelo público e divulgada nas plataformas. Bolsonaro ganha em capital político, mas são as empresas como Facebook (que também controla o WhatsApp e o Instagram), Google (que controla o YouTube), entre outras, as verdadeiras ganhadoras a longo prazo.

A exposição da lógica da apropriação do trabalho de usuários de plataformas virtuais nas últimas décadas ultrapassaria o escopo deste texto¹². Desse debate, é suficiente compreender que desde a televisão e, principalmente, a partir da concentração de meios de expressão em plataformas monopolizadas como Facebook, Instagram e TikTok há uma necessidade estrutural de mobilizar atenção a do espectador/consumidor, que é imediatamente mercantilizada

¹² É importante esboçar algumas das linhas principais de raciocínio que permitem compreender o fenômeno de acordo com a teoria mais recente. Em primeiro lugar, vamos deixar de lado uma via de análise representada por autores como Evgeny Morozov (2011, 2018), Jaron Lanier (2010, 2018) e Shoshana Zuboff (2019), que encontrou ampla divulgação no recente filme *O dilema das redes* (2020). Resumidamente, esses autores salientam elementos como o oligopólio das “Big Techs”, a refinada capacidade de vigilância individual possibilitada pelo “Big Data” e a articulação de usuários, moderadores e proprietários de redes sociais com golpes de Estado e com ideologias autoritárias. A exposição desses fatores leva frequentemente a uma sensação de “invasão de privacidade” individual e a uma forma de resistência que, na verdade, seria desistência: sair das redes, esconder-se do olhar vigilante de Zuckerberg e cia. Nossa questão, contudo, passa ao largo de uma defesa da propriedade privada individual, e se refere à crítica das relações de trabalho que são transformadas não apenas com o advento da internet, mas desde o surgimento da cultura de massa industrial, em particular do modelo televisivo norte-americano, baseado na competição, cada vez mais desregulamentada, de empresas privadas pela atenção do público. Trata-se de uma discussão trazida por Dallas Smythe (1977, 2005), que cunhou o termo “público mercadoria” [*audience commodity*] e que despertou um debate, de modo algum resolvido, a respeito do *status* do espectador da cultura de massa como agente que colabora para a criação de valor (Caraway, 2011; Fuchs, 2015; Hesmondhalgh, 2010; Kaplan, 2019b, 2019a; Meehan, 1993). A exposição completa da questão encontra-se resumida em Fuchs (2015). Carvalho (2020) também busca uma explicação didática do assunto e inclui o trabalho mais recente e fundamental de Michael Kaplan (2019b, 2019a).

e negociada entre as empresas anunciantes e as veiculadoras de conteúdo. Essa situação sofre uma transformação significativa, sem alterar a lógica inicial, quando o consumidor passa a ocupar o lugar do produtor de conteúdo e seu engajamento se torna ainda mais vital ao funcionamento das plataformas. A lógica de funcionamento das plataformas depende de consumidores-produtores interagindo pelo intermédio de mecanismos essencialmente opacos — ninguém fora das empresas controladoras tem acesso a números sobre audiência, nem aos algoritmos utilizados para classificar e direcionar propagandas. É quando constatamos a centralidade do consumidor-produtor, a peça fundamental para a criação de valor no mercado de ativos virtuais, que conseguimos compreender a mais importante relação de produção atual, dentro da qual se insere o audiovisual contemporâneo veiculado pela internet. Se Baudry (2018), em seu influente texto, além de Metz (1982) e toda a crítica de base laciana desde então utilizam a influente teoria do Dispositivo (ou do Aparato) para explicar a interpelação do sujeito que é criado pelo cinema e pelas necessidades cognitivas que a “experiência do cinema” proporciona, é preciso compreender agora exatamente que tipo de relações de produção de valor, no campo do audiovisual, interpelam que tipo de sujeito. O sujeito que se cria é aquele versado nessa forma de engajamento social.

O artigo de Andrade, Gomes e Guimarães (2020), citado acima, tenta lançar as bases para refletirmos sobre a produção nova, criada inicialmente sem ambição artística, como os vídeos caseiros colocados na internet que se tornam sucesso instantâneo por meio do compartilhamento massivo. Eles percebem, de forma sensível, que a estética resultante de obras realizadas por uma classe que jamais havia tido acesso aos meios de produção e de veiculação de cinema constitui a produção mais interessante de nossos dias. Parece-nos ver, nessas obras, a concretização de ideais próximos aos de Vertov (2018): a possibilidade de acessar o mundo da produção atravessando fronteiras de classe; ou ainda o cerne da ambição realista de Bazin e Kracauer, a elaboração cinematográfica da “cena de rua” e do “inesperado”, que revelaria uma verdade transcendental (Xavier,

2008, p. 68). Neste ponto, é exemplar a citação de Cesare Zavattini, entusiasta do neorrealismo italiano:

[...] um filme de um homem que dorme, um filme de um homem que discute, sem edição e, eu poderia acrescentar, sem argumento. Um episódio sem centro e aleatório. Capaz de retornar ao homem como sendo “todo o espetáculo”. Algumas cenas obtidas por *colocar a câmera em uma rua*, em uma sala, fazê-las com *paciência insaciável, educar-nos, que grande conquista, para a contemplação do nosso semelhante, nas suas ações elementares* [...] (1979, p. 39 *apud* Oliveira, 2017, p. 37, grifos meus).

No entanto, um dos muitos achados do artigo de 2020 é perceber que a estética bolsonarista se insere e se utiliza dessa produção com mais desenvoltura do que os partidos políticos estabelecidos, tanto da esquerda quanto da direita tradicionais, e que esse é um fenômeno a ser explorado. Esperamos contribuir com os esforços dos autores ao incluir não apenas a teoria do cinema, mas complementos, como o da história e da teoria da televisão e também da economia da comunicação.

De acordo com a lógica das plataformas, segundo Kaplan (2019a, p. 9), elas capturam e produzem não a nossa atenção, mas a nossa distração. As imagens produzidas pelo aparato bolsonarista deseducam o olhar, antagonizam com a proposta de Zavattini. A lógica de vídeos em redes sociais exige um olhar desatento que passe imediatamente à ação (ao trabalho) de curtir, compartilhar e perseguir a próxima atração. O próprio teor de nossa crítica muda: abandonamos a denúncia do consumo da indústria de entretenimento, o clichê de apontar o “prazer fácil” e a distração indolente e emotiva do espectador-massa¹³, pois a nova lógica denega até mesmo a

¹³ “É um truísmo comum dentre produtores e escritores [...] que o público, uma vez no teatro, não é composto de diversos indivíduos, mas de um coletivo individual, uma massa, que deve ser alcançada apenas por meio de suas emoções; que tem a imaturidade mental e a alta sugestionabilidade emocional de uma massa” (Brecht, 1964, p. 79).

noção de prazer e gozo como desfrute e relaxamento — ela incita ao trabalho. Na televisão tradicional, a distração é um fator a ser resistido pelos produtores: programas buscam prender a atenção do espectador, oferecendo o melhor espetáculo possível e evitando que ele mude de canal. Na nova lógica, que convive, mas ultrapassa a televisão, tal como se firmou, desde os anos 1950, a distração é o objetivo último: para que a linha do tempo permaneça dinâmica, é preciso permanecer engajado e engajante em intervalos de tempo cada vez menores. Antes, o prazer consistia em abandonar-se em frente ao espetáculo; agora, situa-se no trabalho incessante de cliques e compartilhamentos.

A única reação possível diante de uma *live* de Bolsonaro é desviar o olhar e passar à ação: comentar, pressionar “curtir” ou “não curtir”, reproduzir um *meme*. A tela se torna então um espelho: no engajamento está a afirmação do sujeito, que passa a existir junto ao objeto, em tempo real. O nome de quem compartilha ou de quem comenta marca a sua existência do lado de lá, o lado que importa, indiferentemente se o teor da reação expressa desprezo ou complacência. Em ambos os casos, a popularidade do político é alavancada pelo algoritmo. Mais importante, os usuários permanecem na plataforma.

Em tempos de desemprego estrutural, o engajamento é o trabalho que sustenta nossa subjetividade. A produção tosca das *lives* reflete a impotência que Bolsonaro confessa a todo momento: “não posso fazer nada, não sei de economia, a responsabilidade é dos outros”. Em compensação, nós somos colocados para trabalhar. Como um vampiro, Bolsonaro se alimenta de nossa energia. Nós, coprodutores bolsonaristas, é que desempenhamos a sua função. Tornamo-nos políticos virtuais, e a performance na plataforma substitui a efetiva resolução política. Gritamos como em um filme de terror “não é por aí!”, enquanto assistimos à vida na casa do *Big Brother* presidencial. No regime nazista, ouvimos que a televisão aspirava a “imprimir a imagem do Fuhrer em todos os corações da Alemanha” (Das Fernsehen..., 1999). Bolsonaro atinge esse objetivo com o mínimo de esforço.

Assistimos à realização subvertida do ideal de Benjamin: “E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores” (2017b, p. 100)¹⁴. E isso ocorre porque o sonho da autonomia e da emancipação, além da utopia do trabalho significativo e pleno, foi cooptado: consumidores se tornam produtores sem ter conquistado primeiro um regime verdadeiramente livre. Eles apenas emprestam seu inconsciente e sua força vital à geração de valor de plataformas, cada vez mais poderosas, que organizam essa produção. Tal ameaça era prevista na condicional de Benjamin: “sem tocar as relações de posse” (2015, p. 26), o fascismo pode conferir às massas expressão, mas nega-lhes direito.

Interrompemos a programação

*Quem diria! Irritados contra as horas,
Novos Josués, aos pés de cada torre,
Atiravam contra os relógios, para deter o tempo*

[BARHÉLEMY, MÉRY APUD BENJAMIN,
2020, P. 56]

O que fazer, então? Aqui, o ensaio se torna conjectura. Primeiro, é preciso avaliar corretamente a situação para elaborar estratégias. Tomemos posição: não seremos mais reprodutores sem consciência das regras do jogo e de quem lucra com a nossa atividade. Seremos arqueólogos-pesquisadores das imagens — não para decifrá-las, mas para inventar novas relações. A situação é de emergência.

¹⁴ Cf. também a tese XIII do ensaio “A obra de arte...” (Segunda Versão). Comentando-a, Seligmann-Silva nota a relação entre a tese e as novas tecnologias e plataformas de produção e distribuição (*apud* Benjamin, 2015, p. 39).

Franco “Bifo” Berardi (2020) interpretou as primeiras semanas da quarentena imposta pelo surto do novo coronavírus como uma oportunidade de desaceleração do ritmo neoliberal que impunha castigos aos indivíduos e ao planeta como um todo. Os céus livres da poluição, tanto na China quanto na Itália, pareciam oferecer um respiro que poderia catalisar uma força revolucionária. Foi possível vislumbrar a natureza sem a intervenção dos humanos — e respirar. De repente, a “extinção” da espécie parecia uma opção mais sana do que a ideologia de um progresso sem limites que assassina todo um planeta.

No entanto, o vírus não interrompeu quase nada. Pelo contrário, sedimentou a passagem que já estava ocorrendo há décadas: em nossos casulos alimentados por fibra óptica, aumentamos o pulso das conexões virtuais. O valor das ações de empresas que ofereciam plataformas de comunicação disparou, assim como forçosamente parte da humanidade que ainda atravessava as ruas para conseguir bens e suprimentos aprendeu a sobreviver sem colocar os pés fora de casa. Cada minuto analógico, impossível de ser capturado e transformado em informação comercializável, se converteu em potencial de cliques e interações virtuais. O conteúdo explodiu, exigindo reações e comentários a cada fração de segundos. Não houve parada, apenas aceleração.

Interrupção é um tema frequente em Walter Benjamin. Sua crítica à ideologia do progresso está repleta de expressões que remetem à imobilidade. Puxar os freios de emergência, *Stillstellung*, “*arreter le jour*”, o relógio parado durante a Revolução Francesa (Benjamin, 2020, p. 87). “O pensar envolve não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua suspensão” (2020, p. 56).

O próprio estilo de Benjamin exige a redução do movimento ocular e do frenesi mental. Suas imagens dialéticas convidam a realmente parar, contemplar, produzir sentido e linguagem, ligar e religar. É assim que Benjamin escreve e é assim que deve ser (re)lido: muito, muito devagar. Suas citações compõem montagens: elas retiram os trechos originais de autores do contexto próprio, produzindo o efeito de “quebra, lacuna, separação” (Jameson, 2020, p. 124).

A psicanálise oferece outro ponto de apoio: uma de suas metas é justamente interromper a atuação neurótica, ou a reprodução actancial de uma causa recalçada. O consultório permite saltar para fora do tempo cronológico do trabalho; os próprios sonhos podem ser elaborados quadro a quadro, em câmera lenta e *close ups*. Metáfora cinematográfica que também consta nos textos de Benjamin, como a “câmera rápida” da história (2020, p. 55), e que revela seu desejo de se apropriar da técnica para impor-lhe o seu ritmo de historiador-intérprete.

A televisão, nos termos de Raymond Williams (2003), caracterizava-se pelo fluxo (*flow*), pela programação contínua que fugia ao controle do espectador e que articulava sintaticamente um programa após o outro, num encadeado que ressignificava cada uma das partes. A partir do surgimento do videocassete e de todas as tecnologias que permitem a reprodução, a pausa e a repetição do conteúdo pelo espectador foi possível interromper o fluxo — um fato que alterou profundamente a própria qualidade dos programas. A internet, inicialmente, não parecia suscetível ao fluxo, já que se colocava mais como espaço do que tempo. Espaço de convivência virtual a ser frequentado de acordo com o tempo e a disposição do usuário. A lógica das plataformas e redes sociais representa um revés: o acontecimento, a novidade, a linha do tempo que se renova a cada atualização, engolindo o passado, impõe uma velocidade ao sistema que escapa novamente ao controle do usuário. Bolsonaro faz uso disso, promovendo factóides e polémicas todos os dias. Ele controla o fluxo e impede o tempo de contemplação. Por isso, é preciso pausar e olhar para Bolsonaro atentamente. É preciso ver o seu ridículo e apontá-lo, parar os quadros do vídeo e legendá-los¹⁵ para que indiquem o bufão que é.

¹⁵ “A câmera torna-se cada vez menor, cada vez mais pronta a fixar imagens fugidias e secretas cujo choque faz parar no observador os mecanismos associativos. É aí que deve entrar a legenda escrita, que inclui a fotografia no âmbito da literarização de todas as condições de vida, e sem a qual toda a construção fotográfica está condenada a permanecer num limbo impreciso” (Benjamin, 2017c, p. 68).

Mais do que isso, é preciso resistir à relação que se impõe como lógica heterodeterminada de consumo e (re)produção. Interromper o progresso do tempo significa recusar a imposição dos 24 quadros por segundo que são expelidos do projetor para provocar a ilusão do movimento — a “temporalidade compulsória do código do movimento” (Hansen, 2015, p. 250): ao contrário, é preciso substituir cada um dos quadros por uma imagem, uma figura que permita a leitura e a contemplação para que o leitor/espectador consiga elaborar os significados em seu próprio tempo. Em termos práticos, como indicação, poderíamos vislumbrar uma estética que não se submeta à transparência e à continuidade, mas que, com Brecht, revele a artificialidade e a contingência. É isso que forma verdadeiros produtores, no sentido de educá-los para as possibilidades abertas com o domínio da linguagem do meio, e não de torná-los máquinas de reprodução incapazes de reflexão.

Talvez essa seja a caracterização do “jogo”, que pontua momentos-chave do ensaio “Obra de arte...” (Cf. também Hansen, 2004), se compreendido como uma atuação essencialmente democrática que promova a autonomia — muito diferente da mentira que a *gameficação* da vida promove sob o neoliberalismo das plataformas, a “exploração como jogo” (Fuchs, 2015, p. 577). Assim como não há cinema em Bolsonaro, também não há jogo verdadeiro, pois as regras são imprevisíveis e arbitrárias ou já são pré-estabelecidas pela competição do mercado e da atenção. Assim, não existem sujeitos sendo educados para a própria possibilidade da existência lúdica que apenas a arte e o jogo permitem. Quando falamos em buscar outras relações, é a isso que nos referimos.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Á; GOMES, J.; GUIMARÃES, V. Cinemas da rede, no meio do redemoinho: da mão à rua, da rua à mão (1). *Cinética*, 7 dez. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/cinemas-da-rede-1/>. Acesso em: 20 mai. 2021.
- BAUDRY, J. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. (Ed.). *A experiência do cinema*. Tradução de Vinícius Dantas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. p. 309-324.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (5ª versão). In: *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a. p. 7-48.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b. p. 79-106.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c. p. 49-78.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Tradução de Adalberto Müller. São Paulo: Alameda, 2020.
- BERARDI, F. *Extremo: crônicas da psicoflagelação*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2020.
- BRECHT, B. *Poesia*. Tradução de André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BRECHT, B. The German Drama. In: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964. p. 77-81.

- CALDWELL, J. T. *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.
- CARAWAY, B. Audience Labor in the New Media Environment: A Marxian Revisiting of the Audience Commodity. *Media, Culture & Society*, v. 33, n. 5, p. 693-708, 2011.
- CARVALHO, A. Distopia e trabalho cultural: da ficção científica às plataformas digitais. In: *Livro do encontro da ABRALIC 2020*. [S. l: s. n.].
- COMOLLI, J. Como filmar o inimigo? In: GUIMARÃES, C.; CAIXETA, R. (Ed.). *Ver e Poder: A Inocência Perdida*. Cinema, Televisão, Ficção, Documentário. Tradução de Augustin De Tugny e Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 123-134.
- DAS FERNSEHEN Unter Dem Hakenkreuz. Direção: Michael Kloft. [S. l.]: Spiegel TV, 1999. (55 min).
- FETVEIT, A. Reality TV in the Digital Era: A Paradox in Visual Culture? *Media, Culture & Society*, v. 21, n. 6, p. 787-804, 1999.
- FUCHS, C. Dallas Smythe Today: The Audience Commodity, the Digital Labour Debate, Marxist Political Economy and Critical Theory. Prolegomena to a Digital Labour Theory of Value. In: FUCHS, C.; MOSCO, V. (Ed.). *Marx and the Political Economy of the Media*. Leiden: Brill, 2015. p. 522-599.
- HANSEN, M. Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, W. *et al.* (Ed.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Contraponto, 2015. p. 223-274.
- HANSEN, M. Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. *October*, v. 109, p. 3-45, 2004.
- HARTLEY, J. *Uses of Television*. New York: Routledge, 1999.

- HESMONDHALGH, D. User-Generated Content, Free Labour and the Cultural Industries. *Ephemera: Theory and Politics in Organization*, v. 10, n. 3-4, p. 267-284, 2010.
- JAMESON, F. *The Benjamin Files*. London: Verso, 2020.
- KAPLAN, M. The Digital Potlatch: The Uses of Uselessness in the Digital Economy. *New Media & Society*, v. 21, n. 9, p. 1-20, 2019a.
- KAPLAN, M. The Self-consuming Commodity: Audiences, Users, and the Riddle of Digital Labor. *Television and New Media*, v. 21, n. 3, p. 1-20, 2019b.
- LANIER, J. *Dez Argumentos Para Você Deletar Agora Suas Redes Sociais*. São Paulo: Intrínseca, 2018.
- LANIER, J. *You Are Not a Gadget: A Manifesto*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, I. (Ed.). *A experiência do cinema*. Tradução de Marcelle Pithon. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. p. 303-306.
- MEEHAN, E. R. Commodity Audience, Actual Audience. The Blindspot Debate. In: WASKO, J.; MOSCO, V.; PENDAKUR, M. (Ed.). *Illuminating the Blindspots*. Essays Honouring Dallas W. Smythe. Westport: Praeger Publishers, 1993.
- METZ, C. *Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan Press, 1982.
- MOROZOV, E. *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. Tradução de Claudio Marcondes. São Paulo: Ubu, 2018.
- MOROZOV, E. *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*. New York: PublicAffairs, 2011.
- OLIVEIRA, J. P. M. R. de. *O roteirista Cesare Zavattini: método e estrutura narrativa do filme Umberto D*. Dissertação (Mestrado em Artes) — Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola

- de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-ARTHFQ/1/dissertfinalfinal_joana_oliveira.pdf. Acesso em: 12 dez. 2020.
- PIGNATARI, D. O paleolhar da televisão. In: NOVAES, A. (Ed.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 487-492.
- SILVERSTONE, R. The Suburbanisation of the Public Sphere. In: *Television and Everyday Life*. New York: Routledge, 1994. p. 52-78.
- SMYTHE, D. W. Communications: Blindspot of Western Marxism. *Canadian Journal of Political and Social Theory*, v. 1, n. 3, p. 1-17, 1977.
- SMYTHE, D. W. On the audience commodity and its work. In: DURHAM, M. G.; KELLNER, D. (Ed.). *Media and Cultural Studies: Keyworks*. London: Wiley-Blackwell, 2005. p. 1-17.
- VERTOV, D. Dziga Vertov. In: XAVIER, I. (Ed.). *A experiência do cinema*. Tradução de Marcelle Pithon. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. p. 201-216.
- WILLIAMS, R. *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Routledge, 2003.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- ZAVATTINI, C. *Neorealismo ecc*. Milão: Bompiani, 1979.
- ZUBOFF, S. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs Books, 2019.
- THE SOCIAL DILEMMA. Direção: Jeff Orlowski. [S. l.]: Exposure Labs, Argent Pictures, The Space Program, 2020. (94 min). Cor.

ORDEM E PROGRESSO: DESMONTAGEM DE UMA HISTÓRIA QUE NÃO FOI

MERCEDEZ RODRÍGUEZ [MARÍA MERCEDEZ RODRÍGUEZ]

*O irreparável do meu passado —
esse é o cadáver!
Todos os outros cadáveres pode
ser que sejam ilusão.
Todos os mortos pode ser que sejam
vivos noutra parte.
Todos os meus próprios momentos passados
pode ser que existam algures.
Na ilusão do espaço e do tempo.
Na falsidade do decorrer[...]
Pode ser que para outro mundo eu possa levar
o que sonhei. Mas poderei eu levar para
outro mundo o que me esqueci de sonhar?*

[FERNANDO PESSOA]

*Acho que vocês deveriam sonhar a terra,
pois ela tem coração e respira.*

[DAVI KOPENAWA]

. 1 .

Esparzidos pelo chão, os cacos ainda se movem e destelham cores vivas e brilhantes. A energia cinética acumulada nos microssegundos que durou a queda fez do choque um destroço de azul, branco e vermelho. O som que se espraçou sobre o piso de madeira e se propagou pelo ambiente em ondas sonoras velocíssimas já se extinguiu, e agora apenas resta o silêncio. Um silêncio que será rapidamente abafado quando as primeiras notas do piano, que soará de maneira extradiegética pelas próximas duas horas, aparecerem timidamente para preencher o vazio com uma música ambiente aveludada e acolhedora. Dois atores e duas atrizes entraram na sala por cantos diferentes, se encontraram no centro do palco e, após cumprimentarem-se brevemente, um deles deixou cair no chão um vaso de cerâmica que tinha nas mãos. O som estridente chegou até a plateia milésimos de segundos depois que a imagem. Essa imperceptível defasagem do tempo sempre me intrigou. Como se a realidade não fosse uma coisa única e compacta, e estivesse formada por fragmentos que a cada momento precisam ser colados. Como se a realidade fosse uma coisa fissurada, dissonante e em descompasso.

Colar os fragmentos do vaso espraçado será uma ação lenta e prolongada que os atores e atrizes realizarão de maneira contínua sobre uma pequena mesa situada no fundo do cenário. Um cenário vazio que rapidamente será preenchido por diversos objetos que trarão à luz pedaços de histórias de um país e de pessoas: uma coleção de moedas do tempo do Império, brinquedos antigos, casacos gastos, sapatos, cartas rasgadas, fotografias amareladas, instrumentos musicais, malas, bilhetes amassados de pessoas desmemoriadas, lembranças. Entre esses objetos, uma revista achada num consultório médico com uma matéria intitulada: “Memória, mude seu passado e seja mais feliz: lembranças positivas são a chave para uma vida melhor, e a ciência já conhece as ferramentas para criá-las”.

O gesto parcimonioso dos atores e atrizes que se revezam para colar os fragmentos e recompor o vaso partido contrasta com a quantidade avassaladora de estímulos que se sucederão nas próximas horas e que deixarão paulatinamente o espaço abarrotado de tempos e memórias. Sem opor resistência, me deixo envolver no frenesi que satura a cena com objetos, imagens e palavras. Na minha frente, tudo é velocidade e ritmo calculado. Mas, por momentos, o segundo plano convoca meu olhar e me transmite as vicissitudes e cadências de um tempo demorado, um tempo ancião que captura a delicadeza efêmera de um anacronismo em descompasso. A técnica milenar utilizada para colar o vaso se chama *Kintsugi* e consiste em reparar peças de cerâmica quebrada com uma mistura de laca e pó de ouro. A técnica japonesa dá nome à peça de teatro que estou assistindo agora numa sala preta, em um país estrangeiro, junto com outras pessoas próximas e distantes¹.

. 2 .

No primeiro plano as coisas se aceleram. O piano soa e, sob a luz dos holofotes, os atores e atrizes narram freneticamente uma história que se repetirá muitas vezes com ligeiras variações. Uma história fragmentada que, desde diferentes ângulos, versões e pontos de vista, tentará reconstruir o que aconteceu numa noite em que os integrantes do grupo se encontraram para comemorar o fim do ano com muito sushi, sashimi e saquê. A proposta, além da celebração, era pensar no futuro do Lume. Mas a intervenção pouco feliz de um dos integrantes fez com que a festa terminasse em uma briga tão disparatada e absurda quanto violenta: “Eu não preciso de vocês

¹ Se trata da peça *Kintsugi, 100 memórias*, do grupo Lume, com dramaturgia de Pedro Kosovski e direção de Emilio García Wehbi.

para nada”². Subitamente, o conflito estoura, e uma noite cordial se transforma em um destroço de pratos, copos e garrafas. A princípio, nada permitia prever essas reações desmedidas. Como um animal oculo, espreitando a presa, uma violência contida e acumulada irrompeu em cena. Uma violência inesperada, que é exteriorizada de maneira manifesta por alguns, enquanto outros se limitam a observar em silêncio, atônitos, imóveis, paralisados: “de nossa parte era uma inação, uma apatia quase obscena”, “a gente podia ter feito alguma coisa”, “eu fiquei e fui parte”. O resultado: louça estilhaçada, restos de comida estragada, cacos de vidro esparzidos pelo chão e um pequeno cooler, utilizado para esfriar bebidas, que “por fora parecia intacto, mas por dentro estava todo quebrado”.

A peça estreou em 2019, ano em que um deputado de pouca monta, que alguns anos antes homenageara publicamente um torturador da última ditadura civil-militar, assumiu a presidência do Brasil: *Contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo, pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas nossas Forças Armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim*³.

Nas próximas duas horas, os personagens da peça tentarão reconstruir, por meio de relatos equívocos e fragmentados, o que aconteceu em uma noite na qual tudo se quebrou.

² As frases que aparecem entre aspas sem referência são extratos da dramaturgia da peça *Kintsugi, 100 memórias*.

³ O impeachment da presidenta Dilma Rousseff rompeu o semblante democrático institucional no país e evidenciou a continuidade sub-reptícia de práticas e discursos autoritários, violentos e reacionários que nunca foram punidos nem erradicados no Brasil. Os cacos ainda tremem e exigem reparo.

. 3 .

Entretanto, a realidade é uma coisa fissurada, dissonante e em descompasso. Só a excessiva proximidade com as coisas que chamamos objetos não nos deixa perceber essas lacunas. Porém, ao nos afastarmos um pouco, tudo se percebe diferente. Não precisam ser milhões de anos luz, nem precisamos comprovar com cálculos matemáticos rigorosos que o brilho anacrônico de uma estrela extinta há milhares de anos ilumina hoje o céu noturno. Pode ser uma distância menor, apenas para ganhar algo de perspectiva.

Ao sair do teatro, caminho pelo estacionamento escuro e um lampejo me sobressalta. Após alguns segundos vem o som da trovoadas e completa o acontecimento. Quase imediatamente, uma racionalidade lógica, acostumada a encontrar o encadeamento causal que organiza e explica os fenômenos, determina: choverá. Nessa simples conclusão, o porvir, atrelado aos signos do presente, aparece como uma catástrofe inexorável. O anúncio do temporal se forma na junção simbólica de dois significantes que ao se fixar criam uma cadeia de sentido unívoca e unidirecional, uma linha reta que traça uma aparente continuidade entre passado, presente e futuro e provoca a ilusão fantasmagórica de um evento total. O prognóstico, que antecipa a tormenta como um evento necessário, toma valor de verdade na sujeição a esse discurso. Não há alternativa: nada pode ser feito para interromper o avanço de um fenômeno atmosférico natural. Agora as rajadas do vento mexem as árvores e ostentam sem esforço uma pequena amostra do seu poder. Relâmpagos e trovões criam no céu um show medusino que encanta e petrifica. O espetáculo, feito de imagens e sons, impele à contemplação extasiada das suas forças sublimes e provoca anestesia e paralisção. Nessa inação, nessa imobilidade e passividade, a tempestade adquire a força paradoxal de uma profecia autorrealizada, e as primeiras gotas de chuva começam a cair sobre o asfalto como um destino prefigurado.

. 4 .

Desde sua sabedoria ancestral, Davi Kopenawa fala do futuro e nos adverte acerca de um perigo profundamente contemporâneo. Uma catástrofe ambiental planetária provocará uma queda do céu se os últimos xamãs — os únicos que podem parar as tormentas, os únicos que sabem fazer dançar os *xapiris* que “afugentam o ser do tempo chuvoso Ruëri, acalmam os seres trovão, impedem a terra de cair no caos e o céu desabar” (Kopenawa, 2015, p. 484) — morrerem⁴.

Sem xamãs, a floresta é frágil e não consegue ficar de pé sozinha. [...] O céu ficará coberto de nuvens escuras e não haverá mais dia. Choverá sem parar. Um vento de furacão vai começar a soprar sem jamais parar. Não vai haver mais silêncio na mata. A voz furiosa dos trovões ressoará nela sem trégua, enquanto os seres dos raios pousarão seus pés na terra a todo momento [...]. Então o céu, tão doente quanto nós por causa da fumaça dos brancos, vai começar a gemer e se rasgar (Kopenawa, 2015, p. 492).

As profecias xamânicas de Kopenawa se remontam ao passado e anunciam os efeitos devastadores de uma tempestade chamada progresso, que o anjo benjaminiano já tinha observado atônito num outro instante de perigo.

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não consegue mais fechá-las. Essa tempestade

⁴ Na cosmovisão dos yanomamis, quando há um período intenso e prolongado de chuvas, os xamãs fazem dançar os *xapiris*, que trazem de volta o ser do tempo seco, restabelecendo, assim, o equilíbrio.

o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1994a, p. 226).

Ao mesmo tempo próximas e distantes, as imagens de Benjamin e Kopenawa se tocam no agora e antecipam a catástrofe. Mas suas advertências não são fatalistas. Pelo contrário, suas palavras expressam a necessidade profundamente vital de interromper o curso da história, deter o avanço desse tempo linear, desse encadeamento causal, dessa filosofia do progresso que no capitalismo está associada quase exclusivamente ao domínio técnico da natureza e à exploração humana. Do que se trata para ambos é de parar a tempestade.

. 5 .

Quando o fascismo irrompeu na cena europeia com a força contida de um animal oculto prestes a atacar, alguns se paralisaram com o fenômeno e outros o subestimaram, vendo nele apenas o ressaibo de um passado reacionário que rapidamente seria superado pela consolidação de uma ordem cada vez mais racional — seja porque a evolução técnica e científica levaria a estágios cada vez mais avançados de bem-estar social, seja porque o aprofundamento das contradições entre as forças produtivas e as relações de produção conduziria inevitavelmente para a revolução. Mas, para Benjamin, essa confiança no avanço da razão se baseava numa crença equivocada fundada na identificação afetiva com o ponto de vista dos vencedores da história, uma visão que não permitia enxergar nem compreender a íntima relação entre essa racionalidade positivista do capitalismo industrial e o totalitarismo fascista. Aos seus olhos, a cumplicidade orgânica entre ideologia do progresso e totalitarismo, entre desenvolvimento técnico e guerra, entre cultura e barbárie, brilhava escancaradamente sob a luz fria dos holofotes

de um projeto iluminista que pretendia racionalizar o mundo e que produzia sujeitos ao mesmo tempo iluminados e deslumbrados.

Na perspectiva de Benjamin, era incompreensível que a social-democracia alemã não enxergasse a potencial letalidade da ideologia do progresso no marco do capitalismo industrial, que não percebesse a profunda modernidade do fascismo, que não concebesse sua irrupção como o sintoma de uma doença crônica que exigia um diagnóstico diferente: um outro olhar, uma outra forma de conceber o tempo e narrar a história que pudesse se constituir como alternativas tanto “ao fatalismo melancólico da ‘indolência do coração’ quanto ao fatalismo otimista da esquerda oficial — social-democrata ou comunista —, certa da vitória ‘inelutável’ das forças progressistas” (Löwy, 2005, p. 75). Para Benjamin, continua Löwy, esse fatalismo provocava imobilidade e impotência, “privando às atividades humanas de qualquer valor” e levando consequentemente “a uma submissão total à ordem das coisas que existem” (Löwy, 2005, p. 71). Benjamin via nisso o maior engodo em que se encontrava a esquerda na sua época: uma forma de contemplação passiva que tinha levado à “capitulação sem combate da esquerda alemã perante o avanço de Hitler” (Löwy, 2005, p. 118).

. 6 .

Após serem varridos os destroços (restos de sushi, cacos de vidro, louça quebrada), a proposta continuava firme: pensar no futuro do Lume. Mas tinha algo “patético e patológico” nessa insistência que evidenciava uma forma de doença crônica e estrutural: “Como pensar no futuro depois de tudo o que aconteceu?”.

Segundo Reyes Mate, a visão evolucionista da história baseada na produção capitalista e no progresso supõe avançar deixando para atrás o que passou: “Para construir é preciso olhar para frente, diziam depois da Segunda Guerra Mundial” (Mate, 2011, p. 52). Portanto, para o autor, a ideologia do progresso não está desvinculada de um

certo tipo de esquecimento, culturalmente produzido, baseado em sonhos de felicidade futura. Na perspectiva de Buck-Morss, os sonhos do século XX (tanto na sua versão capitalista quanto comunista) estavam baseados numa utopia de massas que era a força ideológica que sustentava a modernização industrial. Mas esses sonhos modernos ocultavam a estrutura rígida e fria do mecanismo capitalista, e a promessa de progresso derivou rapidamente numa acelerada sucessão de catástrofes.

Os mais inspiradores projetos de utopia de massas — a soberania de massas, a produção de massas, a cultura de massas — deixaram na sua esteira uma história de desastres. O sonho da soberania de massas levou a guerras mundiais baseadas no nacionalismo e ao terror revolucionário. O sonho da abundância industrial possibilitou a construção de sistemas globais que exploraram tanto o trabalho humano quanto o meio ambiente natural. O sonho da cultura para as massas criou um conjunto de efeitos fantasmagóricos que estetizam a violência da modernidade e anestesiam suas vítimas (Buck-Morss, 2018, p. 16).

Quase cem anos depois das advertências de Benjamin acerca do perigo da lógica do progresso na modernidade industrial, os sonhos coletivos foram deixados para trás. “Em seu lugar, um apelo às diferenças que estilhaçam as massas em fragmentos agora estrutura tanto a retórica política quanto as estratégias de mercado” (Buck-Morss, 2018, p. 15). Assim, embora a produção industrial continue acelerando de maneira constante e sua capacidade de destruição tenha aumentado exponencialmente, na atualidade, o poder político e econômico pode prescindir de discursos que interpelam às massas com a promessa de um futuro melhor. A crença de que “a remodelação industrial do mundo é capaz de dar origem a uma boa sociedade ao proporcionar felicidade material às massas” (Buck-Morss, 2018, p. 15) se dissipou em um salve-se quem puder individual que exorta à ampliação ilimitada da própria

capacidade de consumo. Como afirma Buck-Morss, enquanto os sonhos coletivos da modernidade foram abandonados e esquecidos, “as mercadorias não deixaram de abarrotar os mundos de sonhos privados; elas ainda possuem uma função utópica no nível pessoal” (Buck-Morss, 2018, p. 15). Assim, com o esfacelamento do social e a perda de um horizonte de sentido comum, o massivo se torna gradativamente uma forma coletiva de vivenciar a própria individualidade. Com esses indivíduos, ávidos consumidores de mercadorias, “sucedeu o mesmo que com os lotófagos de que fala Ulisses: alimentavam-se da flor de lótus que produzia amnésia e, conseqüentemente, a ilusão de felicidade” (Mate, 2011, p. 21).

No primeiro plano, os personagens vão e vem vertiginosamente. Suas falas se atropelam, se interrompem, se superpõem. As anedotas narradas para o público têm por momentos um viés cômico, absurdo e excessivo, e a plateia ri. Vários objetos já foram exibidos e agora jazem no chão etiquetados e classificados. Subitamente, alguém mostra a imagem paralisada de uma mulher no instante preciso em que a máquina fotográfica capturou seu gesto e o retirou do fluxo temporal. Essa imagem forma parte de uma série de fotografias de pessoas com Alzheimer que os personagens da peça dizem ter entrevistado numa pesquisa de campo para a construção de um espetáculo que falará sobre a memória. A mulher, uma sobrevivente da última ditadura militar brasileira, tem seus olhos arregalados fixados em nós. Mesmo num estágio bem avançado da sua doença, ela ainda se pergunta: “Como podem os brasileiros terem esquecido tanta coisa?”.

. 7 .

Davi Kopenawa fala que os brancos não sabem sonhar. Por causa de uma paixão doentia pelas mercadorias, quando eles dormem apenas conseguem ver a si mesmos, seus objetos e suas propriedades. Não enxergam a floresta nem escutam as vozes dos seus antepassados. Por esse motivo, suas mentes estão cheias de esquecimento, e eles

precisam desenhar permanentemente suas palavras em peles de papel para lembrá-las. Desde sua perspectiva, esse gesto obsessivo de registro e de controle pode ser entendido como uma resposta sintomática a uma forma de organização social patológica que produz massivamente mercadorias e olvido.

Benjamin, que foi um dos pioneiros “a vislumbrar a mediação fundamental que permite pensar historicamente a relação de transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações no *sensorium* dos modos de percepção” (Barbero, 1997, p. 72), observou como os processos de industrialização e mercantilização da modernidade propiciaram desenvolvimentos técnicos que modificaram de maneira drástica as formas de produção e recepção das obras de arte. Desde a xilogravura até o cinema, a possibilidade de reproduzir tecnicamente imagens e palavras provocou transformações radicais nos modos de percepção que impactaram diretamente na sociedade e na cultura (Benjamin, 1994b). Por exemplo, quando a palavra escrita se tornou tecnicamente reproduzível, a produção massiva de livros tornou indispensável a criação de uma demanda de consumo. Portanto, além do projeto iluminista de integração forçada da população numa cultura nacional letrada, a alfabetização compulsória foi também uma necessidade de mercado.

Com o surgimento da imprensa, o livro se tornou um objeto de consumo cada vez mais acessível ao grande público, e, a leitura solitária, um fenômeno cultural que acompanhou e reforçou o processo massivo de individuação da modernidade (Benjamin, 1994c). Com ele, os modos de produção, transmissão e recepção de histórias se desvincularam da tradição oral de base comunitária, própria do ofício artesanal. Benjamin via nesse processo uma perda na capacidade de narrar que se tornou sintomática ao longo da modernidade. Se as condições de produção do trabalho manual possibilitavam a confecção demorada de histórias, imagens e palavras tecidas e bordadas para serem transmitidas de geração em geração, com o desenvolvimento das forças produtivas, as condições de recepção dessa forma artesanal de comunicação se tornam menos favoráveis.

Na fábrica, cada operário se relaciona quase exclusivamente com a máquina numa atividade solitária, repetitiva e monótona que padroniza o tempo e o segmenta em fragmentos que serão recompostos de maneira consecutiva e linear na cadeia de montagem. O efeito cultural desse processo é, como Benjamin não se cansa em dizer, uma metamorfose radical no aparelho perceptivo que impacta fortemente nas formas de subjetivação. Nessa temporalidade mecânica, contínua e homogênea, não apenas se produzem objetos em série, mas também se fabricam de maneira massiva indivíduos isolados que perderam a capacidade de intercambiar experiências.

Se a arte de narrar entrou em declínio no início da modernidade, esse processo se acentua com o aparecimento do jornal e a lógica da informação. O propósito dos jornais, diz Benjamin, “consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado” (Benjamin, 1989, p. 106). Na lógica da informação, os fatos vêm acompanhados de explicações reduzidas que pretendem oferecer uma compreensão unívoca e imediata dos acontecimentos, tornando as notícias perecíveis e criando a necessidade comercial de produzir novidades constantes que apagam o anterior. Nessa dinâmica de saturação e aceleração permanente, a notícia chocante de hoje será esquecida amanhã. Como os lotófagos da Odisseia, os consumidores contemporâneos de novidades alimentam a sua própria amnésia, mas sem nenhuma ilusão de felicidade. Sob essa perspectiva, o esquecimento pode ser entendido como um efeito cultural tecnicamente produzido que fabrica massivamente indivíduos isolados com os olhos cravados em peles de imagens:

Deve ser porque suas mentes são mesmo muito esquecidas! Seus ancestrais devem ter criado esses desenhos para poder seguir seus pensamentos. Talvez tenham pensado outrora: “Vamos desenhar o que dizemos e assim talvez nossas palavras não fujam mais para longe de nós”. É verdade. Suas

palavras não parecem se firmar por muito tempo em suas mentes. Se escutarem muitas delas sem marcar seu traçado, elas logo desaparecem de seu pensamento. Quando guardam uns desenhos delas, ao contrário, no dia seguinte, depois de as terem esquecido, podem lembrar de repente: “*Oae!* É isso! As coisas são mesmo como eu as pintei nessa pele de papel!”. É o costume deles. Fazem isso o tempo todo; se não, esqueceriam em seguida tudo o que dizem! Eles gostam muito das peles de imagens, como seus antigos antes deles. Guardam suas velhas palavras desenhando-as e dão a elas o nome de história (Kopenawa, 2015, p. 457).

. 8 .

Segundo Benjamin, uma epistemologia comum une as ideologias do progresso da modernidade industrial, tanto em sua versão comunista quanto capitalista: ambas se baseiam na mesma concepção de tempo vazio e homogêneo que ordena os fatos históricos em um encadeamento cronológico e linear orientado para um futuro que se apresenta como promessa de felicidade inatingível. Para Benjamin, o ponto de convergência entre a historiografia progressista da esquerda social-democrata e a historiografia burguesa evolucionista e positivista era uma confiança implícita no futuro baseada na suposição de que a história universal se movia gradativamente para estágios cada vez mais avançados da razão: uma lenta e progressiva acumulação de conquistas que deixava no caminho, sem voltar a vista atrás, um amontoado de ruínas e cadáveres. Essa concepção da história universal pressupõe um posicionamento político que nega ou ignora a história dos vencidos.

Segundo essa perspectiva, o extermínio de um povo, por exemplo, pode ser lido como um evento necessário que obedece às leis da evolução natural e possibilita o avanço da história. Da mesma forma, a tortura, uma das formas mais extremas de violência exercida sobre os corpos, pode ser reivindicada publicamente como

uma maneira de defesa contra toda forma de alteridade que possa ameaçar o sistema de valores, crenças e identificações afetivas que sustentam a própria imagem. Como sustenta Hal Foster, “para o fascista isso pode significar os judeus, os comunistas, os gays, as mulheres, todas essas figuras desse medo do corpo despedaçado, do corpo entregue ao fragmentário” (Foster, 2014, p. 193).

Portanto, para resgatar do esquecimento as histórias soterradas pelo tempo progressista, o materialismo histórico devia distinguir-se desse historicismo evolucionista subvertendo tanto seu ponto de partida epistemológico quanto sua metodologia. Nesse sentido, como sustenta Gagnebin, as teses “Sobre o conceito de história”: “não são apenas uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma prática” (Gagnebin, 1994, p. 7).

. 9 .

Como narrar a história? Como construir a memória? Quais são os critérios historiográficos e os pressupostos metodológicos a partir dos quais se escrevem, leem e interpretam os vestígios do passado? Tentar dar resposta a essas perguntas implica fazer uma reflexão sobre o próprio posicionamento do historiador e suas identificações afetivas implícitas. Implica, também, lançar um olhar às relações intrínsecas entre teoria do conhecimento e prática, entre formas de percepção, estética e política.

Para Gagnebin, o método do historiador materialista (sugerido na tese 17 do texto “Sobre o conceito de história”) deve muito à estética proustiana que resgata a densidade experiencial do tempo numa memória involuntária alojada nos objetos. Na sua busca, Proust cria conexões anacrônicas a partir de saltos temporais e encontra no presente vestígios do passado:

Proust não reencontra o passado em si, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente relembrar os acontecimentos, mas “subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora” (Gagnebin, 1994, p. 16).

Nesse sentido, a tentativa benjaminiana de redimir o passado por meio de uma imagem dialética⁵ se fundamenta na percepção fugaz dessas semelhanças e na elaboração de um tecido narrativo que contempla as correspondências e analogias estruturais entre o passado e o presente, e transforma os dois:

Transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento, transforma o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior — uma promessa que poderia se perder para sempre, que ainda pode ser perdida se não for descoberta inscrita nas linhas atuais (Gagnebin, 1994, p. 16).

Continuando nessa via, Reyes Mate (2011) chama a atenção para um aspecto pouco comentado da teoria de Benjamin: a tarefa da historiografia materialista não consiste apenas em recordar tudo, acontecimentos grandes e pequenos, mas também rememorar aquilo que não aconteceu, aquilo que nunca foi registrado nem como marca, nem como rastro na história. Resgatar na memória os ecos das vozes que emudeceram implica conceber a história não

⁵ “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética — não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é na linguagem” (Benjamin, 2007, p. 504).

apenas em sua dimensão factual, o que efetivamente aconteceu, mas também como possibilidade latente.

Segundo Mate, o passado dos vencedores da história está conservado no presente em forma de cultura, monumentos, costumes, mitos, técnica, tradição. São as bases sobre as que se fundamenta o atual, os signos e vestígios que podem ser rastreados num trabalho arqueológico que identifica processos e origens. Aos olhos dos vencedores, o passado dos vencidos ficou fora da linha do desenvolvimento histórico e aparece, apenas, como uma imagem inerte, marginal e folclorizada. Todavia, para Benjamin os mortos estão vivos (com frequência mais do que os que apenas respiram). “A teoria do conhecimento de Benjamin arranca o passado frustrado desse estupor ao descobrir vida nessas mortes. Os projetos frustrados dos que foram esmagados pela história estão vivos em seus fracassos como possibilidade ou como exigência de justiça” (Mate, 2011, p. 23). Assim, enfatiza o autor, a crítica ao progresso e ao tempo vazio, contínuo e homogêneo, se orienta em Benjamin para a construção de um tempo que é “pleno” e “heterogêneo”, porque interrompe o fluxo linear dos acontecimentos e lança um olhar “a contrapelo” (Benjamin, 1994a, p. 225) que presentifica as ausências e permite resgatar as forças esquecidas daquilo que não foi. Assim, a historiografia materialista elabora um tecido que entrelaça o presente com a matéria efêmera e sutil dos sonhos e desejos postergados que sobrevivem ao passo do tempo.

O presente tem duas manifestações aparentemente opostas. Presente é, por um lado, o dado, o que chegou a ser e que temos diante de nós; por outro, é aquilo que quis ser e foi malogrado. Enquanto o primeiro presente é história real, o segundo é presente só como possibilidade. Pensemos, por exemplo, em um projeto como o de Salvador Allende. Aquele experimento político, posto em marcha com tantas expectativas e possibilidades, foi violentamente truncado. Aquilo que foi frustrado logicamente não é objeto da história, mas faz parte de nossa atualidade, ainda que a única razão disso seja a de que o que chegou até nós e nos conforma é a reação a esse experimento (Mate, 2011, p. 92).

Incorporar na reflexão histórica os sonhos e desejos frustrados dos vencidos é impedir que a história se fixe em narrativas estabelecidas e fechadas que criam uma imagem “eterna” e irreversível do passado. É abrir possibilidades de ação política ali onde os discursos autoritários pretendem se apresentar como a única alternativa. Do ponto de vista do materialismo histórico, portanto, conhecer o presente implica descobrir no passado tudo o que foi soterrado, mas permanece latente; projetos evanescentes ainda pulsantes, utopias esmagadas que não renunciam à legitimidade de suas demandas, sonhos coletivos, volatilizados em fantasmagorias vãs, que ainda exigem serem realizados sabendo que “nem sequer os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer” (Benjamin, 1994a, p. 224).

Essa peça publicitária foi criada durante a ditadura civil militar, em 1973, Médici no momento de maior violência do regime. Importante observar que ela apenas replica o slogan criado anos antes nos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã: “América, love it or leave it”. Algumas fontes indicam que ela foi criada pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), responsável pela propaganda política do regime que teria criado também outros slogans como: “Esse é um país que vai para frente”, “Ninguém segura esse país”, “Eu te amo, meu Brasil”. Já outras fontes indicam que ela foi criada pelo DOI-CODI, responsável pela repressão social do regime, comandado pelo Major Carlos Alberto Brilhante Ustra, condenado por tortura, e que teve sua pena recentemente extinguida pela justiça de São Paulo sob alegação de prescrição. A Corte Interamericana de Direitos Humanos considera a tortura crime imprescritível.

FONTE: Kintsugi, 100 memórias.



Para Kopenawa, além da escrita, os brancos possuem uma outra curiosa estratégia de conservação da memória coletiva: edifícios que se chamam museus guardam zelosamente em seu interior vasos quebrados, utensílios e cadáveres; diversos objetos e bens culturais que de vez em quando ardem para nos lembrar, num lampejo revelador, que nada está isento de ser destruído pelas chamas do tempo do progresso. Nem os acervos etnológicos de povos exterminados, nem as ossadas recuperadas de animais extintos, nem as árvores remotas que queimam na floresta e esfumaçam uma tarde de São Paulo levando consigo as palavras proféticas de um xamã cansado de advertir que o céu cairá.

Tradicionalmente, os museus de história se constituíram como dispositivos de narração criados a partir de ruínas. Em *The Birth of the Museum*, Tony Bennett (1995) os compara às ficções policiais de Conan Doyle, em que Sherlock Holmes recopila pistas, rastros e pegadas com o fim de elaborar uma narrativa que ofereça uma explicação coerente acerca de um acontecimento do passado (o crime). Assim, segundo o autor, o trabalho de paleontólogo (e, poderíamos agregar, o do historiador) pode ser equiparado ao trabalho do detetive, já que ambos partem dos vestígios para tentar reconstruir uma história que ordene os fenômenos segundo uma racionalidade lógica e uma cronologia linear.

Nesse sentido, como afirma Fischer-Lichte, até a década de 1970, a organização espacial dos museus pressupunha uma estrutura narrativa subjacente que encarnava e exemplificava “as ideologias do progresso” (Fischer-Lichte, 2013, p. 26). Além de serem expostos diversos objetos antigos, o que se exibia e reafirmava performativamente num museu tradicional era uma determinada concepção de tempo que implicitamente definia o itinerário de acordo com princípios de progressão evolutiva. Sob essa perspectiva, “percorrer um museu quer dizer reencenar a história evolucionista do progresso, começando por uma era ‘primitiva’ para se dirigir a um fim, inevitavelmente, quase perfeito” (Fischer-Lichte, 2013, p. 26).

. 11 .

Agamben afirma que “dado que a mente humana tem a experiência do tempo, mas não a sua representação, ela necessariamente concebe o tempo por intermédio de imagens espaciais” (Agamben, 2005, p. 112). Para Benjamin, a percepção de tempo como um *continuum* pontual e homogêneo está na base das representações que sustentam a experiência temporal progressiva e linear. “A esse tempo de progresso, ‘feito à imagem e semelhança do espaço’, reduzido a uma linha ‘absoluta, infinita’, ele opõe o tempo da memória” (Löwy, 2005, p. 131), que arranca os acontecimentos da marcha da história e detém seu fluxo numa imagem dialética:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialista histórico fixar uma imagem do passado como ela se apresenta, no momento de perigo, ao sujeito histórico (Benjamin, 1994a, p. 224).

Se, por um lado, o historicismo supõe um ordenamento linear e acumulativo dos fatos históricos, por outro, a historiografia materialista se distingue dele principalmente pelo seu método. Um método que não é aditivo, mas construtivo, e que se recusa a ver o presente como um mero instante de transição entre o passado e o futuro. Um método que opera por saltos temporais que permitam intuir as profundas semelhanças entre acontecimentos distantes. Um método que interrompe a progressão do tempo histórico e permite identificar no passado “os germes de uma outra história capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (Gagnebin, 1994, p. 8). Um método que faz explodir o *continuum* da história e rompe os encadeamentos lógicos causais do determinismo fatalista, possibilitando a configuração de outros sentidos (na dupla acepção do termo). Dessa forma, o princípio construtivo do historiador materialista está vinculado ao caráter destrutivo:

O caráter destrutivo não vê nada duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda parte, mesmo quando outros esbarram com muros ou montanhas. Como, porém, vê por toda parte um caminho, tem de estar sempre a remover as coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes o faz com requinte. Como vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que o próximo trará. Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa (Benjamin, 2017, p. 98).

Benjamin não era nada otimista com o futuro que se esboçava no seu presente. Mas também não havia nele ressaibos nostálgicos ou conservadores que pretendessem restaurar um passado perdido que já não tinha sustento material nas condições de produção prevalentes na modernidade. Em seu pensamento, aparecem combinadas “uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (Benjamin, 1994d, p. 116). Nem o retorno a um passado ordenado hierarquicamente segundo a tradição, nem o otimismo ingênuo encantado com as novidades do progresso técnico; para Benjamin “o futuro não é mera repetição, nem pura invenção, mas criação com base em materiais existentes” (Mate, 2011, p. 41).

Dessa maneira, a montagem é um dos principais métodos para repensar os vínculos entre o passado e o presente: “A montagem é uma *exposição de anacronias* porque procede como uma *explosão da cronologia*. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (Didi-Huberman, 2017, p. 123). Todavia, não se trata de uma simples colagem de elementos heterogêneos ou pastiches vazios que reafirmam performativamente o sem sentido do mundo. Como sustenta Didi-Huberman (2017), no gesto filosófico-político de Benjamin, desmontar a ordem das coisas implica mostrar as forças políticas internas que agitam o social para poder remontar a história “a contrapelo”.

A montagem enquanto tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças, nos ofereceria assim uma *imagem do tempo* que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas. Ora, na brecha aberta por essa explosão, essa imagem [...] nos dá acesso ao inconsciente visual, como a psicanálise nos dá acesso ao inconsciente pulsional. Maneira de dizer que ela reexpõe a história à luz de sua memória mais recalçada, como de seus desejos mais informados (Didi-Huberman, 2017, p. 118).

Ao interromper a temporalidade linear e quebrar a ordem causal, a montagem de tempos anacrônicos introduz uma cesura na história e

mostra as fendas profundas, em vez das coerências de superfície [...]. Expõe criando novas relações entre as coisas, novas situações. Seu valor político é, em consequência, mais modesto e, ao mesmo tempo, mais radical, porque mais experimental: esse valor seria, estritamente falando, o de *tomar posição* quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as respectivas posições das coisas, dos discursos e das imagens (Didi-Huberman, 2017, p. 101).

Portanto, longe de ser uma mera técnica formal e vazia, a montagem em Benjamin é um modo de perceber e conhecer a realidade operando dialeticamente sobre ela. Benjamin faz dessa forma de criação literária a carne do seu projeto teórico mais ambicioso e inacabado:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada para dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (Benjamin, 2007, p. 502).

Com esse material, sustenta Reyes Mate, “não há maneira de construir uma obra completa, porque para isso os dejetos deveriam deixar de sê-lo e converter-se em silhares de um novo edifício” (Mate, 2011, p. 39).

. 12 .

Ante meus olhos, as ruínas de um museu. As lembranças diversas que configuraram a cena por quase duas horas ainda reverberam na sala. São restos de uma memória fragmentada e anacrônica, cheia de saltos, cortes e interrupções. Dejetos de uma história quebrada em que a narrativa ficcional de ordem e progresso permanente é posta em questão. Os corpos e objetos que jazem no chão esboçam a alegoria silenciosa de uma história com dívidas pendentes com seus mortos. Dívidas imprescritíveis que o fluxo do tempo não pode apagar.

Numa das passagens mais enigmáticas das suas teses “Sobre o conceito de história”, Benjamin afirma que em cada geração há uma frágil força messiânica capaz de redimir o passado. Essa força redentora está intrinsecamente associada à rememoração, “capaz de tornar inacabado o sofrimento aparentemente definitivo das vítimas do passado” (Löwy, 2005, p. 51). Dessa perspectiva, a dimensão inacabada, fragmentária e lacunar da obra de Benjamin não pode ser vista como uma característica meramente formal da sua escrita. É o cerne de um pensamento político profundamente arraigado às vicissitudes de um tempo em ruínas. Um pensamento que, a despeito da desagregação individual e do esfacelamento social, insiste na necessidade de reconstrução de uma experiência e uma memória comum por meio de uma história concebida como narração aberta. Se, como afirma Gagnebin, “lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir” (Gagnebin, 2009, p. 97), então o gesto de lembrar traz consigo a possibilidade de narrar outras histórias:

Não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também — e ao mesmo tempo — esperança e possibilidade de novas significações (Gagnebin, 1994, p. 18).

A peça termina com um vaso reparado que exhibe as cicatrizes e lacunas de uma história inconclusa e aberta. Antes das luzes apagarem, um dos atores narra um poema de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, que nos lembra que a tarefa coletiva de redimir o passado exige coragem e também imaginação. A possibilidade de pensar, inventar e criar outros mundos possíveis é uma prerrogativa da qual o próprio Benjamin nunca renunciou. É um direito e um dever que cada geração tem com a história dos vencidos. Nesse encontro sutil entre tempos distantes, a responsabilidade do presente é organizar o pessimismo e recuperar uma certa dimensão utópica da vida. Porque não se trata apenas de lembrar, mas também de reparar as injustiças passadas por meio da realização dos desejos e projetos frustrados. Porque os mortos hoje não estão em segurança, e não há redenção possível para aqueles que esqueceram de sonhar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994c.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994d.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Jose Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

- BENNET, T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
- BUCK-MORSS, S. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Tradução de Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora UFSC, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. Tradução de Marcus Borja. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 21 mar. 2021.
- FOSTER, Hal. *O retorno de real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- GAGNEBIN, J. *Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- GAGNEBIN, J. História e cesura. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KOPENAWA, D. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Biotempo, 2005.
- MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Nélcio Schneider. São Leopoldo, RS: Editora UNSINOS, 2011.
- PESSOA, F. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ENVIADESCER: UMA DISPUTA COM A TRADIÇÃO

LUCAS GABRIEL VIAPIANA

A artista brasileira Linn da Quebrada, destaque em meio às produções da cena artística LGBTQ+¹ no Brasil nos últimos cinco anos, tem feito de seu trabalho uma espécie de campo de batalha. Reconhecida por suas palavras afiadas, performances debochadas, imagens provocantes, jogos de semântica, além de rimas e versos inteligentes, o trabalho de Linn ganhou notoriedade no campo da música brasileira, no audiovisual e, inclusive, mais recentemente, na televisão, o que a tornou figura e objeto de interesse de diversas reportagens, entrevistas, programas televisivos, artigos científicos e dissertações acadêmicas. A sua presença nesses espaços transtornou verdades e aparências do *cistema*², instaurando tensões até então desconsideradas, e que agora chamam a atenção em outros locais. Como bem coloca Dodi Leal, “o trabalho da cantora Linn da Quebrada, por exemplo, não pode ser compreendido estritamente como domínio

¹ Desde a adoção da sigla LGBTQ, ela tem sido continuamente modificada e usada de diferentes maneiras, por vezes com uma letra nova, mostrando abertura às discussões dessa comunidade. Entendo que atualmente no Brasil a sigla mais abrangente é a LGBTQIAP+, mas neste texto, tomarei como padrão a forma LGBTQ+ por ser mais comumente conhecida entre a população em geral.

² O neologismo *cistema* vem sendo usado ultimamente para expor a ausência de pessoas transgêneros em funções sociais, serviços, cargos e locais públicos, e as políticas de exclusão desses indivíduos neste sistema capitalista. O termo apareceu inclusive em dossiês oficiais sobre violências contra transgêneros da Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (ANTRA) nas edições de 2019 e 2020.

da produção fonográfica. Suas investidas de palavra e de cena são altamente performativas e incitam reinvenção em subjetividades espaciais da cena brasileira” (2020, p. 17).

Linn da Quebrada é uma representação, uma persona da artista Lina Pereira, e se tornou a sua designação pública no meio artístico³. É possível encontrar em seu discurso questões muito caras aos estudos de raça, gênero, teoria *queer*, feminismo, decolonialismo e interseccionalidade que pautam um debate identitário neste momento inicial do século XXI no Brasil⁴. Talvez essa seja uma explicação plausível para o fascínio causado pelos anseios artísticos de Linn nesta geração. Ela, junto a outras artistas trans e travestis de todo o país, constituíram um terreno inédito na indústria cultural brasileira e, ousou dizer, um momento histórico dessa comunidade.

Um dos princípios que conduz a prática artística de Linn parece remontar ao seu primeiro sucesso musical “Enviadescer” (2016). A música é uma espécie de manifesto a favor do ato de enviadescer, entendido popularmente como uma subversão dos parâmetros e limites de gênero e sexualidade das normas sociais heteropatriarcais que atravessam a fundamentação da imagem da sociedade brasileira hegemônica. Autodenominando-se como terrorista de gênero⁵ em declarações públicas, Linn assume a incumbência pela qual se propôs. Não parece um equívoco pressupor que enviadescer seria uma de suas armas mais perigosas. Em vez de prezar pela omissão, discrição, cura ou negacionismo da sua própria identidade LGBT+, como tem pautado ainda hoje a tradição do

³ Embora há alguns anos *Linn* parecia ser tanto seu nome pessoal quanto artístico, hoje em dia, Linn se apresenta pessoalmente como Lina Pereira, e artisticamente mantém Linn da Quebrada. Decidi por usar Linn quando citá-la neste artigo, visto que tratarei principalmente da sua produção artística.

⁴ Os estudos citados se referem às obras de pesquisadores e intelectuais como Judith Butler, Patricia Hill Collins, Paul B. Preciado, Achille Mbembe, Djamilia Ribeiro, Stuart Hall etc. Linn da Quebrada já declarou em entrevistas que é leitora de alguns desses autores.

⁵ Ver Trói (2017).

conservadorismo cristão, envidescer é um deslocamento dessa condição negativa para considerar como valoroso e legítimo seu caráter dissidente da norma social hegemônica.

Por mais que possa parecer banal para os sujeitos heterossexuais, a valorização da identidade, expressão e/ou sexualidade ainda é um obstáculo presente na vida de pessoas LGBTQ+. O enaltecimento ou não dessa expressividade pode ser encontrado na ideia popular do que se chama “estar no armário”. Em “A epistemologia do armário”, de Eve Sedgwick (2007), a teórica estadunidense de estudos de gênero discorre sobre como o símbolo do armário se faz presente na formação do imaginário social de pessoas homo-transafetivas desde meados do século XX:

O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora (Sedgwick, 2007, p. 22).

É exatamente pelo fato de a tradição ocidental presumir que toda pessoa nasce cisgênero⁶ e heterossexual que sair do armário é um rito de passagem para qualquer pessoa LGBTQ+. O armário, para nós⁷, nada mais é do que uma metáfora para a sensação de prisão e censura que se vive em sociedade. Portanto, considero

⁶ Comumente, o termo cisgênero corresponde a um indivíduo que se identifica com o gênero atribuído em seu nascimento. Segundo Leila Dumaresq (2014), o primeiro uso da palavra cisgênero remete à virada do século XX para XXI, mas ainda “a palavra é pouco consensual”. Dumaresq defende o uso dela, pois “reconhecer a cisgeneridade significa, sim, o reconhecimento das assimetrias, dos lugares de fala desiguais, das diferenças. E significa também ouvir as pessoas trans. Saber que estamos passando por dificuldades que as pessoas cisgêneras não passam”.

⁷ Eu, autor do artigo, sou homem cisgênero, branco e bissexual.

que esse é um confronto íntimo e social que toda a comunidade LGBT+ deve, uma hora ou outra, experienciar ao longo de sua vida. A batalha proposta por Linn trava seu embate com uma tradição sustentada pelo conservadorismo, a qual, como demonstra Green (2000), procurou sempre considerar patológica, imprópria e vergonhosa a conduta transviada e homossexual, e a cultura criada em meio a essas comunidades.

O filósofo e crítico alemão Walter Benjamin (1987) tratava em seu ensaio “Sobre o Conceito de História” de um conformismo que tenta se apoderar da tradição. Na obra, o autor realiza uma série de críticas à tradição historicista por tomar como dado os eventos da história supostamente pertencentes a um passado enrijecido e encerrado em si. Em sua tese 6, ele afirma que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, pois, necessariamente, o materialismo histórico entende que a imagem do passado, assim como sua transmissão ao longo dos tempos, é fruto de um longo caminho de disputas e destroços, de onde saíram vencedores e vencidos. A imagem do passado hoje contida nos livros da história “oficial” apresenta os triunfos e vitórias dos antepassados daqueles que hoje celebram suas estátuas e lhes fazem reverência histórica. O que Benjamin chamou a atenção em suas teses foi que, sob esses triunfos, estão encobertas imagens que correm o perigo de serem esquecidas a cada geração. Assim, para Benjamin, cabe ao historiador materialista, em seu exercício, jamais desconsiderar a relação própria entre história e política.

Desse modo, este artigo pretende refletir como a ideia de “Enviadescer” de Linn da Quebrada entra em disputa com a tradição do Brasil de 2020, e que conformismo é esse enfrentado pela artista em sua obra, considerando suas implicações políticas. Para entrar no clima, sugiro assistir à apresentação de “Enviadescer” no programa Cultura Livre⁸.

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oTQGMm_xCIY. Acesso em: 21 dez. 2020.

Que cu? Que culto é esse?

*“Ei, psiu, você aí, macho discreto
Chega mais, cola aqui
Vamo bater um papo reto
Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto
Eu gosto mesmo é das bixas, das que são
afeminada
Das que mostram muita pele, rebolam, saem
maquiada
Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue
entender
Se tu quiser ficar comigo, boy
Vai ter que enviadescer”*

[LINN DA QUEBRADA, ENVIADESCER]

Primeiramente, é importante que seja apresentado um pouco do contexto social da artista, visto que ele é determinante para a construção de seu discurso, e me aprofundarei em alguns pontos que, para mim, tocam de maneira direta na ideia de enviadescer enunciada por Linn. Natural de São Paulo, moradora da periferia da capital, de família simples, Linn já declarou em inúmeras oportunidades seu lugar de fala⁹ e os marcadores sociais que a acompanham: preta, travesti, bicha, favelada.

Quando mais jovem, a artista fez parte da congregação cristã Testemunhas de Jeová, e dela foi desassociada por seu comportamento “maçã podre”, como ela mesma narra na música “A Lenda” (2017)¹⁰. A sua passagem por uma instituição cristã de caráter conservador está marcada em suas letras, em que diversas vezes se

⁹ Ver Ribeiro (2017).

¹⁰ Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/a-lenda/>. Acesso em: 12 dez 2020.

encontra o embate entre o sagrado e o profano, o espírito e o corpo, o sexo e o gênero. Em entrevista à Revista Cult (2017), ela afirma:

Qualquer que seja nossa trajetória, o corpo carrega memória. Uma das várias marcas que o meu corpo carrega dessa época está relacionada à culpa, uma construção do sagrado, do profano, do pecado, que demorou pra ser desconstruída. Tem a ver com culpa, pertencimentos, perceber o meu corpo como sendo errado, como se eu tivesse de abrir mão de mim mesma para poder existir, para pertencer àquela comunidade (Trói, 2017).

O fundamentalismo cristão evangélico¹¹ exercido no Brasil desde meados do século XX, dissemina uma visão do mundo como lugar de pecado, crime e corrupção¹². Dada visão é partilhada não somente por igrejas evangélicas, mas também por Testemunhas de Jeová e outros grupos afins. A fim de evitar o “mal do mundo”, essas organizações estabelecem um modelo ideal de vida para seus fiéis, sem deixar de fora distinções rígidas de gênero. Afasta-se a intuição, o prazer, o desejo, em nome do sacrifício, da culpa e do temor do que é corpóreo. Não mais um culto à espiritualidade, a comunhão se torna, sobretudo, um abomínio ao mundano.

Encontramos na obra de Linn elementos que a retornam à própria ideia de religião. Numa de suas entrevistas, a artista conta que passou a enxergar o termo religião como uma conexão consigo mesma, um processo instigado pelo autoconhecimento e que a fez

¹¹ Remeto-me ao fundamentalismo das igrejas evangélicas pentecostais e neopentecostais que aliam a crença da fé ao neoliberalismo, pregando, entre várias ações, a organização parlamentar para avançar pautas conservadoras sobre a política do Estado. Essa discussão é vasta e não poderá ser desdobrada neste artigo. Caso queira uma introdução ao assunto, recomendo o seguinte texto do periódico *Le Monde Diplomatique Brasil*, disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-avanco-do-fundamentalismo-nas-igrejas-protestantes-historicas-do-brasil/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

¹² Ver Marton (2020).

tomar posição sobre os valores que ela desejava cultivar, ajudando-a a se desvincular do que lhe foi ensinado previamente. Há então uma inversão de quem legitima quem, ou, como ela mesma disse em entrevista ao jornalista Pedro Bial, “eu só posso acreditar num Deus que acredite em mim” (2020)¹³. Assim, ela não somente ressignifica a sua fé, mas se apropria dos atos de louvor para disputar territórios. Em suas letras e apresentações, Linn realiza uma espécie de culto aos corpos transviados e ao encontro com o feminino. Em entrevista ao canal Papo de Música (2020), ela afirma:

Eu costumo entender o meu espírito como um espírito de carne e osso. Entendendo o meu corpo como meu templo. Entendendo os meus shows como os nossos espaços de adoração, e não adoração de mim que estou ali no palco, mas como espaço de celebração das nossas vidas. Entendendo que os nossos shows, eles servem de cultos pra celebrar as nossas existências e pra comungar a nossa coletividade (Quebrada, 2020).

Um caso pessoal que me marcou: ao final do primeiro show que fui¹⁴ de Linn e Jup do Bairro¹⁵, elas chamaram ao palco pessoas travestis e transgêneros e, olhando a plateia, Linn ergueu o braço de uma delas e perguntou: “Vocês tão vendo isso aqui? Isso aqui é sagrado”. Embora possa parecer ingênuo, foi nesse momento que eu verdadeiramente compreendi o significado e o peso de cultuar, e desde então levo comigo aquela cena. Compreender a experiência dela, a tradição na qual a artista foi inserida e com a qual ela

¹³ Entrevista exibida em televisão aberta, em 10 de agosto de 2020, no programa Conversa com Bial.

¹⁴ Apresentação em 02 de agosto de 2017, no Auditório Garapuvu, no Centro de Eventos da UFSC, durante o 13º Congresso Mundos de Mulheres, em Florianópolis/SC.

¹⁵ Jup do Bairro é artista brasileira, rapper, cantora, performer, apresentadora e trabalhou ao lado de Linn da Quebrada de maneira consistente até 2020, quando anunciaram uma separação em suas carreiras artísticas.

discute nos faz enxergar com mais precisão a grandeza do significado da busca por tomar controle do nosso próprio corpo e nos aproximamos com mais propriedade do que significa envelhecer em suas letras. Assumir-se como LGBTQ+ também é um enfrentamento nesse território.

Em vez de ser, envelhecer

*“Ai meu Deus, o que é que é isso,
o que essas bixa tão fazendo?
Pra todo lado que eu olho, tão todes envelhecendo
Mas não tem nada a ver com gostar de rola ou não
Pode vir, cola junto as transviadas, sapatão”*

[LINN DA QUEBRADA, ENVELHECER]

Em 2018, foi lançado o documentário brasileiro *Bixa Travesty*, concebido sobre a obra, a vida e o discurso de Linn da Quebrada, que também assina a ficha técnica como roteirista. Premiado em diversos festivais nacionais¹⁶ e internacionais, entre eles o Festival de Berlim, no qual recebeu a distinção de “melhor documentário estrangeiro”, o filme se tornou aclamado pela crítica e uma obra marcante para a atual época. Um dos pontos-chave do documentário está na discussão sobre identidade, a qual, nesse caso, se estabelece rigorosamente sobre a questão de gênero. Em dado momento da longa-metragem, o público acompanha, por meio de fotos e conversas com uma amiga, a transitividade de Linn na sua busca por entender quem é, desmantelando ideias fixas e

¹⁶ Assisti ao documentário *Bixa Travesty* pela primeira vez em 2019, na segunda edição do Transforma — Festival de Cinema da Diversidade de Santa Catarina, o primeiro festival de cinema catarinense com enfoque em sexualidade e gênero, construído por pessoas LGBTQ+ da arte, da cultura e do ativismo político e social.

binárias de gênero pautadas apenas entre homem e mulher. Ela já foi Júnior, Lino, Lara, Linn e, mais recentemente, desde 2020, tem se apresentado fora dos palcos como Lina. De garoto homossexual a travesti, o público enxerga uma identidade que borra as noções preestabelecidas de sexo e gênero, abraçando um caráter de dúvida, incerteza e fluidez. Nem homem, nem mulher. Em outro momento do filme, Linn explica coloquialmente:

Esse lugar que eu tô, dessa invenção, é um lugar que eu chamo de Bixa Travesty, né? Que é uma travesti, é feminino, mas também tem um lugar de bicha, que não é uma mulher né, o que eu sou, é esse lugar que é Bixa Travesty. E as gays, elas gostam de? Boy, de homens. As gays elas gostam de boy, de homem, não é um espaço que elas cultivam pelo feminino (Bixa Travesty, 2018).

Mais do que criar conceitos e outras categorias de gênero, a figura da *Bixa Travesty* incorporada por Linn nos conduz a provocações essenciais sobre ser ou não ser, a velha questão. O documentário tece questionamentos pertinentes a respeito da feminilidade e masculinidade em um corpo, no imaginário do que seria uma travesti, por exemplo. Declarando ter mais do que uma identidade, Linn desafia os limites de cada uma delas, pois aparentemente ser uma bixa travesti é abraçar esse constante desafio.

A citação acima também demonstra, de maneira particular, o próprio desafio do que é envidescer não somente a identidade, mas os desejos e os valores. É aqui que o trabalho da artista se sobressalta e onde reside sua magnificência. O ponto-chave de “Envidescer” está na interpretação dada em olhar a viadagem, em seu sentido amplo e diverso, como objeto de desejo. Estimar a viadagem, em vez de escondê-la. No lançamento de Pajubá (2017), seu primeiro álbum, no Sesc Pompeia em São Paulo, Linn comenta:

Questão de gosto não é uma questão natural, mas é uma questão naturalizada. Eu acho que é isso que eu carrego também em Envidescer, que é a possibilidade de olhar pra

corpos feminilizados, pra corpos que eu não fui ensinada a admirar, a corpos que eu não fui ensinada a desejar, e que eu não desejei, a corpos que eu preciso olhar e buscar nesses corpos produzir desejo, porque em outros corpos talvez seja muito mais óbvio o desejo, porque ele já está instalado na minha cabeça, já é um desejo virtual, ele já está pronto, ele não é necessariamente um desejo presente, que é um desejo que eu vou encontrar com esses corpos masculinizados e ele já vai estar ali, porque ele já está estabelecido e já está construído ano após ano, geração após geração, pelo poder da tradição.

No universo gay, tanto a música em si quanto a citação acima batem numa questão essencial e destrutiva do comportamento sexual dos gays: a libido sobre um homem branco heteronormativo discreto. O uso de um dos inúmeros aplicativos de pegação da geração atual comprova o fetiche de grande parcela das buscas: “homem discreto”, “macho discreto”, “masculino com cara de homem”, e o pior, “não gosto de afeminado”. Muitas vezes justificada como “questão de gosto”, a rejeição por qualquer sinal feminino num parceiro precisa ser apontada. Diminuídos por uma sociedade machista e homofóbica, os gays exaltam ainda o desejo por um padrão de homem que evite envidescer. Se uma grande parcela dos gays (e nesse caso, podemos ampliar para homens em geral que tenham relações homoafetivas) enxergam beleza somente no masculino — e digo isso em questão de desejo, expressão, comportamento etc. —, quem vai amar a feminilidade da qual esses sujeitos se constituem?

Em suas músicas, Linn da Quebrada está sempre conversando com o perigo que é não ser amada, considerada, ouvida, enxergada pela sociedade da moral e dos bons costumes. A contestação de sua identidade e a violência que daí decorre ameaçam todos os dias da vida de uma pessoa LGBTQ+, em grau elevado para travestis e transsexuais, segundo afirma o relatório anual do Grupo Gay da Bahia. Conforme a associação, a estimativa é de que, no Brasil, “o risco de uma pessoa trans ser assassinada é aproximadamente 17 vezes maior do que um gay” (2019, p. 15).

Há um caso recente que merece ser citado, visto que elucida esse confronto social, ora explícito, ora velado. O clipe da música “Oração” (2019)¹⁷, parceria da artista com outras cantoras trans¹⁸, teve seu dia de gravação, numa igreja abandonada, interrompido pela Polícia Militar de São Paulo. Mesmo com os documentos da locação em mãos, Linn relatou¹⁹ que os policiais suspenderam a gravação e somente com muito custo permitiram que o trabalho fosse retomado, com o limite de uma hora. O clipe final manteve intercaladas imagens das mulheres vestidas de branco, no tom sagrado e de devoção que a música propõe, e imagens da polícia parada na rua ao lado do elenco. A decisão de manter tais imagens no corte final é reveladora desse embate e contrasta com a letra da música, uma celebração à vida das mulheres trans e travestis.

Seria a produção artística uma saída para a situação cotidiana de perigo e exclusão, aquela em que se encontram também as pessoas transgêneros no Brasil? Se assim for, precisamos olhar para o envidescimento não apenas como uma prática de transformação íntima e social, mas como um ato político perante a marginalidade da própria vida.

Tal violência pode ser remetida ao que Benjamin (1987) define por “tradição dos oprimidos”. O termo representa a história e os momentos vividos por todos os derrotados das guerras que constituem a linha do tempo da humanidade; leia-se aqui: os grupos perseguidos, os povos que sofreram com ataques e genocídios, a

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>. Acesso em: 28 jan. 2021.

¹⁸ Segundo a descrição do clipe publicado no Youtube, o elenco é formado por Liniker Barros, Verónica Valentino, Ventura Profana, Urias, Danna Lisboa, Alice Guél, Ceci Dellacroix, Magô Tonhon, Rainha Favelada, Kiara Felipe, Ana Giza, Maria Clara Araújo e Neon Cunha.

¹⁹ O relato repercutiu em algumas reportagens e comentários na internet. Um deles pode ser conferido no site da *Carta Capital*, disponível em: <https://farofafa.cartacapital.com.br/2019/11/02/linn-da-quebrada-ora-em-terreno-minado/>. Acesso em: 28 jan. 2021.

força de trabalho que formou a base dos monumentos de guerra que hoje ocupam as grandes capitais do mundo. Essa história pode não estar nos livros oficiais, mas ela não foi perdida por completo e, por vezes, relampeja num instante de perigo, como afirma o autor alemão.

O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (Benjamin, 1987, p. 224).

Para Benjamin, o perigo de sua época era o nazismo na Alemanha do Terceiro Reich. Naquele momento, o ideal nazista e os seus valores haviam se tornado a tradição dominante da nação alemã. Contudo, a política nazista colocava em risco tanto a tradição em si, isto é, a imagem do passado que se tinha alcançado, o ponto de vista sobre a história incluindo a tradição dos oprimidos, quanto os sujeitos que receberiam essa tradição, parte integrante da consciência histórica por vir. Benjamin instituiu uma tarefa: “arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (1987, p. 224). Esse conformismo se apresenta como uma força, no sentido ideológico. Segundo Michael Löwy, “extirpar a tradição ao conformismo que se quer dominar é restituir à história — por exemplo a da Revolução Francesa ou a de 1848 — sua dimensão de subversão da ordem estabelecida, edulcorada, obliterada ou negada pelos historiadores ‘oficiais’” (2005, p. 66). Antes de olharmos a obra de Linn e sua disputa com a tradição, vamos configurar mais claramente como se apresenta a tradição dominante no Brasil em pleno 2020. Quais os perigos com os quais Linn se confronta em suas letras?

A ode à baixaria, o ódio à bixaria

*“E agora macho alfa, não tem mais pra onde fugir
Enviadesci, enviadesci
Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir
Porque antes era viado
Agora eu sou travesti”*

[LINN DA QUEBRADA, ENVIADESCER]

Vamos olhar mais atentamente para compreender que força reacionária é essa que compõe a tradição predominante no Brasil de 2020. Não se trata especificamente do ano em si, mas dos fatos históricos que construíram para esse momento determinado. A década anterior foi permeada por um intenso debate político-social no país, e com ele ressurgiu um conservadorismo ressentido, ferido, acuado por avanços principalmente no campo social, cultural e dos direitos humanos. Atualmente, esse conservadorismo tem no presidente da república, Jair Bolsonaro, um paladino que se utiliza dessas pautas para atacar direitos, incitar violência contra opositores do governo e causar instabilidade à democracia brasileira.

É importante entender que um pilar forte do governo de Bolsonaro é formado pelas igrejas evangélicas e sua bancada de deputados no Congresso Nacional. Desde a campanha presidencial, diversos líderes evangélicos, como o empresário e bispo Edir Macedo, proprietário do Grupo Record e da Igreja Universal do Reino de Deus, têm reunido milhares de fiéis a esse governo, e dele também têm se beneficiado com a anistia de dívidas, por exemplo²⁰. Essa parceria

²⁰ Em meio à reforma tributária promovida pelo governo Bolsonaro, um deputado da bancada evangélica, filho de R. R. Soares, pastor, empresário e líder da Igreja Internacional da Graça de Deus (IIGD), propôs uma emenda para a anistia de dívidas tributárias das igrejas com a Receita Federal. A IIGD possui a terceira maior dívida numa lista que soma mais de R\$1,6 bilhão. Bolsonaro ordenou à equipe econômica “resolver o assunto”. O Congresso aprovou a emenda, mas

se dá também pelo troca-troca de ministros desse governo, no qual o primeiro escalão continua formado por diversos pastores que não reconhecem a laicidade do Estado, garantida pela Constituição. Ao contrário, algumas dessas autoridades têm trabalhado para que suas religiões definam políticas e leis em todo o Brasil. Alguns nomes conhecidos, como Damares Alves e Milton Ribeiro, realizam frequentemente declarações oficiais em nome de uma moral cristã para justificarem sua intolerância, ignorância e violência contra a cidadania de diversos grupos sociais, como LGBTs, negros, mulheres e povos indígenas.

Atada a esta política “terrivelmente cristã”, o bolsonarismo exalta uma tradição autoritária, obcecada por um ideal de família patriarcal e pela “salvação de uma pátria em decadência”. Essa narrativa pinta um tempo idílico que nunca existiu na realidade e procura apontar inimigos internos que “desmoralizam” o país. Essa é verdadeiramente uma pauta do fundamentalismo cristão que Bolsonaro abraça para si e procura usar-se dela para suas tentativas infames de reescrever a história²¹. Márcio Seligmann-Silva (2020), comentarista e estudioso de Benjamin, afirma²² que “a celebração do acontecimento no contexto da tradição é mais grave do que o seu apagamento, pois trata-se não de um esquecer aqui, mas da apropriação mentirosa do acontecido metamorfoseado em máquina de guerra dos poderosos”. O atual presidente

por receio de um processo de impeachment, o presidente vetou a anistia e após o ato pediu aos deputados que derrubassem seu veto. Com o respaldo e a pressão presidencial, o veto foi derrubado pela maioria em sessão da Câmara do dia 17 de março de 2021. Leia mais em: <https://folha.com/ruhvp9lw> e <https://exame.com/brasil/bolsonaro-manda-receita-perdoar-dividas-milionarioas-de-igrejas-evangelicas/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

²¹ Em março de 2019, Bolsonaro determinou ao Ministério da Defesa que fossem realizadas celebrações em referências ao dia 31 de março de 1964, data que marca o golpe militar no Brasil. A atitude gerou tensão entre a cúpula militar do governo, além de críticas e tentativas de cancelamento da ordem por parte da OAB, partidos políticos, Defensoria Pública e Ministério Público Federal.

²² Ver Seligmann-Silva (2020).

procura utilizar esse momento/capítulo de crise política do país para armar mais uma vitória sobre tantas outras que o autoritarismo e o conservadorismo cristão já contam no país. O ódio a grupos sociais minoritários contido em seu discurso vai ainda mais longe e, com flertes ao fascismo, tem estimulado a criação de inimigos que supostamente “destroem as virtudes do povo”. Esse tipo de argumento não surgiu apenas na fala de Bolsonaro, mas já se mostrava em outras ocasiões, em ataques à arte e cultura, como nos casos do espetáculo *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* (2016)²³, da atriz Renata Carvalho²⁴, e da exposição *Queermuseu* (2017)²⁵. Há um preconceito evidente, antes velado e malvisto, que hoje predomina nas salas do governo federal.

Soma-se a isso os dados da violência contra pessoas LGBTQ+ no Brasil, levantamento anual feito por organizações como o Grupo

²³ A peça trata do retorno de Jesus Cristo à Terra no corpo de uma travesti, interpretada por Renata Carvalho, e foi alvo de cancelamento em festivais e tentativas de censura na justiça (algumas bem-sucedidas) em cidades pelas quais circulou, entre elas Salvador (BA), Porto Alegre (RS), Rio de Janeiro (RJ), Jundiá (SP) e Garanhuns (PB). Em Florianópolis (SC) e Taubaté (SP), por exemplo, a peça foi encenada sob um resguardo policial. Esse também é um caso em que enfiadescer e religião estão interligados no engendramento de um debate histórico. Há mais sobre o caso em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html. Acesso em: 23 fev. 2021.

²⁴ Renata Carvalho é atriz, diretora, dramaturga e transpóloga. Graduanda em Ciências Sociais. Fundadora do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) e do “Manifesto Representatividade Trans” (manifesto contra o *transfake*, isto é, a interpretação artística de personagens trans e travestis por pessoas cisgênero, e a favor da presença de mais pessoas travestis/trans nos espaços de criação de arte). O manifesto acima pode ser acessado em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530>. Mais informações em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/20698/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

²⁵ A exposição *Queermuseu — Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* teve curadoria de Gaudêncio Fidelis e contou com mais de 270 obras. Realizada no Santander Cultural, em Porto Alegre (RS), ela teve seu encerramento antecipado por decisão unilateral do banco devido a onda de protestos contrários e difamações feitas principalmente por grupos religiosos e pelo Movimento Brasil Livre (MBL). O caso gerou um grande debate sobre liberdade de expressão e censura, e se tornou um marco dentro dos ataques à arte e cultura sofridos nos últimos anos.

Gay da Bahia, a Associação Nacional de Travestis e Transsexuais (ANTRA) e a Rede Trans Brasil. Segundo essa última organização, o Brasil é, há oito anos consecutivos, o país que mais mata pessoas LGBT+ no mundo, e cerca de 47% dessas vítimas são travestis e transgêneros. Em 2017, houve o número mais alto de casos registrados no período de um ano, 445 mortes²⁶.

Para a comunidade LGBT+, a violência e a marginalidade não é algo novo, infelizmente. O livro *Além do Carnaval*, de James Green (2000), consegue fazer um apanhado histórico da homossexualidade masculina no Brasil desde o final do século XIX. Encontramos nos escritos de Green informações valiosas não apenas sobre homens gays ou bissexuais, mas também a respeito de mulheres travestis e transgênero no decorrer da história, principalmente as residentes das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Através de arquivos médicos e policiais da época, é possível notar a insistência das autoridades em punir e “tratar” (no sentido médico) pessoas desviantes da norma social e de gênero imposta. Em primeiro lugar, havia políticas de perseguição ao comportamento homossexual e travesti, herança que remonta aos tempos coloniais do Brasil, segundo o autor. Também, Green nos apresenta como havia uma dificuldade no início do século passado em entender a homossexualidade como identidade constituinte. Ao invés disso, ela era tratada enquanto comportamento, desvio, prática, e por tal ação o sujeito poderia ser condenado com o amparo da lei. O Código Penal de 1890 já trazia artigos, como “Atentado Público ao Pudor” (art. 282), “Vadiagem” (art. 399) e “Do Uso de Nome Supposto, Títulos Indevidos e Outros Disfarces” (art. 379), usados como recurso legal para encarcerar homossexuais e pessoas trans e

²⁶ É preciso considerar que tais organizações prestam um serviço voluntário, sem apoio do poder público, e contam apenas com sua própria rede de comunicação e o material divulgado pela mídia. Casos de agressão, insulto, injúria e demais formas de violência não são contabilizados nos relatórios, o que poderia aproximar a estatística da realidade, assim como casos de suicídio, mais difíceis de serem contabilizados.

travestis e usá-las como objeto de estudo de médicos em formação. A figura do “macho discreto” remonta a essa época. Considerando o ponto de vista moral dessa imagem, esses sujeitos mantinham suas práticas homossexuais em sigilo e evitavam ser associados a qualquer atividade ou gesto homossexual, procurando manter-se dentro das condutas heteronormativas, fugindo de famílias que os mandariam para clínicas de tratamento ou os abandonariam à margem da sociedade. Por meio de inúmeros participantes e casos desses estudos médicos, Green constata que encontros homossexuais eram comuns entre diferentes classes sociais e etnias. Entretanto, quem dispunha de mais prestígio social e dinheiro poderia alugar um quarto, subornar uma autoridade, ou mesmo ter um espaço privado para suas relações, e assim estava mais protegido de ser abordado e preso pela polícia, já que a maioria das abordagens se davam em locais públicos da cidade.

Muito do que se sabe hoje é através de relatos desses médicos e depoimentos de seus pacientes, entretanto, precisa ser feita uma consideração acerca dos preconceitos que esses próprios agentes de saúde criaram sobre essa população. Os consultórios e delegacias ocuparam um papel relevante na criação de estigmas da população homossexual e transgênera, estigmas que imitavam o binarismo homem/mulher para explicar condutas e características pessoais, que inclusive serviam depois para a polícia realizar detenções em suas rondas. Foram criados opostos binários, como bichas/verdadeiros, frescos/fanchonos, putos/bofes, alcunhas que serviam para distinguir quem era “o homem e a mulher da relação”, o ativo e o passivo, como se fossem transviamentos distintos de caráter, doenças que precisavam ser entendidas e tratadas de maneira específica. Entre as documentações, encontram-se entrevistadas que confrontavam tais percepções médicas, que não aderiam à visão binomial em suas práticas sexuais e/ou não atendiam às normas de gênero da sociedade. Demonstra-se, dessa forma, como a teoria médica criada nesse período era limitada e limitante. A partir de seus estudos tanto sobre o século XIX quanto o XX, Green conclui que:

A polícia, a justiça e a medicina trabalhavam em uníssono para conter e controlar esse “desvio”. Presume-se que esse tipo de pressão institucional a fim de desencorajar atividades homossexuais servia para disciplinar e desmoralizar alguns indivíduos, que acabariam por reverter a um estado de “normalidade” heterossexual (Green, 2000, p. 191).

Algumas das práticas e categorias aqui descritas persistem até os dias de hoje, em meio a muita luta para o desmantelamento desse aparelho jurídico-policial contra a comunidade LGBT+. Há, dentro disso, uma consideração necessária, pois traça uma diferença entre a letra T e os LGB+, incluindo outros gêneros não binários que possam ser declarados. Pessoas cisgênero podem assumir sua orientação sexual divergente, sua vida amorosa, e ainda assim manter uma vida heteronormativa seja por comodismo, por medo, por segurança ou outro motivo que lhes convenha. A mesma coisa não se dá com travestis e pessoas trans. A passabilidade social ou mesmo o *cisplay*²⁷ é muito mais difícil de operar, pois a transição de gênero, quando realizada, é muito mais evidente na apresentação da identidade; sua aparência está sempre à sua frente. Como atesta Leal (2020, p. 10), no enfrentamento à opressão em torno das “desobediências de gênero”, pessoas trans e travestis são a linha de frente, as que não podem contar com um porto seguro a não ser a própria casa, por vezes. O enviadescimento de suas vidas, a ruptura com a norma dominante, vem com o alto custo da exclusão, reclusão e marginalidade, na maior parte das vezes, quando não da morte. A deslegitimação de suas identidades e o apagamento de suas histórias carrega tanto violência psicológica quanto formas de agressão física.

Portanto, neste caso, não é somente o fascismo ou o fundamentalismo cristão do Brasil 2020, mas todo o conservadorismo

²⁷ Passabilidade e *cisplay* são termos citados por Dodi Leal como configurações de gênero atuadas no espaço público. Para saber mais, leia Leal (2020).

enraizado na sociedade brasileira que as expõe à violência desde os tempos da colonização. Há pouco tempo, foi resgatado das sombras da história o caso do indígena tupinambá Tibira do Maranhão²⁸, morto na época do Brasil Colônia, em 1614, considerado agora o primeiro caso de homofobia na história oficial. Sua história havia sido abandonada junto aos escombros esmagados pela tradição da classe dominante (Benjamin, 1987), aquela que insiste em negar suas atrocidades. O que aprendemos com casos como esse, encontrados por historiadores LGBTs, é que a falácia conformista de que “não existia isso na minha época” cai por terra. É essa hipocrisia que mantém vivo o símbolo do armário, e que o bolsonarismo se utiliza para negar direitos, alimentar suas redes de *fake news*, inflamar o caos em seus seguidores e tentar reescrever a história como salvação de uma nação abandonada.

A viadagem pede coragem

Benjamin encerra a tese 6 do ensaio da seguinte maneira: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (1987, p. 224).

Ainda é um exercício constante apreender a dimensão do trabalho de Linn e as reverberações dele na vida de pessoas travestis e transgênero. Sua obra traz conquistas significativas, visto que não somente trata da existência marginal de pessoas trans, como também desvela uma camada fina do olhar da tradição dominante que as invisibiliza historicamente. A força de sua obra consiste no entendimento de que a história, assim como a construção social

²⁸ Reportagem da *BBC Brasil* disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55462549>. Acesso em: 12 dez 2020.

de gênero, é política, e a artista entra nesse campo para disputar a narrativa. Michael Löwy lembra-nos de que: “No entanto, cada novo combate dos oprimidos coloca em questão não só a dominação presente, mas também as vitórias do passado” (2005, p. 60). Enviadescer, desse modo, configura-se como um posicionamento político. Mas, nada disso é novo para pessoas trans. Que tal olhar agora para tudo que foi dito aqui como um chamado a nós, pessoas cisgênero — héteros, lésbicas, gays, bissexuais e além? Como podemos aprender com “Enviadescer”?

Em primeiro lugar, a ausência de pessoas trans e travestis nos espaços em que ocupamos precisa ser notada e apontada. A recomendação que anda nas redes sociais “leia, referencie, compartilhe, visibilize pessoas trans” é essencial. A produção, a opinião e a voz de transgêneros, seja em âmbito pessoal ou profissional, precisa ser trazida, considerada, contratada, discutida, defendida e legitimada. As eleições de 2020 marcaram um avanço. Foram eleitas mais de 80 parlamentares LGBTQ+ para câmaras municipais e prefeituras²⁹, que precisarão contar com muitos aliados em sua defesa. Mesmo com sua candidatura em vigência, ainda são ameaçadas de morte e sofrem grande embate em seus postos e funções.

E, por último, podemos aprender com “Enviadescer” de maneira íntima. Não se trata exatamente da vestimenta, da fala, do corte de cabelo nem da sexualidade, mas, mais profundamente, dos pilares que sustentam o nosso *status quo*. O objetivo aqui não está em conceituar o termo, afinal, a própria Linn já nos entrega parte desse exercício. Abraçar a viadagem, eu diria, é um processo reverso e desafiante de quebrar com alguns paradigmas “absolutos” e permitir que o corpóreo seja o pontapé nesta relação filosófica com o mundo ao redor. Para quem é LGBTQ+, esse já é um processo diário, porque enviadescer incomoda muito as normas com que se criaram a sociedade de hoje.

²⁹ Informação confirmada em reportagens de websites como *Metrópoles*, *Guia Gay Brasília*, *Congresso em Foco* e *UOL*.

A força dessa ação reside no fato de que ela diz respeito a um aspecto não somente apenas pessoal, mas também toca no coletivo. Ela contém a capacidade de transformar o mundo e torná-lo mais possível a corpos desviantes, identidades enviadescidas, plurais e coloridas. Por meio desse caminho, talvez possamos encontrar fôlego e construir um novo capítulo para o avanço dessa luta.

REFERÊNCIAS

- ANTRA — ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS. Boletim nº 05/2020, de 01 de janeiro a 31 de outubro de 2020. Disponível em: <https://antrabrasil.org/assassinatos/>. Acesso em: 22 fev. 2021.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BIXA TRAVESTY. Direção de Claudia Priscilla e Kiko Goifman. São Paulo: Válvula Produções e PaleoTV Produções, 2018. (75 min.)
- DUMARESQ, Leila. O cisgênero existe. *Transliteração*, 15 dez. 2014. Disponível em: <http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2014/12/o-cisgenero-existe/>. Acesso em: 25 jan. 2021.
- GGB — GRUPO GAY DA BAHIA. Relatórios anuais de mortes LGBTI+. 2019. Disponível em: <https://grupogaydabahia.com.br/relatorios-anuais-de-morte-de-lgbti/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

- GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- LEAL, Dodi. Espacialidade travesti: habitat de gênero e práticas topográficas de corpos trans nas artes da cena brasileira. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-19, ago./set. 2020.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lurz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARTON, Fábio. Como Datena e os programas pinga-sangue ensinaram os evangélicos fundamentalistas a odiar. *The Intercept Brasil*, 28 ago. 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/08/28/programas-pinga-sangue-evangelicos-fundamentalistas-crentes/>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- QUEBRADA, Linn da. *Enviadescer* (clipe oficial). Canal Linn da Quebrada, Youtube, 25 maio 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saZywh0FuEY>. Acesso em: 5 dez. 2020.
- QUEBRADA, Linn da. *Enviadescer por Linn da Quebrada*. Canal Cultura Livre, Youtube, 6 jun. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oTQGMm_xCIY. Acesso em: 21 dez. 2020.
- QUEBRADA, Linn da. *Oração (clipe oficial)*. Canal Linn da Quebrada, Youtube, 2 nov. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/y5rY2N-1XuLI>. Acesso em: 21 dez. 2020.
- QUEBRADA, Linn da. *Enviadescer (Ao Vivo)*. Canal Linn da Quebrada, Youtube, 3 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCG7HrCgcJ4>. Acesso em 20 dez. 2020.
- QUEBRADA, Linn da. *Linn da Quebrada fala sobre música, Bixa Travesty e Segunda Chamada*. Canal Papo de Música, 7 jan. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/zUFu6UqOWqE>. Acesso em: 12 dez. 2020.

- REDE TRANS BRASIL — REDE NACIONAL DE PESSOAS TRANS DO BRASIL. A Exclusão das Identidades e das Existências de Pessoas Trans — da Morte Social à Morte Física. Monitoramento: Assassinatos e Violação de Direitos Humanos de Pessoas Trans no Brasil. Dossiê, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. O que é: lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Benjamin e os usos da história*. Conferência de abertura do evento Walter Benjamin 1940-2020. Canal Luppá, Youtube, 24 set. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/AYVEGknEcmk>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- STROPASOLAS, Pedro. Vídeo | Entrevista com Linn da Quebrada: “A música salvou a minha vida”. *Brasil de Fato*, 11 fev. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/02/11/video-entrevista-com-linn-da-quebrada-a-musica-salvou-a-minha-vida>. Acesso em: 22 fev. 2021.
- TRÓI, Marcelo de. Linn da Quebrada: O ‘cis-tema’ só valoriza os saberes heterossexuais. *Revista Cult*, 8 ago. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/>. Acesso em: 08 dez. 2020.

Grupo Imagens Políticas

O coletivo reúne artistas pesquisadores da comunidade em geral. O grupo abarca pesquisas e práticas nas seguintes linguagens: carnaval, teatro, audiovisual, dança, circo, crítica, dramaturgia, literatura, artes visuais, arte popular, arte negra, arte LGBTQI+, arte indígena, direção de arte, cenografia, figurino, cosplay, alegoria, cultura pop nerd, música, gestão, produção cultural etc. Já passaram pelo grupo mais de 70 pessoas de diversas regiões brasileiras e de outros países. O Imagens Políticas existe desde 2010 e está localizado na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, Brasil, sediado no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Ceart/Udesc), e realiza encontros semanais de pesquisa sobre arte e política, abertos para a comunidade e gratuitos. As pesquisas servem de alicerce para as ações artísticas de seus integrantes. Atualmente o grupo é coordenado pela artista, professora e doutora Fátima Costa de Lima e pelo artista, professor e doutor Stephan Baumgartel.

Ana Lucia Oliveira Vilela

Professora de História da Arte na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (na linha Arte, Mídia e Políticas Culturais) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Suas pesquisas e publicações situam-se no campo da história da arte moderna e contemporânea no Brasil e na América Latina e abordam as relações entre arte, psicanálise e política. Atua também como curadora e crítica de arte.

E-MAIL: analuciavile@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0307-3761>

André Carvalho

[ANDRÉ FERREIRA GOMES DE CARVALHO]

Bacharel e mestre em Letras (Português/Inglês) pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Sua tese ganhou menção honrosa no prêmio CAPES, em 2019, na categoria Literatura. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e é professor substituto no curso de Letras (Inglês) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É editor-assistente do periódico *Ilha do Desterro* (UFSC) e editor associado da *Revista X* (UFPR). Pesquisa e publica artigos nas áreas de estudos culturais, literatura em língua inglesa, trabalho e comunicação.

E-MAIL: carvalhoandre@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9172-3498>

Bruno Rafael Albuquerque Melo

Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) — com uma crítica à peça de teatro carioca *Caranguejo Overdrive*. Bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Realiza trabalhos nas áreas de audiovisual, artes cênicas e produção cultural. Artista multimídia e pesquisador inter(in)disciplinar (atuante e dramaturgista) com aproximações entre a história, arte e política.

E-MAIL: brunorafael.a.m@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1506-124X>

Camila Harger Barbosa

Teatróloga, encenadora, atriz, artista visual, dramaturga e produtora cultural. Atua na área teatral desde 2002. Graduada em licenciatura e bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestranda em Literatura pelo Programa de

Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Participa do Núcleo de Estudos em Encenação e Escrita Dramática (NEEDRAM) da UFSC, do Laboratório de Escritas Teatrais da UDESC e é membro do Coletivo de Pesquisa Imagens Políticas da UDESC desde seu ano de fundação. Fundou, em 2015, o Grupo de Pesquisa Teatral Aqueles Que Dizem Não. É bolsista CAPES.

E-MAIL: harger.camila@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0323-8674>

Carla Maria Oliveira Nagel

Doutoranda e mestra em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Possui graduação em História pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e especialização em História da Saúde na Amazônia pela Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ). Tem experiência na área de História, Arte e Política na Amazônia, com ênfase em cultura popular e decolonialidades cênicas. Atualmente pesquisa as festas e manifestações artísticas na Amazônia e é membra do grupo de pesquisa Imagens Políticas.

E-MAIL: carlamnagel@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2722-1885>

Elaine Sallas

[ELAINE CRISTINA DA SILVA]

Mestra em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), possui graduação em Teatro pela mesma instituição e especialização em Arte no Campo pela UDESC em parceria com o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) e com o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA). Ministrou oficinas de Teatro e Produção Cultural no curso de extensão Residência Agrária Jovem (UDESC/PRONERA). Ex-Conselheira Municipal de Cultura pela Setorial de Teatro. Integra o grupo de

Pesquisa Imagens Políticas, com publicações que versam sobre o fazer artístico no Campo. Atua como professora de Artes na rede pública estadual de Santa Catarina e é intérprete nos grupos musicais Casa de Santo e Samba das Yabás.

E-MAIL: elainesallas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8717-5601>

Emanuele Weber Mattiello

Sou artista, cabalista e pesquisadora. Participo do Grupo Imagens Políticas (2010) e do Cine Imagens Políticas (2012). Trabalho com atuação, curadoria, produção, gestão, mapeamento na EM Produções, sobretudo para as artes da cena e audiovisual. Doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com orientação da professora Fátima Costa de Lima, e pesquisa montagem alegórica a partir das ideias benjaminianas de alegoria, história, linguagem e das correspondências entre Walter Benjamin e Cabala. Estou bolsista CAPES.

E-MAIL: ewmproducao@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4718-0884>

Everton Lampe de Araujo

Doutorando em Teatro no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Imagens Políticas. Pesquisa e cria entre teatro e movimentos sociais por outro mundo possível, pela digna raiva e justa causa amorosa.

E-MAIL: evertonlampe@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9103-2889>

Fátima Costa de Lima

Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Pesquisa alegoria, imagem e espaço no teatro e no carnaval, tendo como referencial teórico o pensamento crítico de Walter Benjamin. Coordena o Projeto de Pesquisa Imagens Políticas no Teatro e no Carnaval e o Programa de Extensão Negras Manifestações Grupo de Artes (NEGA). É pesquisadora do grupo e da linha de pesquisa Imagens Políticas; e da Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL). É atriz, cenógrafa e figurinista dos coletivos teatrais Embróglio e Inclassificáveis; e carnavalesca e ritmista do Bloco Africatarina.

E-MAIL: costadelimafatima@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8498-5000>

Felipe Valente Antonakopoulos

Artista, pesquisador e graduando no curso de licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atua no coletivo artístico Cia. Mosca de Florianópolis. Possui interesse na pesquisa das possíveis relações entre marxismo e estética, com ênfase no estudo da subjetividade.

E-MAIL: felipevalentea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8016-7999>

Ivan Delmanto

[IVAN DELMANTO FRANKLIN DE MATOS]

Encenador, dramaturgo e professor de Teoria Teatral na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde desenvolve pesquisa sobre a formação histórica do teatro brasileiro.

E-MAIL: ivandelmanto@yahoo.com.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5964-2962>

Jussara Belchior

[JUSSARA BELCHIOR SANTOS]

Bailarina gorda. Doutoranda com pesquisa sobre arte gorda pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre pelo mesmo Programa e bacharel em Comunicação e Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Integra o coletivo artístico de pessoas gordas MANADA. Faz parte do coletivo internacional Fat Performance Network. Desenvolve o projeto TRA (técnicas para retardar a antecipação [ou] trabalho remoto adiposo). Integrou o elenco do Grupo Cena 11 Cia. de Dança durante 10 anos. Interessa-se em poéticas e políticas de posicionamento através da dança. É bolsista CAPES.

E-MAIL: jusbelchior@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8592-6229>

Joana Brandenburg

[JOANA KRETZER BRANDENBURG]

Artista, pesquisadora, diretora de arte, figurinista, atriz e cosplayer. Doutoranda e mestra em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), membra do grupo de pesquisa Imagens Políticas, graduada em Artes Cênicas pela UDESC e em Design de Produto pelo Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). Pesquisadora benjaminiana, faz críticas de obras da cultura pop-nerd e investiga questões referentes a narrativas visuais. Atualmente pesquisa sobre “cosplay” e “aura”. É bolsista FAPESC.

E-MAIL: jooanakretzer@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3599-3076>

Juma Pariri

[LÍGIA MARINA DE ALMEIDA]

Artista (e provocadora de processos psicomágicos) além-linguagens alieníndia (conforme conceituação do filósofo indígena Felipe Coelho Tocariju) e aprendiz de erveira. Desenvolve o projeto de doutoramento “Até o fim do mundo: povos originários de Abya Yala, performances, pedagogias e (imagens) políticas em perspectiva anti-colonial” no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É bolsista PROMOP.

E-MAIL: folegovivo70@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5678-8920>

Leandro Lunelli

Diretor de arte e cenógrafo, atualmente, pesquisa a fabricação plástica e material de imagens críticas e políticas no cinema e no teatro. É graduado em licenciatura e bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e estudou direção de arte pela Escuela de Cine de Chile/ Santiago do Chile. Desde 2010, integra o grupo de pesquisa Imagens Políticas. Investiga os possíveis usos dos conceitos de alegoria de Walter Benjamin aplicados ao trabalho metodológico da direção de arte no cinema. Portfolio em: leandrolunelli.com.

E-MAIL: leandrolunelli@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4794-5891>

Lucas Gabriel Viapiana

Ator, dançarino, escritor, professor e produtor cultural. Licenciado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Realiza diversos projetos na área das artes cênicas, arte-educação e audiovisual. Possui interesse em áreas como teatro físico, dança-teatro, teatro musical, cultura pop-nerd e acessibilidade cultural. Participa do Coletivo Imagens Políticas e é coordenador e curador do cineclube Cine Imagens Políticas. Fundador da Mutante Cia. de Teatro, sediada em Florianópolis/SC.

E-MAIL: lucasgviapiana@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6687-1544>

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff

Artista-pesquisador, ator, diretor teatral e produtor cultural. Doutor e mestre em Literatura, bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Regional de Blumenau (FURB). Professor dos cursos de Teatro e Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UNESC) e vice-líder do Núcleo de Estudos em Literatura, Oralidade e Outras Linguagens (NELOOL). Fundador da Cia. Embróglio (ex-Apatotadoteatro) e participante dos seguintes coletivos: Inclassificáveis, Imagens Políticas e Fazendo FITA Cia. Artística, todos sediados em Florianópolis/SC.

E-MAIL: gus.biber@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9980-6837>

Mariana Corale

[MARIANA CESAR CORAL]

Diretora de Teatro, atriz, dramaturga e pesquisadora no campo das artes. Doutoranda e mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Tem especialização em Arte, Crítica e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi bolsista da CAPES de 2017 a 2018. Atualmente é bolsista do Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação – PROMOP –UDESC. Trabalha com ênfase nos seguintes temas: encenação, dramaturgia, cinema, teatro político, memória e direção de atores. Integra a Cia. Embróglío e faz contribuições para grupos e coletivos dentro do território brasileiro.

E-MAIL: coralemariana2@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9410-0808>

Mercedes Rodriguez

[MARÍA MERCEDES RODRIGUEZ]

Pesquisadora, atriz, performer e realizadora audiovisual. Formada como atriz e professora de teatro na Escuela de Teatro La Plata. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Na área do teatro, atua principalmente como atriz e performer e, na área do cinema, trabalha como roteirista e diretora. Desde o 2015, integra o Grupo de Pesquisa Imagens Políticas. É bolsista CAPES.

E-MAIL: merhoyo@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9176-4756>

Nicolas Lopes

[NICOLAS MATHEUS LOPES QUEIROZ DOS SANTOS CORREIA]

Artista, pesquisador, ator, diretor teatral e produtor cultural. Graduando em licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e diretor e produtor da Cia. Mosca. Ator e codiretor no coletivo Aqueles que dizem Não; professor-estagiário no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) e diretor de comunicação da Federação Catarinense de Teatro (FECATE). É bolsista no Programa de Extensão LUZ Laboratório Universitário de Tecnologia Cênica.

E-MAIL: mateus.nicolas@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4039-0029>

Paula Batista

[PAULA BATISTA DA SILVA]

Artivista, pernalt (perna de pau) integrante de blocos carnavalescos do Rio de Janeiro. Acredita na arte como ferramenta de transformação e conexão. Fundadora e articuladora da Coletiva nacional e feminista Gigantes na Luta, composta por mulheres pernaltas. Fisioterapeuta pela Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO), mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), pesquisadora dos fazeres políticos nas ruas com interesse voltado para o Carnaval e suas intersecções e interações com as marchas, passeatas e atos políticos, tendo como foco as imagens políticas.

E-MAIL: paulabatista@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4463-8570>

Paula Maba Gonçalves

Pesquisadora, encenadora, professora e atriz. Graduada em licenciatura e bacharelado em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestranda do Programa de Pós-Graduação em

Teatro da mesma universidade. Proponente do projeto Multiplicadoras de Cultura: Incubadora de Arte Independente atua desde 2009 nas áreas de teatro, política e pedagogia integrando montagens teatrais e oficinas culturais, tendo como parceiros a Escola Sul da Central Única dos Trabalhadores (CUT), o Instituto Arco Íris e a Associação Cultural Baiacu de Alguém, todos sediados em Florianópolis/SC.

E-MAIL: paulamaba80@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8470-4157>

Stephan Arnulf Baumgartel

Professor associado da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde ministra as disciplinas de História do Teatro, Estética Teatral e Dramaturgia. Coordena o Programa de Extensão Encontro com Dramaturgo e o Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo, ou Coletivo Imagens Políticas.

E-MAIL: stephao08@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7769-1108>

Tereza Mara Franzoni

Graduada em Ciências Sociais, mestre e doutora em Antropologia Social. Atualmente é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ministra aulas de Sociologia, Antropologia e Metodologia de Pesquisa. Tem pesquisado principalmente nas áreas de cultura e sociabilidade. Mais recentemente vem atuando também na área de Educação do Campo, com projetos de extensão e pesquisa no tema.

E-MAIL: tfranzoni@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2498-0851>

Tiago Herculano da Silva

Ator, diretor e iluminador. Artista plástico pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), com experiência em desenho e pintura a lápis. Possui graduação em licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde estudou a formação do profissional de iluminação cênica pelo olhar do light designer em um ensino multidisciplinar. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), pelo qual pesquisou os motivos que levam o corpo do artista que se apresenta nu ser tão castigado na arte e na sociedade atual, com ênfase nas questões de gênero. Atualmente é doutorando em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde pesquisa o desfile da Estação Primeira de Mangueira do carnaval de 2020, com foco na imagem de Jesus e no corpo do folião enquanto local de representatividade da comunidade. Carnavalesco da Escola de Samba Virtual Deixa de Truque, de 2017 a 2021.

E-MAIL: txchyoerectus@hotmail.com

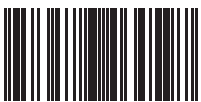
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6701-7075>



1ª edição	dezembro 2021
impressão	meta
papel miolo	pólen soft 80g/m ²
papel capa	cartão triplex 300g/m ²
tipografia	arnhem e trebuchet

O grupo de pesquisa *Imagens Políticas: Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo* do Centro de Artes/UEDESC, existe desde 2010 e em 2014 foi inscrito no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Reune-se semanalmente no Centro de Artes para discutir, numa perspectiva benjaminiana, teorias e obras das artes da cena como estruturas e atos que surgem do seio da vida social e se projetam como forças de interrogação em direção a seu público.

ISBN 978658646459-7



fapesc



UDESC

CEART



Programa de
Pós-graduação
em Artes
e Design

**IMAGENS
POLÍTICAS**
GRUPO DE PESQUISA

Livro organizado
coletivamente pelo
Grupo Imagens Políticas
e com recursos da
FAPESC – Fundação de
Amparo à Pesquisa e
Inovação do Estado de
Santa Catarina e da
Universidade do Estado
de Santa Catarina
(Centro de Artes)