

Revista
Sala 400

2021 | n.2 | vol.1

ISSN 2675-7095

sala 400

Espaço transdisciplinar de arte e crítica

2021 | n.2 | vol.1

ISSN 2675-7095

Expediente

EDIÇÃO GERAL

Beatriz Galhardo
Camila Moreira Gomes
Daidrê Thomas
Felipe Xavier Aquino
Gabriel da Matta
Leo Thim
Milena Fernandes
Renata Azzi
Stephany Campos

IDENTIDADE VISUAL

Olga Soares

PROJETO GRÁFICO

Milena Fernandes

DIAGRAMAÇÃO E SITE

Milena Fernandes

IDEALIZAÇÃO

Beatriz Galhardo
Camila Moreira Gomes
Carolina Caldas Nunes
Daidrê Thomas
Eloá Fernandes
Felipe Nepomuceno
Felipe Xavier Aquino
Gabriel da Matta
Leo Thim
Milena Fernandes
Renata Azzi
Stephany Campos

IMAGENS DE CAPA E CONTRACAPA

Ana Clara Mattoso
"Impressões de Maresia" e
"Rosa do Deserto" (2020)

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

Ana Clara Mattoso
Augusto Melo Brandão
Daniela Carvalho de Avellar
Henrique S Bueno
Leidson Malan Monteiro de
Castro Ferraz
Leonardo Thim Agudo
Caetano
Marcos França
Natalia Amoreira
Priscila de Azevedo Souza
Mesquita

AGRADECIMENTOS

Este número é dedicado a Alexandre César Ferraz, grande e inesquecível amigo, e ao querido professor Walder Virgulino.

2021 | n.2 | vol.1

Rio de Janeiro-RJ

SITE

<https://sala400.com>

E-MAIL

arevistasala400@gmail.com

INSTAGRAM

[@revistasala400](https://www.instagram.com/revistasala400)

ATLAS

<https://sala400.com/atlas>

ISSN

2675-7095

Os textos "VI DE OUROS | OFERENDA" e "O LIVRO DA MORTE; A MORTE | A SENHORA AMETISTA", de Natalia Amoreira, foram originalmente publicados no livro "EVANGELHO DA TERRA – SEGUNDO A SERPENTE" (2021), pela Editora Urutau.

sumário

EDITORIAL	5
THE LIFE SQUAD: A PROVÁVEL ÚLTIMA PEÇA (INÉDITA) DE ZORA SELJAN Priscila de Azevedo Souza Mesquita	7
O PESO DO ESPLENDOR ARQUIVOS PRECÁRIOS NAS PERFORMANCES DE RAFAEL BQUEER Augusto Melo Brandão	22
ARQUIVOS QUE NOS DÃO UMA POSSÍVEL GENEALOGIA DA CRÍTICA TEATRAL NO RECIFE Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz	33
VI DE OUROS OFERENDA Natalia Amoreira	43
MAREZIA Ana Clara Mattoso	45
MINHA LORE, OU MAPAS MENTAIS DE FABULAÇÃO HISTÓRICA DA CASA DA MINHA VÓ Leonardo Thim Agudo Caetano	57
O TEATRO DO PEQUENO GESTO E A EXPERIÊNCIA COMO LINGUAGEM Marcos França	68
À IMAGEM DE SI Henrique S Bueno	79
ATLAS GROUP E O ARQUIVO ESPECTRAL Daniela Carvalho de Avellar	86
O LIVRO DA MORTE A MORTE A SENHORA AMETISTA Natalia Amoreira	93
A PROPÓSITO DESTA EDIÇÃO	96

editorial

Arte e arquivo: temporalidades em diálogo

Neste número, a revista *Sala 400* reúne artigos que abordam manifestações artísticas e práticas culturais a partir da noção de arquivo. Compreendemos o arquivo como algo que se redimensiona constantemente e, em tempos pandêmicos (nos quais, de vários âmbitos fundamentais para que a vida comunitária prosperasse, só sobraram ruínas) pensamos em observá-lo sob a ótica de um rastro de uma presença do passado. Mesmo invisível, esse rastro subjaz como a potência de uma vitalidade, em um presente que só parece apontar para o abismo. Buscamos interrogar como a dimensão arquivística intervém na escrita crítica, nas artes e na recepção do espectador.

A *Sala 400* segue inspirada pelo historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) que, ao apresentar seu *Atlas Mnemosyne*, questionou o modelo cronológico de historiografia da arte, propondo um estudo de imagens artísticas, não em razão de uma origem ou temporalidade comum, mas em virtude de afinidades de outra espécie. A partir das lacunas temporais que distanciam essas imagens, Warburg operou e agenciou esses arquivos, propondo uma leitura da história e da arte que não se esgotam.

Os trabalhos reunidos neste número indagam e operam possíveis modos pelos quais o arquivo, no campo da arte, pode sublinhar a própria lacuna, nunca preenchida totalmente, e, justamente aí, continuar pulsando no presente a partir do gesto de olhar para o passado. O leitor poderá acompanhar a reflexão de Augusto Melo Brandão sobre o carnaval e o trabalho de Rafael BQueer, em que são discutidas as dificuldades de conservação de arquivos corporais e imagéticos. A precariedade, que é inerente a esses arquivos, mostra-se também como uma noção constitutiva do ensaio visual de Ana Clara Mattoso. A dificuldade de conservação parece indicar a possibilidade de tomar o arquivo não como registro de uma verdade, mas como aparição de rastros, espectros, ruínas. O termo “arquivo espectral”, por exemplo, é empregado por Daniela Carvalho de Avellar em sua análise sobre o projeto *Atlas Group*, de Walid Raad.

Estabelecendo outras tensões entre arte e arquivo, o trabalho de Orlan pode ser lido, como sugere Henrique S Bueno, como uma maneira de selecionar aquilo que se quer apresentar ao outro, construindo novas narrativas sobre si. No artigo de Leidson Ferraz podemos ler a

respeito dos parâmetros e recortes utilizados pelos primeiros críticos teatrais recifenses. A investigação de Ferraz permite pensar as tensões entre o arquivo e a arte teatral brasileira da primeira metade do século XIX. Esta parece ser também a pergunta que norteia os estudos de Priscila de Azevedo Mesquita sobre a escritora Zora Seljan.

Quando o olhar historiográfico se volta para uma companhia ainda na ativa, como é o caso do Teatro do Pequeno Gesto, objeto do artigo de Marcos França, o caráter processual do arquivo é ressaltado: esse material não está encerrado, mas é passível sempre de novas miradas, não apenas pelas novas perguntas que qualquer arquivo pode sempre suscitar, como mesmo, neste caso, pelo trabalho futuro ainda a produzir. Além desses textos, que olham para produções artísticas a partir de arquivos, este número traz também o ensaio ficcional de Leo Thim, em que o arquivo da planta baixa da casa de sua avó mobiliza sua criação artística. Por fim, de modo distinto, Natália Amoreira também lida com a potência da lacuna e da ruína para constituir seus poemas aqui publicados.

A *Sala 400* parte não só do desejo de reunir artigos relacionados à noção de arquivo e seus múltiplos desdobramentos, mas também de um

trabalho sobre nosso próprio esfacelamento. Queremos repensar nossos restos, individuais e coletivos. Esta publicação é também um esforço de retornar à revista e retomar o trabalho editorial ainda sob o trauma de um período pandêmico, de uma nação empobrecida e faminta, de 4 anos de um governo genocida, de tantas perdas, da sombra de uma guerra tão distante e tão perto. Não somos terra arrasada. Agora, com o mínimo distanciamento, nos reerguemos para tentar ler esses vestígios, o arquivo de tantas experiências traumáticas das quais algo resta. E resta também, pelo gesto de olhar para o passado, a possibilidade de vislumbrar novos futuros.

Sala 400

THE LIFE SQUAD

A provável última peça (inédita) de Zora Seljan ¹

Priscila de Azevedo Souza Mesquita

Resumo: O arquivo pessoal da escritora brasileira Zora Seljan localizado na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) contém a peça inédita *The Life Squad*, que parece ter sido sua última peça. Provavelmente escrita nos anos 1990, a autora traz como tema a vida – e a morte – de crianças e adolescentes em situação de rua na cidade do Rio de Janeiro, e traz a arte como um caminho possível para a inclusão social. A peça remonta a fatos como a efervescência do samba-reggae e a projetos sociais, como o Flor do Amanhã, idealizado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. Neste artigo a peça é abordada em diálogo com outros documentos do arquivo pessoal de Seljan e de outras fontes arquivísticas, para melhor compreensão de seu contexto de produção.

Palavras-chaves: Zora Seljan; dramaturgia inédita; arquivo pessoal.

Ao longo de sua vida, a escritora brasileira Zora Seljan (1918-2006) publicou peças teatrais, livros em diversos gêneros literários e uma quantidade substancial de textos jornalísticos. Além da obra publicada, Zora nos deixou um extenso arquivo pessoal, composto de 44 caixas de documentos, salvaguardado pela Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB/ RJ), no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). Sendo a primeira pesquisadora a acessar este material, que ainda não havia sido catalogado e organizado pela instituição, precisei verificar todo o conteúdo do arquivo para encontrar informações relacionadas à produção teatral de Zora. Este mergulho no arquivo durou cerca de dois anos, tendo sido mais intenso no primeiro ano, quando realizei consultas quase que diárias, na ânsia de verificar todo o material do arquivo. Nesta aventura, cada papel antigo indicava pistas, revelava fatos, delineava uma personalidade e abria muitas lacunas.

Dentro do conjunto de documentos que identifiquei como "Dramaturgia", contabilizei aproximadamente vinte e três textos teatrais não publicados. A maior parte são peças bem curtas, algumas mais longas. Três são somente esboços manuscritos e uma está incompleta. Neste conjunto, está a peça teatral inédita *The Life Squad* (SELJAN, [199?]), a mais recente que consta em seu arquivo. Focalizarei o artigo sobre esta peça, abrangendo também outros documentos do arquivo de Zora e de outras fontes arquivísticas, que contribuem para o entendimento do contexto de escrita da peça.

Apesar de esta peça não trazer referência de data, alguns aspectos, tais como a temática abordada e o aspecto físico do documento, me levam a supor que tenha sido escrita em meados dos anos 1990. Comparando-a com outras peças inéditas que constam no arquivo, cabe aqui destacar algumas diferenciações: o texto se apresenta em uma única versão, que está em inglês,

¹ Este artigo é parte da minha pesquisa de doutorado, ainda em andamento, sobre a produção teatral de Zora Seljan, sob orientação de Inês Cardoso Martins Moreira.

no entanto, não há informação se foi originalmente escrito em inglês por Zora, ou se ela escreveu primeiro em português e depois traduziu para o inglês, ou ainda, se foi traduzida por outra pessoa; não se trata de um texto datiloscrito, mas sim de uma peça escrita no computador e impressa; também não se trata de um documento amarelado e quebradiço, o papel tem um aspecto mais novo, pois conserva-se branco, com poucas manchas e não há rasuras manuscritas sobre o papel impresso (Figura 1).

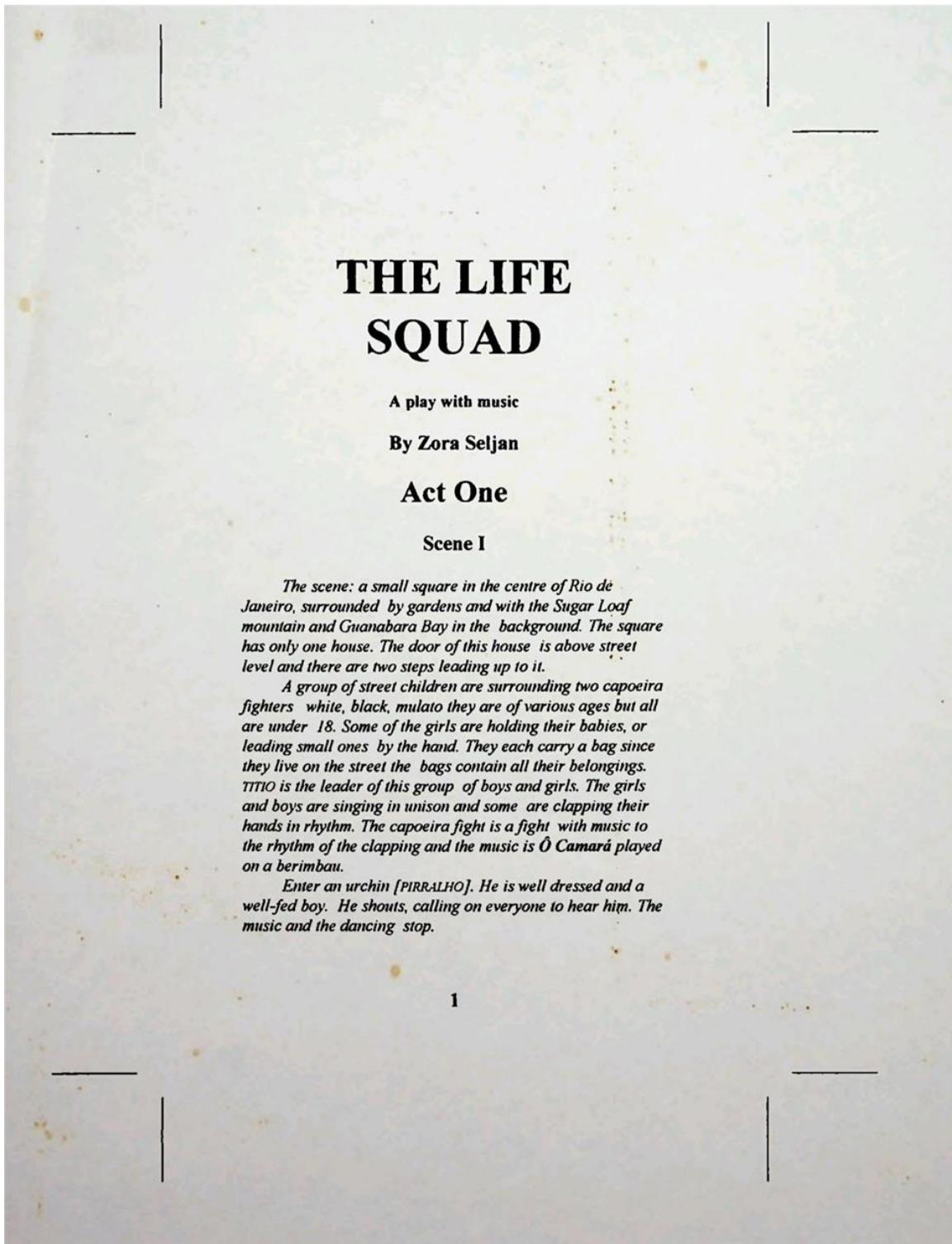


Figura 1 - Primeira página da peça *The Life Squad* (SELJAN, [199?]). Arquivo Pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB. Caixa PI 5A.

Quanto à temática, ambientada na cidade do Rio de Janeiro, a peça trata das dificuldades enfrentadas por crianças e adolescentes em situação de rua e as soluções que buscam para enfrentar o dia a dia. Conforme o texto se desenvolve, ele é atravessado por diversas questões sociais que se associam à exclusão social, tais como, abandono, pobreza, fome, seca no nordeste, migração, maternidade precoce, exploração sexual de crianças e adolescentes, crime organizado, corrupção e violência nas mais diversas formas. Mas o texto sugere um possível caminho para a inclusão social, por meio de um trabalho coletivo que visa oferecer oportunidades para os jovens através da criação de um bloco de carnaval.

O tema abordado na peça foi objeto de maior atenção de Zora Seljan nos anos 1980, quando, junto ao seu marido, o escritor Antonio Olinto, iniciou a campanha Esquadrão da Vida, cujo nome coincide com o título da peça. O estopim para a campanha foi a morte do jornalista alemão Karl Albert Brugger², em 02 de janeiro de 1984, assassinado com um tiro no coração, em Ipanema, ao reagir a um assalto (REPÓRTER, 3 jan 1984). Diante deste acontecimento, Seljan e Olinto promoveram um encontro entre jornalistas brasileiros e estrangeiros na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, onde lançaram a campanha de “criação de um Clube de Esquadrão da Vida” (“ESQUADRÃO”, 13 jan. 1984).

No documento redigido por Seljan e Olinto, lido aos presentes na reunião, os autores manifestaram que a campanha teria por objetivo fazer surgir na sociedade “um verdadeiro espírito de esquadrão da vida” para oferecer soluções para a questão dos “menores abandonados e desprotegidos” (“ESQUADRÃO”, 13 jan. 1984). Como uma primeira ideia, eles sugerem a “criação de Casas da Criança [...] que congreguem menores num aprendizado definido” (“ESQUADRÃO”, 13 jan. 1984) (Figura 2).

Em um documento datiloscrito (Figura 3) Seljan escreve sobre a criação de fazendas escolas (SELJAN, 14 jul. 1985), depois de ter lido no jornal a notícia que em Belo Horizonte, “Wellington Teixeira, de 15 anos, pobre e semianalfabeto, teve a ideia de ir à Câmara dos Vereadores pedir uma fazenda onde os meninos abandonados possam ter lazer, trabalhar e morar”. A autora escreve que contará a ideia no jornal inglês *The Brazilian Gazette*, fundado em Londres, em 1973, por ela e Olinto, responsáveis também pela edição do jornal. Curiosamente, junto a este documento há um recorte de jornal (Figura 4) no qual o autor, não identificado, diz que o cartunista Ziraldo, então Presidente da Funarte, enviou para o Ministro da Educação Marco Maciel um poema sugerindo a criação de três escolas agrícolas, onde os alunos pudessem morar, aprender e produzir (ZIRALDO, 29 dez. 1985).

² A morte de Karl Albert Brugger, foi envolta por uma áurea de mistério. Brugger havia escrito o livro *A crônica de Akakor*, que conta lendas da Amazônia sobre uma cidade perdida, e que teriam sido contadas a ele por Tatumca Nara, que se dizia descendente do povo da cidade perdida. Uma reportagem do programa *Fantástico*, exibida em 07 de outubro de 1990, investiga a história de Tatumca Nara e sugere que ele estaria envolvido no desaparecimento, e possível assassinato de algumas pessoas, dentre elas Brugger e outros expedicionários que foram guiados por Tatumca Nara em busca de conhecer a cidade perdida. Ver: *Programa Fantástico Tatumca Nara e Akakor TV Globo, 1990*. Disponível em: <https://youtu.be/iLvwxFtHq4>. Acesso em: 19 nov. 2019.



A criminalidade infantil leva Antônio Olinto e Zora (com apoio inclusive, da imprensa estrangeira) a lançarem uma campanha em favor da criança no Brasil.

“Esquadrão da Vida” é o lema da campanha

Os escritores Antônio Olinto e Zora Seljan chegaram ontem a Salvador trazidos por três motivos: participar, como todos os anos fazem, da Lavagem do Bonfim; assistir, hoje, ao batizado de Jorge Amado Neto; lançar na Bahia a campanha, iniciada no Rio, em favor da infância carente, que é uma das fontes principais da onda de criminalidade atual, representando perigo ainda maior no futuro.

“ESQUADRÃO DA VIDA”

Por motivo do assassinio do jornalista alemão Karl Albert Brugger no Rio de Janeiro, Antônio Olinto e Zora promoveram, na Associação Brasileira de Imprensa daquela cidade, um encontro entre jornalistas brasileiros e estrangeiros, estes, membros da Associação dos Correspondentes. O presidente em exercício dos correspondentes, Matheus Feldhusen, do “The Daily Telegraph”, de Londres, levou doze jornalistas estrangeiros a essa reunião, que foi presidida por Barbosa Lima Sobrinho. Antônio Olinto falou sobre o sentido do encontro e leu um documento sobre a necessidade de um movimento de âmbito nacional em favor da criança abandonada no Brasil. Representantes da UPI, da Reuters, da France Presse da revista “L’Express” e de jornais e tevês alemães deram sua opinião sobre o tema e se comprometeram a ajudar a campanha que ali se iniciava.

RAZÕES DA CAMPANHA

O documento por eles redigido sobre a criação de um Clube do Esquadrão da Vida é o seguinte:

“Os abaixo-assinados — Antônio Olinto e Zora Seljan — que editamos em Londres o jornal “The Brazilian Gazette” e temos, durante grande parte de nossa vida de jornalistas profissionais, exercido o ofício de correspondentes no estrangeiro, estamos profundamente chocados e sentidos com o assassinio brutal de nosso colega, o correspondente alemão Karl Albert Brugger. Como membros da Foreign Press Association de Londres, desejamos apresentar nossa solidariedade à Associação dos Correspondentes Estrangeiros no Brasil e à imprensa alemã em geral.

Mas não basta o sentimento de vergo-

na e de pesar. Queremos que tragédias como esta não se repitam e que se saiba que o povo brasileiro, no seu conjunto, não é excessivamente violento, sendo, ao contrário, hospitaleiro e brando.

Desejamos, por isto, lançar hoje uma campanha para que a segurança volte a nossas cidades. Esperamos que seja uma campanha que faça surgir entre nós um verdadeiro espírito de esquadrão da vida, que ofereça idéias, sugestões e soluções para os dois problemas subjacentes à tragédia de Karl Brugger: o mais imediato, que é policiamento e vigilância nos centros urbanos brasileiros — e o mais profundo que é a existência de milhões de menores abandonados e desprotegidos que, todos os anos, só aumentam de número.

O primeiro terá de ser objeto de campanha permanente e pertinente, diária e insistente, junto às autoridades responsáveis pelo policiamento que deve e pode dar garantias de existência normal aos habitantes de nosso país. O segundo precisa de uma campanha de longo alcance, mas de medidas também imediatas.

Há cálculos de que temos 22 milhões de crianças abandonadas e desprotegidas com 14 anos e menos. Isto equivale a seis Uruguai, cinco Bolívia, quatro Bélgica, três Dinamarca, dois Portugal, duas Cuba, 2, Chile, etc.

Vê-se que o âmbito do problema é gigantesco e exige de nós um esforço também gigantesco. O Estado do Rio constitui um problema bastante particular. Se a densidade populacional do Brasil fosse igual à do Estado do Rio teríamos neste país duas China e meia, isto é, dois bilhões e meio de habitantes.

Estamos fundando hoje aqui um Clube do Esquadrão da Vida para apresentar sugestões e tomar iniciativas que ajudem a resolver o problema do menor abandonado. Não teremos, nessas campanhas, a menor conotação partidária; nem tampouco aceitaremos que elas sirvam de cobertura para movimentos políticos. Pretendemos apresentar idéias, como a da criação de Casas da Criança, que poderíamos chamar de “tabas”, que congreguem menores num aprendizado definido. Desejamos dar à primeira dessas “tabas” o nome de “Taba Karl Albert Brugger”.

Figura 2 - Recorte do Jornal A Tarde, 13 jan. 1984. Arquivo Pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB. Caixa PI 13.

A FAZENDA ESCOLA DO MENOR ABANDONADO JÁ !

PARA QUEM ALGUMA COISA FAZER POSSA

Meus senhores, minhas senhoras, meus meninos

Hoje, no dia 14 de julho de 1985, vi na página 10, de O Globo, jornal editado no Rio de Janeiro, Brasil, um título que enfeitei de rosas antes sequer de conhecer a notícia. Desenhei a primeira rosa sobre a palavra menino e olhei cúmplice para a bela imagem de N. Senhora em cima da estante. Parecia aquela dona sorrir.

Li alto: " Menino luta para abrigar menor abandonado ". A correspondência vinha de Belo Horizonte onde Wellington Teixeira, de 15 anos, pobre e semi-analfabeto teve a idéia de ir a Câmara dos Vereadores pedir uma fazenda onde os meninos abandonados possam ter lazer, trabalhar e morar.

Eu escritora mineira venho pedir para que esta proposta seja concretizada já. Chega de discussões, de burocracia, de promessas políticas para o futuro. Os meninos abandonados nas ruas de Belo Horizonte devem ter sua fazenda agora.

Quem dará a terra ? Quem dará telhas, tijolos, vidraças ? Quem dará instrumentos e semente, animais, carros, luz ?

Tenho a certeza de que se tiverem tudo isto Wellington e seus colegas serão capazes de levantar as paredes e arar a terra. Eles precisam de amparo material e moral pois este projeto só pode dar certo se a fazenda for uma fazenda-escola. Quem tomara a frente da sua realização ? Religiões, assistências sociais, professores, estudantes, quem levantara esta bandeira ? Quem sera o herói ou a heroína que transformara os marginais de Belo Horizonte em brasileiros alfabetizados, trabalhadores agrícolas competentes ?

Belo Horizonte, minha terra natal, tristemente celebre no mundo pela horrenda loteria da morte nas prisões abarrotadas, dá um exemplo de solução inteligente e imediata para diminuir a população nos cárceres. Não são os presos ex-menores abandonados ? Pois Wellington descobriu que eles decrescerão em número e violência se os menores abandonados de hoje forem amparados.

Existe em Belo Horizonte um Programa de Meninos de Rua desenvolvido pela Secretaria do Trabalho, FEBEM, e Associação Profissionalizante do Menor, programa este dirigido por uma coordenadora. Não tenho o prazer de conhecê-la mas por intuição peço aos que desejam ajudar Wellington Teixeira a conquistar uma fazenda-escola para o menor abandonado de Belo Horizonte que se dirijam a D. Neusa Lima, na Secretaria do Trabalho, Governo de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Wellington: vou contar a idéia que você teve no jornal The Brazilian Gazette que eu e Antonio Olinto editamos em Londres. Vou acompanhar a sua luta todas as vezes que vier ao Brasil. Não esmoreça, não deixe Governador, vereadores, deputados, prefeitos, delegados, senadores, sem o seu pedido e a sua insistência. Que o dono da companhia de onibus dê passe grátis para você poder ir sempre a Belo Horizonte insistir com parlamentares e autoridades.

Enviamos para você um escudo invisível que o ajudará a vencer todos os obstáculos. Tem a forma de um coração encarnado e no centro uma rosa branca símbolo da vida. É o escudo nº 1 do Esquadrão da Vida que nós idealizamos, eu e Antonio Olinto, para apoiar o menor abandonado. Este escudo é seu, cavalheiro dos meninos.

Figura 3 - Documento datiloscrito. Arquivo Pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB. Caixa PI 12.

Ziraldo usa poema para sugerir escola agrícola

RECIFE — Num poema de dezenas de versos e 13 páginas, o Presidente da Funarte e cartunista Ziraldo pediu esta semana a criação de três escolas agrícolas, para incentivar a educação rural no País e melhorar as condições de vida da população.

Ziraldo chamou o pedido-poético de "pequeno/ relatório-digressão/ sobre a terra/o ensino e/uma idéia/para o/Senador Marco Maciel/Ministro de Estado/da Educação/o movimento/que a História faz/de fato/e faz o homem exato", para dizer que "o homem não muda a direção do vento/o homem-exato venta".

Ziraldo fala da escola que imaginou: com muita terra e doada pela Prefeitura ou pelo Estado para entidades e associações, e traga uma possível planta de como ela seria, com biblioteca, auditório, praças de esportes, laboratório e sala para re-

flexão dos alunos.

A idéia de Ziraldo é que o terreno seja medido e dividido em lotes de bom tamanho para cada uma das sulturas. No centro de cada lote, uma casa, com quartos, cozinha e sala para que os grupos de alunos possam viver nela, morar e produzir. A renda da produção pagaria as despesas e os alunos pagariam a escola com seu trabalho.

Ziraldo diz finalmente, nos seus versos, que não é difícil pôr a idéia em prática: "Vamos buscar três ou quatro/ Cidades deste País/ No Centro, Nordeste e Sul/ Que queiram fazer a prova/ E montar nosso piloto/ E convocar as pessoas/ Os moradores da terra/ E convocar os meninos/ Seu Prefeito e seu doutor/ Para ver o que acontece".

O Ministro Marco Maciel recebeu a sugestão, gostou da idéia e prometeu conversar com Ziraldo sobre o assunto, no começo do ano.

Figura 4 - Recorte do jornal O Globo, 29 dez 1985. Arquivo Pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB. Caixa PI 12.

THE LIFE SQUAD a peça

A peça é dividida em 3 atos e a ação se desenrola no decurso de quase um ano, em diferentes cenários: uma praça no centro da cidade, com um dos cartões-postais da cidade ao fundo – o Pão de Açúcar e a Baía da Guanabara; a sala da casa do músico Tônico da Viola; o escritório do policial Lobão; um armazém abandonado e um estúdio de televisão. A peça é permeada por números musicais e os diálogos são em forma de prosa, se alternando entre frases curtas e longas.

No enredo, um grupo de menores de idade, que mora nas ruas, furta a turista americana Pilar Del Caribe, uma famosa cantora de reggae que vem ao Brasil para trabalhar numa campanha contra a poluição. Diante do furto, entram em cena dois policiais: Rodrigues, que coloca-se na

defesa e na proteção dos menores, e Lobão, que acha que são todos vagabundos e merecem ser presos ou morrer. O ponto crucial da peça ocorre quando a personagem Restless Mute e seu bebê, integrantes do grupo de menores, são assassinados pelo “Esquadrão da Morte”.

Diante desta situação, Pilar Del Caribe, o músico Tônico da Viola, o apresentador David Santa Rosa e Rodrigues buscam soluções para ajudar os menores e evitar que outros sejam assassinados. Assim, abrigam os menores em um armazém abandonado próximo às docas e Pilar e Tônico começam a dar aulas de música para o grupo, formando com eles um bloco de carnaval que ganha o nome de *Life Squad Bloc*. Outro grupo de menores, liderado por Vicente, tenta fazer parte do bloco, mas não é admitido por não aceitar a condição de ir morar em um colégio onde seria necessário seguir regras disciplinares.

Depois de quase um ano de ensaios, às vésperas do carnaval, Pilar sofre uma tentativa de assassinato e o policial Lobão tenta convencê-la a desistir de realizar o desfile de carnaval. Uma bomba é colocada no local de ensaio por um elemento do Esquadrão da Morte – que tem sua identidade revelada como sendo Lobão, o chefe do distrito policial e “cabeça” do Esquadrão da Morte. Lobão é preso, não sem antes dizer rindo que um dia será reconhecido como herói. A peça finaliza com o desfile do *Life Squad Bloc*, representando a vitória do *Life Squad* sobre o *Death Squad*.

Seljan sugere as cores vermelho e branco para as bandeiras do bloco e dos materiais utilizados como adereço e decoração do cenário durante o desfile. Suponho que ao trazer essas cores, Zora está fazendo referência a Xangô, orixá da justiça, representado pelas cores vermelho e branco. Além disso, Zora escreveu em 1958 a trilogia teatral *3 Mulheres de Xangô* (SELJAN, 1978) e, dentro da tradição do candomblé, Zora era filha deste orixá. No mais, na peça, o *Life Squad Bloc* se configura como um projeto que pretende fazer justiça social.

Entre o 2º e o 3º Ato, a rubrica indica uma pausa, para a troca do cenário e dos figurinos de todo o elenco. Neste entreato Seljan sugere a projeção de um filme ou vídeo, com cenas do carnaval do Rio, de modo a preparar o público para a cena que se seguirá; ou uma performance solo de um pandeirista ou tamborinista habilidoso; ou ainda, performance solo de um capoeirista, dançarino de frevo, passista de samba ou baterista.

O 3º Ato, *The Grand Finale*, é o desfile do *Life Squad Bloc*. Não há diálogos neste ato, mas sim a descrição em uma longa rubrica do desfile detalhando a composição cênica, a sequência das entradas dos carros alegóricos, das alas, as músicas e os figurinos. Seljan sugere um desfile com 5 carros alegóricos, mas assinala que, se não houver espaço suficiente, pode ser incluído somente o mais importante no palco, de modo que haja espaço suficiente para todos dançarem juntos no final. Assim como os números musicais e os ensaios do bloco ao longo da peça antecipam, o desfile é composto por diferentes ritmos: marcha, samba, reggae, samba-reggae, capoeira e frevo (*Figura 5*, *Figura 6* e *Figura 7*).

The Life Squad

ACT THREE

The Grand Finale

The parade enters and exits from the two lateral wings of the stage. On the return the floats are stopped at the rear of the stage which is festooned in glorious carnival decoration. If there is not enough room on the stage for all the floats, leave only the important ones on the stage. This will allow space for everybody to dance together before the curtain falls.

Each wing must have the opportunity to dance separately as they cross the stage. In the end they will all dance together (a samba-reggae).

1. Bateria (the percussion/rhythm): TONICO DA VIOLA goes in front and asks permission (by using gestures) for his bloc to parade. He salutes the panel of judges. TONICO DA VIOLA sings the anthem of the Life Squad (a march).

2. A float with the banner of the Life Squad Bloc, which is in the shape of a Triumphal Arch to symbolise the victory of the Life Squad over the Death Squad. This Life Squad float contains MEN and her companions who are boys and girls, children under five years old representing different races. They are in fancy dress and the costumes may be real or imaginary. They are all holding balloons of various colours.

3. Capoeiras dancing and the music of berimbau.

4. Band music blending in with the music of the capoeiras

5. Another mixture arriving at the frevo.

6. The frevo wing with the colourful umbrellas

7. A float symbolising the power of Afro-American music and its capacity to unite different people and its profound capacity for promoting the joy of living. On this float are TITTO and DÉDÉ OF THE RIBBONS and TUTUCO who sings a

Figura 5 - Primeira página do 3º Ato da peça *The Life Squad* (SELJAN, [199?], p. 59). Arquivo Pessoal de Zora Seljan, AMLB/FCRB, Caixa PI 5A.

The Life Squad

part of the Grande Otelo song "Street Children".

8. Linked to this float is the wing of the losers. That is, the members of the Death Squad. A figure in black with a mask and a cape holds a banner with red signs which says "Death Squad". His hands are chained. In the wing of the losers there are figures with horror masks, each one identified on the back: PIRRALHO, LOBÃO and ENGOMADO. The words on the back are: "Pollution, Torture, Robbery, Corruption, Hideous Crime, Sickness, Murder, Sexual Tourism, Calumny, Slavery, Misery, Unemployment, Humiliation, Treason, Atomic Bomb, Genocide, Racism, War, Persecution, Catastrophe, Disaster, Pestilence, Prejudice, Discrimination, Hate". The order may be changed according to the criteria adopted.

9. The samba float. RODRIGUES is in this float. BLACK SUGAR sings the samba "Letter for Carmen Miranda". She is dressed up like Carmen Miranda.

10. The samba bateria (percussion)

11. Bearer of the Life Squad banner, white and read, a red heart on a white background, the lettering written on the heart. Behind the banner come the Bahianas and then the passistas.

12. The reggae float with typical decoration. PILAR DEL CARIBE is on this float with CATEATER MARIA. They sing a verse of "Don't Kiss Me"

13. Reggae bateria

14. Caribbean dancers

15. A float symbolising the union of all peoples through music, ecological awareness and against pollution of the planet. SABIÁ sings the samba-reggae "Don't Go Away".

16 Bateria of the samba-reggae in the style of the Bahian singers influenced by reggae.

17. Groups of dancers dancing to the samba-reggae. They are dressed in all kinds of costumes. The idea is to show variety. Any materials may be used - from the Caribbean, from Bahia - with ribbons, colourful material and lots of items in the colours of the Life Squad (red and white).

Figura 6 - Segunda página do 3º Ato da peça *The Life Squad* (SELJAN, [199?], p. 60). Arquivo Pessoal de Zora Seljan, AMLB/ FCRB. Caixa PI 5A.

The Life Squad

The anthem of the Life Squad, which was heard at the beginning of the parade as a march sung by TONICO DA VIOLA is now played to different rhythms: reggae, samba, samba-reggae, and frevo.

Figura 7 - Terceira e última página do 3º Ato da peça *The Life Squad* (SELJAN, [199?], p. 61). Arquivo Pessoal de Zora Seljan, AMLB/ FCRB. Caixa PI 5A.

Do mesmo modo que a maioria das peças teatrais publicadas de Seljan, a música e a dança são recursos bastante utilizados em *The Life Squad*. A parte musical mescla canções tradicionais da cultura popular – como por exemplo a ladainha de capoeira *Ô Camará* – com canções originais compostas para a peça, as quais Seljan sugere o ritmo em que cada uma deverá ser executada.

Duas canções são de Grande Otelo: *Bilhete da Carmem: samba-choro ou o samba que a Carmem Miranda não cantou* e *Menino de Rua*. Anexadas ao texto teatral, as letras dessas canções não estão escritas no corpo do texto mas somente indicadas nos momentos em que devem ser cantadas. É interessante que Zora tenha inserido canções de Grande Otelo, que quando criança também esteve em situação de rua (HIRANO, 2013, p. 94). Não obtive mais informações para saber em que medida houve uma parceria entre a autora e o compositor neste trabalho. Zora esteve próxima de Grande Otelo nos anos 1990, pois ele faria a leitura de trechos da peça *Exu, Cavaleiro da Encruzilhada* (SELJAN, 1993), por ocasião de seu lançamento, conforme apontam recortes de jornais no arquivo de Zora (TARTAGLIA, 26 nov. 1993). Entretanto, Grande Otelo faleceu antes do evento acontecer, como mostra outro recorte de jornal: “Uma homenagem a Grande Otelo, com a leitura de poemas de seu livro ‘Bom dia, manhã’³, editado dias antes de sua morte, acontecerá segunda-feira, durante a noite de autógrafos de ‘Exu, o Cavaleiro da Encruzilhada’ [sic], peça de Zora Seljan, no Othon Palace” (BOECHAT, 11 dez. 1993).

No que diz respeito aos ritmos musicais presentes na peça, a ênfase dada ao samba-reggae é um indicativo do período em que a peça foi escrita. Há uma carta no arquivo de Zora, assinada por Roberto [Braga], seu filho, na qual ele aborda o tema do samba-reggae ([BRAGA], 16 mai. 1993). A forma como inicia a carta, dá a entender que Zora tenha lhe pedido informações a respeito do assunto:

Depois de entrevistar dois jornalistas chegados a música popular – a Vera e o Paulo Marcelo, pouco apurei sobre o samba-reggae. Que veio da Bahia, você já sabe – é uma das vinte modas vindas de lá. É anterior à que está fazendo sucesso com a Daniela Mercury, a axé-music. Tem gente cantando, no Rio, inclusive um neguinho da Mangueira, mas ninguém famoso. É um dos ritmos da periferia, mas o domínio é do funk, com rap brasileiro e tudo. Caetano e Gil⁴ estão gravando um disco em segredo. Terá o tal samba-reggae? ([BRAGA], 1993).

O documentário *Samba-reggae, a arma é musical*⁵, mostra que o samba-reggae surge no Brasil nos anos 1980, dentro dos blocos afro da Bahia. Mas é nos anos 1990 que torna-se conhecido nacional e internacionalmente. A fusão rítmica inserida no desfile do *Life Squad Bloc* e a inclusão de uma ala de dançarinos caribenhos, pode ser entendida como uma escolha que reflete os

³ Livro de poemas.

⁴ Possivelmente está se referindo ao álbum *Tropicália 2* (VELOSO; GIL, 1993) no qual o samba-reggae está na primeira faixa, na canção *Haiti*. Já a terceira faixa, é a regravação do samba-reggae *Nossa Gente (Avisa Lá)*, composição de Roque Carvalho, gravada primeiramente pelo Olodum no álbum *A música do Olodum* (OLODUM, 1992).

⁵ *Samba-reggae, a arma é musical*, direção de Maira Cristina (2010). Disponível em: <https://vimeo.com/394995516>. Acesso em: 22 abr. 2020.

formatos dos desfiles dos blocos afros da Bahia, sendo o próprio samba-reggae fusão de ritmos afro-brasileiros e afro-caribenhos, como podemos observar no referido documentário. Seljan insere na peça os planos de Pilar Del Caribe de levar o *Life Squad Bloc* em turnê no exterior, o que pode ter sido inspirado pelo sucesso internacional do samba-reggae, mas também pela própria história de Zora, que nos anos 1950 planejou levar seu Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê em turnê pela Europa, porém, sem êxito (MESQUITA, 2019).

Chamo a atenção para um fato mencionado na peça, que é a referência ao carnavalesco Joãosinho Trinta⁶ e ao projeto social realizado por ele, na cena em que Tônico da Viola é entrevistado por David Santa Rosa em seu *talk show*. No diálogo, eles falam sobre o *Life Squad Bloc*, e o personagem David Santa Rosa diz que já houve outro projeto semelhante, como o de Joãosinho Trinta, mas que falhou por não ser suficientemente rigoroso, pois as crianças continuavam a ter acesso às drogas, a dormir nas ruas, faltavam às aulas e os atendimentos médicos. Em contraponto, Tônico da Viola conta como o *Life Squad Bloc* tem ajudado os meninos e meninas que antes viviam nas ruas, ressaltando a importância das crianças terem um lugar para morar, pois todos que participam do bloco estão morando em colégios, onde precisam seguir regras e ter disciplina, e atribui à disciplina o sucesso do projeto. O texto teatral de Seljan revela que a autora tinha críticas ao projeto de Joãosinho Trinta, apontando as falhas e oferecendo o que para ela seria a solução: a disciplina.

O texto de Seljan não menciona o nome do projeto de Joãosinho Trinta, sobre o qual encontrei informações em outras fontes, como no artigo *Memória de jovens, história oral e educação não-formal*, de Renata Sieiro Fernandes (2006, p. 123). A autora escreve que o projeto social chamado Flor do Amanhã, idealizado e conduzido por Joãosinho Trinta, tinha o objetivo de “alfabetizar crianças e jovens menores de idade e ensiná-los a trabalhar em todos os processos de montagem dos desfiles de escola de samba. Um projeto educativo do tipo não formal com ações e intenções profissionalizantes”. É interessante notar as semelhanças entre o projeto de Joãosinho Trinta, que de fato existiu, e o projeto fictício *Life Squad Bloc*, pois além de terem os mesmos objetivos, ambos funcionavam na região portuária.

A referência ao carnavalesco também leva a questionar se a autora tinha em mente o desfile do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis de 1989, com o enredo *Ratos e Urubus, larguem minha fantasia!*, no qual havia uma ala representando a população de rua. Além disso, a clara menção ao projeto de Joãosinho Trinta é também um indício do período em que a peça foi concebida, pois algumas fontes (FERNANDES, 2006) indicam que o projeto finalizou no ano de 1992, após receber “denúncias de corrupção e assédio sexual” (URBIM, 9 nov. 2014).

Uma nota acessada no Acervo Digital do jornal *O Globo* revela alguma ligação entre Zora, o projeto de Joãosinho Trinta e a campanha Esquadrão da Vida:

⁶ João Clemente Jorge Trinta, conhecido como Joãosinho Trinta (São Luís, 1933 – São Luís, 2011) foi um artista plástico e carnavalesco brasileiro.

Joãosinho Trinta foi condecorado "Primeiro Comandante do Esquadrão da Vida", título instituído pelo Projeto Esquadrão da Vida (Life Squadron), uma entidade inglesa de apoio às crianças carentes. A homenagem foi prestada ontem na Passarela do Samba em meio ao ensaio geral da escola de samba mirim Flor do Amanhã. Joãosinho também recebeu das mãos da teatróloga Zora Seljan o troféu "Gemandala" - um cristal de quartzo de ametista em forma de mandala (JOÃOZINHO, 22 fev. 1992).

A nota não informa mais nada e os documentos pesquisados até o momento não mencionam essa entidade inglesa. Teria *The Life Squad* sido escrita para ser representada na Inglaterra, ou teria ela alguma ligação com a entidade inglesa Life Squadron? E que entidade era essa? Em que medida a campanha Esquadrão da Vida e o projeto Flor do Amanhã se relacionam e quais ações sociais foram de fato desenvolvidas pela campanha?

Seljan (1º mar. 1987) escreveu no *Correio Brasiliense* que a cidade de Ubá (MG) seria oficialmente a sede da campanha. A Associação Comercial e Industrial realizaria o levantamento de informações em todo o país sobre iniciativas realizadas para ajudar os "menores abandonados" (SELJAN, 1º mar. 1987). Após esta etapa, pretendiam realizar um congresso nacional em Ubá para a troca de iniciativas que tiveram êxito. Neste texto, Zora ainda explica o que é o Esquadrão da Vida: "Como indica o nome, é o contrário de Esquadrão da Morte. Não é assassinando mendigos, delinquentes, marginais, que terminaremos com a miséria e o crime. O Esquadrão da Vida luta contra o abandono do menor que sem apoio se tornará fatalmente criminoso" (SELJAN, 1º mar. 1987). Não obtive mais informações sobre o que foi feito a partir disso. Mas é curioso que, em 2005, o site de uma universidade da cidade de Ubá, tenha noticiado a inauguração do Instituto Antonio Olinto, nesta mesma cidade, com o objetivo de "promover inclusão social através de programas culturais e educacionais, presenciais e à distância"⁷. Entretanto, ainda não encontrei mais informações sobre as atividades desenvolvidas pelo Instituto ou sobre sua continuidade e nem se tinha alguma relação com a campanha Esquadrão da Vida.

Quando iniciei a pesquisa no arquivo, alguns documentos que seriam importantes para compreender o contexto aqui abordado podem ter passado despercebidos, devido à quantidade enorme de documentos e o estado bruto do arquivo. E, o meu modo de olhar para o arquivo foi se modificando ao longo da pesquisa. Além disso, há diários de Zora que abrangem os anos 1980 e 1990 que não pude olhar com atenção, pois além de serem muitos, a caligrafia da autora muitas vezes é difícil compreender. Creio que os diários são materiais para uma nova pesquisa e que talvez ali possa ter alguma informação a respeito da peça *The Life Squad*, e da campanha Esquadrão da Vida. Há também a possibilidade de encontrar mais informações no arquivo de Antonio Olinto, que talvez não esteja disponível para pesquisa, uma vez que há documentos pertencentes ao arquivo dele sendo leiloados em um site de leilão, onde pude verificar a existência de documentos de Zora, como correspondências enviadas a ela⁸. Não obtive informações de que a peça *The Life Squad* tenha sido publicada e nem encenada. Tomei-a como exemplo, e os documentos que a

⁷ Disponível em: <https://fagoc.br/noticias/inaugurado-em-uba-o-instituto-antonio-olinto>. Acesso em: 27 nov. 2020.

⁸ Disponível em: <https://www.letravivaleiloes.com.br/peca.asp?ID=7356056>. Acesso em: 27 nov. 2020.

circundam, para demonstrar as dificuldades, incertezas e desafios de se trabalhar com um arquivo bruto. São muitas as lacunas que se abrem.

Referências Bibliográficas

FERNANDES, Renata Sieiro. Memória de jovens, história oral e educação não-formal. *Argumento*, Unianchieta, Jundiá, ano XVIII, n. 14, p. 114-136, mai. 2006. Disponível em: <https://revistas.anchieta.br/index.php/revistaargumento/issue/view/84>. Acesso em: 17 abr. 2020.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística. *Afro-Ásia*, n. 48, pp. 77-125, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/afro/n48/a03n48.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2020.

MENEZES, Margareth. A história do samba-reggae. *Revista Raça*, 14 out. 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/a-historia-do-samba-reggae/>. Acesso em 20 abr. 2020.

MESQUITA, Priscila de A. S. Zora Seljan e o Conjunto Folclórico Teatro de Oxumarê: um primeiro olhar sobre o arquivo pessoal de Zora Seljan. ABRACE: CELEBRANDO A DIVERSIDADE, X, 15-20 out. 2018, Natal/ RN. *Anais...* [...], v. 19, n. 1. Natal: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3972>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SELJAN, Zora. *3 mulheres de Xangô e outras peças afro-brasileiras*. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1978.

SELJAN, Zora. *Exu, o Cavaleiro da Encruzilhada*. Rio de Janeiro: Graflin, 1993.

URBIM, Emiliano. 30 histórias curiosas de Joãozinho Trinta. *O Globo*, 9 nov. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/30-historias-curiosas-de-joaosinho-trinta-14491640>. Acesso em: 17 abr. 2020.

Acervo Digital da Biblioteca Nacional – Hemeroteca

REPÓRTER da Alemanha é morto no Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1984. p. 12.

SELJAN, Zora. Esquadrão da Vida. *Correio Braziliense*, Brasília, 1º mar. 1987. p. 11.

Acervo Digital O Globo

JOÃOZINHO Trinta no 'Esquadrão da Vida'. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1992, Matutina, p. 14.

**Arquivo Pessoal de Zora Seljan. Arquivo Museu de Literatura Brasileira/
Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB/ FCRB), Rio de Janeiro**

BOECHAT, Ricardo. Coluna Swann [Recorte de jornal]. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1993. Caixa PIM 21.

[BRAGA], Roberto [Carta], 16 mai. 1993, [s.l.] [para] SELJAN, Zora, [s.l.]. Caixa PI 13.

"ESQUADRÃO da Vida" é o lema da campanha [recorte de jornal]. *A Tarde*, 13 jan. 1984. Caixa PI 13.

SELJAN, Zora. *A fazenda escola do menor abandonado... já!* [datiloscrito]. [s.l.], 14 jul. 1985. Caixa PI 12.

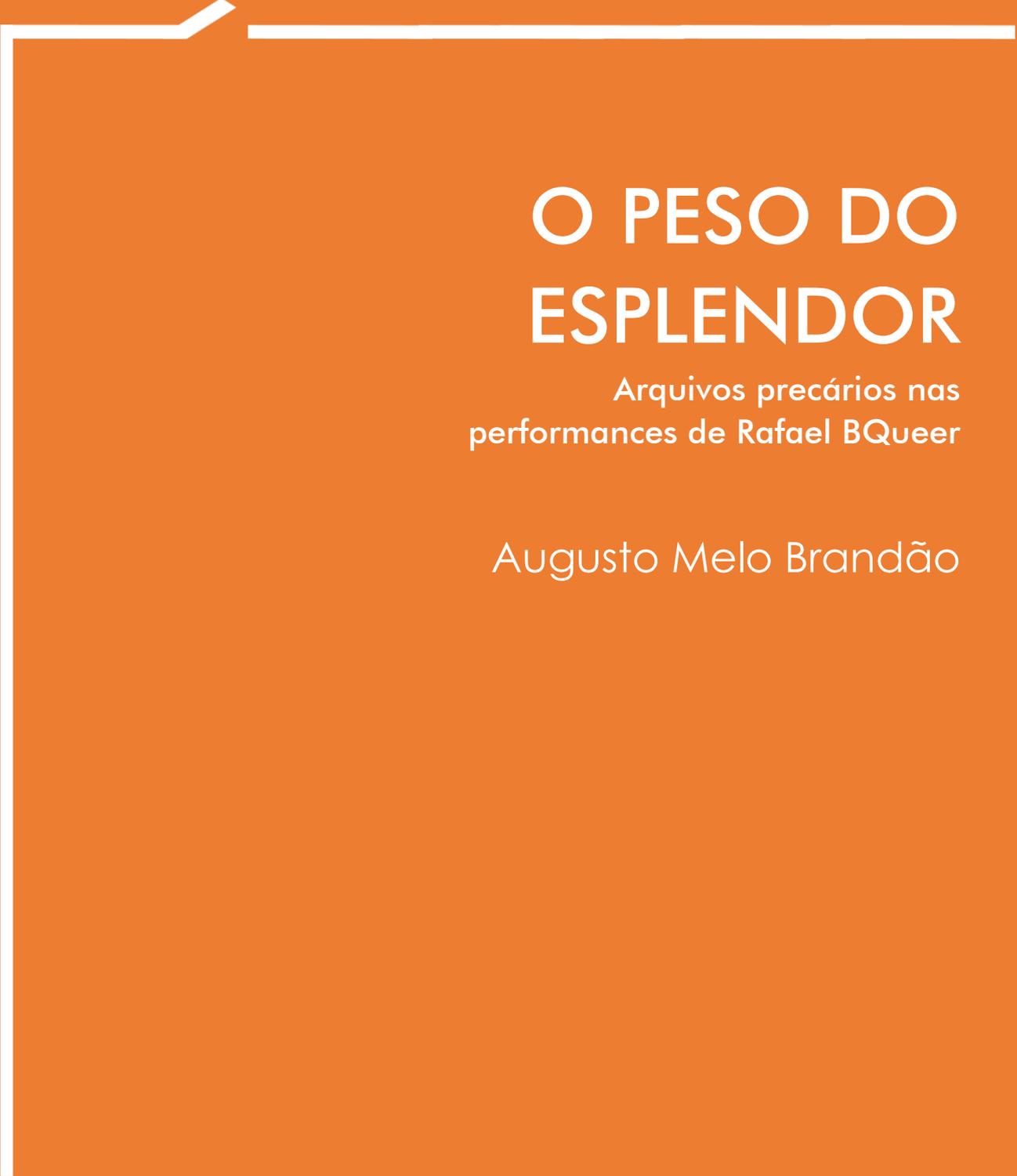
SELJAN, Zora. *The Life Squad* [peça teatral inédita]. [s.l.], [199?]. Caixa PI 5A.

TARTAGLIA, Cesar. [recorte de jornal]. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1993. Coluna "Pessoas". Caixa PIM 21.

ZIRALDO usa poema para sugerir escola agrícola [recorte de jornal]. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 dez 1985. Caixa PI 12.

Priscila de Azevedo Souza Mesquita

é doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UNIRIO, sob a orientação da Profª Drª Inês Cardoso Martins Moreira. Mestre em Teatro pelo PPGT/ UDESC e graduada em Artes Cênicas pela mesma instituição. É atriz, professora de teatro na rede municipal de ensino de Florianópolis e batuqueira no grupo de maracatu Baque Mulher.



O PESO DO ESPLENDOR

Arquivos precários nas
performances de Rafael BQueer

Augusto Melo Brandão

Resumo: A partir dos trabalhos *Alice e Sex Ranger – Super Zentai*, do performer e carnavalesco Rafael BQueer, este ensaio busca investigar as relações entre performance e arquivo. Mobiliza, para isso, conceitos da teoria da performance e dos estudos da dissidência, com base em leituras de André Lepecki (2016), Eleonora Fabião (2012), José Muñoz (1996), e Jota Mombaça (2017). Sugere que a performance, assim como a cultura popular, produz arquivos precários, enxergando nessa precariedade uma potência contra as lógicas de captura do arquivo. Questiona em que medida a performance pode constituir uma prática para habitar outras temporalidades e mundos.

Palavras-chaves: performance, arquivo, corpo, Rafael BQueer

Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenômeno quer ver todo o fenômeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.
Sophia de Mello Breyner

Rainha das Rainhas

Este ensaio¹ busca investigar as relações entre performance e arquivo nos trabalhos *Alice e Sex Ranger*, do artista Rafael BQueer. Rafael BQueer é carnavalesco e performer, e discute em seus trabalhos questões de gênero e raça a partir do imaginário urbano da cultura de massa. Super-heróis, fábulas e imagens da infância ganham uma sobrevida nas performances do artista que, através de uma corporificação alegórica do passado, colocam em cena as chagas da colonialidade.

Nascido em Ananindeua, região metropolitana de Belém do Pará, BQueer destaca a importância da cultura popular em seu trabalho. Capital da Amazônia, a Belém que desponta dos relatos do artista não pode ser pensada senão através do signo do esplendor. Da fotografia de Luiz Braga e Guy Veloso à nostálgica arquitetura art déco, da festa do Círio de Nazaré à Leona Vingativa, a experiência estética de Belém se traduz em uma imagética pulsante sintetizada no verso de Gaby Amarantos: “eu vou samplear, eu vou te roubar”.

Além de designar a qualidade do que é grande e luxuoso, a palavra ‘esplendor’ possui outro sentido na cultura carnavalesca de Belém: designa a parte armada da fantasia de uma passista. Todo ano, a cidade realiza o concurso Rainha das Rainhas, tradição historicamente ligada às elites dos clubes paraenses. No concurso, cada rainha representa um clube e deve desfilar por uma passarela portando enormes e caros esplendores, pesando entre 40 e 50kg em penas, paetês e armações de ferro. Com o passar das décadas – o concurso surgiu nos anos 40 – o Rainha das Rainhas passaria de festa das elites locais a evento popular, incorporando a estética e os profissionais do carnaval.

Obsessão do artista desde sua infância, o Rainha das Rainhas é a porta de entrada de BQueer dentro do circuito do carnaval paraense. Embora já estudante de artes visuais na

¹ Devo às conversas com Rafael BQueer, ocorridas na cidade do Rio de Janeiro durante o ano de 2018, muitas das ideias apontadas no texto.

Universidade Federal do Pará, a paixão pelo carnaval o faria vir ao Rio de Janeiro. E é da experiência do carnaval carioca, e da cidade do Rio, que surge *Alice*.

Alice Lafond... Alice BQueer



Figura 8 - Performance "Alice", Casa França-Brasil, Rio de Janeiro – RJ. Crédito: PV Alcântara, 2016.

Em *Alice* (Figura 8), realizada na mostra Pavilhão da Casa França Brasil em 2017, o performer se veste da personagem de Lewis Carroll, e limpa a fachada do prédio com um pano e um balde de água, oferecendo a água suja da limpeza como chá para os presentes ao final da ação. Ao comentar o trabalho, BQueer conta que diversos espectadores confundiram sua figura com a de uma empregada doméstica.

Experimentação de um corpo negro em um conto de fadas branco, *Alice* oferece o indigesto sumo do castelo de cartas de brasileiro, no cartão postal da cidade não-tão-maravilhosa. Embora dentro de um espaço institucional da arte, a performance ocorre fora do espaço expositivo, em sua entrada e saída, aproveitando a história do lugar para gerar zonas de desconforto. Mangas bufantes, vestido delicado, batom azul e cílios dourados contrastam com o ato de limpar os degraus da escadaria da antiga Alfândega do Rio de Janeiro. Ao final da ação, as meias de *Alice* estão sujas, como se este gesto de limpeza fosse também um ato de sujar e de oferecer a sujeira histórica da cidade considerada o maior porto de escravizados das Américas, alvo de um projeto de revitalização portuária que contribuiu, muitas vezes, para o apagamento desta história.



Figura 9 - Fotografia da série "Alice e o chá através do espelho". Lixão do Aurá, Belém – PA.
Crédito: Paulo Evander Castro, 2014.

A performance é mais um desdobramento de um conjunto de outras 'aparições' de Alice em lugares públicos, como o Lixão do Aurá, em Belém (Figura 9), a feira da Lapa, o Morro Dona Marta, a Vila Autódromo e a Central do Brasil. BQueer descreve seus trabalhos a partir da ideia de enredo: uma figura pode se desdobrar de diferentes formas, em diferentes ações e com diferentes meios de registro. Em todas as ações, no entanto, percebe-se a força desta figura no contraste com o seu entorno, quase uma antropóloga a passear pelo *Brasil das Maravilhas*.

Enredo é de fato a palavra central para compreender a Alice de BQueer, que reencena outra famosa Alice da história do carnaval carioca: a de Jorge Lafond. Mais conhecido por sua personagem Vera Verão, o ator e humorista foi destaque do desfile *Alice no Brasil das Maravilhas*, da Beija-Flor, assinado por Joãosinho Trinta em 1991. A subversão de Joãosinho ao colocar um homem negro e dito 'afeminado' vestido de Alice no alto de um carro alegórico é descrita por Leonardo Augusto Bora (2017) no artigo *Reflexões de Alice: direitos humanos, carnaval e diversidade*.

O fato que mais chamava a atenção, no início do desfile da Beija-Flor, era justamente a caracterização da protagonista da história a ser contada [...] a Alice do "Brasil das Maravilhas" não era branca nem tinha cabelos louros. [...] Lafond usaria sapatos de salto, minissaia azul, mangas bufantes (o torso nu à mostra), rufo no pescoço e laçarote na cabeça. Nas mãos, uma máscara de coelho branco. [...] Obviamente, a Alice de Jorge Lafond se choca contra a "quase obrigatória" masculinidade (pode-se dizer "macheza") negra [...] A visão de um homem negro, alto, forte e com traços afeminados é algo que, na visão de Benítez, aciona um misto de preconceitos que revelam jogos hierárquicos: um homossexual branco que usa as roupas da moda, coleciona carimbos no passaporte e discute artes com desenvoltura, independentemente do grau de "feminilidade", será socialmente mais aceito que um homossexual negro, tanto mais se o homossexual negro for afeminado. Há, portanto, uma "escala de aceitação" enraizada na cartela de preconceitos oriundos de um passado escravocrata e machista [...]. (BORA, 2017, p. 4)

Ao performar Alice, BQueer arquiva em seu corpo o gesto de Lafond, processo que André Lepecki (2016, p. 129) define como uma reencenação². Mais do que a mera releitura, seu ato presentifica o passado através do corpo, num gesto de atualização/diferenciação que implica em novas intensidades, riscos e tensionamentos. Ao contrário de Alice Lafond, Alice BQueer não está no alto de um carro alegórico, muito menos protegida pela suspensão tolerante das normas sociais características da festa da carne. Caminhando pelas ruas de uma cidade marcada por guerras do tráfico, milicianos, corrupção endêmica e iniquidades sociais aberrantes, Alice BQueer abre duas rachaduras no tempo: enquanto atualiza questões que ainda hoje sangram – misoginia, homofobia, racismo –, denuncia a fantasia de um país ‘miscigenado e tolerante’, reencenada todos os anos na maior festa do mundo.

Em seu gesto arquivístico, Alice BQueer coloca importantes questões para a arte da performance, em especial para as discussões acerca de sua relação com a história e o arquivo. Como pensar o Carnaval e a cultura popular a partir da noção de arquivo? Que corpos podem mover os arquivos corporais e imagéticos da cultura de massa? No ensaio *O corpo como arquivo*, André Lepecki (2016, p. 134) recorre à concepção foucaultiana de arquivo para discutir as problemáticas da reencenação no campo da dança. Lepecki destaca o aspecto performativo do arquivo, entendido não como depósito de armazenamento, mas como sistema constituído por um conjunto de atos que delimita a cada instante zonas de temporalidade e ritmos de presença através de uma contínua relação de alteridade e atualização em relação ao passado (LEPECKI, 2016, p. 133). Para escavar o arquivo, o artista-arqueólogo precisa operar a lógica inversa, escavando sua própria identidade, cujo processo de fixação discursiva é similar à operação arquivística.

Esse ato de escavação se complexifica em *Alice*, na medida em que a performance reencena não uma obra de arte (como nos trabalhos mencionados por Lepecki), mas uma prática da cultura popular. Se desejarmos resgatar as imagens e sensações de Jorge Lafond vestido de Alice como destaque do desfile da Beija-Flor, não teríamos à nossa disposição os instrumentos tão consolidados pela história da arte, pautada pela tríade objeto-documento-museu. A fantasia, feita para o carnaval de 1991, provavelmente já terá se perdido. O carro alegórico também. Se houver imagens, seria preciso buscá-las nos arquivos da Escola de Samba e nos documentos pessoais de carnavalescos, amigos e parentes. Tenho dificuldade em achar imagens de Alice Lafond na internet, apenas alguns frames em baixa resolução da filmagem do desfile feita pela Rede Globo estão disponíveis. O que temos é o imensurável acervo da experiência dos mais velhos, daqueles que viram ou participaram do desfile com Lafond.

Assim, ao reencenar Alice Lafond, Alice BQueer recoloca a questão do arquivo dentro dos contextos mais amplos do carnaval e da cultura popular brasileira, exigindo um esforço de

² Neste ensaio, utilizo a palavra reencenação como tradução possível para o conceito de reenactment proposto por Lepecki (2016). Ressalvo, no entanto, que o termo na língua inglesa tem o sentido mais amplo de colocar novamente em ato, de difícil equivalência no português.

investigação sobre as relações entre memória e performatividade no Brasil. No artigo *História e precariedade: em busca de uma historiografia performativa*, Eleonora Fabião (2012) analisa as relações entre arquivo e performance a partir da obra de Bispo do Rosário. A autora discute como a obra de Bispo, movida também por um impulso arquivístico – a representação de todas as coisas do mundo para sua apresentação a Deus no dia do Juízo Final – resiste a toda e qualquer tentativa de arquivamento. Seja por se constituir de materiais extremamente precários e de difícil conservação, seja pela impossibilidade de classificá-la segundo os parâmetros da história da arte convencional, os gestos de Bispo se aproximariam daqueles do performer, atuando como complicadores culturais (FABIÃO, 2012, p. 129).

No entanto, a autora enfatiza que a precariedade do arquivo de Bispo não deve ser entendida como debilidade, e sim como potência. A partir de Lygia Clark, ela conceitua a precariedade como aquilo que “denota a incompletude de toda aparição como sua condição corpórea e movente [...] o precário não anuncia ou se assemelha ao seu desaparecimento, ele performa o estado latente do passado e do futuro enquanto presença” (FABIÃO, 2012, p. 134, tradução minha)³. As obras de BQueer e Bispo fornecem algumas pistas para pensar a precariedade constitutiva dos arquivos do Carnaval, das festas e demais práticas (performativas) dessa mesma cultura. Precariedade que caracteriza a cultura popular como cultura viva e vibrátil, marcada pela contínua reencenação de suas práticas. Precariedade dos esplendores das Rainhas de Belém, dos enredos de escola de samba, do brega, das fantasias de carnaval e dos carros alegóricos. Precariedade das meias sujas de Alice, sinal de memórias e sonhos que não podem ser passados a limpo.

Sex Ranger



Figura 10 - Performance Sex Ranger – Super Zentai realizada na Red Bull Station, 2017.

³ No original: [...] “precariousness” denotes the incompleteness of every apparition as its corporeal, moving, constitutive condition. [...] The precarious does not exactly announce or resemble its disappearance, it performs the latency of past and future as presence.

Em *Sex Ranger – Super Zentai* (2017) (Figura 10), Rafael BQueer veste-se da cabeça aos pés da figura do Power Ranger rosa. O macacão de lycra que envolve seu corpo é típico da prática Zentai, manifestação artística e fetichista que tem suas origens no teatro japonês e que consiste no uso de roupas como as da foto, cobrindo rosto, mãos e pés. Em sua vertente fetichista, a prática pós-pornô envolve o encontro entre diferentes Zentais para troca de carícias, contato que prescinde da penetração e valoriza o toque entre superfícies de corpos sem identidade.

A performance é fruto da pesquisa do artista nos universos da cultura japonesa e da cena noturna da cidade de São Paulo. Banheirões, cinemas, saunas, boates e o Largo do Arouche são substratos imagético-sensoriais para a reencenação de um Ranger Rosa perverso, que nos lembra algo do Fantasma coberto de látex de João Pedro Rodrigues. O macacão possui ainda partes removíveis na bunda, permitindo ao Ranger revelar um pedaço de seu corpo, logo abaixo da roupa.

Assim como Alice, a figura do Ranger Rosa possui um enredo com diferentes desdobramentos. Além de se engajar em performances-fetiche com outros Zentais – em espaços de arte, festas de sexo ou lugares privados –, o Ranger Rosa caminha pelas ruas e locais públicos de São Paulo em plena luz do dia, outra prática muito comum entre Zentais. BQueer planeja ainda outros desdobramentos para este enredo, como exposições vivas em vitrines – na forma dos manequins vivos da Rua da Luz Vermelha –, e performances delegadas, em que macacões de super-heróis estariam disponíveis para o público, que poderia assim interagir com a ação. Nas palavras do próprio artista, o trabalho trata de uma anulação total da identidade: interessa ao performer diluir cada vez mais sua presença na ação, até que ela não seja, sequer, perceptível.



Figura 11 - *Sex Ranger, Super Zentai* na exposição *Cabhum*, Galeria Cândido Portinari, UERJ.
Foto: Yasmin Botelho. 2018.

Trabalho de presença e invisibilidade, máscara e tesão, meme e segunda pele, Japão e Xuxa. No dia 26 de abril de 2018, na abertura da exposição Cabhum na galeria Cândido Portinari, pude ver o Ranger Rosa em ação junto de dois outros Zentais. A galeria fica na entrada principal do campus Maracanã da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pioneira no estado a adotar o sistema de cotas raciais, local de passagem de estudantes, professores, funcionários públicos e terceirizados, transeuntes a caminho do metrô, ladrões, gatos, suicidas. Local em que iniciei minha graduação no primeiro semestre de 2011, turno da noite, como estudante de direito. Local onde Matheusa Passareli estudou. Local onde antes existia a Favela do Esqueleto, demolida na década de 60 para a construção de uma 'universidade' que, quase 50 anos depois, luta contra o sucateamento progressivo promovido pelo governo estadual e as ameaças de privatização. Local onde um pipoqueiro trabalhava debaixo de uma faixa preta com os dizeres: Marielle Presente.

Cheguei atrasado. Cheguei atrasado e encontrei três Zentais caminhando pela entrada principal da UERJ, em frente à galeria. Dois usavam roupas similares, uma na cor preta, outra metade preta, metade branca, e se diferenciavam pelos gestos, estatura, largura e medidas dos corpos. Um terceiro vestia-se de Ranger Rosa, e calçava grandes tamancos brancos fashionistas. Os três performers circulavam pela área de passagem, criando uma interrupção curiosa para os transeuntes que, na pressa, pareciam não se dar conta do que se tratava, muito menos de que dizia respeito ao pequeno espaço expositivo contíguo à área de entrada. Na correria para chegar à exposição, só me dei conta do acontecimento quando ouvi o comentário de um transeunte ao meu lado: "Ih, agora ferrou".

Após circularem pela entrada, ainda do lado de fora da galeria, os performers começaram a interagir com o público da exposição. Sem pressa, acariciavam a todos: curador, artistas, professores do Instituto de Artes, amigos e curiosos. Risinhos, abraços, alguns abraços. Ao ser tocado pelo Ranger Rosa, fui surpreendido por uma estranha sensação de vergonha. Já conhecia esta performance de Rafael BQueer, havia visto vídeos dela, sabia que era ele por debaixo daquela roupa. Por que a estranheza?

A pergunta encontrou uma resposta pouco apaziguadora: tive vergonha por não saber se ele podia me ver, se ele sabia que era 'eu' ali. Tive vergonha frente à mera possibilidade de anulação da minha própria identidade diante dos olhos do performer. O nervosismo só passou instantes depois, quando notei que a viseira do Ranger permitia entrever alguma coisa. Pude voltar à fixação da minha própria identidade. Tive vergonha da minha vergonha. A performance continuava dentro da galeria. Os Zentais agora deixavam de lado os espectadores, entregues ao conforto de seu voyeurismo, e tocavam-se sobre uma manta rosa estendida no chão. Enquanto assistia à parte final da performance, conversei com um amigo sobre o que tinha acontecido. "Você trocou de máscara com ele", me disse.

Em *Sex Ranger – Super Zentai*, a anulação total da identidade, o afeto pós-pornô do toque, o corpo-coisa, assexuado do super-herói: tudo parece dizer não dizendo, num gesto muito próximo do que José Muñoz (1996, p. 6) designa como ephemer, uma espécie de anti-evidência característica das performatividades queer, que transmite e ao mesmo tempo encobre seus rastros. Num primeiro momento, chama a atenção as diferenças entre as figuras criadas por BQueer para estas duas performances. Alice acena para o passado (Lewiss Carroll, Lafond, Joãozinho Trinta), fala dos detritos do capital (o lixo de Belém, as escadarias da Alfândega) e da cultura popular brasileira. *Sex Ranger* é afrofuturista, trata de apropriação, transculturalidade e cultura de massa. Em uma ação o corpo do performer está todo coberto, em outra, rosto, cabeça raspada, braços e pernas estão visíveis. Ambas as ações se encontram no universo simbólico da infância, onde cartografam um terreno de disputas ideológicas e biopolíticas. A meio caminho entre a memória do passado (a experiência vivida) e a promessa de futuro (a imaginação de outros mundos), a infância aparece nestes trabalhos como território potente para pensar temporalidades a partir de uma perspectiva minoritária.

A todo momento, *Sex Ranger* subverte processos de identificação. Se investe na anulação total da identidade do Zentai, realiza-se no toque do corpo alheio, dispositivo relacional que revela o que existe de máscara em cada pele, nos convidando a pensar uma poética dos encontros onde a presença de um corpo só pode ser pensada em relação com outros, à semelhança de *O Eu e o Tu* (1967), de Lygia Clark. Para o artista, o trabalho não trata de gênero, mas de sexualidade, enfatizando o caráter relacional do trabalho.

Por outro lado, seja ao caminhar pelas ruas de São Paulo totalmente coberto, ou adentrar festas de sexo público tendo apenas a bunda exposta, a performance ganha uma outra dimensão: tensiona o quanto um corpo negro é capaz de cobrir-se, de diluir-se totalmente no regime de visibilidade branca do espaço urbano. Se em *Alice* a produção de dissenso ocorre através da imagem de um homem negro vestido com roupas femininas de conto de fadas, em *Ranger* essas mesmas denominações de gênero e raça apresentam-se movediças, instáveis e arriscadas: aqui, toda a noção de pertencimento é de uma precariedade atroz. Se em *Alice* a cultura popular é um referente central para o trabalho, em *Super Zentai*, os elementos da cultura de massa japonesa deslocam as discussões sobre apropriação cultural de seus contextos usuais, tensionando as expectativas dos espaços de arte com relação aos corpos negros.

Em relação a *Alice*, portanto, *Sex Ranger* parece aprofundar discussões acerca da circulação do corpo negro pelo espaço urbano, aproximando-se da noção de coisa (LEPECKI, 2012) para resistir tanto às fetichizações que cotidianamente incidem sobre esses corpos como aos binarismos que com tanta frequência filtram as leituras de gênero. Em seu *devir-boneco*, o trabalho acena para o conceito de *ontologias fugitivas*, proposto por Jota Mombaça (2017) a partir da noção de “zonas de não ser” em Frantz Fanon.

Essa contundente reformulação do modo de pensar o mundo está, de alguma forma, implicada também no movimento iniciado por Fanon e no qual eu tenho insistido aqui, como abertura à fugitividade do objeto, isto é, sua resistência ao cativo imposto pelo ordenamento do mundo: e se, ao descobrir-se objeto em meio a outros objetos, determinada entidade pudesse, em vez de encontrar seu lugar no mundo, perder-se no movimento indefinido de um mundo “em que cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os existentes” [...]. Aqui, a negritude e a desobediência de gênero convergem, misturam-se, afetam-se mutuamente num plano de conexão e contaminação no qual não é a posição negra ou a posição trans não binária (para falar em duas das posições identitárias que me situam no mundo) que interessam, mas, precisamente, a posição objeto entre objetos. (MOMBAÇA, 2017, p. 229-230)

Objeto entre objetos, *Sex Ranger* é um gesto de fricção, um alisar de membros à procura de alguma pele para o futuro. As performances de Rafael BQueer evidenciam, portanto, como a performance pode ser uma prática para habitar outras temporalidades, em que o paradigma ocidental da História e do Arquivo cede lugar à imaginação, à memória e aos sentidos do corpo. Em um momento crítico da experiência dos seres viventes, quando o presente parece se abrir em um abismo, perder-se na vibratilidade de todas as coisas pode ser uma estratégia de luta. Como disse Hélio Oiticica, “museu é o mundo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORA, Leonardo Augusto. “Reflexões de Alice: Direitos Humanos, Carnaval e Diversidade”. Revista Z Cultural - Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro. Ano XII, n. 1. ISSN: 1980 9921.

BUTLER, Judith. “Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. In: Debate feminista. 9.18. octubre. p. 296-314, 1998.

CARRILHO, Ulisses. “80 km/h”. In: LEITE, Bia [et. al]. Cabhum. Rio de Janeiro: UERJ, DECUlt, Galeria Candido Portinari, 2018.

FABIÃO, Eleonora. Ações. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015

FABIÃO, Eleonora. “History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography”. In: HEATHFIELD, Adrian; JONES, Amelia (org). Perform, repeat, record: live art in History. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.

LEPECKI, André. “9 variações sobre coisas e performance”. In: Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Santa Catarina, v. 2, n. 19, p. 95-101, 2012.

LEPECKI, André. “The Body as an Archive: will to reenact and the afterlives of dances”. In: Singularities: Dance in the Age of Performance. New York: Routledge, 2016.

MOMBAÇA, Jota. “Gritaram-me aberração: inexistencialismo e fugitividade”. In: Juventude e Cidade – a potência do um e do comum. Belo Horizonte: Folium, 2017, p. 210-231.

MUÑOZ, José Esteban. Disidentifications: Queers of color and the performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MUÑOZ, José Esteban. “Ephemera as Evidence: introductory notes to queer acts”. In: Women & Performance: a journal of feminist theory, 8:2, p. 5-16. 1996.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SCHNEIDER, Rebecca. “Archives: Performance Remains”. In: Performance Research, 6:2, p. 100-108, 2001.

Augusto Melo Brandão é performer, tarólogo e astrólogo. Bacharel em Jornalismo pela ECO-UFRJ, é mestrando bolsista pela CAPES no PPGCA-UFF, onde pesquisa as relações entre escrita e performance sob orientação da Prof^a Dr^a Tania Rivera. É co-editor da Revista Garupa e editor executivo da Revista Poiésis (UFF). Integra o Laboratório da Palavra do PACC-UFRJ, onde também ministrou em 2019 o curso Poesia e Performance. Entre 2016 e 2018, articulou a muitas mãos a Oficina Experimental de Poesia, com quem lançou o livro de autoria coletiva Almanaque Rebolado. Participou de exposições e mostras no Brasil e na Alemanha.

Arquivos que nos dão uma possível genealogia da crítica teatral no Recife

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Resumo: Como os jornais são uma importante fonte para delinear, no confronto entre eles, uma possível história do teatro, este artigo parte de arquivos públicos e acervos particulares em busca das primeiras críticas teatrais publicadas na capital pernambucana, não só para tentarmos compreender o olhar de quem as escrevia, tendo ainda a dramaturgia como perspectiva fundante, mas também que convenções e procedimentos eram utilizados por aqueles que se dedicavam ao palco em momento ainda tão embrionário para a cena artística no Recife.

Palavras-chave: Crítica; História do Teatro no Recife; Casa da Ópera; Teatro de Santa Isabel; *O Pajem d'Aljubarrota*.

No intuito de se tentar reconstituir o processo histórico da crítica teatral em Pernambuco desde os seus antecedentes, este artigo vasculha indícios dos primeiros textos publicados nos jornais do Recife, no sentido de avaliação das obras cênicas apresentadas ao público, e como os agentes criativos produtores destas resenhas formulavam suas opiniões e possíveis análises do que viam nos palcos. As palavras utilizadas, que aspectos ressaltavam, que versões construíram, o que foi celebrado ou reprimido e, principalmente, como organizavam o seu pensamento sobre o teatro de então, são os contornos básicos aqui levantados como contribuição a uma espécie de genealogia da crítica teatral em terras pernambucanas.

Esta operação só foi possível graças ao arquivo da *Hemeroteca Digital Brasileira*¹, verdadeiro oásis para qualquer pesquisador de hoje, que reúne periódicos e documentos raros coletados, tratados e digitalizados pela Fundação Biblioteca Nacional no intuito de conservar parte do patrimônio documental brasileiro e proporcionar amplo acesso às informações contidas em tão importante site de preservação da memória cultural do nosso país, além da busca em acervos particulares. Pela distância no tempo, esta pesquisa prioriza o uso de jornais como principal fonte, mas não só, reconhecendo que ao lidarmos com tal documentação, como lembra Aline Santos Pinto (2010, p. 66), nos deparamos “com o dia-a-dia de uma época e com aspectos reais de uma sociedade transpostos para a palavra escrita que elucida certa proximidade, já que o material disponível, muitas vezes,

¹ Disponível online em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

pode ser considerado um canal de comunicação direta e datada [...], porém agora com caráter de documentação histórica”, ainda que seja um ponto de vista sobre os acontecimentos da época.

O inegável é que tais fontes nos ajudam a entender o quadro artístico e histórico-cultural do período pesquisado, abrindo clareiras sobre o entendimento das práticas artísticas de então. Claro que a qualidade particular das fontes primárias utilizadas, situadas num tempo histórico considerável da crítica de teatro praticada hoje, dá outro sentido às reflexões ali propostas, com outros interesses articulados, outros objetivos expressos, tendo como guia procedimentos bem peculiares – afinal, é preciso entender que a escrita daquele momento estava em sintonia com o teatro ali exercido. Mas entre os sentimentos partilhados de tão longa distância temporal, é imprescindível também reconhecer que algo nos liga aos dias atuais, e não só nas aspirações de se ver uma cena vigorosa, pulsante, porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, deseja isso, mas, principalmente, no uso político da escrita em favor do teatro, para dar-lhe visibilidade, fazê-lo existir como opção cultural em destaque na imprensa.

Vai-se perceber que, nas primeiras resenhas surgidas, o que o “crítico” viveu no teatro interessava muito mais do que o fenômeno teatral em si, ou, mais à frente, que a “performance” do ator passa a ser o tema central discorrido bem mais do que o espetáculo que poderia ter sido comentado. O fato é que, ao tentar implantar o seu ponto de vista sobre uma peça apresentada, trazendo para o primeiro plano aquilo que lhe parecia ter mais expressão no sentido positivo ou negativo, todos aqueles avaliadores estavam reproduzindo uma espécie de crítica-crônica pautada por impressões subjetivas, sem nada de “rigor científico”. Afinal, ainda não havia escolas de teatro, muito menos para possíveis críticos; não havia surgido o encenador, nem a noção de equipe ou a de unidade do espetáculo. Tudo ainda era só começo.

Estamos aqui tratando ainda da primeira metade do século XIX, no Recife, quando nem mesmo o texto apresentado era o principal elemento destacado, apesar de ser o norteador para a apreciação dos itens abordados no espetáculo, ou seja, tudo derivava dele e devia estar bem adequado ao que ele propõe ou sugere. Isto sem contar que também existia uma enorme dificuldade de acesso às publicações teatrais, pela inexistência da impressão de livros e a rara comercialização dos mesmos, quase todos vindos de fora do país. Mas se o teatro forma opiniões e opinar é ter um julgamento sobre – o termo crítica deriva de *kritikos*, a capacidade de fazer julgamentos –, veremos que havia uma orientação dos que se atreviam a escrever sobre uma atividade cultural ainda pouco difundida,

seguinte ao menos um perfil judicativo de apreciação da arte teatral no comentário registrado nos raros periódicos existentes.

Ainda que superficial, hoje classificada de impressionista, de análise reflexiva mínima, e em cuja avaliação dos elementos da cena, voltada quase que exclusivamente para julgar os principais do elenco, às vezes sem nem ao menos descrever o enredo da peça apresentada e tentando enquadrar as atuações no que se já se esperava delas, é a partir destes escritos que podemos perceber aspectos que norteavam não só o olhar dos avaliadores de então, mas algumas convenções e procedimentos daqueles que se dedicavam ao teatro naquele momento ainda tão embrionário no Recife. Sem desmerecimento, prefiro então considerar que tais escritas são antigas, antiquérrimas, exemplos dos primórdios bem distantes do tipo de texto que hoje reconhecemos como uma crítica de teatro, mas sem desprestigiá-los como resenha opinativa voltada à arte teatral e, claro, de valor histórico inegável.

Reclamações – As primeiras críticas que se tem notícia no Recife, ou melhor, restrições ao teatro de então, não são necessariamente voltadas às apresentações vistas no palco, mas à situação de se estar enfrentando problemas numa casa de espetáculos. Sem identificar as fontes de onde colheu tais informações, o pesquisador Valdemar de Oliveira, no texto produzido sobre a Casa da Ópera – o primeiro teatro inaugurado na capital pernambucana, em 1772 –, rascunho inicial que resultou no ensaio intitulado “O Capoeira: um teatro do passado”, vencedor do I Concurso Nacional de Monografias em 1976, lançado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), traz algumas pérolas da relação delicada que espectadores mantinham com a administração daquele espaço, na época marcada pela gestão do português Francisco de Freitas Gambôa (1789-1869), sempre pronto a responder às críticas do seu público também nos jornais.

Quando o Recife ainda estava sob o jugo do Império Português e no momento em que raros periódicos circulavam na cidade, não foram poucas as vezes que espectadores anônimos escreveram reclamações à imprensa (“O calado”, “Um amante do teatro”, “Um que por vezes tem visto a peça” ou “O espevitador do teatro” foram alguns dos codinomes encontrados), quase sempre questionando escolhas administrativas. Existem desde denúncias pela venda antecipada de camarotes, às vezes pelo dobro do preço original e que foram ocupados por outros na hora da apresentação, ou seja, comercialização de ingressos a mais da lotação permitida, algo que foi terminantemente recusado pelo diretor da casa alegando que a infração talvez tivesse sido cometida pelos porteiros ou por “gente da mais baixa classe” que, nas varandas, “nega por malvadez entrada e assento aos que

vêm depois" (*apud* OLIVEIRA, 197?, p. 44), ou ainda devido à fabricação de bilhetes falsos; até queixas de intervalos muito longos entre os atos, permitindo inclusive ao público ouvir a voz do empresário brigando com os artistas lá dentro. Não faltam também referências negativas pelo gestor continuar a permitir a presença de meretrizes lá, quase como "ornamento" no teatro.

Quanto ao que se via na cena, muita decepção sobre o anúncio de um prometido incêndio numa cidade cenográfica, que resultou apenas na derrubada do frontispício de casas de papelão queimando algumas palhas "que mais parecia fogueira de assar castanhas" (*ibidem*, p. 45), e, mais comumente, queixas sobre artistas que ultrapassavam as características de seus papéis, ou seja, com exageros na interpretação. Um intérprete galã, por exemplo, "deveria ser mais econômico dos seus suspiros e não os prodigalizar em qualquer recitativo". Já outro poderia "moderar os gritos e circunscrever-se alguns tanto mais no natural". E não faltavam também referências aos apartes das falas das personagens, necessitando sempre de "voz mudada e mais surda, apesar de forte [...]" (*ibidem, idem*). Estas são algumas das preciosas referências sobre a atuação teatral na primeira metade do século XIX em Pernambuco e da "crítica" que se fazia à época, ou melhor, queixas constantes.

Um dos raros elogios encontrados, na seção "Avisos diversos" do *Diario de Pernambuco*² de 30 de março de 1842, escrito pelo anônimo "Um espectador", saúda o bom desempenho da tragédia, chamada por ele de drama, *A Legítima Herdeira do Trono*, sem referir também ser o autor o português Luís José Baiardo, representada no dia 27 daquele mês por particulares no Teatro Recreio e Instrução, lembrando que os aplausos da plateia foram "ainda muito poucos aos justamente merecidos" (UM ESPECTADOR, *Diario de Pernambuco*, 30 mar. 1842, p. 4). O autor da nota afirma ainda que todos os atores nada deixaram a desejar e tece louvores "aos dignos sócios influentes da Sociedade Teatral Recreio & Instrução pelo aprazível divertimento". E torce ao final: "Possam eles, apesar de sacrifícios e esforços, apresentar sempre dramas tão bons e tão bem desempenhados" (*ibidem, idem*).

Com a inauguração do Teatro de Santa Isabel em 1850, casa de espetáculos que veio suplantar o popular "Capoeira", como chegou a ser apelidada a Casa da Ópera, já decadente e mal afamada nesta época, o Recife finalmente pôde ter um teatro à altura dos grandes centros culturais europeus, com clara inspiração

² O *Diario de Pernambuco* foi o primeiro jornal com periodicidade regular lançado em Pernambuco, cuja edição inicial saiu a 7 de novembro de 1825 e ainda hoje se encontra em atividade, reconhecido como o jornal mais antigo da América Latina. É dele que pude extrair, através do site *Hemeroteca Digital Brasileira*, as fontes primárias que vêm a seguir.

francesa. O espetáculo de abertura, o drama *O Pajem d'Aljubarrota*, pela companhia do empresário carioca Germano Francisco de Oliveira (1820-1885), foi o primeiro a ganhar uma resenha crítica mais detalhista na imprensa pernambucana. Na sua reapresentação, ocorrida a 29 de maio de 1850, o anônimo "O espectador" revela, no jornal *Diario de Pernambuco* de 1 de junho daquele ano, que aquela foi uma noite "assaz prazenteira" porque contou com uma sessão de melhor resultado que as anteriores. *O Pajem d'Aljubarrota* havia estreado a 18 de maio de 1850 e, no dia 22 do mesmo mês, após *ouverture* da orquestra especialmente organizada para tocar no teatro, a programação contou com a tragédia em cinco atos *Nova Castro*, do português João Baptista Gomes Júnior, seguida de "um ato majestoso" da *Coroação*.

*O Pajem d'Aljubarrota*³ é um drama histórico em três atos, do também dramaturgo português Mendes Leal, datado de 1846, cuja ação decorre em Sintra e em Leiria, durante o reinado de D. João I, girando em torno da disputa do amor de D. Beatriz, filha do Condestável D. Nuno Álvares Pereira, por D. Afonso, Conde de Barcelos, e Mendo Vasques, o pajem de Aljubarrota. De acordo com o pesquisador José Amaro Santos da Silva (2006, p. 78), no livro *Música e Ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*, nesta obra "se elege a justiça como um grande bem a ser conservado pela humanidade". Ou seja, a peça insere-se no tipo de repertório dramático que, além do divertimento, com recursos do melodrama romântico, trouxesse algum ensinamento moral à plateia. Este gênero, que representou uma espécie de "renovação" na literatura dramática portuguesa, tendo Mendes Leal como um de seus mais aclamados expoentes, foi o drama histórico, com enredos voltados à história lusitana, um teatro nacional de nítido sentimento identitário.

O teatro histórico de Mendes Leal pode ser vinculado à tradição dos melodramas, uma vez que apresenta os recursos dramáticos essenciais desse gênero francês. Segundo Luiz Francisco Rebello (1980), as primeiras peças do dramaturgo português destilam efeitos melodramáticos e folhetinescos. [...] Ademais, os enredos das peças de Mendes Leal, que se constituem por um tema histórico cuja função didática e patriótica é bem marcada, e um tema amoroso tratado de forma sentimental, estruturam-se a partir de uma visão maniqueísta do mundo, da divisão das personagens entre boas e más, de reviravoltas na ação e da justiça final que condena o vício e premia a virtude. (RONDINELLI, 2014, p. 41-42)

Priorizando a descrição da atuação n' *O Pajem d'Aljubarrota* de cada um dos atores em cena – o desempenho e não a sua concepção –, claro que com elogios bem laudatórios próprios do momento e algumas alfinetadas, "O espectador"

³ Conforme o site www.infopedia.pt

começou por render louvores ao ator-empresário Germano Francisco de Oliveira no papel de Mendo Vasques ou pajem d'Aljubarrota, "que nada deixou a desejar e que bem desempenhou o seu papel" (*Diario de Pernambuco*, 1 jun. 1850, p. 2). Para ele, o distinto artista "possuiu-se tanto que provocou dos espectadores espontâneos e sinceros aplausos" (*ibidem, idem*), especialmente por exhibir gestos, movimentação e uma articulação vocal expressivos e, acima de tudo, naturais. Seria aqui, mesmo em se tratando de uma obra melodramática, um chamado ao compromisso com o real imediato?

Quanto à atriz que viveu a bela Beatriz (Joanna Januária, mas ele não cita seu nome, mesmo sendo ela já bastante conhecida em Pernambuco), é curiosa a observação que o resenhista faz da sua personagem, salientando que tinha características bem distantes da "dama" que a interpretava por tratar-se de uma figura de caráter duvidoso, apontando algo que por muitas vezes vai ser valorizado pelos críticos: a capacidade que um ator ou atriz tem de transmutar-se em alguém bem diferente da sua personalidade, ainda que em muitos dos escritos sobre o teatro anterior à modernidade vejamos referências à identificação do público em reconhecer nos tipos vividos o mesmo ator admirado por todos. Na sequência do texto, "O espectador" afirma que a atriz representou bem melhor do que na primeira récita da peça – sinal de que o seu olhar reafirma e apreende que a arte do teatro vive do efêmero, porque nenhuma representação é idêntica à outra –, "trajando vestes bem pomposas e de apurado gosto" e, "pelo garbo" com que se exibiu, "bastante senhora" da cena (*Diario de Pernambuco*, 1 jun. 1850, p. 2), fez juz aos aplausos recebidos.

Mas ainda que venha a destacar um trecho vivido pelos atores nos papéis de D. Beatriz e D. Afonso (Silvestre Francisco Meira, ator que chegava da Bahia, outro com nome não revelado) em colóquio de despedida entre suas personagens, "onde ambos mui bem explicaram, em estilo romântico, sobre os seus quase fatais amores" (*ibidem, idem*), o "crítico" não deixou de apontar "defeitos" dele: pequena estatura e voz fraca. O curioso, além desse duro julgamento das características físicas e de projeção sonora de um ator, é a pouca referência que faz à dramaturgia posta no palco. Quase não ficamos sabendo do que se trata a peça. Mas é certo que, apesar de não apresentar nenhuma sinopse ou resumo da obra nos primeiros parágrafos, como é bem comum nos textos críticos de hoje, para situar o leitor sobre o enredo apresentado, é a literatura dramática o princípio fundador da montagem, dando à palavra um papel dominante, e toda a cobrança de alta qualidade no desempenho da atuação vem condicionada a essa permanente vigilância da adequação em relação à dramaturgia, dos figurinos ao gesto.

Claramente sem saber o nome do ator (sr. Leal) que interpretava o Condestável, D. Nuno Álvares Pereira, pai da jovem Beatriz, o avaliador do espetáculo afirmou que este não desempenhou mal o seu papel, mas, pelo caráter de um ancião, “deveria não esquecer-se da idade que representava para não caber-lhe o defeito de ter-se em uma posição tal que os seus movimentos e gestos mais pareciam os de um jovem na força de sua mocidade, do que os de um velho carregado de anos” (*ibidem, idem*), reclamou. Em referência a outro ator que também não sabia o nome [Sebastião Arruda de Miranda], o da personagem D. João I, rei de Portugal, ele o reconhece ricamente vestido, mas não havia se compenetrado como deveria do importante papel que lhe coubera. E justificou:

À majestade e alta importância, que deviam lembrar nesse papel, não foram bem animados, dando lugar a que desmerecesse um pouco (perdoe-me a franqueza) o caráter, que muito deveria concorrer para fazer sobressair a inquestionável elegância de sua figura nessa ocasião. (O ESPECTADOR, *Diario de Pernambuco*, 1 jun. 19850, p. 2)

Como se vê, faltava postura elegante à figura. Por fim, seguindo as convenções da época, que alimentavam o estrelismo dos primeiros atores e tratavam com clara indulgência o “elenco de apoio”, o resenhista acaba por lembrar negativamente que todos os demais papéis, “se bem que secundários, estiveram sofríveis” (*ibidem, idem*), destacando apenas o artista – mais um sem dizer seu nome e que também não consegui identificar – que teve de representar a dignidade do Bispo perante a corte de D. João I, interessante apenas pelo porte e por aparecer bem trajado em cena. E assim ele concluiu sua apreciação crítica da segunda e última récita de *O Pajem d'Aljubarrota* no Teatro de Santa Isabel pela companhia do carioca Germano Francisco de Oliveira. Um documento que, inegavelmente, ficou para a história⁴.

Consideração final – Como se viu, a crítica de bem outrora funcionava num perfil muito judicativo, de acertos e erros. Atuando como uma espécie de severo orientador, o crítico apontava mudanças necessárias e dava conselhos aos envolvidos nos espetáculos, sempre objetivando a melhoria do que poderia chegar

⁴ No período de 17 de julho a 21 de outubro de 1850, o *Diario de Pernambuco* trouxe 14 textos escritos pelo crítico que assinava com o pseudônimo Arion, abordando peças como *O Cativo de Fez*, *Os Dois Renegados* e *A Pobre das Ruínas*, de Mendes Leal, todas interpretadas pelo elenco da companhia do ator-empresário Germano Francisco de Oliveira, no Teatro de Santa Isabel. Começaram assim as primeiras resenhas críticas teatrais mais longas, publicadas no rodapé “Folhetim”, que desde 1842 vinha ocupando a primeira página do jornal com histórias românticas distribuídas por capítulos. Somente a partir de 1860 surgiu a coluna específica “Chronica Theatral”.

novamente à cena. Repleta de qualificativos, os textos se demoravam a descrever não só os tipos físicos de cada intérprete, e se estes estavam de acordo com as personagens interpretadas, além de suas qualidades de dicção, principalmente, e projeção da voz, como também se as posturas de cada artista e figurinos usados condiziam com os tipos vividos no palco. Ou seja, o que chegava aos olhos e ouvidos dos espectadores tinha que seguir à risca o que já se intuía a partir da leitura do original dramático, numa reverência ao elemento de maior valor e que servia de guia para o que se deveria fazer "ver e ouvir", o texto.

Esta concepção textocêntrica foi a tônica das críticas teatrais durante muito tempo. Se não podemos considerar que havia então uma reflexão sobre a arte cênica, pode-se perceber ao menos que questionamentos sobre a organização concreta desta arte eram a marca corrente destes escritos, ainda que com argumentações quase sempre muito impositivas. As críticas eram verdadeiros julgamentos dos espetáculos, com critérios de qualidade já pré-concebidos a partir do que o texto a ser encenado lhes oferecia. Portanto, no acesso a esses escritos, é preciso ter a noção de que toda recepção crítica e significação estão atrelados ao fenômeno teatral de sua época. E ali, ainda se tinha a perspectiva didática de interferir e colaborar com a continuidade daquela montagem, servindo como orientação aos participantes envolvidos.

Saltando no tempo e observando a lista de livros ou trabalhos acadêmicos em que podemos encontrar os registros dos críticos mais importantes do teatro brasileiro, aqueles que produziram não só uma enorme quantidade de artigos voltados à análise da arte teatral, mas também apreciações estéticas que revelam não só o fazer teatral de uma época, mas também os desejos de aprimoramento desta arte, não são tantos os nomes que teremos na listagem. Dos mais antigos, Martins Pena, José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e Arthur Azevedo. Com atuação a partir do século XX, João do Rio, Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade, Paschoal Carlos Magno e Mário Nunes. Da fase modernista, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Miroel Silveira, Alberto D'Aversa, Paulo Francis, Ruggero Jacobbi, Yan Michalski, João Apolinário, Clóvis Garcia, Barbara Heliodora e Jefferson Del Rios. Isso para ficarmos restritos aos que tiveram parte de sua fortuna crítica compartilhada. Mas muitos outros nomes atuaram nesta função, isso no país inteiro.

Para além destes verdadeiros "protagonistas", vários outros críticos teatrais, folhetinistas, cronistas, militantes ou apenas intelectuais da área cultural escreveram sobre o teatro, noticiaram e comentaram a vida teatral em determinado período, através de publicações em jornais ou revistas, algumas em colaborações às vezes

anônimas ou assinadas por pseudônimos. Encarando todo este material enquanto objeto de análise historiográfica, podemos colher informações e reflexões que nos dão pistas e nos permitem reconstituir, ainda que sejam vestígios de um evento e impressões de um sujeito apenas, parte da trajetória do teatro brasileiro e, nisto, identificar seus atuantes também no terreno do pensamento crítico e estético. As possibilidades ficam abertas então para ampliarmos a escrita da história cênica no Brasil, basta termos acesso a mais acervos e arquivos disponibilizados ao público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O ESPECTADOR. Teatro de Santa Isabel. *Diario de Pernambuco*. Recife, 1 jun. 1850. Comunicado. p. 2.

OLIVEIRA, Valdemar de. *O Capoeira: um teatro do passado*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Origem do Teatro, no Brasil*. Obra inédita, ainda em rascunho, pertencente ao acervo do *Projeto Memórias da Cena Pernambucana*. Recife: [197?].

PINTO, Aline Santos. Formação artística no Rio de Janeiro do século XIX: entre o divertimento e a formação profissional. In: RABETTI, Maria de Lourdes (Org.). *Teatro e Comichidades 3: facécias, faceirices e divertimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

RONDINELLI, Bruna G. Silva. Os dramas históricos de Mendes Leal nos palcos do Rio de Janeiro: notas sobre as encenações e a recepção crítica. In: *RCL/Convergência Lusíada*. N. 32. Jul-dez., 2014. Disponível em: <<http://rgplrc.libware.net/ojs/index.php/rcl/article/download/78/79>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

SILVA, José Amaro Santos da. *Música e Ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

UM ESPECTADOR. *Diario de Pernambuco*. Recife, 30 mar. 1842. Avisos Diversos. p. 4.

SITES

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

www.infopedia.pt

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz (Recife/PE).

Doutorando em Artes Cênicas pela UNIRIO, Mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco e jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco. Vínculo institucional: PPGAC-UNIRIO, com estudo em crítica e historiografia do teatro, sob orientação de Elza de Andrade e Henrique Gusmão. Bolsa de fomento: CNPq. É ator, crítico, historiador, curador e pesquisador do teatro, organizador e editor da coleção *Memórias da Cena Pernambucana* – em quatro volumes –, além de acervos e pesquisas na área. Escreveu os livros *Panorama do Teatro Para Crianças em Pernambuco (2000-2010)* e *Teatro Para Crianças no Recife: 60 Anos de História no Século XX (Volume 01)*.

VI DE OUROS | OFERENDA

Natalia Amoreira

De quando as ruínas de nós são o único caminho possível.

*[♪Feito para ser ouvido junto à **Yo Vengo Ofrecer Mi Co- razón**, de Fito Paez, na gravação de Mercedes Sosa (San Miguel de Tucumán, 9 de julho de 1935 – Buenos Aires, 4 de outubro de 2009), a voz dos sem voz.]*

Nada me resta
a não ser oferecer as feridas,
rubras como rubis.

Ora, se são as fendas da seca no chão deserto
que permitem que água entre,
se é da fresta das conchas
que areia invade e junto ao
tempo condensam as pérolas...

Houve um tempo
em que me queria prata polida,
imaculada e digna,
porcelana chinesa, Dinastia Ming intacta.

Foi então do dilúvio,
salmoura, dor, terremoto.

As paredes
erguidas em
cimento couraça
jazem estilhaçadas
abrem-se em janelas e portas
e o sangue colore os vitrais.

O coração quebrado e vazado,
músculo mosaico
ainda pulsa.

Veias, vias, ruas, vielas,
vértebras mandei ladrilhar
para você passar.

Assim,
graças às feridas,
fendas,
frestas,
frescas em mim
podes entrar.

Natalia Amoreira é afilhada de Eliana, filha de Maria, neta de Mariza, de Maria de Lour-des, de Vera e de Benedita, bisneta de Ascendina, de Eulina, de Maria Zepherina e de Francisca, tataraneta de Dui, que não gostava de



MAREZIA

Ana Clara Mattoso



















O que costumava ser um conjunto de resorts frequentado por ricos militares da antiga Iugoslávia fragmenta-se na guerra civil dos anos 90. Os efeitos e desdobramentos desses conflitos podem ser experienciados até os dias atuais, numa zona de contato frágil entre fronteiras recém manipuladas e o significativo mercado de turismo em todo o território croata. Em seu texto *Cascas*, Georges Didi-Huberman argumenta que a maneira como olhamos, descrevemos e compreendemos uma imagem, é um gesto político, e assim, algumas imagens tornam-se atos coletivos (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.47). Tanto as cascas de árvore que arrancou das Bétulas de Birkenau, como as imagens selecionadas e trazidas pelo autor para a leitura, são rastros, lascas do tempo que apontam para uma dinâmica ativa de arquivamento da memória. Jacques Derrida, no entanto, nos alerta para o caráter violento dos arquivos. O ato de escolher aquilo que sobrevive presume o apagamento de outros registros. Para preservar é preciso destruir. Mesmo que as ruínas do antigo Hotel Pelegrin na praia de Kupari, Croácia, tenham se tornado objeto de desejo estético, ou, fetichização da memória, elas sobrevivem e em suas fissuras estão os traços que contam a história do que desapareceu. Permanece a inquietação de como essas fotografias podem servir como aporte para fabular outras narrativas que atualizem as memórias do passado, trazendo-as novamente à potência do presente - onde novos campos de embate e proposição podem ser tensionados¹.

Referências Bibliográficas:

DERRIDA, Jacques. *Trace et archive, image et art*. Paris: INA éditions, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles; inclui entrevista do autor a Ilana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.

KIFFER, Ana. *Rosto ou Corpo? Política ou Subjetividade?*. In: Eneida Maria de Souza; Antonio Luiz Assunção; Melissa Gonçalves Boechat. (Org.). *Corpo, Arte e Tecnologia*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, v. 1, p. 29-41.

¹ Trazendo Foucault e Deleuze na ideia de "captar o intolerável", Ana Kiffer desenvolve seu pensamento sobre o ato de captar, como um gesto importante para liberar o passado indicando uma mudança de perspectiva sobre os conceitos de memória e história como acervos, mesmo que dinâmicos, do passado. (KIFFER, 2015). É como se, captar indicasse uma série de gestos atualizadores dessa memória sobre o intolerável, e dessa forma, resgatasse essa sensação deslocando-a para a potência do presente.

Ana Clara Mattoso corresponde palavra e imagem em ficções especulativas nos campos do cinema, da literatura e da pesquisa, investigando a prática documental como uma fabulação etnográfica. Formada em audiovisual pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e com passagem em cinema pela Université Paris 8, é mestre em Estudos Contemporâneos das Artes no PPGCA - Universidade Federal Fluminense. Atua sobretudo no roteiro e na realização de filmes-ensaio e experimentais enquanto contra-narrativas às ruínas dos nossos tempos. Seu primeiro livro de ficção será lançado pela Editora Urutau, com o Selo Tejujagua. Ana Clara Mattoso é brasileira e reside no Rio de Janeiro.

Minha lore, ou mapas mentais de fabulação histórica da casa da minha vó

Leonardo Thim Agudo Caetano

Preâmbulo¹

Meus amigos são *gamers*, pessoas que gostam de jogar videogames. Eu também gosto. Jogar videogames foi um lugar seguro para a mente durante o ano de 2020. Eles comumente entendem melhor do que eu dos jogos, discorrem sobre os estilos e vidas, sobre a técnica, sobre as narrativas e personagens. Eu compreendo razoavelmente a técnica e sou bom em *quebra-cabeças*. Nós ficamos até altas horas jogando e conversando em aplicativos de chamadas de vídeo, e por lá contamos nosso dia a dia, pedimos ajuda, damos ajuda, desabafamos e nos compreendemos. O legal disso tudo é que há uma expansão da presença neste espaço virtual, por vezes sonoras (pois podemos nos falar apenas por áudio), por vezes em forma de transmissão da tela (pois podemos mostrar o que estamos fazendo em nosso computador), e por vezes por vídeo (pois podemos ligar nossas câmeras).

Tenho aprendido muita coisa desse universo dos jogos com eles, desde formas de construção e maquinação de corpos virtuais, até mecânicas bem estruturadas de passar adiante a informação. Mas o que mais me chamou atenção na descoberta dos jogos é a palavra/conceito *Lore* (lê-se "Lór"), muito usada nos jogos atuais de exploração.

¹ Minha avó faleceu no mês de janeiro de 2021, um dia depois do meu aniversário. Por um tempo eu me senti muito triste. A morte dela foi complexa, com problemas familiares que se estenderam para as relações afetivas mais íntimas. Eu e a minha mãe morávamos na casa da minha avó, cuidávamos dela, e a casa se autodemolia com o tempo. O tempo tem isso, ele se constrói e também some, ao passo em que se reconstrói. Essa casa também é a casa da minha infância, onde vinha passar as férias e brinquei com minha irmã e os meus primos, e eu me lembro que ela sempre foi uma casa velha em constante modificação. Neste escrito construo através de dez fragmentos um mapa histórico da casa da minha avó. Este procedimento ocorreu em duas partes: a primeira baseada na planta baixa de como a casa está agora, e a segunda baseada na planta baixa da casa de minha infância, que me lembro e esqueço.

Com isso, faço um exercício de memória, um estudo de *Lore* em poucos e curtos fragmentos, ao qual discorro melhor no preâmbulo. Minha intenção é ensaiar um processo de compreensão histórica fabular e aplicada ao micro estabelecimento, criar uma mitologia específica, neste caso, do meu espaço, e de alguma forma reconstruir através da minha experiência histórica a ligação do espaço, da memória e da narrativa.

Este termo, segundo o dicionário Cambridge², diz sobre um conjunto de conhecimentos orais e tradições sobre determinado espaço ou sujeito, ou seja, um conjunto de elementos míticos, ou históricos, que compõem determinada narrativa. Uma *Lore*, neste sentido, pode ser apresentada como algo pré-configurado, mas nunca previamente estabelecido. É um conjunto mais ou menos exposto de definições de algo, mas não necessariamente a base do sujeito em si. Pode ser traduzida por: “verdade”; “tradição”; “conhecimento”. É um sentimento/imagem que permeia a história, sem tempo e sem origem.

As tradições de cuidados com plantas medicinais, ou mitos que permeiam determinados animais, são alguns exemplos. Verdades de curandeiras e curandeiros que através do contato com os espaços naturais e os mitos que permeiam essas tradições, assumem determinadas narrativas para a compreensão e o estabelecimento de si. Neste sentido, o cuidado com plantas medicinais não é uma *Lore* em si, antes é um objeto concreto e complexo de estudos para além da narrativa e que tem suas bases antropológicas e culturais. A *Lore*, aqui, é parte disso, traduz-se como conceito exatamente no espaço entre o estabelecimento do concreto e as narrativas (por vezes reais e por vezes ficcionais) que permeiam as origens indefinidas e o estabelecimento deste procedimento como tradição, o conjunto de mitos, lendas, histórias, personagens e cenários que ocorrem. Por isso, não é apenas uma tradição, nem apenas um conhecimento, nem apenas uma palavra, e sim um campo nebuloso de construção de possibilidades por montagem.

No caso dos videogames, ao criar um mundo aberto, um mapa amplo e aberto, a ideia de *Lore* é utilizada para configurar não apenas os mistérios que permeiam a narrativa, mas também os subtextos concretos que dão base para este mundo. No caso desta mídia, a narrativa se dá por descoberta, ou melhor, por desvelamento, e ao colocar-se na pele de outra figura, o jogador adentra no mundo para descobrir o conjunto de conhecimentos que fazem aquele mundo ser da forma que é. O ato da descoberta não é necessariamente linear, ele pode se dar por uma montagem espacial, em um mundo aberto de possibilidades de caminhada. Normalmente esses jogos têm grandes objetivos alcançáveis logo de início, mas que exigem uma montagem de elementos e descobertas para se dar o fim, que é a tomada de todo o amplo aporte da *Lore*. Uma personagem, para entrar em uma torre, precisa saber por vezes o que faz essa torre ser importante, e essa descoberta se dá por escavação de informações de narrativa percorrendo não apenas o espaço, mas a *Lore*. Descobrir a *Lore*, portanto, é como ler um livro fragmentado, ler de dentro do livro

² Você pode acessar aqui: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/lore>
Acessado em: 10/07/2021

sem necessariamente ter a tutela do autor. É ser jogado em um mundo ficcional para construir a narrativa por si mesmo, mesmo que a narrativa de certa forma esteja estabelecida, porém não linearizada.

Neste sentido, construir narrativas fragmentadas em *Lore*, tendo como base o uso deste conceito pelos videogames, pode ser um procedimento libertário em relação à historiografia, um método cartográfico que opera por montagem e desmontagem, mas acima de tudo como forma ativa de o leitor compreender o seu percurso perante determinada história. Isso não é, de forma alguma, uma novidade, Walter Benjamin (2017) em *Infância Berlimense: 1900* (livro fragmentário que aborda a cidade de Berlim por volta de 1900 pela perspectiva da infância do autor), me passa essa experiência de leitura. Ao fragmentar a narrativa da cidade, ou da imagem da cidade, me sinto um viajante perante a descoberta das tradições alemãs do pré-guerra. A narrativa em forma de imagens textuais e tradições da cidade mostram um cenário complexo que permeia por um lado a memória em si (do autor) e por outro a narrativa da memória. Não há um estabelecimento de uma narrativa, apenas um passeio público, ou então um flunar, se pudermos utilizar da palavra benjaminiana, perambular pelos espaços com a inteligência e a compreensão destes (BENJAMIN, 2017).

Citei este livro de Benjamin pois é importante delimitar que este estudo da fragmentação histórica é base de muitas pesquisas sobre método, e a compreensão histórica pelo materialismo dialético é também objeto de pesquisa para além desta minha breve relação pessoal que traço aqui. O que quero fazer, portanto, é essa rápida alusão para apontar menos um desejo de descobrir uma revolução historiográfica e mais uma liberdade criativa perante a leitura das narrativas e relatos historiográficos, o que de certa forma é dar corpo ao leitor e espaço à história.

Portanto, ao trazer a palavra/conceito *Lore* para este texto, pondero a construção dos organismos que definem um pequeno ou um grande universo. Da mesma forma que cito que estas relações historiográficas não são novas, arrisco dizer que não é igualmente novo para qualquer cultura tradicional que tenha se desenvolvido em torno de seus conhecimentos orais. Neste sentido, pensar a história e a historiografia para além da construção e desconstrução da metodologia do olhar, como um campo em que posso firmar meus pés e explorar, é possivelmente compreender que as complexidades dos habitantes da história são igualmente pertencentes àqueles que as desvelam para tornar-se pertencentes a ela.

visto muitas risadas na passagem do tempo, e celebrar a vida é o ato de maior amor perante nossa história.

#3 BANHEIRO DA VÓ

O banheiro da minha avó era um brinco! Mas conforme ela foi piorando do Alzheimer ele foi ficando menos bonito. Me lembro de ver ela fumando enquanto usava o vaso, de tampar o ralo com um pano pra não subir barata e de pendurar o roupão atrás da porta pintada de azul. No box tinha um murinho onde ela colocava os xampus, muitos, acumulados e estragados. E na pia de duas torneiras tinham dois copos, um copo em que ela colocava a sua dentadura e outro que ela colocava de cabeça para baixo sobre a torneira direita. Em cima do copo uma fita crepe escrita: "Não me abra" – Eu amava esse copo. Eu nunca abri a torneira pois afinal de contas ela (a torneira) pedia que não fosse aberta. Sempre gostei da forma que a minha avó se comunicava com os habitantes da casa, dando vida para os objetos e animais. A fita crepe era o seu trunfo. Puxava uma lasca e com a caneta dava vida pra tudo. Desde a louça dizendo pra ser lavada, ou de outros objetos dizendo: "não me tire daqui!" – Era uma comunicação em forma de diálogo misterioso que me fez ser atento aos escritos nos lugares, ser atento ao que as pessoas escrevem e inscrevem em si, para si e para o outro. Uma vez senti cheiro de fogo na casa e em desespero fui procurar. Ela deixou cair a bituca do cigarro em um pano de chão no banheiro. Eu apaguei com água enquanto ela olhava da porta. O cachorrinho dela do lado, e ela me disse que ele assustou. Ela não. Já ia apagar: "mas ele disse que está tudo bem agora que você apagou" – Ele não disse nada, mas pra ela ele disse. Daí em diante foi o banheiro cada vez mais sujo e o cachorrinho em diálogo constante. Ninguém podia limpar, quem cuida de seus idosos conhece o drama. Se fosse em mistura temporal da minha avó antes do Alzheimer, uma grande fita crepe se estenderia na porta, e ali os dizeres: "Eu já estou limpo, fale com o cachorro".

#4 BANHEIRO DO VÔ

O banheiro do meu avô é absurdamente sujo e não tem o que fazer pra limpar. É uma sujeira de anos incrustada nas paredes mofadas e velhas. Porém ele é higienizado pela cuidadora dele e periodicamente meu avô é levado a ele para tomar banho. Mas o fato é que enquanto eu morava ali meu avô acordava a madrugada inteira para usar o vaso, andando vagorosamente e arrastando chinelo acendia a luz amarela na escuridão, e voltava, e ia e voltava. Minha mãe tem medo

de assombração, mais do que de gente viva. Ela não anda sozinha em ambientes escuros e narra desde a juventude que ouvia coisas na casa. E de fato, a casa é assustadora à noite. É uma casa velha, cheia de rachaduras, forro de madeira podre, muito mofo, goteiras e lâmpadas constantemente queimando. Mas quando o meu avô liga a luz amarela do banheiro, a casa fica duplamente assustadora. Não sei se é uma imagem massificada do terror, não sei se é uma coisa da iluminação da cena. Mas o som do banheiro em conjunto com o silêncio da casa velha e o faixo de luz amarelo deixa o ambiente inóspito. Uma noite minha mãe me chamou para acompanhá-la até a casa deles pois ouviu som e não viu luz. Caminhou em direção ao corredor dos quartos tateando o escuro, e então deu um grito dizendo que tinha um corpo. Era meu avô. Ela acendeu a lanterna e viu o rosto dele igualmente assustado: "que susto!" – Os dois frente a frente, e a casa. Fui e acendi a luz do banheiro iluminando todo o susto com revelação. Eu na porta do banheiro via uma cena comum de meu avô e minha mãe, e a luz daqui não dava medo. Coitado do meu avô, coitada da minha mãe, coitado do banheiro. Voltamos a dormir.

#5 SUMIDOURO

O sumidouro é um pedaço de terra no fundo da casa. Lá tem árvores, arbustos, plantas diversas e todo tipo de coisa acumulada que você pode imaginar. Tem tijolos empilhados, uma caixa d'água, uma porta, mangueiras, objetos quebrados, copos, talheres e brinquedos. Não sei contabilizar o tempo em que essas coisas foram jogadas lá, mas sei que desde que a casa existe esse pedaço de terra é depósito do esquecimento. Comumente minha mãe dizia: "Joga no sumidouro" – E eu penso que a ideia de que as coisas vão sumir ali é jogar pra frente um fato concreto de que tudo que foi jogado ali uma hora vai precisar ser tirado de lá. Daí eu penso nessas narrativas do Júlio Cortázar em que os personagens são acometidos por situações fantásticas e imagino o sumidouro com uma placa de entrada dizendo que ali tem promoção! E de lá, eu e minha mãe, nós tiramos de tudo: bonecas, copos, facas, lenços, canetas, régua, chaves de fenda, estátuas ornamentadas, xícaras, bibelôs, quadros, retratos, terços, cartas de amor, cartões postais, bilhetes de viagem, raquetes, urnas, cabos, postes, arcos, jóias, cadeiras, escadas, fontes, caixas d'água, tijolos, mamoeiros, mesas, fogões, geladeiras, televisões de tubo, roupas de cama, cama, vasos sanitários, carros antigos, réplicas de estátuas gregas, corais, crucifixos, barcos, aviões, ventiladores, sacos de dormir, videogames, coifas, esqueletos de gatos desenterrados, lírios da paz e vasos quebrados. E após tirar tudo, arando o que um dia foi sumidouro, eu e minha mãe, em homenagem ao meu avô, grande horticultor do bairro, erguemos uma horta para plantar couve, grandes pés de couve

para servirem de abrigo para os insetos na chuva. Que bonito iria ser transformar o sumidouro em horta. Em casa de ferreiro o espeto é de pau, não é mesmo.

SEGUNDA PARTE

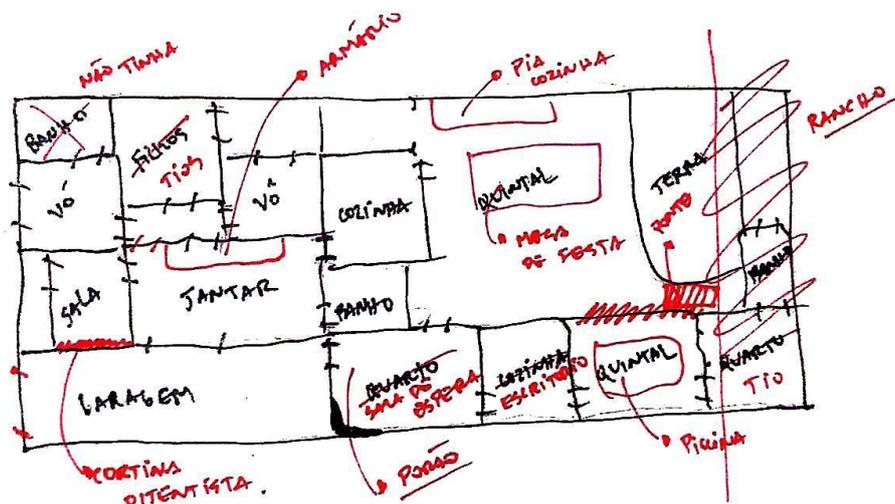


Figura 13

#1 CORTINA SETENTISTA

Tinha uma cortina enorme na sala da casa da minha avó. Eu me lembro dela. Sua textura era marrom, amarela e laranja. Com círculos desenhados em uma sequência ondular que lembrava as calçadas de Copacabana. Era onda e círculo, onda e círculo, onda e círculo. Eu tenho uma foto perdida no tempo em que meu tio Gilmar brinca no chão com o filho dele, ainda neném, em frente a essa cortina. Quando eu era criança, eu vinha passar as férias na casa da minha avó, e eu adorava ficar atrás dessa cortina. Eu me empenhava em fazer meu corpo tangenciar a curva da presilha que fazia uma barriga por toda a extensão do pano, e ficava assim ali, por horas a fio, enquanto os afazeres da casa se davam na família. Passavam as pessoas pela sala, chegavam e iam embora, e eu ficava lá, às vezes com um trezinho de luz vermelha que eu tinha e que quando apertava um botão na frente tocava uma música que me foge à memória. Gostava de percorrer com os dedos as curvas do pano e ensaiar um movimento que fazia meu dedo não produzir nenhum movimento apesar do toque. Era um universo lá atrás. Entretanto, minha mãe sempre me encontrava, pois não era um esconderijo. Ela dizia que tinha muita poeira e me levava para outro lugar, pra fazer outras coisas, brincar na área da frente ou então no quintal de cimento batido. Mas no dia seguinte eu voltava atrás da cortina pois eu gostava de ficar ali. Mas teve um ano em que fui para a casa da minha avó passar

as férias e quando cheguei na sala a cortina não estava mais lá. Estava muito velha, criando bolor. E por ser muito velha, o design setentista já não agradava mais os moradores da casa. Trocaram por uma cortina toda amarela que pegava só a parte da janela e deixava a parede à mostra. Naquele momento me senti traído, como se algo fosse tirado de mim. Como se um pedaço da minha criança fosse acabado. Lembro que eu olhei para o rosto da minha mãe também perplexa. A sala estava diferente, era outra sala. Senti que igualmente uma criança tinha sido tirada dela. E pensei: "Será que minha mãe também ficava atrás da cortina?" – E compreendi que isso poderia ser óbvio se minha mãe não sofresse de rinite alérgica. Nunca mais vi a cortina, talvez tenha tido um triste fim de ir para o lixo. Se fosse hoje eu faria uma coleção de roupas, vestidos tubetes, calças boca de sino e camisas de gola aberta pra usar com permanente, bandanas amarradas e cintos coordenados. Chamaria de "por trás da cortina", a criança gay com seu trenzinho vermelho de luz. Um universo em textura.

#2 MESA DE FESTA

O ano é 2007, a cena é a seguinte: uma grande mesa de madeira com dois bancos com pé de ferro, se estendem por todo o quintal em uma parte coberta com telha brasilit. Uma lâmpada pendurada em um fio. Sob a mesa uma toalha de plástico branco que data de antes de eu nascer: desenhos de legumes, hortaliças, cestas de vime e frutas. Toda tarde eu volto do curso técnico em química e trago pão francês. Minha avó coloca margarina na mesa, gostamos da marca *Qualy*. Meu tio chega com meu avô e logo em seguida minha mãe chega do trabalho. Juntam-se minha irmã e minha tia. Minha avó faz um café adoçado (até hoje tomo café com açúcar, para mim isto tornou-se um monumento à memória), e então tomamos café da tarde e pão com margarina. Eu me lembro, é a coisa mais gostosa de todo o universo. A gata Fanny, uma gata brava que era da minha avó, sobe na mesa, eu tenho medo dela, apesar de ela me adorar. Ela senta na minha frente e fecha os olhos ronronando. Meu tio conta mais uma piada sem graça. Minha irmã está calma. Minha tia ainda não é uma mulher fascista. Minha mãe está cansada do trabalho como sempre. Meu avô quieto e minha avó fumando um cigarro, sorridente em ver tudo aquilo. O céu é levemente turvo, alaranjado e lusco-fusco, anoitecendo lentamente no horário de verão. Está tudo bem. Estamos bem.

#3 PISCINA

Tinha uma piscina no quintal. Na verdade, ela era mais lagoa do que piscina. Estava sempre com limo e lodo vindos do telhado e trazidos pela chuva. Lembro de

marimbondos marrons pousando na água (coisa que não vejo mais, você tem visto marimbondos?). Na borda esquerda tinha uma roseira e o chão em volta da piscina era de cimento batido. Ela ficava mais acima, elevada do quintal onde ficava ao centro uma árvore (que foi cortada eu era ainda muito novo). Acontece que quando queríamos nadar na piscina minha avó dizia para limparmos nós mesmos. Então íamos eu, minha irmã e minha prima, com uma caneca de metal, uma vassoura e a mangueira de água. Então tinha um nojo do limo, escorregadas, risadas, e a brincadeira começava exatamente na limpeza. Jogar toda a água lodosa na terra onde estava a roseira, que crescia linda com tanta matéria orgânica na sua terra. Encher a piscina era o final de tudo, o descanso merecido. O dia depois era o de nadar. Tudo fazia parte desse círculo da brincadeira de transformar a piscina nas muitas possibilidades, de mar, vórtice, veleiros, submarinos, gaivotas e jacarés esperando os marimbondos pousarem. As gatas da minha avó ficavam longe. Nossos pés pequenos tateando o cimento quente e minha irmã e prima saem pra tomar banho. Férias de verão sob o signo de saturno, meu signo. Me lembro da Susan Sontag citando Benjamin sobre seu ar taciturno: “Nasci sob o signo de Saturno — o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações...”³. Meu saturno na casa doze, Sol em capricórnio pertencente à chave do invisível me faz contestar a mim. Boiando na água, ao fim da brincadeira, minha mãe precisa me dizer que acabou. Olho para o céu, faço desenhos de nuvens. Chega menino! Sua mão vai ficar como uma mão velha! Olho para as minhas mãos e vejo Saturno. Saio da piscina com minha toalha de bichinhos. O tempo é de chuva, amanhã vai ter lodo de novo na piscina.

#4 PONTE E RANCHO

O rancho do fundo da casa da minha avó durante a minha infância é o lugar que eu gostaria que minha história morasse. Eu não sou capaz de descrever. Ele é inenarrável. Um verdadeiro monumento à história da minha família. Das gerações todas e antepassados em objetos, fotografias, coleções, móveis antigos, objetos dos mais diversos tipos, ferramentas e eletrodomésticos quebrados. Tudo lá se desfazendo com o tempo como um belíssimo túmulo. As plantas do pedaço de terra que separava o rancho do quintal de cimento subiam pelas paredes e misturavam-se fazendo do lugar um misto de mata e casa, floresta/rancho. E pra chegar lá era preciso atravessar uma ponte reta de ladrilho vermelho com mato saindo pelos lados. O que passava ali em baixo não sei, mas pra mim era um riacho. Eu atravessava a ponte para aquele universo de coisas e explorava tudo sem medo, apesar do perigo de encontrar

³ SONTAG, 1986, p.84

aracnídeos. Uma vez encontrei uma coleção de moedas do meu tio, de quando ele era criança. Estavam dentro de uma lata antiga e enferrujada. Levei para a minha mãe ver. Lembro que viramos a lata no quintal e ela foi me contando sobre o cruzeiro, o cruzado, os novos cruzados e o primeiro real. Descobri que nosso dinheiro mudou de nome por causa de uma vidente que disse que teriam que tirar o nome de cruz da nossa moeda. Não sei se é verdade, mas lembro bem que naquele momento era verdade. Permeados no mistério, olhando pra além da ponte, o rancho escuro fechando seu portal com uma grande risada. Na porta, minha árvore genealógica, toda, espiando o menino e sua mãe, sentados no chão discutindo a história confusa do Brasil.

#5 ARMÁRIO

Na sala de jantar tinha um armário de madeira escura enorme, como uma cristaleira. Lá tinha de tudo. Nas portas intermináveis eram guardados desde os documentos, livros, discos de vinil, até taças de cristal, pratos de festa e talheres antigos. Minha avó guardava tudo lá. Eu me lembro que na porta direita do armário era o lugar que eu mais gostava de abrir, pois era lá que minha avó escondia as coisas que ela iria me dar. Tinha um calço na porta, porque ela já era antiga e não fechava mais, e eu abria sem ninguém perceber para ver se tinha algo que eu ia ganhar. Às vezes tinha e às vezes não. Os armários de baixo eram proibidos, eram só para os adultos e as gavetas eram só papelada. Mas no meio do armário, no vão, tinha um “três em um”. Aquele equipamento de música incrível e prateado, que era a sensação da casa. O procedimento era o seguinte: colocar o CD do “É o tchan” no aparelho e ficar dançando a dança da cordinha a noite toda, eu, minha irmã e minha prima. Cada um era um personagem, minha irmã era a Carla Perez, minha prima era a Débora Brasil, e eu era o Jacaré (mas eu queria mesmo era ser a Carla Perez). Nós dançávamos pra todo mundo ver e fazíamos apresentações com ingresso. No fundo, o armário cheio de coisas como cenário e o “três em um” no último volume. Quando dava dez horas era o fim do show. Todo mundo agradecia e se abraçava pra ir dormir. Isso me lembra meu tio que saía de casa toda noite e dizia que ia encontrar a Carla Perez. Por anos foi assim. Ele não queria que a família ficasse de butuca na nova namorada dele. E esse mistério acabou persistindo por muito tempo até que ele a apresentou para a família toda. Ela era um barato, mas na minha cabeça infantil, meu tio iria me apresentar a Carla Perez. E eu pensava: “Imagina só! Ser sobrinho da Carla Perez!”. Era uma vontade de dançar que nem ela, sair de carro por aí pra dançar de vampiro, de Tarzan e egípcio. Essa coisa carnavalesca que no Brasil da década de noventa tomou as telas da nossa mente. Mas a Carla Perez não

era minha tia, e na verdade, pra minha tristeza, a Carla Perez saiu do “É o Tchan” e deixou muitas “crianças viadas” na beira da cordinha. Hoje eu sei que o “É o Tchan” foi um delírio coletivo cheio de fetiches, mas na minha memória é bom lembrar, do “três em um”, do armário e das noites de axé em família. Todos guardados no armário e com portas de vidro, não para esconder, mas deixar exposto a alegria de ser.

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única: Infância Berlinense: 1900*. Edição e Tradução João Barrento. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Tradução: Albino Poli Hr. Anna Maria Capovilla. São Paulo : L&PM Editores, 1986

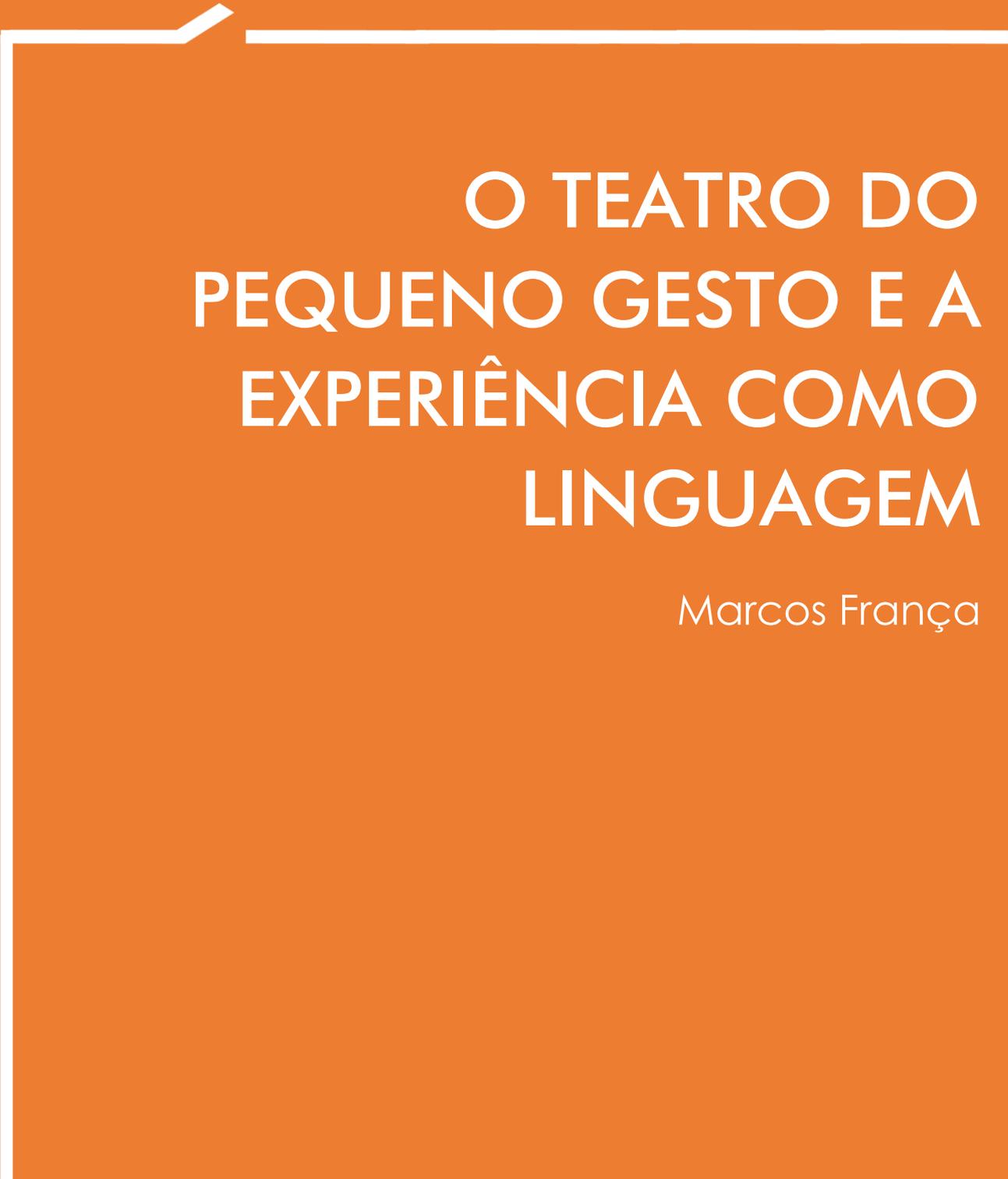
Sites:

Dicionário Cambridge, LORE:

<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/lore>

Acessado em: 10/07/2021

Leonardo Thim Agudo Caetano é mestrando em artes da cena no PPGAC-UNICAMP, bacharel em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de



O TEATRO DO PEQUENO GESTO E A EXPERIÊNCIA COMO LINGUAGEM

Marcos França

Resumo: O artigo conta parte da trajetória da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto pensando o teatro como experiência, ao refletir sobre a criação da linguagem a partir dos diversos elementos da cena, com ênfase para um olhar participativo do espectador.

Palavras-chave: Teatro do Pequeno Gesto; Linguagem; Experiência; Arquivo; Imagem.

O Teatro do Pequeno Gesto completa em 2021 trinta anos de trajetória. Uma caminhada que se inicia com a montagem de um texto de Henrik Ibsen, *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos*, em 1991. Desde então, foram mais de 20 espetáculos encenados, 30 edições da *Revista Folhetim*, diversas oficinas pelo país. Este artigo pretende apresentar um pouco da história da companhia carioca que acredita no teatro como experiência e que persegue uma reflexão sobre a linguagem, atentando para a pluralidade dos diversos elementos da cena, que funcionam como dispositivos para um olhar participativo do espectador.

O embrião da companhia acontece a partir do encontro entre o diretor Antonio Guedes e a *dramaturg* Fátima Saadi. Antonio, que foi aluno de Fátima, por ocasião da montagem de seu primeiro espetáculo profissional *O Olhar de Orfeu*, baseado no ensaio homônimo de Maurice Blanchot, convidou a antiga professora para trabalhar e dialogar com ele na montagem que aconteceu em 1988 no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. O *Esboço de O Olhar de Orfeu*, um exercício preparatório para a montagem final, foi apresentado na Capela da Reitoria da UFRJ e o local não foi escolhido ao acaso. O diretor queria que a descida de Orfeu ao Hades tivesse uma sintonia com o olhar do espectador. Fátima e Angela Leite Lopes, que eram as *dramaturgs* do projeto, defenderam a proposta de Guedes de que a cena fosse apresentada na nave da igreja, enquanto o público assistia de cima, no espaço comumente utilizado pelo coro.

Fátima Saadi conta, em seu artigo *A Prática do Dramaturg* (1999), que naquele momento houve uma intercessão entre o raciocínio conceitual e a prática cênica, e que pela primeira vez ao ver um espetáculo, reconheceu o seu trabalho. No mesmo artigo, Fátima revela que no início dos anos 80 a função do *dramaturg* era conhecida muitas vezes como assessoria teórica, uma espécie de pesquisa atrelada apenas ao texto e ao principal foco da montagem. Esse trabalho, normalmente realizado no início dos ensaios, ficava quase sempre restrito ao diálogo com o diretor e à equipe de criação. "O assessor teórico se posicionava estrategicamente entre o grupo e as bibliotecas, e, às vezes, ocupava-se do registro das principais etapas do processo e da organização do programa do espetáculo". Muitas vezes, "nem os diretores sabiam exatamente o que me pedir nem eu sabia precisamente o que propor" (SAADI, 1999, p.18).

O encontro de Fátima Saadi e Antonio Guedes; o desejo de conceitualização dos elementos envolvidos na construção do espetáculo, ao longo de seu processo e até mesmo após a estreia; a vontade de discutir todos os elementos da cena e do percurso que se faz entre os artistas envolvidos no espetáculo; e, por fim, a descoberta da linguagem que se dá através das articulações desses pensamentos foram os princípios que nortearam a criação do Teatro do Pequeno Gesto. Uma descoberta de linguagem que é, para Antonio Guedes, a formalização de um pensamento elaborado por toda uma equipe. Para ele, não é a obra que revela um pensamento, é o pensamento que se revela através da obra. No caso, o pensamento articulado de todos os atores envolvidos na criação (GUEDES, 1999, p.60).

No Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, Antonio e Fátima ainda encenam *Valsa N.6 (1993)* de Nelson Rodrigues e após o fim do projeto do Fórum, organizaram a montagem de *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos (1991)*, de Ibsen, que estreou no Teatro Sérgio Porto, considerada a primeira montagem da companhia exatamente por trabalhar conceitos que viriam a fazer parte da proposta da dupla:

O espaço cênico de *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* é concebido de forma a criar um lugar que será compreendido como uma escultura que acolhe personagens e espectadores. Não existe a habitual separação entre o que faz e o que não faz parte da encenação. Elementos cênicos e espectadores são dimensionados no espaço da ficção pela forma como ocupam a área de representação, não vendo apenas a cena que se desenrola, mas também os demais espectadores espalhados pela sala. (GUEDES, 2006, p. 82)

Em 1993, Antonio e Fátima propõem para o IBAC (atual Funarte) o projeto *Teatro Duse Volta à Cena*, na tentativa de revitalizar o pequeno teatro na Casa de Paschoal Carlos Magno, em Santa Teresa, que estava fechado há oito anos. No Teatro Duse foram montados dois espetáculos: uma nova montagem de *Valsa N.6 (1993)* e *O Marinheiro (1993)*, de Fernando Pessoa. Em *O Marinheiro*, a encenação de Antonio Guedes privilegiava o não-movimento, inspirado no manifesto *Teatro Estático*, de Fernando Pessoa. No palco, três atrizes sentadas em cadeiras giratórias sobre uma plataforma redonda que também girava, narravam contos sobre a história de um marinheiro que habita seus sonhos. Tendo como ponto de partida a ideia de economia de movimentos que *O Marinheiro* propunha, a companhia, sentindo necessidade de ter um nome, inspirou-se em uma frase de Alfred Jarry, poeta francês, que afirmava que “era chegada a hora do Teatro Regular do Pequeno Número”. No Teatro Duse cabiam uns quarenta espectadores que se reuniam para ver uma peça sem qualquer movimento. Um Pequeno Número para ver um Pequeno Gesto.

A proximidade entre o espectador e a cena, levou-nos a um interesse pelo pequeno gesto, pela contenção no trabalho de atrizes, bem como reiterou a ideia da construção da cena a partir de elementos mínimos utilizados de forma a adquirirem uma significação encantatória que era, incontinenti, destruída pela extrema simplicidade do artifício, montado à vista de todos. (SAADI, 1999, p.21)

Na construção desse olhar que dá atenção a cada elemento cênico, o Teatro do Pequeno Gesto funda sua pesquisa, onde cada deslocamento, cada palavra transforma-se num signo, num enigma a ser decifrado pela plateia. Ao travar um diálogo com a tradição, para falar de nossa época, a companhia propõe um redimensionamento das palavras outrora proferidas para que, na contemporaneidade, se possa descobrir o seu valor.

A experiência é, portanto, a ideia central proposta por Guedes e Saadi, que defendem a natureza lacunar de um arquivo e que desde sempre tensionam o olhar do espectador com o que é posto em cena, como defende Georges Didi-Huberman em *Quando as Imagens Tomam Posição*, sobre a obra de Brecht, ao falar da ideia de distanciamento do dramaturgo. Para Huberman, Brecht, ao construir uma *crítica da ilusão*, propõe que distanciar é mostrar, ou seja, “é justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a própria coisa que a imagem representa” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62).

Essa lacuna, esse enigma a ser decifrado, esse signo em busca de sua articulação, são as peças desse jogo proposto pelo Pequeno Gesto. Um jogo que se afasta da representação e busca a construção de uma teatralidade onde “o processo criativo é visível e apresentado ao espectador” (FERNANDES, 2019, p.216). Ao retirar o caráter espetacular de uma obra acabada e apresentá-la em modo de processo, quase em construção, suspensa, fragmentada, o que o grupo propõe é uma abertura para essa experiência. Uma “experiência a ser compartilhada em condição de inacabamento, precariedade e imperfeição e, ao mesmo tempo, reivindicá-la enquanto processo para escapar às armadilhas do espetáculo e de sua comercialização no mercado da arte” (FERNANDES, 2019, p.218).

Antonio Guedes diz que essa experiência no teatro é como ver à nossa frente, a própria reinvenção da linguagem, ou seja, o movimento de atribuir sentidos.

Em cena nada é casual; cada objeto é uma sugestão previamente escolhida pela encenação mas que, em sua totalidade, irá de novo oferecer à plateia um infinito de sugestões

a serem reorganizadas. (...). O papel da plateia é ordenar todas aquelas sugestões e criar para si uma visão daquele mundo – visão esta que não exclui a sua perspectiva sobre o seu mundo cotidiano, pelo contrário, a cena aprofunda uma relação com o cotidiano – porque o cotidiano também é uma leitura. (GUEDES, 1998, p.71)

O próprio arquivo, no caso do grupo os textos da tradição invocados para suas encenações, é visto como lacuna, como um dispositivo capaz de potencializar a própria obra, trazendo-a para os dias atuais. Didi-Huberman diz que é próprio do arquivo sua natureza lacunar e que é “ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211). Uma imagem bem olhada seria, para Didi-Huberman, “uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem e nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216).

Tendo como pensamento o teatro como o lugar do embate com os limites da linguagem, em 1998 o grupo monta *A Serpente*¹, de Nelson Rodrigues, centrando sua discussão justamente na potencialidade de cada gesto, cada palavra, cada elemento cênico. No centro do palco, uma janela centralizada sobre uma parede em trapézio vermelho que se espelha no piso. Um único elemento, portanto, revela o lugar da cena: os dois quartos de Lígia e Guida, um ao lado do outro. Um tango onipresente guiava os personagens num clima de pesadelo, como se dissesse: ninguém escapa ao seu destino. “O espectador quer poupar-se, quer evadir-se daquele pântano de emoções desencontradas, mas a encenação não lhe dá esse direito” (SAADI, 2006, p.121). O gesto de Guida, em oferecer uma noite de amor para sua irmã com seu marido, desencadeia um turbilhão de sensações, um movimento que se torna incontrolável.

Há aqui, na *Serpente* do Pequeno Gesto, a vontade de que o teatro possa vir a ser uma experiência de vida, um interesse por um tensionamento entre realidade e ficção que Guedes já havia elaborado em *O Marinheiro*, quando no programa da peça cita o próprio Nelson Rodrigues: “isto que se chama vida é o que representamos no palco e não o que vivemos cá fora”. Para Guedes, Nelson defende em suas peças que a vida encontra sua realidade plena no espaço ficcional da cena pois é no teatro que a vida como um todo encontra sua concretude (GUEDES, 2006, p. 95).

A cena não é uma fatia de irrealidade, não é uma referência à vida a partir da negação de uma vida real. Ela é uma experiência que envolve tanto a ficção da história quanto a realidade da

¹ *A Serpente* (1998). Texto: Nelson Rodrigues. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Desenho de Luz: Binho Schaefer. Com Alexandre Dantas, Claudia Ventura, Marcos França, Priscila Amorim e Vilma Melo.

plateia. A cena atual tem como função transformar aquele que assiste ao espetáculo em mais um elemento do acontecimento teatral. (GUEDES, 1998, p.57)

Com a montagem de *A Serpente*, um grupo de trabalho permanente foi se delineando na companhia. Além de Antonio Guedes na direção e Fátima Saadi na função de *dramaturg*, a equipe se constituiu por Doris Rollemberg nos cenários, Binho Schaefer na Iluminação, Mauro Leite nos figurinos e um pouco mais tarde Amora Pêra e Paula Leal na criação das músicas/trilhas sonoras. Além de um grupo de atores mais ou menos fixos, que participavam ora de uma peça, ora de outras, como Alexandre Dantas, Vilma Melo, Marcos França, Claudia Ventura, Priscila Amorim, Helena Varvaki.

A Serpente foi indicada ao Shell de 1998 de melhor direção, melhor trilha sonora para Antonio Guedes e melhor atriz para Claudia Ventura, abriu portas para a companhia permitindo sua inserção no mercado e representou a consolidação de seu projeto de trabalho colaborativo que permitia viabilizar produções de baixo custo, com interesse no intercâmbio com outros grupos e centros produtores pelo país. O grupo rodou grande parte do país, através de projetos como o Palco Giratório do SESC e, quinze anos depois, com os mesmos atores, atravessou o oceano levando para Portugal a obra de Nelson Rodrigues com o Prêmio Funarte por ocasião do centenário do dramaturgo.

Com a repercussão da montagem de *A Serpente* e com um grupo mais coeso, a companhia investe em montagens mais voltadas para o mercado, acreditando numa autossuficiência e que a continuidade de seu trabalho seria capaz de lidar com o paradoxo da construção da cena e sua veiculação. Nesse período são montados os espetáculos *Henrique IV* (2000), de Luigi Pirandello; *Medeia* (2002), de Eurípedes e *Navalha na Carne* (2003), de Plínio Marcos.

Em *Henrique IV*², Antonio e Fatima voltam com a questão da tensão entre realidade e ficção, contando a história de um homem que mergulhou na vida de um personagem a ponto de se perder em sua própria narrativa. Se a obra de Luigi Pirandello dialoga justamente sobre a verdade e suas várias facetas, na tragédia de *Henrique IV* o autor sugere que a ficção pode ser mais plausível que a sua própria realidade. Henrique IV não se adequa ao papel social que lhe foi imposto e busca ser outro como forma de sobrevivência. O cenário de Doris Rollemberg, numa referência às escadas de Escher, cobre o palco revelando uma multiplicidade de caminhos por onde o personagem busca saídas, perdendo-se em suas memórias. Na

²*Henrique IV* (2000). Texto: Luigi Pirandello. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Desenho de Luz: Binho Schaefer. Figurinos: Mauro Leite. Música: Andrea Spada. Com Alexandre Dantas, Andrea Spada, Claudia Ventura, Marcos França, Mario Piragibe, Priscila Amorim, Simone André, Vilma Melo, Walter Lima Torres

montagem, mais uma vez, Guedes trabalha com a ideia de que a vida é menos real do que a arte. “Vamos ao teatro para ver a vida de algumas pessoas. É no teatro que a vida se torna visível e o presente adquire concretude, mostrando-se como coisa construída” (GUEDES; SAADI, 2006, p. 125).

Já em *Navalha na Carne*³, a montagem de Antonio Guedes propunha o realismo como jogo, onde a violência da cena era observada de muito perto pelos poucos espectadores, cerca de vinte por sessão, que imersos entre os sucintos elementos do cenário (uma cama, um criado mudo e uma pia), não ousavam escapar da fisicalidade imposta pelos atores. Como alerta o crítico Macksen Luiz, em 7/10/2003 em O Globo: “tudo se passa ao lado, com a respiração dos atores bafejando e o suor respingando nos espectadores, há que encorpar a cena para que não se transforme em demonstração de verdade sensorial.”. O lugar da encenação – um quarto decadente de um velho prostíbulo carioca: a Casa Rosa, em Laranjeiras – traz a ideia de um *Teatro Atravessado*, proposta por Christophe Bident em diálogo com José da Costa. Um espaço de representação atravessado por sua própria história, pela cidade e pela geografia política do local. A *Navalha do Pequeno Gesto* coloca a plateia dentro da cena, como a participar do ato violento, como cúmplice da relação daqueles personagens imersos em sua própria decadência.

A partir de *Medeia* (2002) novas atrizes juntam-se ao grupo e há uma mudança no interesse de dramaturgia pela companhia, que passa a optar por textos contemporâneos como *A Rua do Inferno* (2008) de Antonio Onetti e *A Filha do Teatro* (2009), de Luis Augusto Reis. Coincidentemente, o novo corpo de atrizes inaugura uma nova fase do Pequeno Gesto, desta vez menos voltada para o mercado e novamente pensando na investigação da cena, com foco na discussão sobre a linguagem.

O desejo de tocar o real e de, ao mesmo tempo, romper com a distância entre palco e plateia evidencia-se com *A Filha do Teatro*⁴, montagem de 2009 que tematiza a fronteira que separa vida e cena. A peça de Luis Augusto Reis é uma homenagem ao teatro e uma busca pelo seu sentido. Composta por 9 monólogos, a história é contada a partir de 3 pontos de vista diferentes. A plateia acompanha a narrativa e a partir dos relatos que escuta, constrói sua própria história. Aqui, mais do que nunca, Guedes reafirma o seu pensamento de que “toda obra está à espera de alguém que a leia, que articule seus signos, que a faça produzir sentidos” (GUEDES, 1999, p. 59). A

³ *Navalha na Carne* (2003). Texto: Plínio Marcos. Direção Antonio Guedes. Com Alexandre Dantas, Helena Varvaki e Marcos França.

⁴ *A Filha do Teatro* (2009), de Luis Augusto Reis. Direção: Antonio Guedes. Dramaturg: Fátima Saadi. Cenografia: Doris Rollemberg. Desenho de Luz: Binho Schaefer. Figurinos: Mauro Leite. Música: Paula Leal. Com Fernanda Maia, Priscila Amorim e Viviana Rocha.

encenação remete à obra de Marcel Duchamp *O Grande Vidro*, uma obra propositalmente inacabada, um quadro de vidro que por indicação do artista nunca deve ser colocado colado numa parede e sim no meio da sala de exposição. O artista criticava a pintura retiniana e reivindicava uma pintura que fosse além de pura aparência, que servisse de “tubo de cores como um trampolim para saltar mais longe” (DUCHAMP Apud PAZ, 2014, p.44). Por isso, *O Grande Vidro* afirma a necessidade de participação do seu observador e está sempre à espera de significação, como a provocar e exigir do espectador que deixe sua passividade, sua apatia e aja, para que a obra aconteça. Duchamp propõe uma obra que joga com a imagem daquele que a contempla.

Em *A Filha do Teatro*, Guedes coloca duas plateias diametralmente opostas, como num espelho. No meio delas, uma espécie de tapadeira translúcida, onde são projetadas as imagens que se desenrolam na cena, imagens das atrizes e até mesmo da própria plateia. O espectador é provocado a ver a cena que está à sua frente; ver a tela; ver a outra atriz que dialoga com uma outra plateia; ver o recorte da cena proposto pela projeção; ver-se a si mesmo, como parte do jogo estabelecido. Como diz Octavio Paz em seu ensaio *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, sobre *O Grande Vidro*, é o espectador que faz o quadro.

Quando Jacques Rancière defende a ideia de um espectador emancipado, diz que é nesse jogo de imprevisível de associações e dissociações que reside a emancipação de cada um de nós como espectador:

É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu próprio caminho. (RANCIÈRE, 2012, p. 21)

Todo espectador já é ator de sua própria história e prescinde do encenador para guiar o seu olhar. Essa emancipação é o que o Teatro do Pequeno Gesto busca em seus espetáculos. Assim como *O Grande Vidro* é uma obra em busca de sentido, também a companhia acredita que a realização de uma obra ou de um espetáculo está na relação entre cena e plateia.

É nesta criação de relações que se concentra a função do teatro: mostrar-se como uma possibilidade do mundo se criar. De novo. A perspectiva utilitária do teatro como um meio de comunicação é ineficiente. Sua perspectiva é a da experiência; está na criação de relação entre a cena e a plateia; sua perspectiva dirige-se para a ampliação das maneiras de ver o mundo (GUEDES, 2008, p.68).

Um teatro do Pequeno Gesto, um teatro mínimo, em tom menor, conciso, sem sobras, que permite ao espectador construir, juntamente com os atores, a sua própria obra. Um teatro que revela pistas, que sugere, que instala enigmas, que entende que a realização de uma obra se dá a partir de uma relação e que está sempre em processo. Uma evocação que, segundo Jean-Claude Bernardet, fornece elementos ao espectador e “abre um além do mostrado que justamente por estar indefinido, pode proporcionar indagações e emoções mais intensas que a representação completa” (BERNARDET, 2003, s/p)

Essa provocação do Teatro do Pequeno Gesto para o mínimo, para o que não é de todo revelado, encontra consonância no texto de Gilles Deleuze *Um Manifesto de Menos* (2010, p.33) sobre o Teatro de Carmelo Bene. Deleuze defende que quando o encenador retira a estrutura e amputa os elementos de poder de um espetáculo, ele libera uma nova potencialidade de teatro, que deixa de ser simples representação.

Os últimos trabalhos da Companhia foram *Casa da Morte*, de Fermín Cabal em 2014 e *Vocês que habitam o tempo*, de Valère Novarina, em 2018. Aqui a Companhia radicaliza de certa forma sua relação com a proposta de reinvenção da linguagem. Ao encenar Valère Novarina a companhia brinca com a potência das palavras. É preciso que o espectador entre no jogo e se entregue para que haja de fato experiência. Na obra de Novarina, a linguagem é criada justamente na relação com o outro, na elocução. Um convite a uma experiência de linguagem. Novarina diz que o mundo aparece de um desaparecimento; *é ao nos faltar* que o real está diante de nós. Para ele, “a fala não é um comentário, uma sombra do real, a moedagem do mundo em palavras, mas algo vindo ao mundo como que para nos arrancar dele” (NOVARINA, 2003, p.15).

Nas peças do Pequeno Gesto há sempre um lugar para a possibilidade da criação da linguagem, para a desestabilização da verdade, uma forma discreta de estar em cena, uma incompletude, algo inacabado que deixa à mostra os “ossos” que sustentam a encenação, como uma maneira de perceber o sintoma, o “sinal secreto” de que Didi-Huberman fala: aquele lugar onde a cinza ainda não esfriou, revelando que, por trás do que se vê, há um real que pertence ao tempo atual e que só pela imaginação conseguimos acessar.

Didi-Huberman diz que “a imagem arde com o real que nos acerca, pela destruição, pelo seu movimento, pela dor da qual provém e pela nossa memória” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216). É esta imagem que o Teatro do Pequeno Gesto tenta tocar, mesmo que, para isso, tenha que colar seu rosto às cinzas. Como diz o grupo

em seu site: “somos muito velhos... o olhar contemporâneo é a memória de uma longa trajetória”.⁵

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *O processo como obra*. Folha de São Paulo – Caderno Mais! 13 de julho de 2003.

BIDENT, C. O teatro atravessado. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 50-64, 17 maio 2016.

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos*; tradução Fátima Saadi - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história*, volume 1. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG [S. l.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.

GUEDES, Antonio. O Teatro é coisa do passado. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, n. 0. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

GUEDES, Antonio. *A Cena, a plateia... dois universos, muitos sentidos*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto n.01. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.

GUEDES, Antonio. *Só o gesto (mesmo quando pequeno) nos revela*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto n.03. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999.

GUEDES, Antonio. *Quando nós os mortos despertarmos – os espaços, os personagens e a avalanche de Quando nós os mortos, despertarmos*. Revista Folhetim n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

GUEDES, Antonio. *O Marinheiro*. Revista Folhetim n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

GUEDES, Antonio e SAADI, Fátima. *Henrique IV*. Revista Folhetim n. 24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

FERNANDES, Silvia. *Teatro expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues* In: CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES (orgs.). *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019.

⁵ Teatro do Pequeno Gesto. 2021. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/companhia/proposta/> acesso em 29 de março de 2021.

NOVARINA, Valère. *Diante da Palavra*; tradução Angela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*; tradução Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SAADI, Fátima. *A prática do dramaturg*. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto n.03. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1999.

SAADI, Fátima. *A Tentação do Ato*. Revista Folhetim n.24. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

Marcos França é ator, diretor teatral pós-graduado pelo Instituto Cal de Arte e Cultura (2015) e mestrando pelo PPGAC-UNIRIO. Fez parte do Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, dirigido por Aderbal Freire-Filho, onde atuou em *O Tiro Que Mudou a História* (1992) e *Tiradentes – a Inconfidência no Rio* (1992) e desde 1997 faz parte da companhia Teatro do Pequeno Gesto, onde, entre vários espetáculos, esteve em cena em *A Serpente*, *Henrique IV*, *Navalha na Carne* e *Casa da Morte*.

À IMAGEM DE SI

Henrique S Bueno

Resumo: Adotando como referência *Omniprésence* (1993) de Orlan, este trabalho analisa a performatividade nos 'relatos de si' a partir da perspectiva do corpo e suas potências narrativas. A imagem que cada um faz de si nos tempos de hoje se vê completamente atravessada pelas diversas possibilidades de composição dela. Nos apresentamos através da manipulação arquivística de nossos componentes subjetivos e individuais, buscando satisfazer ou confrontar os padrões estéticos e sociais complexos que nos são impostos. Há muito que, a partir dos avanços técnico-científicos, nossa materialidade física não se encontra mais subordinada à natureza ontológica de nossa corporalidade. Tendo sido intensificados pelas novas tecnologias de comunicação em rede, esses processos resvalam também sobre nossas 'narrativas de si'.

Palavras-chave: performatividade – contemporâneo – narrativas de si.

O tempo comprimido entre as postagens em redes sociais, reduzido a 15 segundos pelos *stories*, não dá tempo. É preciso "ser". O que se é? As fontes de informação são as mais variadas e não necessariamente provenientes de um saber científico. A contemporaneidade nos fez sujeitos da informação em constante busca por estarmos plenamente informados.

O conhecimento da informação como possibilidade de presença. A plena informação como possibilidade de *onipresença*. Em *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* (2002), Jorge Larrosa Bondía chama atenção para o fato de vivermos em uma sociedade onde, em que pese a confusão entre os termos conhecimento, informação e aprendizagem, seus significados não são os mesmos¹; e a busca desenfreada por informação suprime a possibilidade da experiência.

O mundo virtual parece colocar tudo à potência do infinito. Assim é com a informatividade, a interatividade e a corporalidade. Se, conforme nos apresenta Bondía, vivia-se uma exacerbação da informação no início dos anos 2000, os avanços na área da informática nos levaram a um culto à conectividade no mundo contemporâneo. A sociedade da informação passou a estruturar-se em redes (sociais) e a experiência, cada vez mais rara por conta da necessidade de estarmos

¹ "Não deixa de ser curiosa a troca, a intercambialidade entre os termos 'informação', 'conhecimento' e 'aprendizagem'. Como se o conhecimento se desse sob a forma de informação, e como se aprender não fosse outra coisa que não adquirir e processar informação." (BONDÍA, 2002, p. 22)

constantemente informados², espalhou-se por um corpo que começou a afrontar seus próprios limites.

É a partir desta conectividade que os padrões estéticos que sempre atravessaram o corpo humano passaram a confrontá-lo de formas ainda mais incisivas. As diferenças estéticas e culturais se tornaram mais evidentes, mas o sujeito parece ser cada vez mais impelido a atender a um regime de verdade que explora a homogeneidade³.

Ser significa saber (no sentido de “estar informado”⁴), pertencer (no sentido de estar conectado) e ser reconhecido. Porém, as possibilidades de presença potencializadas pelos progressos virtuais apresentam um corpo ainda mais recortado pelos padrões sociais. É preciso ser reconhecido. Mas de que forma?

O corpo expandiu-se, inclusive, à sua potência imaterial. É preciso pensar o corpo para além de sua fisicalidade, incluindo as suas projeções no território virtual, e como essas duas questões dialogam. Um corpo que também se submete a uma projeção virtual para atender aquilo que antes era tido como inalcançável. Um corpo que é: “atravessado por imagens digitais ou criado a partir de dispositivos que tomam a imagem digital como ferramenta de criação” (MONTEIRO, 2018, p. 104). É dentro desse contexto que podemos nos referenciar à performance *Omniprésence* (1993) de Orlan.

Antes, destaco aqui os conceitos de performance e performatividade trazidos, respectivamente, por Richard Schechner e por Josette Ferál. Esses termos nos servirão

² Nota-se que Bondía aponta para uma contraposição entre informação e experiência, na qual a segunda torna-se impossível na sociedade da informação. O sujeito da informação está ávido por informação, são cheios de vontade e hiperativos, de forma que não abrem espaço para que nada aconteça a eles, enquanto o sujeito da experiência pressupõe justamente a receptividade e vulnerabilidade. (BONDÍA, 2002, p. 24-25)

³ Judith Butler aponta que somos sujeitos reconhecíveis a partir da interpelação que é realizada por um regime de verdade pré-estabelecido. As normas que constituem esse regime “são sociais e excedem cada troca diádica que condicionam” (BUTLER, 2015, p. 37). Ressalta-se, porém, que ela se utiliza de diversas vertentes filosóficas para analisar a existência de um sujeito que só é reconhecível através da interpelação. Aqui, no entanto, me aproprio do pensamento que a filósofa desenvolve a partir de Foucault: “No relato foucaultiano da constituição de si, questão central em sua obra na década de 1980, os termos que possibilitam o reconhecimento de si são dados por um regime de verdade. Esses termos são apresentados como as normas disponíveis, pelas quais o reconhecimento de si acontece, de modo que o que posso “ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas de ser são reconhecíveis e não reconhecíveis. (...) Para Foucault, sempre haverá uma relação com esse regime, um modo de engendramento de si que acontece no contexto das normas em questão e, especificamente, elabora uma resposta para a pergunta sobre quem será o “eu” em relação a essas normas.” (BUTLER, 2015, p. 34, 35)

⁴ BONDÍA, 2002, p. 21-22.

como guias para a abordagem que o estudo propõe. O primeiro elabora o conceito de performance entendendo possuir três pilares *being, doing e showing doing* (em português: ser, fazer e mostrar o fazer), de forma que uma performance “ocorre apenas em ação, interação e relação” (SCHECHNER, 2006, p. 30), podendo, no entanto, ser entendida para além do domínio artístico. A partir desse conceito Féral entende a performatividade: “Essa noção valoriza a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo” (FÉRAL, 2009, p. 201). Nesse sentido, o que está em foco não é mais uma ação dramática que conduz uma narrativa fabular (ainda que isso possa, também, existir), mas as ações propriamente realizadas pelos *performers* dentro do espaço cênico. Ressalta-se que Féral desenvolve seu pensamento propondo um teatro performativo e, com isso, o faz à luz das artes cênicas; no entanto, aqui nos interessa abrir a discussão para fora do campo das artes como um todo⁵, e nos ancoramos no entendimento amplo proposto por Schechner também para discorrer sobre a performatividade.

Retornando à performance de Orlan: a artista propõe, na década de 90, uma série de cirurgias plásticas em seu corpo que são filmadas e transmitidas ao vivo para outros museus. São nove, no total, e *Omniprésence* é a sétima cirurgia (realizada em 1993, na Galeria Sandra Guerin – em Nova Iorque – e transmitida para lugares como o Centro Pompidou e o Centro McLuhan). Monta-se, portanto, uma cena: na sala de cirurgia há sempre uma música, e os médicos esteticistas vestem-se com roupas de estilistas famosos.

Quando a artista idealiza esse projeto, ela parte da possibilidade de se “inventar um autorretrato” e, para isso, ela usa um computador para projetar um corpo híbrido que é um reflexo de deusas da mitologia grega. Todas as cirurgias são realizadas, portanto, buscando alcançar essa imagem projetada digitalmente por Orlan. Com isso já podemos notar o forte questionamento que atravessa o trabalho da artista acerca das imagens que produzimos a partir do nosso corpo. Os padrões estéticos “inalcançáveis” (sobre-humanos, mitológicos), impostos pela indústria da moda (a mesma que desenhou os trajes dos cirurgiões plásticos), e o reflexo deles na forma como operamos nosso corpo:

Meu trabalho não pretende ser contra a cirurgia plástica, mas contra as normas de beleza e os ditames da ideologia dominante que estão se tornando mais e mais embutidas no feminino... Assim como no masculino... Carne... Eu sou a primeira artista a usar cirurgia como um meio e desviar a cirurgia plástica de seu objetivo de melhoria e rejuvenescimento. (ORLAN *apud* FÉRAL, 2015, p. 207)

⁵ Ainda que se proponha como referencial de análise uma obra de *performance art* (*Omniprésence*), nosso objeto de estudo é a performatividade nos comportamentos cotidianos dentro do universo virtual.

Além dos campos da informatividade e da interatividade, os avanços das pesquisas científicas atuam também na própria carne. Desde a segunda metade do século XX, vê-se cada vez mais intensificada a possibilidade de reconstituição e remodelagem do corpo a partir de uma demanda estética, e não mais exclusivamente terapêutica. O aparato protético que constrói um novo corpo não mais limitado exclusivamente por sua matéria orgânica passa a operar, também, na imagem que desejamos projetar de nós mesmos. Ultrapassa-se a carne para fundir-se a outros materiais. É possível remodelar-se e adaptar-se a determinados padrões, tentando se reconhecer (e ser reconhecido) naquilo que é inventado como beleza física e virtual.

A partir de suas possibilidades virtuais, o corpo passa a atuar *entre* carne e imagem. Tem-se, assim, o conceito de “corpo expandido”, apontado por Gabriela Lírio Gurgel Monteiro em *O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermidiais*:

Faço uma distinção conceitual entre corpo físico, corpo digital (imagem) e corpo expandido, tendo clareza de que seus limites não são identificáveis, sendo transpassados constantemente. Entre o corpo físico e o digital, situo o corpo expandido em um entre-lugar que não se caracteriza por uma ausência, mas por ser interseccional. (MONTEIRO, 2018, p. 105)

O corpo expandido nos tira do abismo de se vincular corpo à fisicalidade e abre espaço para pensá-lo como memória e linguagem, sublinhando sua potência relacional⁶ (BERGSON, 1999). Dessa forma, esse corpo é reconhecido também como arquivo. É no espaço de relação que ele se dá e, portanto, a partir disso é que se tem o registro das experiências que o constituem (podendo elas serem de ordem física – cicatrizes – ou não).

Em *Cibercultura* (2018), o filósofo Pierre Lévy aponta que o termo “interfaces” é utilizado “para todos os aparatos materiais que permitem a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário” (LÉVY, 2018, p. 37). Nesse sentido, é interessante observarmos como a pele também atua de forma análoga. Conforme pontua Sterlac, a pele originalmente se coloca como: “uma interface adequada ou uma barreira entre o espaço público e o aparelho fisiológico” (STERLAC, 1997, p. 52). É daí que podemos entender as possibilidades virtuais do sujeito como uma espécie de expansão do seu corpo. Os diversos perfis que criamos em redes sociais nada mais são do que novas interfaces de relação. Os próprios perfis atuam como barreira entre

⁶ Henri Bergson opera o conceito de corpo como memória e linguagem entendendo que corpo é espaço de relação. (BERGSON, 1999)

o espaço público e o sujeito. Dessa forma, o corpo independe do contato físico, podendo se estabelecer, por vezes exclusivamente, através do espaço virtual.

Na obra de Orlan, portanto, essa interface-pele é também análoga a essas interfaces digitais. Assim como na sociedade, o corpo físico, através da pele, se vê submetido à manipulação tendo como referência determinados padrões complexos (que, na performance, são determinados pela própria artista a partir do "autorretrato" projetado). E, da mesma forma que o corpo físico é atravessado por padrões sociais, os corpos digitais também o são (o que foi fortemente intensificado pelas novas tecnologias de comunicação em rede e pelas ferramentas digitais de manipulação de imagem).

Com isso, a performance *Omniprésence* se vê ainda mais forte se pensarmos o mundo contemporâneo. Corpo é substancialmente material autobiográfico. Portanto, quando Orlan projeta uma imagem ideal e se submete a cirurgias plásticas para redesenhar seu corpo físico, é possível analisar essa ação a partir de uma lógica de estratégia de autorrepresentação, ou seja, "construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra" (ARFUCH, 2010. p. 134).

Nesse sentido, é importante destacar que o corpo é constantemente interpretado à luz do discurso. Ivan Almeida sublinha que "um corpo não pode ser vivido senão como virtualidade de narrativa" (ALMEIDA *apud* FÉRAL, 2015, p. 213). Tendo como referencial o corpo-expandido composto de memória e linguagem, podemos entendê-lo como um material organizado e reorganizado por meio de possíveis relatos de si. Tenta-se, assim, inserir-se no discurso e responder à interpelação de um outro ou de um regime de verdade. Seleciona-se o que apresenta ao outro, e de que forma o apresenta, como uma espécie de manipulação arquivística: como você escolhe se colocar e se mostrar, o que você escolhe falar e o que você escolhe não falar sobre si.

Ressalta-se que esse corpo enquanto material arquivístico pode revelar um limite muito tênue entre o que é ficcional e o que não é. Qual é a origem das informações e dados que você escolhe apresentar sobre si no relato? Arfuch sublinha que a estratégia de autorrepresentação se situa em um "vaivém da vivência ou da lembrança". No entanto, o corpo físico remodelado de Orlan tem como referência uma imagem ficcional, projetada no computador, e fora dos limites de sua vivência ou lembrança. Essa imagem, incorporada à fisicalidade da performer, faz com que a narrativa se direcione para fora do contexto da ficção e tensione a relação da artista com o mundo.

Omniprésence, à luz do conceito trazido por Richard Schechner, é uma performance, justamente porque é possível observar no trabalho da artista os três pilares apontados pelo teórico: ser, fazer e mostrar o fazer.

Ela é material artístico, faz do seu corpo físico escultura, e mostra através das imagens transmitidas ao vivo como ela opera sua obra.

Para além disso, temos Orlan: um corpo cotidiano que atua em constante performatividade entre suas narrativas ficcionais e sua concretude física.

É a ação em si que está em questão, mais do que seu valor de representação. Não importa, portanto, se após procedimentos estéticos o corpo da artista de fato representa a imagem projetada por ela no computador, mas apenas como esse corpo remodelado aciona novas narrativas e é reconhecido no mundo ordinário.

Assim vemos também no ambiente virtual: é possível criarmos subjetividade e individualidade por meio de narrativas que assumam referentes ficcionais, inventados, criados, que interagem em rede com acontecimentos e com outros corpos. Acontecimentos e corpos que, também, não se vêem necessariamente vinculados a uma suposta cientificidade ou ontologia. Não importa mais se suas origens são ficcionais ou não, mas sim como são acionados enquanto potências narrativas para relação, composição e reconhecimento do sujeito no mundo.

Com isso, proponho, portanto, retomar a ideia de Bondía para tecer uma última provocação sobre esses mecanismos de subjetivação que utilizamos na sociedade contemporânea. Podemos perceber que da mesma forma que a experiência se viu suprimida pela necessidade de informação no início dos anos 2000, atualmente talvez estejamos vendo a informação ser reiteradamente suprimida por essas narrativas e contextos que adotam referentes ficcionais/inventados. Nos resta questionar: o que isso promove em nossas relações político-afetivas e como isso nos direciona enquanto sociedade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber científico*. Tradução João Wanderley Gerald. *Revista Brasileira de Educação*, nº 19, p. 20-28, 2002.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- _____, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. *Sala Preta, revista de Artes Cênicas*, Edusp. nº8, p. 191-210, 2008.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediárias*. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 12, nº2, p.103-120, 2018.
- SCHECHNER, Richard. *Essays on Performance Theory 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists (Publishers), 1977.
- STELARC. *Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota*. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 52-62.

Henrique S Bueno é artista visual e diretor teatral formado em Artes Cênicas – Habilitação em Direção Teatral na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2019. Em *Que todos los hombres se vayan a Irak* (de Nicolás Lange) e *Striptease* (de Lola Arias) assina as direções e os projetos de intervenção e instalação visuais. O artigo *À imagem de si* foi desenvolvido no ano de 2019 como parte da pesquisa “Autobiografia na cena contemporânea”, na qual era pesquisador voluntário, tendo sido orientado pela Professora Gabriela Lírio.

ATLAS GROUP E O ARQUIVO ESPECTRAL

Daniela Carvalho de Avellar

Resumo: Neste ensaio me proponho a realizar uma breve aproximação entre a prática do Atlas Group, projeto artístico de Walid Raad, interessado em trabalhar com documentos ligados à história do Líbano, mais especificamente sobre a guerra civil, e a desconstrução do conceito de arquivo empreendida por Jacques Derrida a partir de sua leitura de Freud e do historiador Yerushalmi. O filósofo pressupõe espectralidade, apagamento e esquecimento como marcas que estão sempre atravessando o arquivo, sistematização esta que carrega consigo aspectos de autoridade e poder. O Atlas Group, por sua vez, trabalha a partir de noções como ficcionalidade, especulação e um questionamento intenso sobre a história e a noção de fato. Para tal, me utilizo da leitura que Joel Birman faz da crítica de Derrida, assim como considerações que Peter Osborne empreende em torno das obras de Raad e da obra de arte pós-conceitual.

Palavras-Chave: arquivo; atlas group; desconstrução; arte conceitual

Quando acesso no site do chamado Atlas Group¹ a sessão referente ao trabalho *Let's be honest, the weather helped* (1998), deparo-me com curiosas notas que acompanham as páginas de caderno/diário ali reproduzidas, contendo fotografias permeadas por pontos circulares coloridos que cobrem a imagem. Fotografias estas indiciais da cidade de Beirute, que ali constam como uma doação recebida pela tal fundação, ou grupo, pelas mãos de Walid Raad. Ao leitor, revelo que Walid é ele próprio o Atlas Group, tratando-se pois de um pseudônimo que assume um caráter coletivo, interessado em trabalhar com ficcionalizações especulativas do ponto de vista da função do autor – utilizando-se de personagens criados e fabulados como testemunhas, historiadores, investigadores, de forma a fazer com que suas impressões possam habitar o terreno de disputa sobre a memória da guerra civil (ENWEZOR, 2008, p. 36), e também em relação à própria forma documental e o arquivo (OSBORNE, 2016, p. 12-13). Nas tais anotações leio:

Como muitos em torno de mim em Beirute nos anos 70, eu coletei balas e estilhaços. Eu saía pelas ruas depois de uma noite ou dia de bombardeio para removê-los das paredes, carros e árvores. Mantive notas detalhadas de onde eu achei cada bala e fotografei os lugares dos meus achados, cobrindo os buracos com pontos que correspondem ao diâmetro da bala e os tons hipnotizantes que encontrei na ponta delas. Demorei dez anos para perceber que fabricantes de munição seguem distintos códigos de cor para marcar e identificar seus cartuchos e projéteis. Também demorei outros dez anos para notar que meus diários em parte catalogam dezessete estados e organizações que continuam a abastecer as várias milícias e exércitos brigando no Líbano: Bélgica, China, Egito, Finlândia, Alemanha, Grécia, Iraque,

¹ <https://www.theatlasgroup1989.org/weather>

Israel, Itália, Líbia, NATO, Romênia, Arábia Saudita, Suíça, Estados Unidos, Reino Unido e Venezuela. (RAAD, 1998, tradução minha).

Let's be honest, the weather helped, assim como os outros trabalhos vinculados ao Atlas Group, é um exercício de pesquisa e documentação da história contemporânea do Líbano, em especial das guerras civis ocorridas na região. Mas Walid Raad o faz exercendo uma prática que pode ser considerada como contra-arquivista, afastando-se de memórias pessoais e factuais, partindo para uma fantasia coletiva capaz de colocar em questão o que é enunciável e representável. Invariavelmente a obra do Atlas Group acaba convocando e apontando para aquilo que é capaz de assombrar certa lógica arquivista (MEREWETHER, 2006, p. 17). Podemos dizer que o arquivo é um sistema ou repositório ordenado, repleto de documentos, a partir dos quais a história é escrita; ou que ele opera enquanto um meio pelo qual formas de lembrar são guardadas e rememoradas (MEREWETHER, 2006, p. 10). Ao mesmo tempo, também é necessário questionar se existirá poder político sem o controle do arquivo e, junto a isso, pensar como se dá o acesso a ele, como é construído seu sistema e como o arquivo será interpretado.

O pensamento tradicional e ocidental, centrado na racionalidade e no logocentrismo, este que envolve posições da filosofia, formas de saber e de conhecer, discurso científico, toma o arquivo em um registro clássico, onde aspectos como proteção, preservação e esclarecimento são chaves (SOLIS, 2014, p. 375). Jacques Derrida, crítico a essas formas, entende todo arquivo como carregando uma violência de origem e “pontua sua estrutura dual, quando se refere às raízes etimológicas do arquivo, o *Arkhé*, que pode ser relacionado tanto com ‘começo’ (*commencement*), como com ‘comando’ (*commandment*)”. (IMSCHOOT, 2010, p. 1-2, tradução minha). Ou seja, há um princípio histórico e ontológico, enquanto há também um princípio da lei, local de exercício de autoridade. (DERRIDA, 2001, p. 11).

Em *Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana* (2001), Derrida realiza uma desconstrução do conceito de arquivo cuja leitura anunciará o mal de arquivo, presente no título, como algo pressuposto. Lacunar e sintomático, o arquivo aqui é afastado de uma suposta pura objetividade e marcadamente assombrado por uma espectralidade, assim como pela descontinuidade e pelo apagamento proporcionados por sua dimensão virtual, condição que servirá inclusive enquanto base para sua renovação. (BIRMAN, 2008, p. 110). Também presente no título está a palavra “impressão” - para além do duplo sentido de “*Arkhé*”, o filósofo relaciona a noção de arquivo com memória pessoal e histórica a partir da obra de Freud e de um texto sobre o pai da psicanálise escrito pelo historiador israelense Yerushalmi, *Freud's Moses: Judaisme terminable and interminable* (1991). (SOLIS, 2014, p. 375):

Derrida tratará em *Mal de Arquivo* do sentido que a assinatura de Freud imprimiu em seu próprio arquivo, discutindo a dificuldade de se trabalhar com o conceito de arquivo, na medida em que conceito representa a hierarquização binária do pensamento que Derrida quer deslocar (pela desconstrução) e o processo de arquivamento fechado. Arquivo e arquivamento, no entanto, fazem parte do discurso freudiano sobre o inconsciente e, nesse sentido, são impressão. Derrida falará então de *impressão freudiana*. (SOLIS, 2014, p. 376).

Sua crítica à noção de arquivo como algo reduzido ao arqueológico, ou à busca por um lugar de origem, somente calcado a um passado, cria uma referência temporal capaz de abrir o arquivo, através do mal de arquivo enunciado, para o futuro e um vir-a-ser, assim como para uma repetição do ato. (BIRMAN, 2008, p. 119). Se Freud ainda está no logocentrismo característico do pensamento ocidental, Jacques Derrida, opondo-se ao gesto de escavação, prefere indicar o aberto, até por sua dificuldade em tratar do conceito, como visto anteriormente. Esta repetição mencionada parte do esquecimento dos traços do arquivo, ao mesmo tempo em que marca uma infinitude enquanto processo de disseminação, pressupondo fragmentação e contínua produção de diferença. Dito isso, a origem do arquivo na crítica empreendida não é mais algo capturável, não enquanto verdade material, na medida em que "a verdade histórica pode se enunciar de maneira indireta e sinuosa, mas sempre de maneira performativa." (BIRMAN, 2008, p. 121).

O arquivo performativo em deslocamento nos indica sentidos que nunca estão ontologicamente calcados em lugares específicos. Sentido e arquivo são traduções à medida que uma coisa ou um signo precisa de outra coisa ou signo com o qual possa conversar, talvez daí emergja o sentido, justamente de uma espécie de choque entre partes. Parece-me razoável dizer que o Atlas Group manipula um arquivo assumidamente espectral e ficcional, aquele que ao ser aberto revela traços, rastros, sobras, pegadas, abarcando uma virtualidade considerável. O acesso a uma verdade histórica neste registro será sempre performativo e também indireto, por isso a postura enunciada pelo "grupo", alegadamente problematizadora da dimensão factual do arquivo:

Não estamos preocupados com fatos se fatos são considerados como objetos autoevidentes sempre já presentes no mundo. E mais, sustentamos que essa definição senso comum de fato, essa primazia teórica dos fatos, deve ser desafiada. Fatos devem ser tratados como processos. Uma das perguntas que nos flagramos perguntando é: como abordamos fatos não em sua facticidade crua mas através de mediações complicadas pelas quais os fatos adquirem sua iminência? (ATLAS GROUP, 2006, p. 179, tradução minha).

O Atlas Group toma a guerra civil libanesa como "uma cronologia estabelecida de acontecimentos, datas, personalidades", mas também como "uma abstração constituída por vários discursos e, mais importante, por vários modos de assimilação em relação aos dados do mundo". (ATLAS GROUP, 2006, p. 179, tradução minha). Ao

afastar-se justamente de uma compreensão que atribuiria o acontecimento a qualquer objeto unificado ou coerente, o episódio é aqui entendido como algo atravessado por um conjunto múltiplo de situações. Assumindo tratar-se de algo permeado por um aspecto disjuntivo, e deslocado da ideia de um fato inerte, as situações criadas por Walid Raad suscitam perguntas em torno de como a história é escrita e como dar conta dos objetos, pensamentos e questões sensíveis referentes à guerra.

A postulação dessas mediações e complicações não se baseia pura e simplesmente no uso da ficção e da especulação, seria importante explicitar. O que quero dizer com isso é que talvez o próprio conceito de ficção dentro da produção ligada ao Atlas Group seja problematizado, ou encoberto. Nada mais justo, visto que o exercício de uma crítica prática à noção de arquivo acaba também por eliminar epítomes como verdade e história. Assumindo o lugar da dúvida em um tom bastante irônico, encontro esta passagem nos arquivos do grupo, se utilizando do próprio lugar ficcional de enunciação, e apostando mais, me parece, na confusão e em tornar essas fronteiras mais turvas:

O que temos são objetos e histórias que não devem ser examinados através do convencional mas reducionista par ficção e não-ficção. Nós procedemos da consideração de que essa distinção é falsa e não faz justiça para as histórias ricas e complexas que circulam de forma ampla e capturam nossa atenção e crença. Também devemos dizer que permanece encoberto para nós o que queremos dizer com essa proposição, mas estamos trabalhando para esclarecer isso. (ATLAS GROUP, 2006, p. 179, tradução minha).

Outro cuidado que me parece igualmente importante é comentar como para o Atlas Group a dificuldade de pensar e mesmo de representar as várias experiências que constituem a guerra é algo que vai além de uma compreensão sobre a pluralidade da experiência a partir de marcadores identitários. Seria difícil descrever a própria experiência da guerra civil, tomando a noção de experiência como um problema. Recorrer a esta noção para falar de um acontecimento traumático de dimensão coletiva e histórica torna-se difícil. (ATLAS GROUP, 2006, p. 179). Junto a isso, há uma preocupação de que a ideia do grupo enquanto uma fundação (ele se apresenta desta forma) seja considerada pelo espectador, não como uma fundação *ficcional*, de forma que seja evitada uma compreensão sobre o Atlas Group ser algo ligado substancialmente à imaginação, sem presença material. (ATLAS GROUP, 2006, p. 180).

Joel Birman nos lembra que a desconstrução da noção de arquivo proposta por Jacques Derrida é algo que se realiza efetivamente no campo da história, em uma contemporaneidade marcada por questões internacionais de ordem política e ética, a consolidação dos estados-nação e o exercício da soberania. (BIRMAN, 2008,

p. 107). Peter Osborne vai apontar a prática da ficcionalização (ainda que precisemos compreender os limites disso, como citado anteriormente) do arquivo em relação ao Atlas Group como algo correspondente à natureza fictícia do próprio contemporâneo e da obra de arte pós-conceitual, cuja contrafactualidade lhe "transmite um aspecto estruturalmente literário". E nisso "toda materialização pode ser entendida como a performance de um elemento fictício ou ideia." De modo mais específico, Osborne vai identificar nos trabalhos de Walid Raad "uma demarcação interna rigorosa entre o uso indicial e o puramente formal (isto é, ficcional) de documentos", que será "marcada por cronologias sistematicamente aberrantes e contradições narrativas". (OSBORNE, 2016, p. 51).

Com isso, o que gostaria de perseguir é uma dimensão de alcance estratégico, ainda que pontual e provisória, da aproximação que empreendo entre a prática do Atlas Group e a construção (ou desconstrução) teórica de Derrida. Para tal, as considerações de Birman a respeito das semelhanças e dissonâncias entre o retrabalho que Freud já fazia do conceito de arquivo e a crítica radical de Jacques Derrida me servem de interessantes pontos de partida e inflexão. A psicanálise já realizava uma crítica à leitura clássica do arquivo, na medida em que postulava um psiquismo marcado pelo inconsciente, assim como trazia enunciados vindos de "diferentes lugares psíquicos, regulados pelas operações da posterioridade, do recalque e da repressão" (BIRMAN, 2008, p. 118). Contudo, o discurso freudiano não radicalizou a ponto de tomar "inteiramente o enunciado proposto de que o arquivo seria da ordem da metáfora e da ficção, isto é, seria permeado por fantasmas e pela espectralidade, que permeariam as suas marcas e traços no processo infinito e insistente de produção do diferir e da diferença". (BIRMAN, 2008, p. 119). E isto por sua insistência em encontrar algo constitutivo que pudesse ordenar os traços e marcas, ainda insistindo em algo da ordem de uma origem, como se fosse possível o estabelecimento de algum ponto arranizador do psiquismo. (BIRMAN, 2008, p. 119).

A forma como o Atlas Group toma os arquivos de forma prática é extremamente emblemática para uma radicalização em relação ao abandono de uma busca por uma verdade material. "A verdade dos documentos que arquivamos/coletamos não depende para nós da sua veracidade factual" (ATLAS GROUP, 2006, p. 179). Radicalização esta que talvez esteja presente ainda que de forma mais ou menos subjacente, como aponta Peter Osborne, na ficcionalização generalizada própria da obra pós-conceitual. O trabalho do grupo carrega consigo ambiguidades produtivas relacionadas a um movimento contínuo entre narrativas ficcionais e narrativas históricas, talvez análogo ao movimento do arquivo (perturbado pelo seu mal, ou sua outra face, na mesma superfície de inscrição) que caminha de maneira infinita, este que é a um só tempo revolucionário e tradicional.

O Atlas Group se diferencia em alguns aspectos da arqueologia ainda identificada, de alguma maneira, em Freud (FREUD, 1976) - repete o arquivo, percorre seus retornos do recalçado, quando neste processo algo difere e desliza; não encontra a verdade mas seleciona partes, recortes, e avança.

Referências Bibliográficas

ATLAS GROUP. *Let's be honest, the rain helped*. In: The Archive. Londres: 2006.

ATLAS GROUP. *Let's be honest, the weather helped*. Disponível em: <<https://www.theatlasgroup1989.org/weather>>, Acesso em: 29 de novembro de 2020.

BIRMAN, J. *Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud*. Natureza Humana, n. 10, p. 105-128, 2008.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2001.

ENWEZOR, O. *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. Nova York: International Center of Photography. Gottingen: Steidl Publishers, 2008.

FREUD, S. *Nota sobre o Bloco Mágico*. In: FREUD, S. Edição Standard das Obras Psicológicas Completas: o ego e o id e outros trabalhos (1923-1925). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

IMSCHOOT, M. *Rest in Pieces: On Scores, Notation and the Trance in Dance*. Disponível em: <http://www.makeupproductions.net/media/materials/RestsInPieces_Myriam%20VanIm Schoot.pdf>, Acesso em: 29 de novembro de 2020.

MEREWHETER, C. *Introduction*. In: The Archive. Londres: 2006.

OSBORNE, P. *Arte Contemporânea é arte pós-conceitual*. Niterói: Revista Poiésis, n. 27, p. 39-54, 2016.

SOLIS, D. E. N. *Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida*. Revista de Filosofia Aurora, vol. 26, n. 38, p. 373-389, jan-jun, 2014.

YERUSHALMI, H. *Freud's Moses: Judaisme terminable and interminable*. Yale, Yale University Press, 1991.

Daniela Avellar é graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (Dissertação defendida *Partituras-acontecimento*, sob orientação de Ricardo Basbaum e fomento da CAPES). Atualmente é doutoranda em Comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escreve na coluna de crítica da Revista Desvio, é professora do curso *Políticas de escuta* (2020), *Da Partitura à ação* (2020) e uma das proponentes do *Regroupo*, grupo de acompanhamento e pesquisa para artistas.

O LIVRO DA MORTE

Natalia Amoreira

Precisava mais que tudo resolver o mistério. Começou pelas perguntas certas. QUEM MATOU? QUEM MANDOU MATAR? Andou quilômetros até a beira do Estige, e com as moedas de prata que roubou de Judas, pagou Caronte – o mundo não dá voltas, vejam, ele capota. Ainda que estivesse viva, era tão íntima da morte que podia usufruir de todas suas feições, e apesar de sentir sua respiração pulsante, apesar dos batimentos de coração vigorosos, o barqueiro guiou sua travessia – era inegável, apesar do sangue, apesar da carne, a presença de um fantasma. Caronte arqueava devagar os remos, o murmúrio dos mortos soava em voz aberta pianíssimo, a madeira do barco era o que havia de mais vivo e rangia, os escaravelhos brotavam dos vincos e tudo isso orquestrava uma ópera macabra que navalhava o silêncio sepulcral da gruta. Estar ali era dormir acordado ou acordar dormindo, não eram necessárias as palavras, e o pensamento de todos os seres flanava, sendo necessária somente certa qualidade de atenção que permitisse isolar e pinçar o que se quisera entender. Seria uma bobagem medir o tempo de viagem; ali a rapidez e a vagareza eram faces de um platô só. Passaram o equivalente a duas décadas atravessando a beira lamacenta em que estava sentada Nanã a tricotar e contar contos e apenas 11 segundos para identificar os 111 corpos do Carandiru¹ que boiavam perto ao portal da Candelária, não haverá calendário posto aqui que designe o tempo do atravessamento, que no meio do caminho a Errante caiu em si, quase deixando se cair no rio no solavanco da constatação: o mistério não era o destino, enfim. O mistério era a travessia.

¹ 111 pessoas foram assassinadas em 02/10/92, quando o Pavilhão 9 da Penitenciária do Carandiru (São Paulo, Brasil), em rebelião, recebeu uma intervenção da Tropa de Choque da PM comandada pelo coronel Ubiratan Guimarães, que inicialmente foi condenado a 632 anos de prisão, em 2001. Em 2002, foi eleito deputado federal e absolvido em 15/02/15. Cinco júris condenaram 74 policiais envolvidos no massacre, porém, acabaram anulados por decisão da Quarta Câmara Criminal do Tribunal de Justiça de São Paulo em recurso relatado pelo desembargador Ivan Sartori. Em 10/09/06, o coronel Ubiratan foi assassinado com um tiro no abdômen. No muro do pré-dio onde morava foi pichada a frase "aqui se faz aqui se paga". 111 é o cavalo que costumava montar nos tempos de Regimento de Cavalaria. Candidatou-se a deputado sob o número 14. 111. Foi sepultado no número 111 da Rua Luís Gomes no dia 11.

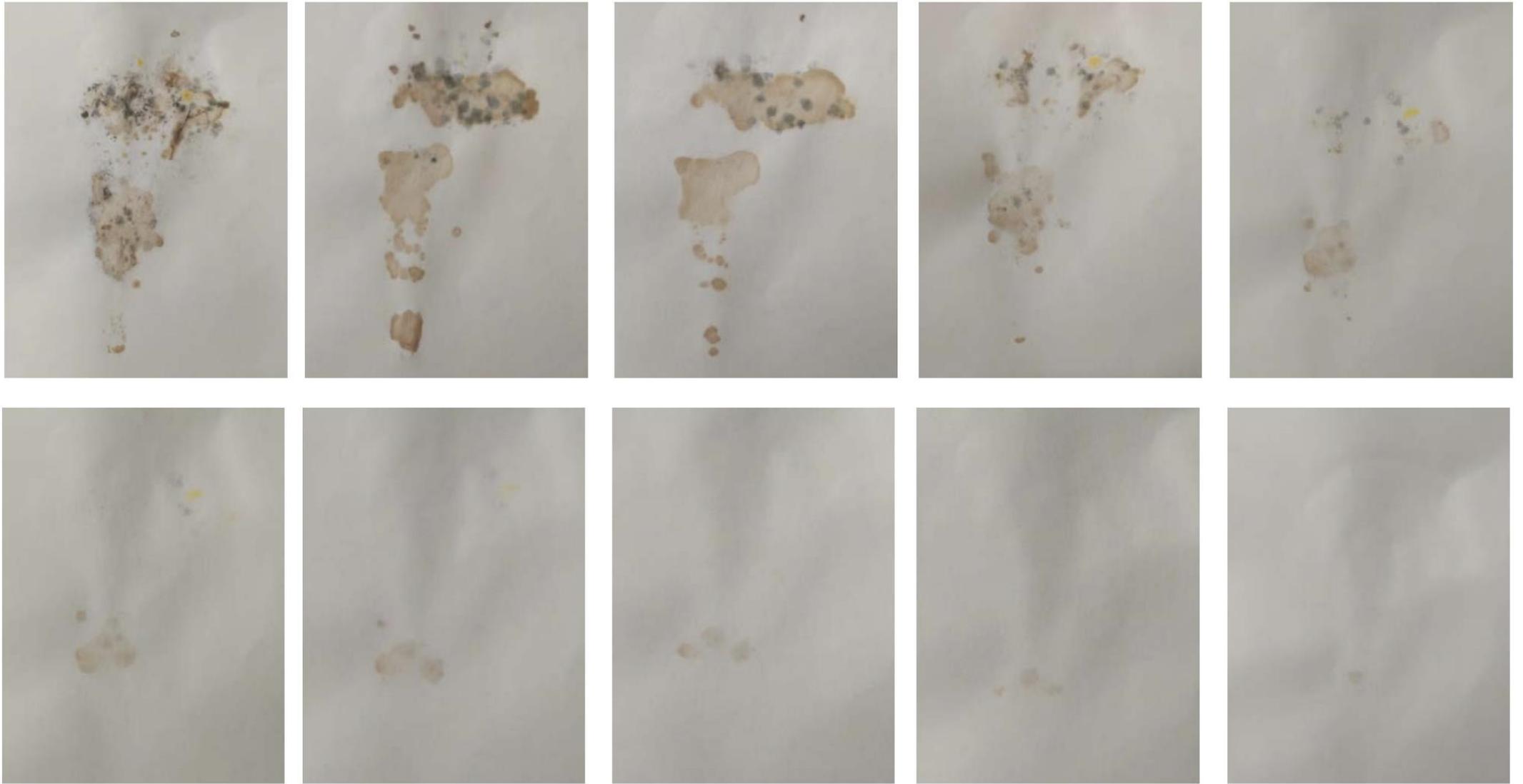
A MORTE | A SENHORA AMETISTA

Do encontro com a Senhora da Morte.

A Senhora me sentou do tronco,
me defumou com sálvia.
Meu corpo agitado pela juventude
dominado pela palma
da Senhora Ametista, Nanã
moldando meu coração argiloso
em seu carinhoso e rabugento trato.

Senhora murmura revela
detalhes de minha árvore
me conta que eu não sei de nada
que preciso calar e ouvir o mistério
foi uma caranguejeira que cedeu
teia do rendado bordado
do manto sagrado violeta
pela arenosa
cabelos enuveados
ela vem
explode meu peito em crisântemo.
É Nanã Buruque.
Rendeira do Tempo.
Lavoura perfeita.

Natalia Amoreira é afilhada de Eliana, filha de Maria, neta de Mariza, de Maria de Lour-des, de Vera e de Benedita, bisneta de Ascendina, de Eulina, de Maria Zepherina e de Francisca, tataraneta de Dui, que não gostava de usar sapatos.



"Rosa do deserto" (2020), de Ana Clara Mattoso

A propósito desta edição

PROJETO GRÁFICO | DIAGRAMAÇÃO | WEB DESIGN

Milena Fernandes é atriz, mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC, graduanda em Engenharia de Produção e graduada em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Membro do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (LEG-T5). Assistente de direção da Companhia de Teatro Ensaio Aberto dirigido por Luiz Fernando Lobo. Arquiteta da informação (AI), Analista de Mídias, Profissional de Suporte, Web designer, Web Developer, Webwriter e desenvolvedora de conteúdo audiovisual.

IDENTIDADE VISUAL

Olga Soares é designer e social media. Está sempre à escuta do seu desejo e da sua vontade de saber. Encontra realização nos projetos em que arte e design se entrelaçam. Na Mostra Presente, evento artístico que propõe debates sobre direitos humanos, é idealizadora e produtora. Atualmente, tem se dedicado à área de análise de dados.

