

ensaida

n. 1 dez 2015 ISSN 2447-7729



ensaia

n. 1 dez 2015 ISSN 2447-7729

A revista Ensaia é uma publicação eletrônica semestral voltada para a divulgação e análise de experimentos textuais, visuais, sonoros, dramáticos, performáticos e teórico-críticos. Idealizada no âmbito do curso de Estética e Teoria do Teatro da Unirio, a revista pretende explorar os sentidos e as práticas da dramaturgia, assim como a relação desta com o universo visual e de outras escritas, levando em consideração o contexto atual de trânsito entre linguagens e a consequente tensão na definição dos gêneros poéticos e artísticos.

EDITOR E EDITORAS

Ana Cecilia Reis

Rodrigo Carrijo

Mayara Yamada

Raquel Tamaio

CONSELHO EDITORIAL

Laura Erber

Diego Reis

Ana Bernstein

Daniele Avila Small

PROJETO GRÁFICO

Rodrigo Carrijo (site)

Raquel Tamaio (pdf)

REVISÃO

Natalia Gadiolli

CONTATO

revistaensaia@gmail.com

SITE

www.revistaensaia.com

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Márcio Abreu

Jacques Rancière

Andrew McNamara

Toni Ross

Raquel Tamaio

Leonardo Munk

Fernando Codeço

Francisco Costa

Tales Frey

Livia Piccolo

Thereza Rocha

MIÚDA¹

Rodrigo Carrijo

Anderson Arêas

Nadja Naira

Giovana Soar

¹MIÚDA é um jovem núcleo independente de pesquisa continuada em artes composto por 15 artistas: Aline Vargas, Bel Flaksman, Bernardo Lorga, Caio Riscado, Fred Araujo, Gunnar Borges, Isadora Malta, Lia Sarno, Lucas Canavarro, Luar Maria, Marília Nunes, Natália Araújo, Pedro Capello, Rafael Lorga e Taianã Mello.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	05	Corpos (ins)urgentes Editor e editoras
ENSAIO	10	Febre do Não Raquel Tamaio
LABORATÓRIO	16	Dispersos, inéditos e malogrados Livia Piccolo
	20	Ruína: terreno instável como palco Anderson Arêas
RUBRICA	23	Processo de Miúda em residência com Thereza Rocha Miúda + Tereza Rocha
DIÁLOGO	62	Ponte das meninas Fernando Codeço
	64	Vestido Tales Frey
LÍNGUA	65	Notícia 409 Heiner Müller // tradução e nota introdutória de Leonardo Munk
COMPANHIA	70	Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna: uma entrevista com Jacques Rancière Andrew MacNamara e Toni Ross // tradução de Rodrigo Carrijo
PEÇA	81	Vida Marcio Abreu

ensaia

n. 1 dez 2015

Corpos (ins)urgentes

Editor e editoras

Há cerca de um mês, mais de uma centena de escolas públicas do estado de São Paulo foram ocupadas por estudantes que reivindicam o fim do programa de reorganização escolar imposto pelo governador do estado. Os meninos e meninas, em sua maioria adolescentes, realizaram com uma sabedoria invejável o que todos deveríamos fazer: ocupar e cuidar dos lugares que a todos pertencem. O que eles fizeram foi ocupar e se ocuparem desses espaços. A coisa pública assumida coletivamente por corpos ativos, agentes, que ao mesmo tempo que cuidam desses espaços cuidam de si, um cuidar que para Foucault “é o momento do primeiro despertar”. E se pensarmos o cuidado de si como esta “espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e que constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência” [1], poderíamos ver na ocupação das escolas corpos ocupados em cuidar daquilo que lhes é próprio, e portanto, corpos ocupados em cuidar de si. Ocupar é se ocupar de cuidar.

A ação dos meninos e meninas, estudantes de São Paulo, é deslocada a este prólogo no intuito de pontuar, talvez por meio de uma aproximação insuspeita, a latência dos trabalhos publicados na presente edição, que direta, indireta ou transversalmente, apontam para o corpo em suas potências e poéticas, em seus grãos de irrupção; sejam eles travestidos, errantes, febris, fragmentados, erráticos ou indisciplinados.

Há o caso do corpo que, tendo chegado aos 40 anos, num limiar “entre a maturidade e o início de algo que se assemelha ao fim”, propõe-se a escrever sobre a crise da escrita e a “recusa como potência brutal”. É em **Febre do Não**, pois, publicado na seção Ensaio, que Raquel Tamaio diz, entre outras coisas, que “toda a merda vem da necessidade de justificar o não.” Mas e se, “como *Bartleby*, recusarmos a justificar e adotarmos tão somente a recusa como meio de expressão puro?”. Nesse movimento de recusa, que está longe de figurar uma interrupção improdutivo – há, antes, uma ploriferação de estratégias e procedimentos escriturais em ação –, é que Tamaio parece ensaiar o seu texto, ora lembrando e reativando imagens vistas da janela, ora copiando, uma vez mais, o trecho de um livro lido.

[1] FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 11.

O uso de procedimentos distintos de escrita também está presente em **Dispersos, inéditos e malogrados**, de Livia Piccolo, publicado na seção Laboratório ao lado de **Ruína: terreno instável como palco**, parte da dissertação de mestrado defendida recentemente por Anderson Arêas. Fazendo referência, já pelo título, a “Inéditos e dispersos”, livro de Ana Cristina César bastante marcado pela presença concomitante e tensa de poemas, desenhos e anotações em prosa, o trabalho de Piccolo encontra-se em zona pouco discernível em termos de gênero e campo, podendo ser lido como texto literário ou como exercício dramático breve – opção indicada sobretudo pela existência da única rubrica do texto, onde se lê, em itálico e entre parênteses: *texto para ser lido em fluxo, preferencialmente em voz alta*. Tal como em Ana C., Piccolo transforma cotidiano e autorreferencialidade em um consciente trabalho de linguagem, arranjando numa escrita ao mesmo tempo formalmente engajada e bem humorada questões políticas, que a todos pertencem, e dados de sua provável biografia, já então orientados à ficção e ao andamento de seu jogo escritural, “uma enunciação caótica de algo que não sei bem o que é.” De certo modo, procedimentos semelhantes podem ser observados no trabalho de Arêas, em que o bairro carioca da Glória é o centro de uma experiência ficcional geradora de ambiguidades curiosas, a exemplo da figura “AA” – uma possível dupla remissão tanto ao autor como a um dos objetos de sua pesquisa, Antonin Artaud, e que se alterna, no decorrer do texto, nas funções de sujeito e objeto das ações.

Foi neste mesmo bairro, a Glória, que o artista Fernando Codeço conheceu Janini, em 2006, e fez a primeira fotografia dentre as que iriam integrar, 7 anos depois, a fotomontagem **Ponte das meninas**, publicada na seção Diálogo ao lado de **Vestido**, trabalho descrito por seu autor, Tales Frey, como “fotomontagem/ativismo”, e escolhido por ele, a convite dos editores da Ensaia, como modo de comentar o trabalho de Codeço. Em “Ponte das meninas”, o que vemos não é apenas a justaposição de tempos heterogêneos – as três fotografias que compõe o trabalho foram realizadas com personagens e em épocas distintos, repetindo-se apenas a presença do performer em cada uma delas –, mas igualmente a criação de um interessante aparato discursivo por meio do qual três travestis, um performer e um ou mais observadores (nós, você, ou qualquer um que se disponha a ver) entram em contato. Há um movimento interno de comentários que ganha materialidade nas duas imagens mais recentes, que apresentam Codeço mostrando a “Flávia 1” sua fotografia com Janini e, na seguinte, Codeço mostrando a “Flávia 2” sua fotografia com “Flávia 1”, que contém, por sua vez, a sua fotografia com Janini; somada à estranheza causada pela aproximação das três imagens, há o diálogo que as acompanha, onde as personagens do trabalho ganham voz para falar de si – das histórias de seu mundo, de suas inspirações – falando das imagens.

O processo de travestimento das mulheres trans com o qual Codeço lida em sua performance, cujo resultado foi a fotomontagem, e o questionamento do vestido de noiva como idealização do feminino presente em “Vestido”, de Tales Frey, parecem gerar, quando colocados em proximidade, um diálogo produtivo. O vestido é uma prótese historicamente atribuída à legitimação do feminino (diante das instituições familiares, religiosas e sociais), enquanto que a procura do corpo trans, principalmente em se tratando de travestis, passa por uma busca mimética desenfreada que recorta e molda esses corpos ao ideal da imagem feminina. O rasgo dos corpos siliconados, das plásticas, poderia ser tão violento quanto o apertado/pesado – concreta e simbolicamente – vestido de noiva.

Uma outra espécie de corte e mobilização do corpo aparece na seção Rubrica, com a publicação do **processo de residência de MIÚDA** – núcleo independente de pesquisa continuada em artes – **com a pesquisadora, dramaturgista e diretora Thereza Rocha, no Galpão Gamboa** (RJ), em outubro deste ano. Neste espaço dedicado à publicação de materiais oriundos de processos criativos, os participantes da residência compartilham imagens, desenhos, cadernos, notas e vídeos que registram em parte o desenvolvimento conjunto de “MÓ: dramaturgias em dança e desenhos de comunidade”, espetáculo resultante do período de imersão e diálogo artísticos. “MÓ”, como se pode ler na apresentação do espetáculo, “investe em construções de estados individuais e coletivos, investigando distintos desenhos de comunidades que não se sustentam pela identidade e, por esse motivo, são de difícil categorização.” Em meio às anotações dos bailarinos-pesquisadores, que agora saem de uma certa privacidade criativa para tornarem-se públicas, lemos trechos que sugerem “pensar em descolar a pele do músculo”, que mostram um jogo na “iminência de perigo, [do] caos”, ou que singelamente revelam que “mandíbula solta é muito bom!”. Tais observações escritas ganham importância e precisão se colocadas em diálogo com os excelentes registros fotográficos de Francisco Costa (da apresentação do espetáculo) e de Lucas Canavarro (dos ensaios.) No cruzamento das fronteiras entre a dança e o teatro, o individual e o coletivo, “MÓ”, talvez seja possível dizer, “oferece figuras e formas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas que não se sustentam numa essência ou identidade ontológica compartilhada” [2] – para deslocar, aqui, o argumento de Florencia Garramuño com relação à *arte inespecífica* de Nuno Ramos.

[2] GARRAMUNO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p.100.

É na **entrevista com Jacques Rancière**, presente na seção Companhia, realizada pelos pesquisadores australianos Toni Ross e Andrew McNamara e aqui traduzida por Rodrigo Carrijo, que o debate em torno da especificidade ou da inespecificidade do meio poderia ganhar novos contornos. Se entre os argumentos centrais discutidos por Rancière está o seu abandono “das principais hipóteses ligando o meio ao juízo estético, que contribuiram nas muitas definições do modernismo”, há também, nesta entrevista, a explicitação de um gesto ao mesmo tempo político e procedimental em direção à *indisciplina*, que o filósofo busca distinguir da “interdisciplinaridade” – o que o leva a indagar a estrutura mesma dos compartimentos disciplinares, conduzindo-o à conclusão de que é preciso “sair do sistema das disciplinas para entender como elas redistribuem as relações entre espaços e tempos, entre formas de atividade, esferas de vida e modos de discurso.” Para Rancière, “a alegação da especificidade do território retira a possibilidade de entender o que está em jogo a favor de uma autoconsciência de competência: a atribuição de competências disciplinares é o modo de traçar a linha entre aqueles que são capazes e aqueles que não são.” O que virá a se relacionar com o que ele chama de “tradição da emancipação, que significa o reconhecimento da capacidade de todos”.

Há ainda dois trabalhos que, como os anteriores, nos alegram muito pela possibilidade de tê-los publicados; trabalhos que, de uma forma ou de outra, tornam-se imprescindíveis a esse arranjo todo de experiências e vozes.

O primeiro deles, presente na seção Peça, é **Vida**, de Márcio Abreu, peça escrita com a colaboração dramaturgical de Giovana Soar e Nadja Naira após dois anos dedicados ao estudo da obra de Paulo Leminski. O jogo ficcional parte do encontro entre quatro pessoas numa sala vazia, com o único objetivo de ensaiar um número musical; Abreu, no entanto, “não constrói propriamente uma história, mas uma composição, à qual a linguagem cede suas estruturas” [3] – como nota Daniele Avila Small na crítica que fez do espetáculo, cuja estreia foi em 2010. Os personagens, carregados de carga biográfica (seja por seus nomes, os mesmos dos atores, seja pelas especificidades de seus corpos – transformadas em suportes, tais como as palavras, para a construção dramaturgical), relacionam-se numa sala vazia, sem janelas, à sombra de constrangimentos e revelações, “buscando palavras pra preencher esse espaço vazio que surgiu de repente entre nós”. Para esses personagens, “o corpo

[3] SMALL, Daniele Avila. Uma tentativa de diálogo: crítica da peça Vida, da Companhia Brasileira de Teatro. **Questão de Crítica**, maio/2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/05/uma-tentativa-de-dialogo/>

também tem memória”, pois “é preciso dar memória aos músculos, pra que eles resistam e não nos deixem cair.” “Vida” já foi publicada na França, em 2012, com tradução de Thomas Quillardet, pela *Maison Antoine Vitez*, numa coletânea de nova dramaturgia latino-americana. Esta é sua primeira publicação em português.

O segundo trabalho, incluído na seção Língua, é a tradução inédita para o português de **Notícia 409**, de Heiner Müller, aqui realizada por Leonardo Munk e acompanhada por uma breve e precisa nota introdutória, além da versão original. A presente publicação do poema ocorre exatos 20 anos após a morte do autor, ocorrida em dezembro de 1995. Como a maior parte dos demais trabalhos publicados neste número, trata-se de um material de difícil classificação; de acordo com Munk, “apesar de publicado em um volume dedicado à poesia do autor, o texto em questão poderia ser inserido sem mais problemas em boa parte de sua produção para teatro, notadamente aquela produzida a partir do final da década de 1970.” Ainda segundo o tradutor, há em “Notícia 409” uma espécie de “missão desencantada” centrada na extração de matéria-prima “do cotidiano mais banal, e mesmo perverso”, e sua conseguinte manipulação pela linguagem. Procedimento bastante singular, neste caso, mas que poderia de certa maneira relacionar-se com a saída para as ruas da Glória de Fernando Codeço e Anderson Arêas, com o movimento rumo às vitrines e vestidos de Tales Frey na cidade do Porto, ou com a referência às estações de metrô trazidas por Livia Piccolo, assim como sua menção a “Leônia”, uma das “Cidades invisíveis” de Italo Calvino.

Por fim, há a colaboração generosa de Natalia Gadiolli, a quem agradecemos, na revisão dos originais.

Se estamos, muitas vezes, à beira do soterramento pela lógica do mercado, se o cenário político atual é degradante, talvez ainda seja possível *resistir* – e é um pouco nessa intenção que muitos dos trabalhos presentes neste número parecem ganhar corpo, ora lançando-se a caminhos tortuosos e incertos orientados pela experimentação formal, ora tomando como objeto ou procedimento ideias como a de fracasso ou ruína, erro ou desvio, quebra ou construção. Como os meninos e meninas de São Paulo – com seus corpos inquietos, (ins)urgentes, autores de si –, o arranjo que aqui se formula dá a ver alguma ordem de urgência. Interferindo e perfurando o real, criam, via invenção, mundos novos, outras possibilidades de vida e de coletividade.

Febre do Não

Raquel Tamaio

Aos 40 anos entramos num limiar, vejam bem, entre a maturidade e o início de algo que se assemelha ao fim. O escritor americano F. Scott Fitzgerald aos 40 anos fez um retrato de si, uma imagem emoldurada pela margem do seu tempo: um escritor, ou antes, um homem de letras em plena queda, derrocada, putrefação física, social e espiritual em meio a sociedade norte-americana mimada e prepotente dos primeiros anos do século XX. O processo da inevitável decomposição – toda carne virará comida de verme, ou quando muito será incinerada e voltará ao pó – é o que ele chama de vida. Vida pautada por golpes que, invisíveis ou visíveis, tangíveis ou não, nos atingem e revelam seus efeitos. Golpes que nos fazem perceber que “nunca mais seremos aquilo que fomos”. Esse som do estalo da rachadura é o que Fitzgerald projetou aos meus ouvidos, absorta quando dos meus quase 40 anos. Um martelar gritado ecoou: mais um ano e tu verás como é. Mais um ano e também tu entrarás na espiral desse ralo que a todos suga, a todos, sem exceção, traga para o fundo. Nos serve esse aviso do tempo? As palavras do homem de letras, que na tenra juventude pôde ser todo o sonho americano, que sofreu as pequenas derrotas sem se importar muito, mas que na maturidade não se perdeu, para que servem? Seu retrato, volto a ele para me acalantar na distância histórica e social, é também um retrato datado, localizado. Mas, algo além, algo sutil e mais terrível salta desse homem, a consciência da derrocada vir não de um golpe fulminante, mas de uma pausa: quando tudo poderia estar bem, quando apartado dos problemas, eles próprios nos agarram pela gola a asfixiar e fazer do ar puro um veneno. A incapacidade de se cuidar, digo, zelar a valia da nossa singularidade, a mediocridade em administrar o próprio talento, deixar-se ruir, fragilizar-se, não ser capaz de reconhecer a própria identidade; e tudo isso na solidão ou em meio às pessoas e coisas que amamos. Não tem mais volta. Essa é a sina, e Fitzgerald, mesmo que a doença que o acometeu na juventude sem ser chamada tenha prostrado sua saúde para todo o sempre, além do deliberado alcoolismo, é antes, ele próprio, o seu algoz e não a vítima.

...

Preferiria não escrever, se o faço não é por vontade, mas por uma espécie de necessidade e teimosia em demonstrar que as palavras não são da ordem da vida, elas podem, quando muito, forjar uma, mas jamais capazes de serem a vida. Era neste engano que seguia com as minhas pesquisas, insistia na ideia de que uma identidade é realizada pelas narrativas que acumulamos e, portanto, por palavras proferidas por nós mesmos, ou por outrem. Foi preciso mudar de casa, topar os olhos em velhas fotografias guardadas para eu me dar conta do processo de apagamento que aquelas ima-

gens vinham sofrendo; foi então que tive a intuição de que tanto as imagens fotográficas quanto as palavras apenas fixam uma abreviatura do ser: breve, etérea, fugaz e ilusória matéria do ser. Foi um silêncio diferente dos outros silêncios diante daquelas imagens apagadas. Foi um silêncio diferente dos meus outros silêncios: emudeci calmamente durante dias.

...

Das tentativas de escrever alguma coisa digna de ocupar umas poucas linhas saíram aberrações que não dividiria nem com meu melhor inimigo, não por respeito, mas por vergonha. Sim, pois, confesso: a vergonha foi uma das indignidades que me acometeram depois da crise do apagamento das imagens. Houve também a soberba de querer anotar tantas palavras ditas, que depois de ditas são como o fruto que amadurece e cai do pé – tinha a intenção ou a ilusão de que elas pudessem ser como um esquema mnemônico. A única coisa que consegui foi escrever, como um copista, palavras alheias. Houve também a incompetência, nem tanto em organizar minhas leituras, mas em usá-las como algo além de fichamentos, de modo que tivessem algum significado ou relevância para eu chegar a uma escrita “verdadeira” – por que dizer o que tão bem já fora dito? Repetir e repetir mal palavras alheias, qual o sentido? Desencorajador. E houve a que creio a pior das minhas indignidades: querer escrever sobre a crise da escrita. Como poderia escrever sobre a impossibilidade da escrita? Tudo me levava a “Bartleby, o escrivão” de Melville.

...

Enrique Vila-Matas fez um belo livro sobre os autores do Não, Bartlebys em potencial, que por diferentes modos e motivos foram suicidas da literatura, infectados pela negativa da personagem de Melville, a qual Vila-Matas nomeia de o Mal do Não. O autor catalão rastreou autores que como Bartleby recusaram a fazer o que deveriam.

A recusa é uma potência brutal. Poderíamos recusar de imediato, sem delongas, sem rotina. Toda a merda vem da necessidade de justificar o não. Mas, se como Bartleby, recusarmos a justificar e adotarmos tão somente a recusa como meio de expressão puro? Nova ordem moral: dizer não sem pudor, sem medo, sem compaixão.

...

A febre deixou-me incapaz de prosseguir com meus planos de “montar” em Bartleby para argumentar sobre a recusa da escrita. O estado febril me foi útil, no entanto, para perceber que a debilidade

física poderia ser um dos aliados do Não. Nos últimos dias consegui desmarcar encontros, reuniões, deixei de cumprir prazos e obrigações, dormi por horas ao longo da tarde, li sorumbática e mal-humorada o livro de Vila-Matas, indignando-me com a ousadia dele em escrever um livro sobre autores que abandonaram a escrita. Comecei a grifar partes do livro como esta frase “Para mim sempre tem funcionado bem este sistema de viajar pela angústia de outros para reduzir a intensidade da minha”. Comecei então a recusar certas ideias do livro e a me divertir reescrevendo partes: “Para mim sempre tem funcionado bem este sistema de viajar pela angústia de outros para aumentar ainda mais a intensidade da minha”. Preferiria não acreditar que as palavras pudessem curar; elas não deveriam ser maleitas que ferem pela forma que tomam ao serem pronunciadas, escritas, lidas, a cada vez matando e morrendo? A palavra não curará nossa sede de prazer, ela dará àquele que a possui apenas um bálsamo capenga de segunda mão.

...

O médico não pôde me dizer o motivo da febre e do meu mal-estar, pediu exames complexos e desnecessários – qual diagnóstico por imagem poderia mostrar que estou infectada pelo Mal de Bartleby? Nenhum exame clínico poderá medir as taxas e níveis do Mal que já sinto correr pelas minhas veias. Repito, se escrevo é por obrigação, preferiria não.

...

Avanço a passos lentos pela leitura de Vila-Matas, agora a febre tem me deixado letárgica. Comecei a angustiar-me por não ter lido nem um terço dos autores “suicidas” da literatura que Enrique cita. Miseravelmente comecei a ler muito tarde, fui analfabeta de livros até os 16 anos, uma lástima. Deveria ficar mais doente para poder ler mais. Mas, se os meus autores heróis, aqueles que abandonaram a literatura, não tivessem escrito nada?

É possível que a febre tenha me deixado susceptível a obviedades.

...

“The crack-up” é a história de um homem que, ao mesmo tempo que sofre, é aferido por si próprio por meio de uma cruel análise de sua vida; é também um conto de como o meio social interfere na formação e deformação de um homem; mas pode ser também um ensaio sobre o processo de amadurecimento e tomada de consciência de um escritor sobre o quê e porquê escreve. Publicado

em três partes entre os meses de fevereiro e abril do ano de 1936 na Esquire Magazine, Fitzgerald conta da perda da sua vitalidade anos antes de sua morte em dezembro de 1940.

Esse homem, que retrata a si como um derrotado, faz de sua descrição uma obra potente e bela. Fitzgerald repete a si próprio uma citação bíblica: “Vós sois o sal da terra; ora, se o sal vier a ser insípido, como lhe restaurar o sabor?”. Mas não é por meio das palavras, certamente não, que se poderá restaurar tal sabor, elas podem, quando muito, dar a ver um homem e o leitor, cúmplice, poderá ver nesse algum traço seu.

Fitzgerald questiona o editor sobre qual seria o interesse disso que escreve a outros, mas não deixa de escrever. Como homem que sofre de uma doença natural – a tuberculose –, de uma doença social – o alcoolismo –, e de uma doença moral – tornar-se um medíocre colaborador de roteiros de filmes hollywoodianos –, ele se doa como imagem mítica das afecções que um homem do seu tempo poderia ser atingido. Contraditoriamente, ao mesmo tempo que desautoriza seu discurso, compõe esse retrato de si, como que um ícone da derrocada de todos nós e em todos os tempos. Fitzgerald é consciente desse processo de autoimolação, sabe que deve forjar um sorriso dos bons e uma voz pálida e sem convicção para poder finalmente tornar-se um escritor, apenas um escritor; entende que “o homem que eu desesperadamente tentara ser tornou-se um fardo tão pesado que me desfiz dele”. Diante da nulidade da vida, não se importa em “ser um animal correto e se vocês me lançarem um osso com bastante carne poderei lambe-los vossas mãos”. Não há ilusões na terra das ilusões, pelo menos não para o escritor que deixou de ser um homem.

...

Até agora tenho tido sucesso em não escrever nada, nada científico ao menos, nada que possa ser verificado como verdade. Um nada escrito como Robert Walser em sua “Câmara de Escrita para Desocupados”. Tenho passado os dias sem sair de casa, feliz em minha câmara particular de escrita para nada, grifando e copiando trechos de livros, como este:

Lembra-te que nas duas extremidades do percurso

É a dor de nascer a mais lancinante

E que dura e se opõe ao medo que temos de morrer,

Lembra-te de que não terminamos de nascer

Mas que os mortos, eles, sim, terminaram de morrer.

(Louis-René des Forêts)

...

Em uma das pausas da escrita fumo junto à janela, observo a vizinhança, ou melhor, prédios e casas e me pergunto: serão estas também câmaras de escritas para desocupados? Seria necessário, então, escrever para escrever seja lá o que for? Estive escrevendo estas palavras em voz alta enquanto fumava, não desta forma que agora se pode ler, mas de modo mais fluido, mais dinâmico e vivo, diria. O que acontece com todas as coisas que dizemos e não são fixadas no branco (da tela, do papel)? Volto meu pensamento àquelas fotografias antigas. Considerando o isto foi barthesiano, o que será daquilo que foi, agora que se apaga do papel? Deixará de ser? Talvez alguém que fale daquelas imagens possa restituir a existência delas, ora falando ao ouvido de um outro (tempo instantâneo da fala e da escuta), ora falando à vista de um outro (tempo longo da escrita e da leitura)? A língua e a escrita restituem a materialidade da coisa apagada? O instantâneo, a eternidade...

...

A fórmula de Bartleby é um silêncio que esgota a linguagem e a reprodução de normas e referências. Já não haveria mais nada a dizer e a fazer ao homem que deixa de produzir, que paralisa e emudece, que recusa sem recusar, por meio de um único proferimento, que não abre um futuro, ao contrário, esgota toda possibilidade. Preferir não é quase querer alguma coisa, mas como esta coisa é uma negativa, elimina o querer, assim como neutraliza o não querer: não avança nem retrocede, para em um devastador silêncio. É a trágica condição humana: figurar e desfigurar perpetuamente. Produzir algo para destruir o que foi produzido.

A fórmula de Bartleby, como aponta Deleuze, se retroalimenta e contagia; o escrivão já não poderia sair de sua vertiginosa condição de preferir não, mas ao mesmo tempo, é isso que dá a ele uma existência. Camus diria que o suicídio é a mais importante investigação filosófica, é na negação da vida que se dá a análise da própria vida. É na descida da montanha que Sísifo pode refletir sobre a absurdidade de sua condição, mas não deixa de refazer o trajeto montanha acima; a possibilidade de uma nova condição anula a absurdidade e o faz avançar.

Bartleby é um homem sem referência, é instantâneo, sua fala não é um ato nem uma constatação, é um vazio da linguagem. Ele diz ao silenciar e o efeito é devastador, enlouquecedor.

... cavar na língua uma espécie de língua estrangeira e

confrontar toda a linguagem com o silêncio, fazê-la cair no silêncio. Bartleby anuncia o longo silêncio no qual penetrara Melville.

(Gilles Deleuze, Clínica e crítica)

...

Meu corpo debilitado e fraco tem dificuldade em sustentar a gravidade, tomba nos cantos. Tenho que escrever, arguir meus conhecimentos, minha criatividade, e isso tem me exaurido. Meu pescoço está cada vez mais rígido, creio que a faringe esteja disfuncional, creio que eu esteja disfuncional. Estou impotente, anti-potente, despotente. Deixo em branco aquilo que deveria preencher. A redução da minha acuidade mental – pela febre ou incapacidade mesma? – deixa vazio este meio onde deveria falar sobre a inadmissível representação mimética da arte e da linguagem como meio de comunicação humana.

Eu precisaria dizer que já não há mais nada a dizer? O silêncio, o vazio, a neutralidade seriam a revanche da arte sobre o falatório inaudível do comum e do estilo? Uma escrita branca já não estaria iluminada por todos os filtros coloridos, que juntos se neutralizam formando a transparência do prisma cromático? No entanto, na sombra do objeto iluminado é possível ver as cores que formam a luz branca.

Dispersos, inéditos e malogrados

Notas para resgate de memória

Livia Piccolo

I. Eu acordo, me visto, me preparo. Hoje é dia de visita ao Itaquerão, é dia de ressaca. O estádio descansa. Ontem, Holanda e Chile suaram no gramado. Um jogo que ao longo do futuro será esquecido por muitos que o assistiram pela televisão. Há possibilidade de que seja esquecido também pelos que estavam lá. Na Holanda e no Chile as fotos da partida ficarão no HD externo. Talvez entre elas alguma seja escolhida para preencher um porta-retrato empoeirado, mas soa difícil. Os souvenirs feitos na China irão estragar. O presente comprado no Brasil foi para a Sogra. Para a Namorada, o Amigo. Foi para o Colega do Trabalho. O presente foi para Leônia.

II. "A opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas."

III. *(texto para ser lido em fluxo, preferencialmente em voz alta)*

Pulo da plataforma para o vagão. O metrô está cheio. Tem ar condicionado. Estamos todos condicionados. "Next Station: Sé". Mesmo com a vitória do Brasil, o dia seguinte arregaça o sono, me derruba da cama, me bota de pé,

"Next Station: Sé",

ao meu redor há quem está indo esfregar o chão, vender carros, ensinar português para adolescentes, fritar risoles, tirar a pressão do paciente, ir para o Poupa-Tempo. Vamos ao Itaquerão! Sejam bem-vindos, o sol é para todos na

"Next Station: Tatuapé",

não, não é possível ir para o estádio a pé, o sol ilumina as janelas do metrô, ilumina o dia seguinte à vitória 4x1, Brasil em cima dos Camarões, quem vai lembrar?, hashtag #torcebrasil, #esquecebrasil, #acreditabrasil,

"Next Station: Carrão",

eu também quero um, um carrão bem grandão, não um 4x1 como Brasil-Camarão, um 4X4, pra fazer Rali no Sertão, colocar adesivo de "eu apoio o trânsito gentil" e hashtag #amomuitotudoisso, com meu Carrão vou dar uma de Turistão, pegar uma mina brasileira, gostosa, vou levar a mina no Motel Duplex Verde e Amarelo do Amor, lá na Avenida Jacu-Pêssego, uma avenida feia, horrorosa, só perde para o cu do mundo do Caetano, que eu nem sei ao certo onde é,

"Next Station: Penha",

Lei Maria da Penha porque mulher brasileira não é bagunça,

"Next Station: Vila Matilde",

tira da boca essa Matilde, essa vadia, esse bicha, esse travesti, esse maconheiro. Pode cuspir essa vulgaridade toda, a Tia Matilde serve polvilho caseiro, não aceita desaforo e vai tomar café com bolo na

"Next Station: Guilhermina-Esperança",

e não se faz esperança sem corações libertários,

"Next Station: Patriarca",

e lá no centro, na Praça do Patriarca, você cruza o pastor evangélico, Sucesso só em Jesus, ali no entorno você toma uma caninha e esquece que Deus te abandonou, ele foi para o Itaquerão, para o Mané Garrincha, para o Mineirão.

"Next Station: Artur Alvim", *who the fuck?!* quem foi esse cara, esquecemos o nome, o significado, o símbolo, devastamos o passado, passa para a outra, pausa para o lanche, olha pela janela a cidade, a feiúra, a falta de memória, o churrasco na laje, os prédios da Even Construtora, veja o boteco sem teto, a camisinha usada, a Casa do Pastel, a árvore decepada, o carro da polícia, o cão morto no chão, perto do Itaquerão.

"Next Station: Estação Terminal Corinthians-Itaquera",

que lindo, que branco, tem luzes de LED! não terminaram o estádio a tempo, tempo é dinheiro, não temos tempo de terminar de construir, não dá tempo, não dá tempo de mudar o Brasil, o trânsito está pesado, minha filha está chorando, o ônibus tá lotado, não tem tempo, não vai existir tempo para voltar e recomeçar, não haverá tempo para se lembrar, não dá pra olhar, vamos fazer como a arquibancada, ô João! coloca aí um remendo, um remédio, um Band-Aid gigante do Oiapoque ao Chuí, diz aí, não vai cair, vamos sentar e gritar, vem Zequinha, vem Chiquinho, neguinho, neguinha, japonesinho, indiozinho, branquinho, loirinho, vem, foi Gooooooooooooooooooooo!

IV. Penso que não sabemos muito bem o que fazer com os fracassados. Ainda amamos sem moderação os heróis, seus dentes brancos, seu cheiro que atravessa continentes. Amamos as braçadas fortes do nadador olímpico que anuncia um novo mundo com sua vitória. Amamos o jogador que desliza nos campos verdes. Ele foi pobre, hoje é milionário. Ele pode nos arrancar a lágrima em uma final de Copa do Mundo. E não sabemos o que fazer com os fracassados. Eles existem em quantidade exuberantemente maior do que o nadador e o jogador. Quais são as mitologias e manifestos do fracasso?

V. Em 2009 eu precisava propor um projeto teatral para concluir o curso de graduação em Artes Cênicas, na Universidade de São Paulo. Chamei então alguns amigos - atores, diretor e dramaturgo

- e convidei-os para fazer um processo colaborativo de criação inspirado no livro *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. A vontade era falar da metáfora da viagem como transformação. Durante o processo deveríamos escolher cada um uma cidade. Entre tantas, Leônia me atravessou. Em seu exercício de imaginação, Ítalo Calvino constrói Leônia como uma cidade que joga um enorme volume de coisas fora para dar lugar às novas. Os lixeiros são recebidos como anjos, e todos os dias pianos, porcelanas, aspiradores, enciclopédias e mais uma infinidade de objetos são dispensados em reluzentes sacos de lixo. O valor maior de Leônia é se renovar e abrir espaço para o novo. Leônia encontra prazer em se refazer. E não presta especial atenção à montanha de lixo que aumenta com tudo que é descartado e esquecido. Meu trabalho de conclusão de curso recebeu o título de *Sobre Esta Cidade*, e assim como os jogos de porcelana de Leônia, entrou em um saco de lixo para dar lugar ao novo. O trabalho não rendeu dinheiro, nem prêmios, nem matérias nos jornais. Não rendeu a criação de um coletivo de trabalho nem convites para festivais.

Segui os dias.

No começo de 2013 inventei uma personagem que se chamaria Terrorista Tropical. Pensei no Cinema Marginal Paulista, em Carmem Miranda, na situação política do país. Evoquei os mistérios do abacaxi e do cupuaçu, e li as mais diversas reportagens sobre a Usina de Belo Monte. Fiz pesquisas, li alguma coisa do Darcy Ribeiro, li alguma coisa sobre a vinda de D. João e a Corte portuguesa para o Brasil. Descobri no Youtube uma dupla de meninos adolescentes pertencentes à aldeia Guarani Jaraguá, no estado de São Paulo, chamada Xondaro MC'S. A dupla fazia um surpreendente rap em tupi-guarani e um dos versos dizia algo como "só nós índios vimos Pedro Álvares Cabral mudar a nossa história. Vocês na encruzilhada dizem ter visto muita coisa, mas não viram nada." Reli muitas vezes o Manifesto Antropófago, tomei coragem e decidi que faria um espetáculo performático com a personagem da Terrorista Tropical. A Terrorista iria percorrer o país e traria à tona memórias esquecidas. Memórias fundadoras desse país desconjuntado e pentacampeão no futebol. Ela teria bombas feitas de banana e um chapéu de cangaceiro. Em sua jornada heroica, algo daria muito errado. Convidei uma dramaturga em que confio, chamei músicos parceiros, fiz improvisos de performance vocal. Estávamos nos dias da Copa do Mundo e seguindo uma indicação da dramaturga fiz uma deriva até o recém construído estádio do Itaquerão. Dentro do metrô decidi que o texto gerado em deriva deveria ter uma dimensão sonora clara. O som do trilho misturou-se ao som das minhas ideias dispersas sobre a Terrorista Tropical, misturou-se às minhas leituras e ao som das vozes do país que ora comemoram os jogos da Copa, ora vociferam odiosamente suas posições políticas. Desisti do projeto, não ganhei edital, tive preguiça, cansaço, me senti desencantada. Disse a mim mesma que eu era um fracasso total. Novamente fui Leônia. Joguei fora. E não vi nenhum lixeiro anjo, capaz de me oferecer algum conforto.

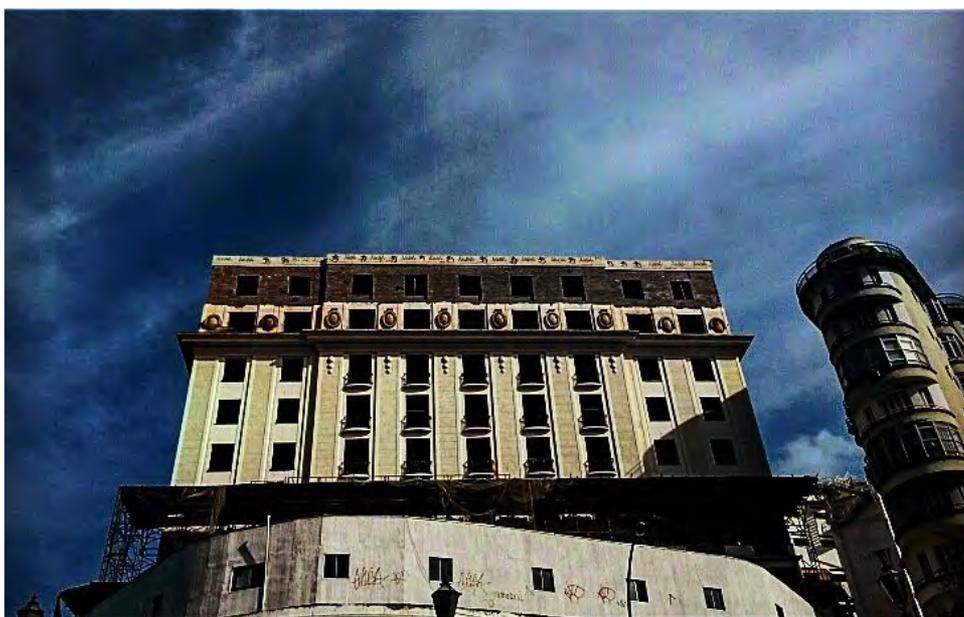
Hoje, em 2015, retomo o livro *Cidades Invisíveis* e retomo os escritos dispersos do projeto *Terrorista Tropical*. Na Copa do Mundo o Brasil perdeu para a Alemanha de 7x1. Uma derrota histórica. Agora faço dos escritos e das derrotas não mais que mero lixo, e arrisco neste texto uma enumeração caótica de algo que não sei bem o que é. Sei que "quanto mais Leônia expele, mais coisas acumula; as escamas do seu passado se solidificam numa couraça impossível de se tirar." E penso em projetos futuros. E penso no Brazil.

Livia Piccolo é atriz, performer, professora e pesquisadora na área de voz. Formada em Interpretação Teatral pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) em 2009, realizou pesquisa de mestrado na mesma instituição, em 2013, onde começou a desenvolver novas abordagens de trabalho para a voz do ator, a partir de procedimentos e práticas do teatro, da música contemporânea e da performance. Atuou em diversos espetáculos e performances, destacando-se *Ana não está*, com direção de Gilberto Gawronski, no SESI da Av. Paulista (2013), e *E agora Nora?!*, da Cia. Temporária de Investigação Cênica, trabalho premiado que apresentou-se em São Paulo e na Itália (2010/2011). Foi colaboradora do L.I.V.E. (Laboratório de Investigação Vocal e Experimentação), com o qual realizou as performances *Vozes em trânsito* e *Sobre lábios e línguas*, ambas em São Paulo. De forma independente aproximou-se da literatura e da escrita criativa. Atualmente estuda literatura contemporânea com o jornalista e escritor Cadão Volpato e realiza o projeto multiplataforma *Livrogram*, focado em resenhas e conversas literárias.

Ruína: terreno instável como palco

Anderson Arêas

Anoiteceu e ficou um céu róseo. AA está no vermelho, uma cachoeira vermelha com fragmentos universais. Já gritaram e já alvorçaram. AA passa pela sombra dos galhos das casas dos malandros e não vê ninguém. Sente as cinzas dos artistas no ar. Desliza no degrau amarelo. Apoia-se no azul. Da escadaria vermelha, AA cai na lapa. O lápis está seguro na mão. Rouba um abraço do poste apagado. Quer beijar uma música, mas ela também já foi. Uma gata vira-lata aparece indicando o caminho, AA segue a rua da gata. A gata da rua atravessa uma praça paris e desaparece. AA segue pelo desterro do flamengo, vê um coqueiro em chamas. Ninguém. Está mal ventilado e o terreno é movediço. O lápis seguro na mão. Passam três pessoas correndo de repente. AA se assusta. Não são pessoas, são coisas. Não, são pessoas. Estão juntas, no mesmo ritmo e são azuis. Um gato branco aparece num muro alto agora. AA se aproxima do gato. O chão está mais estável. O gato se contorce numa atitude grotesca por um tempo. É um gato e é uma figura de Picasso. Quando volta desarranjado, o gato se arremessa contra AA e corre aos berros em direção ao hotel abandonado.



Desterro. Anderson Arêas, 2015

AA inspira, corre e grita como o gato branco até provocar uma agitação na arquitetura do hotel arruinado. O hotel tem muitas janelas, mas não tem mais vidros. Há ventilação e devastação ali. AA se debate contra o portão ao lado do hotel feito um bicho. Com gritos no céu da boca e com o lápis seguro na mão, fura o portão e uma palavra é escrita: Glória. O gato branco atravessa por um buraco do portão e se transforma num cão vira-lata que foge assombrado. AA se debilita, mas é daí que virá o próximo grito, da debilidade. Glória se desfigura, o portão termina por se fender. AA entra.

Ruína.

Espaço vazio.

Noite.

Silêncio.

AA sente cheiro das tábuas que costumava pisar em outros tempos, em outros espaços. AA se emociona com a atmosfera carregada de atravessamentos. Da praça paris, a gata vira-lata envia sonoridades felinas desconfortantes. AA enche o peito lentamente e sustenta um longo grito: *Solve et coagula*.

Silêncio na cena. Pausa dura. Pois aquele espaço raramente experimentou no passado o espírito do *desmontar e juntar* da alquimia.

Por baixo do terreno instável e arruinado surgem raízes tortas e tropicais. Uma arquitetura ativa e labiríntica é magicamente elaborada ali. Não é bruxaria, é mestiçaria. Pois neste terreno não há pureza que se sustente. Nas raízes estão inscritas uma ou outra letra, AA não consegue ler todas. Mas são letras. Letras-raiz. Ele lê:

“mundo homem”

AA (emocionado): *Solve et coagula*.

AA (muito emocionado): *Solve et coagula*.

AA (muito emocionado e abalado): *Solve et coagula*.

Amanhece alaranjado. AA com o lápis na mão.
É bonito de ver.
Amanhece.

Ruína: terreno instável como palco é parte da dissertação de mestrado intitulada *Artaud fragmentado: Sonho e crueldade na cena do corpo*, orientada pela professora Tania Rivera (no âmbito do programa em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense) e defendida por Anderson Arêas em 2015. A pesquisa buscou sombras e fricções entre o conceito de crueldade de Antonin Artaud e a linguagem dos sonhos de Sigmund Freud.

Anderson Arêas é Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF), graduado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e técnico em Artes Cênicas pela Escola Municipal de Artes Maria Jose Guedes (EMART-Macaé). É ator, dramaturgo e massoterapeuta.

Processo de Miúda em residência com Thereza Rocha no Galpão Gamboa

Ou *MÓ* em processo: dramaturgias em dança e desenhos de comunidade

Integrantes de **MIÚDA** e **Thereza Rocha**
Fotos de **Lucas Canavarro** (ensaios) e **Francisco Costa** (apresentação)

Criada em 2009 no Rio de Janeiro, **MIÚDA** é um jovem núcleo independente de pesquisa continuada em artes composto por 15 artistas: Aline Vargas, Bel Flaksman, Bernardo Lorga, Caio Riscado, Fred Araujo, Gunnar Borges, Isadora Malta, Lia Sarno, Lucas Canavarro, Luar Maria, Marília Nunes, Natália Araújo, Pedro Capello, Rafael Lorga e Taianã Mello. Ao longo de seis anos de trabalho, dedica-se a pesquisar metodologias colaborativas que façam da investigação matéria para a criação e da criação meio para a prática investigativa. O apuro por um modo de fazer em grupo e continuado que dialogue com temas pulsantes e inquietações estéticas dos integrantes caracteriza suas catorze obras realizadas até hoje em dança, teatro, performance, artes visuais e audiovisual.

Em 2015, a convite de Marcia Rubin e César Augusto, curadores do Festival Dança Gamboa (RJ), produzido pela Pequena Central Produções Artísticas e pelo Instituto Galpão Gamboa, realizou-se a residência de criação **Miúda + Thereza Rocha**, resultando na criação do espetáculo *MÓ*: dramaturgias em dança e desenhos de comunidade, com duração de 45min, direção de Caio Riscado e Luar Maria, apresentado no Galpão Gamboa, nos dias 17 e 18 de outubro. A residência centrou-se nos fazeres dramaturgicos em dança, possibilitando o aprofundamento do campo de referências de MIÚDA, o que foi essencial para a ampliação do universo de pesquisa do coletivo. *MÓ* é um espetáculo de dança criado a partir do entendimento do movimento como ação performativa e, conseqüentemente, como produtor de subjetividades diversas. A partir do corpo e sua potência vibrátil o espetáculo investe em construções de estados individuais e coletivos, investigando distintos desenhos de comunidades que não se sustentam pela identidade e, por esse motivo, são de difícil categorização. Da movimentação dos performers à arquitetura construída pelo posicionamento de seus corpos, os espectadores são convidados a questionar, por exemplo, as noções de coletivo, de grupo, de bando, de tribo e, por fim, de comunidade. Se estou ao seu lado, estou com você? Mesmo quando somos muitos, estamos juntos? Ou é melhor ser pouco mas não ser sozinho? *MÓ* cria sua ambiência conceitual e crítica através da pergunta: *o que nos leva a vibrar juntos?* Oscilando entre o singular e o plural, reivindicando espaços ociosos e, por vezes, forjando encontros fortuitos, essa performance dançada é mais uma aposta do que uma certeza - um olhar lançado para a profusão desses presentes que se multiplicam no tempo e, é claro, também no espaço.





O problema é que nosso olhar não é
A gente não deixa o corpo em paz.
e interfere. Quer saber o que ele quer nos
como se fosse dado que ele queira nos
per alguma coisa.

- não há "diferenciação" entre corpo / espaço. A
não se desentrelaça, desenrola, ele é intensificado
- Iminência do perigo, caos.
- Comunidade, circunstância conjunta.
- "Ar" denso, que coarctava o grupo
- "O momento presente é infinito."
- cooperar, coexistir. Dissolver em favor do grupo

"Tempo não reconciliado" - livro de P







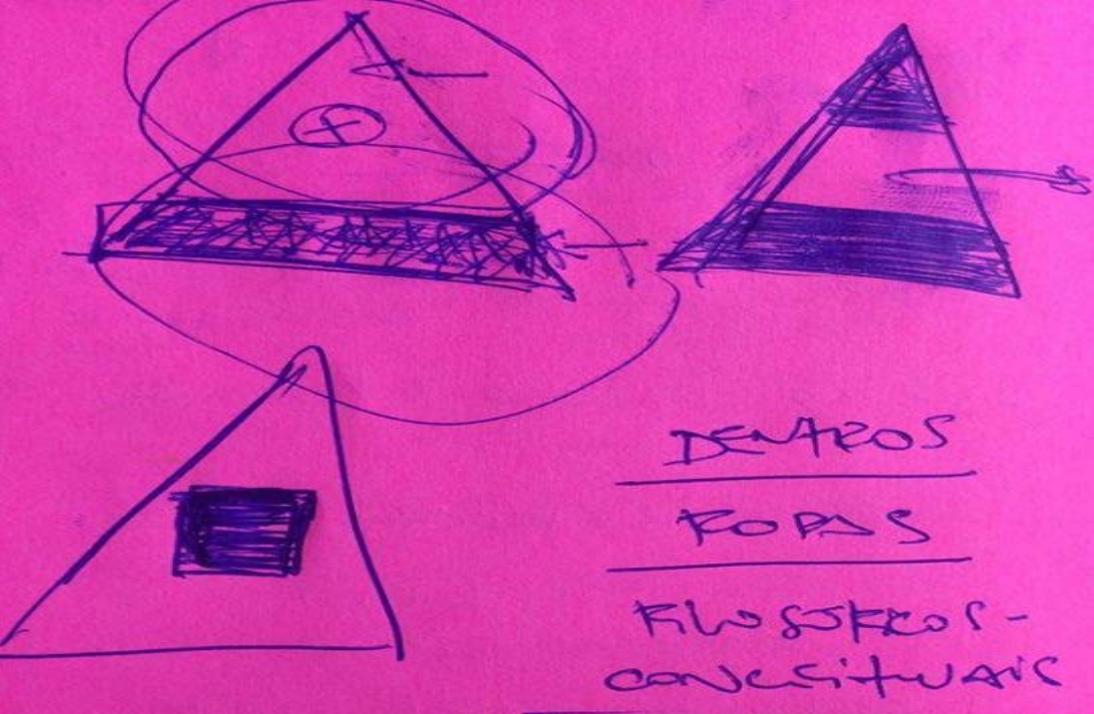
Assistindo a shake da Bira a partir dos meus entrevistos

- movimentos pequenos e grandes para anticolores com os piquetes e velocidades.
- mudança da base de apoio, permanecendo com a base fixa → pé no chão
- isolar partes da corpo (ex: braços)
- pensar na velocidade de uma parte e sua movimento revelar para o resto da corpo
- trocar de posição / virar para posição com a base fixa
- sinto falta d'outros planos!
- movimento partindo da base
- ritos na mesma aixa
- ritos de pulsações variados
- dhac concêntrico
- mudança da altura da base/pé é muito bom
- inclinar a cabeça já é uma variação

* Língua de fora
(cabeça)

* Posse total!!! Linda!

- cabeça como alavancas em movimentos verticais ou horizontais (tipo tremor de mão)
- uma leve inclinação de cabeça já é uma variação
- pensar no corpo relacionado: o shake da cabeça não precisa acompanhar o corpo, por exemplo
- não precisa ser sempre grande: A cabeça é sempre um ponto de retorno (lembrar da respiração)
- não precisa shakear todos os fragmentos da corpo juntos. Posse relacionar
- mandíbula solta é muito bom!
- o vertical e/ o cabeça é sempre como alavanca para recuperar.
- o shake que gera o deslocamento pela espaço. Não me distraia e shake. ~~Os movimentos são aguçados~~
- a criatividade mão está em jogo! É o praticar em seu deslocamento.
- pensar nos pontos de escape da corpo
- Boneca do peso (!!!) / lembrada com os pés no chão



FORMAS DENTRO DAS FORMAS.

O que é como simplicidade
 como simplicidade
 brasileira. Sese (capa azul)
 é um fazer de fronteira entre
 teoria, algo transversal.

conhecer e conhecer é fazer:
 maturated/Varela

fazer inaugura um dizer:

Não somos a representação do coletivo.
 Não, somos a coisa em si. É o que
 é essa coisa? O que significa estar
 junto?



FRED

responder uma dúvida

MEU CORPO

RESPOSTAS SINCERAS // CONSEQUÊNCIAS

A resistência é invenção - criação
um corpo que lança-mão
de se inventar em formas
para resistir.

CORPO - ANIMAL - ISADORA

reclamações várias no Fred // várias figuras



14/09/15 - shoking

14

Dança Gombos - encontro
Thiago Rocha. ②

O shoking atrai uma atomização das
pessoas, mas é necessário ter uma
densidade em comum no entre.

- "O tempo não reconciliado" - tese de
dentado Peter Palpellard.

- a ideia de tempo (pausada em
Benjamin) como algo que não acaba
e não é linear. O passado por exemplo
não é algo que passou e portanto
se dá como albedo, vegetal.

O presente (e até o futuro) podem
modificar transformar o passado.

- O espaço euclidiano (afimétrico
euclidiano), que é tridimensional
é pré-experiência. Já o espaço
não euclidiano é feito além do
tridimensional.

15/09/15 - Shanking

- dança Gombos - encontro com
Thiago Rocha. ③

- "O discurso de complicitade" / a dramaturgia
como complicitade - Ana Paes.

"Lemas para dança Justilina"

no "filosofias do diferença". quando em estado
de prática deixamos conceitos "teóricos" as
questões saem de um estado de
abstração e passam a habitar o campo
do fazer. Portanto a dança ~~dele~~ seria
um meio de coltívacao da filosofia.
coltívacao

"o dramaturgismo é um fazer sem
objeto"

- oposição entre comum e multidão / entre
bando e coletivo (tribo)

para shoking não fazemos só o coletivo,
não representamos um coletivo e sim
criamos um coletivo.

conceito.

- fr em uma direção transversal.
- fr entre as palavras e as coisas.

O Dramaturgista habita o fazer de penteira. (o de de movimento também)

Relembrando até o dramaturg do Leising.

Dependendo do modo como moço trabalha a teoria ela se torna um conceito que convoca uma vida.

fazer de interstício.

Um fazer rubricável.

- "o dramaturgismo é um fazer sem objeto".

- Nomear é capturar é criar dispositivo ou contra dispositivo.

Captura ou contra captura.

- "Entender os dizeres que aquele fazer constitui".
Isso em relação ao intérp

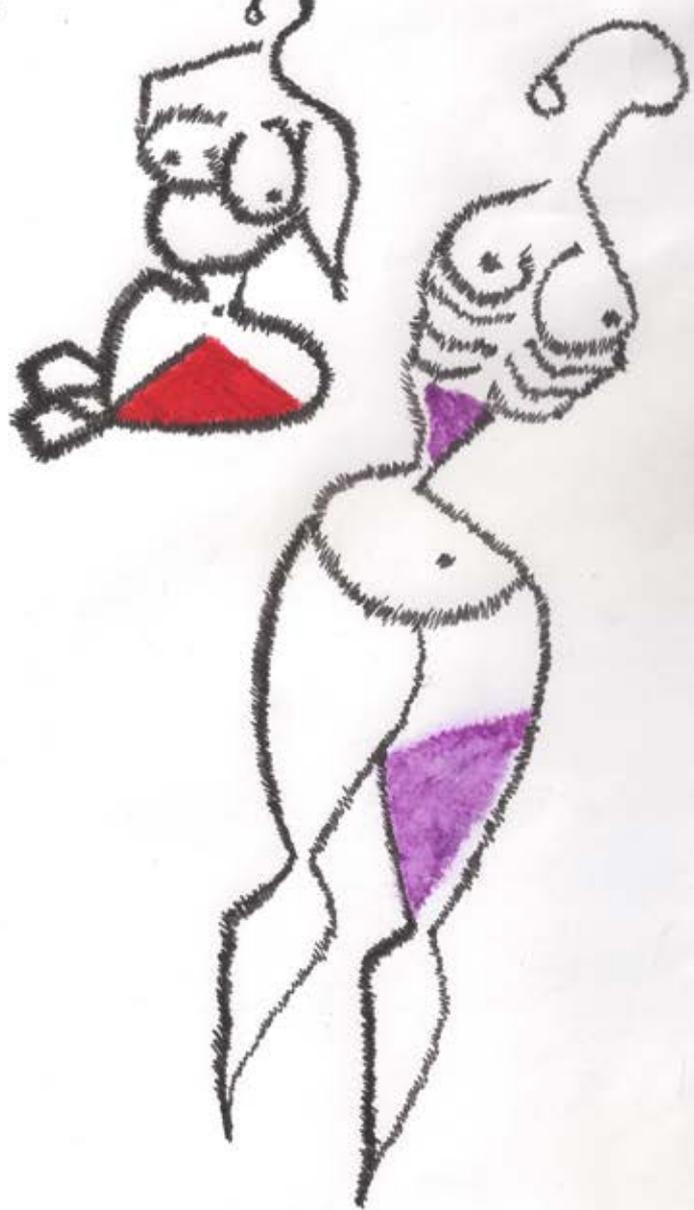
Não é sobre dançar, mas sobre estar em pulso. Como numa festa de Sardinia, onde se sente as vibrações das latidas.

O estímulo está nas moléculas que vibram coletivas. Como um ponto de energia que acalera todas as partículas.

Pense num celular em cima da mesa que, quando começa a vibrar, movimentar tudo na superfície: lápis, talheres, guardanapos...

O resultado visual me parece mais atraiante quando **conscientizo** o movimento, apino seu ponto de apoio.





"Tudo que a gente consegue tem um período-
Therapy."

militância no domo.

Tuotro = lugar onde a vida nasce. /
nício dos anos 90. exploração da zona de viação
atral.

→ seu momento.

produção de mito como transbordamento. /
dissejo de pertencimento selva algo que não
se monna, utopia e conceitos determinados
posteriori.

peçoos etrosados numo horizont
lidade mas e profundidade solu
suos verticalidades.

- um trabalho solu e próprio
corpo.

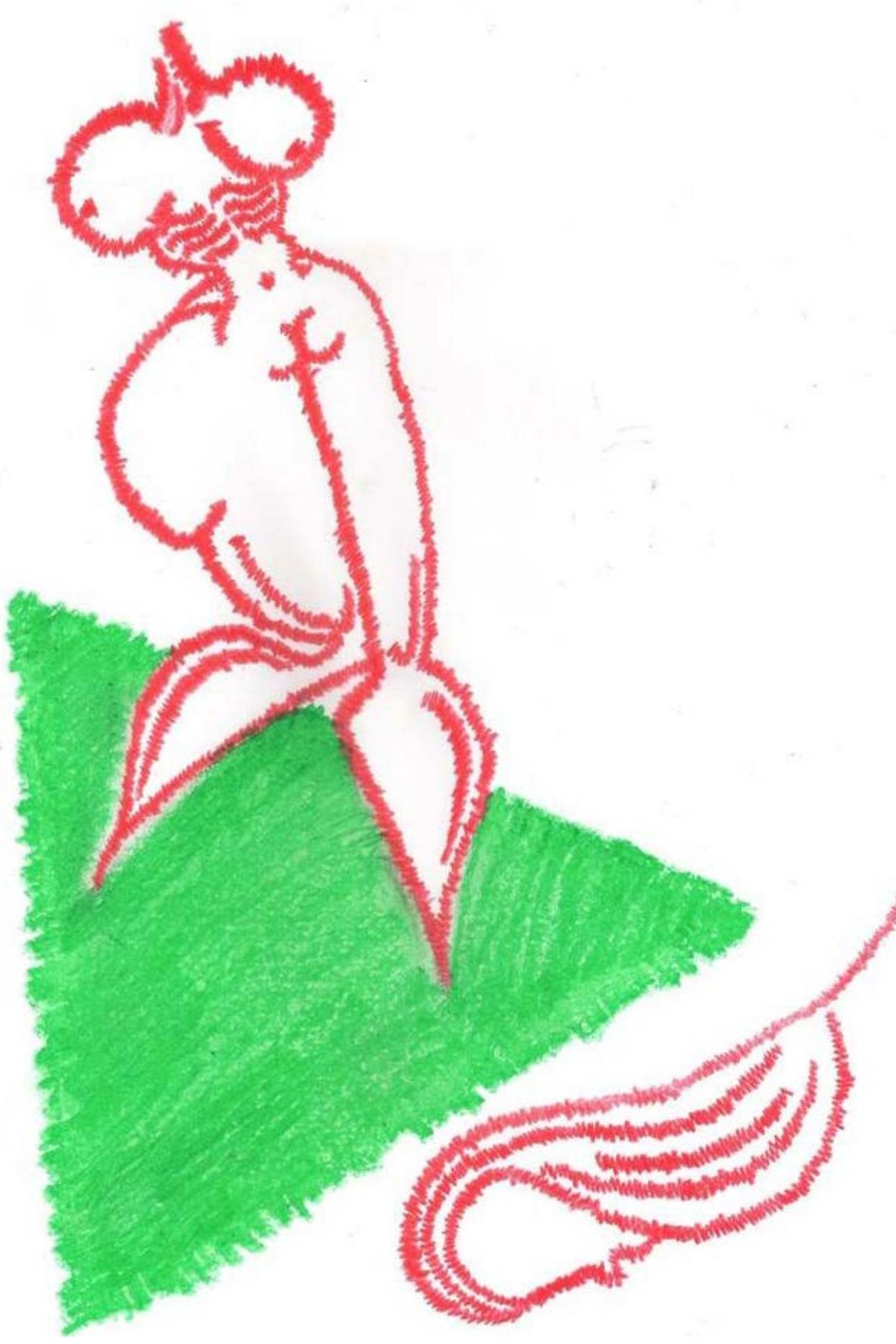
* de corpo e solu e corpo - Ter
que se interessar e se atualizar.

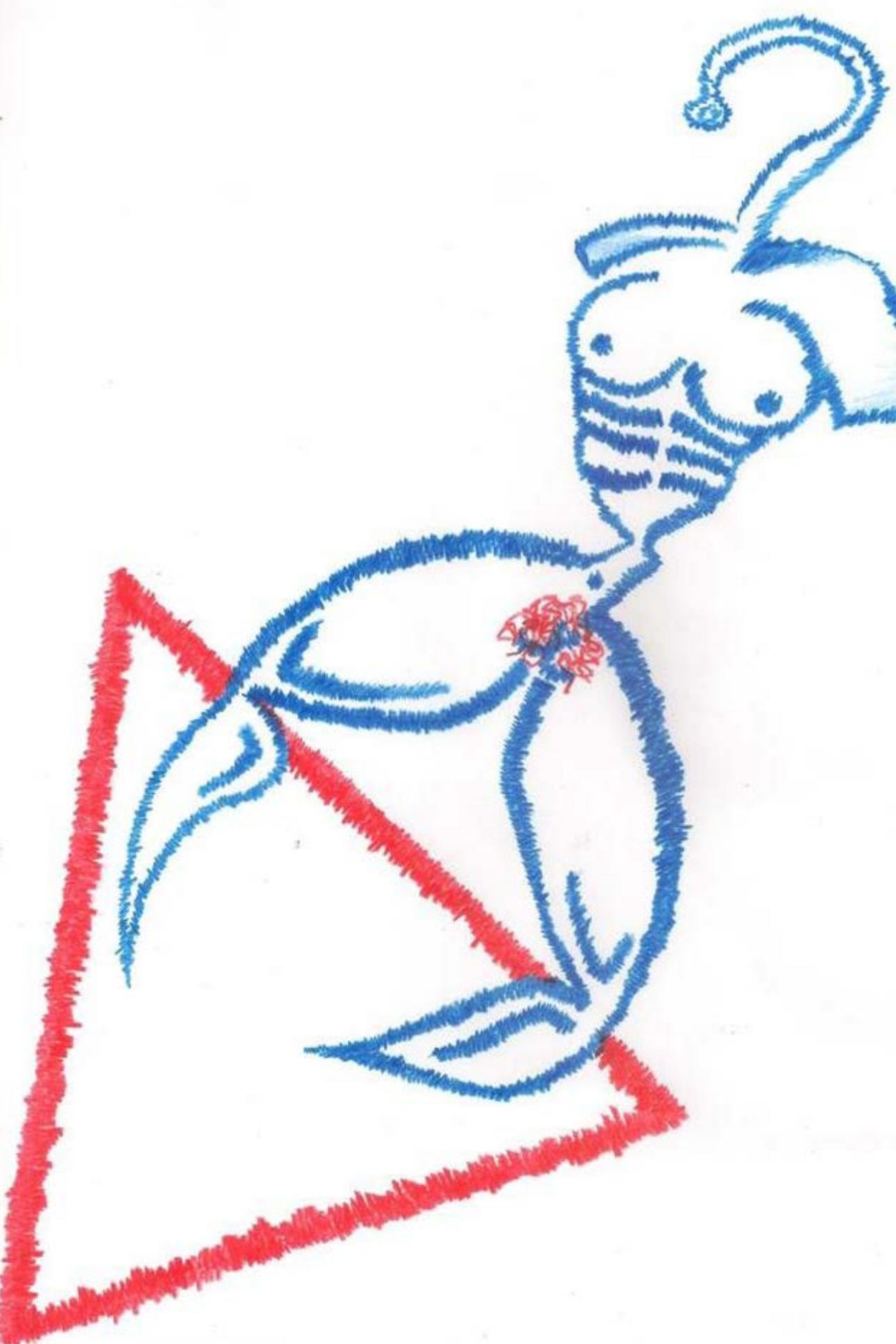
* a necessidade de se engajar e
se comprometer com algo.

- um trabalho solu autêntico

- um trabalho de continuidade

* não é um jogo é uma prática







Intencões da Bia no skate

- sem da respiração
como ela auxilia e dá suporte para contínuas
- que com a respiração, como ela se modifica, como
ela varia palavra?
- tenores por partes do corpo
- deslizar modos de deslizar - como tenores - deslizar
- olhar presente / olhar como ponto fixo

O que ficou legal do experimento das intencões da Bia:

- a rimada tremida
- ser muito
- gozallar
- SOM: faz parte da prática

* intencões sucedendo e' assim

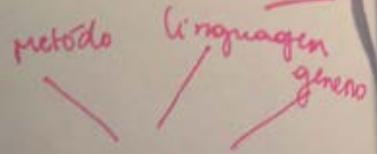
Partitura Shaking #1

Comigo peguemo e subiu num gradual até ter
potência p/ se deslocar. Porau. recomeço.
até se deslocar e parar. Gira 180° com a
penna compasso. Fermo até atingir o
máximo do shaking.

- * Pesquisar andadas (inclusive debrando os joelhos)
- * dar tempo a progressão de skating
- * o impulso que gera a suspensão massaria
p/ mudar de 'princípio' / fase do skating
- * pensar em deslocar a pele do músculo

VIRADA

invenção
transversão
de um duplo
e não outra maneira



TRANS
VERSÃO
SOBRE SI

Uma linha transversal
que bagunça
tudo.

aquilo que
faticamente
você poderia danças
sen.

aquilo que
faticamente
você poderia danças

assistente de direção
a criação apresentando
problemas que ela cria.

A minha musculatura mais profunda
EU TO EM CASA

O an cuja as moléculas
dan a ver o invisível

VIVEM NESSE PAÍS

TRANSCRIÇÃO
sobre o trabalho da tradução
COMO SEM ORÇÃO

Resumo tratado sobre a nota a
uma mutação na escrita

DE OBJETO À OPERANT

Resumo tratado sobre a nota
uma mutação na esc

DE OBJETO À

4 solto

5 shakiny médio

6 solto

7 shakiny intenso

8 solto

9 shakiny intenso

10 chão / PA'

11 no chão shakiny pequeno

12 variação de níveis / o shakiny
como percurso de transição /

13 sobra / Lani e isado na solman
embrain

11 no chão shakiny

12 variação de níveis / o shakiny
de transição / solman

































Ponte das meninas

Fernando Codeço



Em 2006 conheci Janini, fizemos fotos no Hotel Passeio, no bairro da Glória, no Rio de Janeiro. Nunca mais a vi. Em setembro 2012 conheci Flávia, mostrei para ela a foto de Janini comigo e tivemos este diálogo:

Flávia: Nossa maravilhosa, essa peruca dela era aqui ó (apontando a altura da cintura) continuou do mesmo jeito?

Fernando: O que?

Flávia: Continuou do mesmo jeito essa peruca dela?

Fernando: Então, na época era uma peruca loira. Ela usava uma roupa, como se fosse uma meia calça arrastão no corpo todo.

Flávia: De marquinha de biquíni, marquinha de biquíni e tudo.

Fernando: Mas aí a Janini, você disse uma vez que?

Flávia: Me ajudou muito, uma vez não, várias vezes. Essa pessoa aqui, nossal! O que eu posso falar dela... Eu um dia, uma travesti entrou no tapa aqui, ela entrou no meio, bateu tanto na travesti que falei assim: chega. Você vê o que é uma amiga. Muito tempo atrás, não foi nessa época agora, por isso que eu tô te falando, as minhas amigas mesmo, daquela época, não estão aqui. Hoje em dia tem essas coisinhas aí hoje, essas novinhas que se sentem. Tô velha, tudo bem, meu auge já acabou, eu não vou competir com uma de dezoito anos, mas, nem por isso eu vou baixar a cabeça pra elas, vou continuar a vida. Essa pessoa aí me ajudou bastante. Posso dizer que foi uma amiga minha.

Fernando: Eu ouvi dizer que ela está na Europa.

Flávia: Europa. Eu não sei, mas acho que ela deve estar na Itália.

Fernando: Eu fiz um vídeo com ela em 2006, num hotel que tem por aqui...

Flávia: No "Passeio"?

Fernando: É. No "Passeio".

Flávia: O "ó"!

Fernando: Mas é interessante o lugar, tem uns desenhos nas paredes.

Flávia: É diferente, tem umas mulheres, tem umas sereias.

Fernando: A gente fez uma série de fotos lá. E ela me maquiou, está vendo?

Flávia: Ela adora maquiagem os outros, já me maquiou várias vezes... Uma pessoa maravilhosa, tanto montada... Montada não que ela era travesti mesmo. Tanto de noite como de dia, era a mesma pessoa, ela não mudava, entendeu? É isso que eu sinto falta, daquelas travestis de antigamente... Ela tinha beleza por dentro e por fora, e isso ela me mostrou que tinha. Porque quando eu cheguei no Rio de Janeiro eu era muito nojentinha, eu era novinha, hoje eu tô com 37, eu tinha 32 (risos). Eu era novíssima... Ela me ajudou, falou bicha vai assim, assim, assim... Essa foi uma pessoa que eu posso falar... É a única! Até hoje... Ela se cuida...

Fernando: Tem outras travestis aqui ainda, dessa época?

Flávia: Raramente, Luísa, Suzana. São poucas, são poucas... Porque quando eu tive bebada caída no chão ela foi a única que foi lá, levanta viado, entendeu? É por isso que eu, às vezes eu choro. Eu choro porque não existe mais travesti assim. Se eu cair agora sabe o que elas vão fazer? Vão pisar em mim. Mas eu não vou chorar (risos). Bola pra frente, não é verdade? Aí, adorei, como é que eu vou guardar agora a foto? Aí! Arrasou gente!

Em setembro de 2013 soube da notícia da morte de Flávia, andei pela Rua Augusto Severo, na Glória, com a foto em que estou mostrando para Flávia a foto de Janini, mostrei a foto para várias travestis, uma delas, que também se chama Flávia me contou essa história:

Flávia: Eu me inspirei nela, porque ela é um nome lá na cidade onde a gente mora, em Sergipe. Entendeu? A Flávia deixou o nome dela. Conheci ela quando ela foi para Europa, quando eu cheguei na cidade de Aracaju, aí o pessoal comentava que eu parecia com ela. Aí depois quando ela voltou da Europa eu conheci ela. Aí eu mudei meu nome pra Flávia. É por isso que hoje em dia meu nome é Flávia, Flávia e todo mundo comenta que eu pareço com ela, mas eu fico um pouco triste né? Desta história.

Fernando: E você depois reencontrou ela?

Flávia: Não, não reencontrei mais, porque eu também fui pra Europa.

Fernando: Ah é? Onde é que você esteve?

Flávia: Eu trabalhei em Milão, trabalhei em Bérnago e Toscana. Fiquei oito anos na Itália, aí pronto, depois que eu voltei eu fiquei sabendo aqui esses dias quando eu cheguei, que tem um mês que eu cheguei. Aí eu fiquei sabendo que ela tinha sido morta. Mas não sabia de que, né? O pessoal só comentou que ela tinha sido morta.

Fernando: E nessa época em Maceió vocês conversavam?

Flávia: Não, quando eu cheguei em Maceió, a gente não se conheceu em Maceió não, a gente se conheceu em Aracaju, porque ela cresceu em Aracaju igual a mim. Entendeu? Eu sou de Maceió, mas eu me criei em Aracaju.

Fernando: E você lembra de alguma coisa?

Flávia: Eu lembro que comentavam. Você vai na minha cidade tem todas as fotos dela, em qualquer associação de "trans" que você vai tem ela, a inspiração que era ela na cidade, que ela era uma das que deixou nome. Ela deixou o nome na cidade, se você for lá em Sergipe você vai saber quem é a Flávia, tem associação de "trans", tem a UNIDAS, tem a ASTRA e todo mundo gosta dela.

Fernando: E ela soube que você estava se inspirando nela?

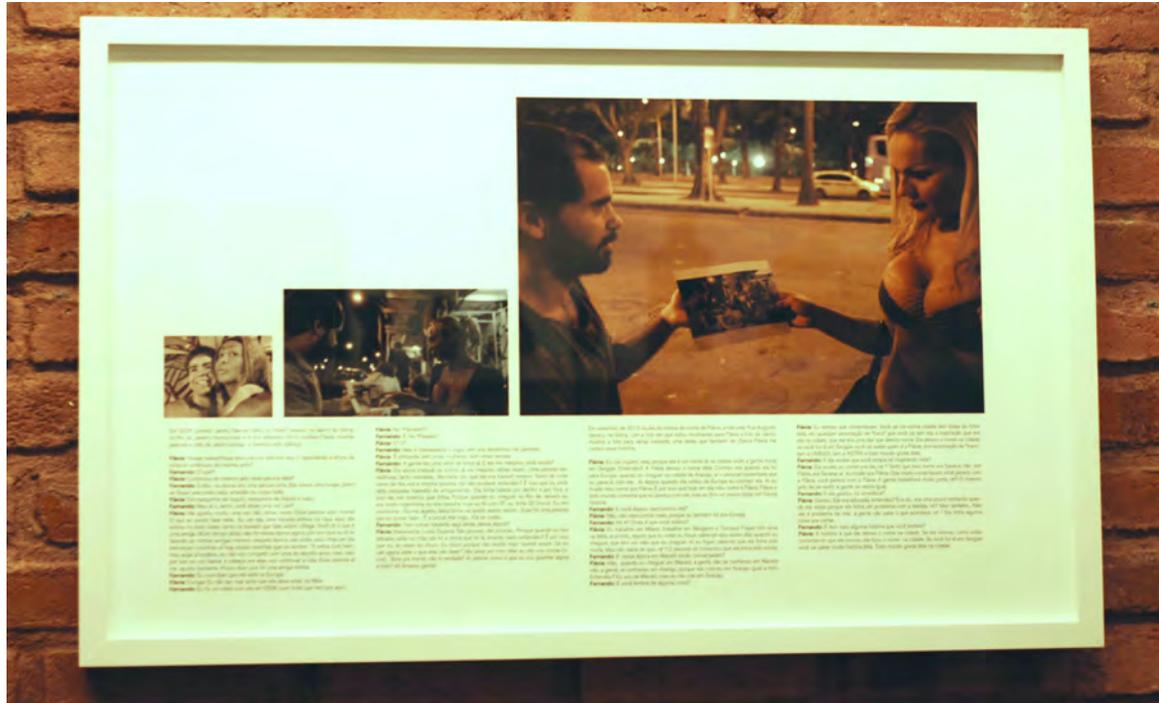
Flávia: Ela soube, eu contei pra ela, né? Tanto que meu nome era Savana, não era Flávia, era Savana, aí eu mudei pra Flávia. Que muito comentaram, você parece com a Flávia, você parece com a Flávia. A gente trabalhava muito junta, né? O mesmo jeito de se vestir, a gente se vestia igual.

Fernando: E ela gostou, foi simpática?

Flávia: Gostou. Ela era educada, entendeu? Era só... era um pouco estranho quando ela bebia porque ela tinha um problema com a bebida, né? Mas também... Não sei, é problema da vida a gente não sabe o que acontece, né? Ela tinha alguma coisa pra contar.

Fernando: E tem mais alguma história que você lembre?

Flávia: A história é que ela deixou o nome na cidade. Se ela morreu, como estão comentando que ela morreu, ela ficou o nome na cidade. Se você for lá em Sergipe você vai saber muita história dela. Todo mundo gosta dela na cidade.



Ponte das meninas, fotomontagem, 2013. Foto: Divulgação



Ponte das meninas na exposição Vênus nos espelhos, UNIRIO 2013

Fernando Codeço é artista visual, designer gráfico, ator e pesquisador. É mestre em Artes Cênicas pela Unirio e bacharel em Teoria do Teatro pela mesma instituição. Entre 2004 e 2007, atuou em alguns coletivos de dança-teatro. Foi co-criador do coletivo de vídeo-performance "Projeto Cérbero", que realizou 18 ações performáticas entre dezembro de 2008 e março de 2011. Desde 2005 vem desenvolvendo trabalhos transdisciplinares envolvendo diversas mídias e questões relacionadas à antropologia, filosofia e psicanálise. Teve seus trabalhos expostos em diversos museus e centros culturais no Rio de Janeiro, tais como o CCBB-RJ, MAM-RJ, Casa França-Brasil e Circo Voador. Em 2013, realizou sua primeira exposição individual, "Vênus nos Espelhos", na Unirio. Entre 2013 e 2014, realizou o curta-documentário "Olympias", que apresenta seu trabalho com as travestis que se prostituem nos bairros da Glória e da Lapa no Rio de Janeiro; este trabalho foi exibido em diversos festivais de cinema no Brasil e no exterior, passando por cidades como Berlim, Estocolmo, Bogotá, São Paulo, Santos, Belo Horizonte, Recife entre outras. Como arte-educador, trabalhou no CCBB-RJ, Casa França-Brasil, Sesc-Copa e MAM-RJ.

A performance foi realizada em quatro etapas: dia 20 de outubro de 2014 e dias 14, 15 e 19 de maio de 2015, sendo que a ação funciona como um estudo sociopolítico específico, cujo ambiente corresponde a uma mesma via de dois nomes da cidade do Porto, situada entre a Torre dos Clérigos e a igreja de Santo Ildefonso. O título deste trabalho remete tanto ao objeto de estudo, o vestido (adorno considerado feminino em uma cultura heterocentrada), quanto à pessoa do gênero masculino que encontra-se coberta por um traje, vestida ou agasalhada por algum indumento. A regra estabelecida foi que, ao conseguir provar cada vestido, eu faria um autorretrato (selfie) com o traje diante do espelho e, caso eu não conseguisse realizar o meu objetivo, fotografaria o vestido exposto na vitrine. Através de um celular, captei áudio (que serviu unicamente como objeto de análise) e as fotografias que compõem o dispositivo final.



VESTIDO 1
20/10/2014
Rua dos Clérigos, nº 70
Porto, Portugal

O primeiro alvo para principiar este projeto foi uma loja especializada em trajes de casamento, onde ocorreu a experiência inicial da performance *O Outra Beijo no Asfalto* em janeiro de 2009 mesmo antes de existir este estabelecimento, a qual coincidentemente foi aberto na mesma localidade da ação referida da série *Beijos*. Nesta loja, consegui tranquilamente provar o vestido. Para confirmar o posicionamento completamente equilibrado da lojaista diante da situação, ao invés da atendente perguntar a mim coisas como "é para teatro?" ou "para qual finalidade você quer o vestido?", a pergunta dirigida a mim foi: "qual é a data do casamento?". Então eu é que fiquei desconcertado e improvisei uma rápida resposta.

VESTIDO 2
14/05/2015 e 15/05/2015
Rua dos Clérigos, nº 18
Porto, Portugal

Nesta segunda experiência, consegui provar o vestido. A lojaista revelou certo desconforto com relação ao rompimento de uma norma binária/heteronormativa quando eu disse que queria provar o vestido da mantra. Mesmo tendo ouvido a palavra "vestido", ela respondeu imediatamente com uma pergunta a mim: "de noiva?". Depois, percebendo que o vestido era para mim, sem conseguir assimilar bem o caso, ela perguntou: "Onde é que está a menina?". Na minha conduta, observo dois deslizes. Quando ela me perguntou "de noiva?", eu respondi "o de noiva; o vestido", quando deveria ter dito simplesmente "o vestido" sem atribuir um gênero correspondente ao objeto de interesse. Quando a lojaista perguntou "onde é que está a menina?", eu deveria simplesmente ter dito que não havia nenhuma menina e que era eu quem queria provar o vestido. A funcionária disse que eu deveria aguardar ou voltar num outro dia. Retornei às 10h do dia 15 de maio de 2015 e consegui provar o vestido. A funcionária dizia muitas vezes que modelo sem alça não poderia ser, uma vez que não tenho seios.

VESTIDO 3
14/05/2015 e 19/05/2015
Rua 31 de Janeiro, nº 229
Porto, Portugal

Nesta terceira loja, não consegui provar o vestido. A primeira maneira do lojaista impedir que eu vestisse o traje foi revelando o preço do mesmo: 3.400€. Percebo nesta estratégia uma maneira preconceituosa de me julgar impossibilidade de pagar tal preço. Insistindo, indaguei se podia provar o vestido e, então, o lojaista disse: "Não. Tem que ser com autorização, tem que ser com marcação prévia e etc.". Ainda persistindo, perguntei se poderia fazer a tal marcação e outra atendente não conseguiu evitar: marquei uma prova para 19/05/2015 às 10 horas. Retornei à loja com certo atraso e, então, este acabou por ser o pretexto categórico para a funcionária me dizer "lamento, o vestido já foi vendido".

VESTIDO 4
14/05/2015
Rua 31 de Janeiro, nº 118
Porto, Portugal

Nesta quarta loja, não consegui provar o vestido. Perguntei: "eu poderia provar um vestido destes da mantra?". "É para o senhor?", perguntou o lojaista. Quando manifestei um "sim", ele respondeu decidido: "Não. Nós não..." [pausa à procura de argumento] "É... A loja... A marca não permite que homens vistam vestidos de noiva. Peço imensas desculpas".

VESTIDO 5
14/05/2015 e 15/05/2015
Rua 31 de Janeiro, nº 175
Porto, Portugal

Nesta quinta loja, consegui provar o vestido, mas não pude fazer o autorretrato; havia um anúncio no espelho a informar a proibição e a funcionária frisou esta condição. "Eu posso provar o vestido da mantra?", perguntei. A lojaista respondeu: "Provar como?". Expliquei: "Vestir o vestido". Ela: "o senhor?". Eu: "Sim... Sim". Eu queria experimentá-lo". Intrigada, ela perguntou: "Por quê?". Respondi: "Porque eu vou me casar". Ela [sem entender]: "Ah... Vai se casar...". Ela: "mas não é normal isso". Desconcertada, ela tenta driblar seu próprio preconceito e diz coisas confusas: "Nada. Tudo bem. Contra isso nada". Então, ela volta a observar: "Mas não é normal". Então, eu o questiono: "Como? Não é comum?". Ela então começa a relaxar e até finge achar tudo "normal". Por fim, de forma desajeitada, usa o vocativo "senhor" para dirigir-se a mim como forma de mostrar que é aberta à situação. Passada a tensão, combinamos a prova do vestido para 15/05/2015. Retornei à loja e fui atendido por duas mulheres, sendo que uma parecia estar completamente à vontade e a outra (a mesma do dia anterior) fazia bastante esforço para parecer estar confortável diante da situação e falava muito e, repetidas vezes, dizia para eu me sentir à vontade. Para sondar quem se casaria comigo, ela perguntou se o meu parceiro usaria um fato. Eu inventei que ele usaria também um vestido.

VESTIDO 6
19/05/2015
Rua dos Clérigos, nº 61
Porto, Portugal

Nesta sexta loja escolhida, consegui provar o vestido. O arremate desta experiência foi tão positivo quanto a primeira; fui recepcionado com a maior naturalidade e a funcionária retirou o vestido da mantra para eu provar sem questionar nada. Vesti o traje e deixei a loja em menos de nove minutos sem ter que dar muitas explicações. Esqueci meus óculos e voltei para buscá-los.

Notícia 409

Heiner Müller

Tradução e nota introdutória de Leonardo Munk

Bastante encenado no Brasil a partir de meados da década de 1980, o alemão Heiner Müller é conhecido por textos como *Hamlet-Máquina*, *Quarteto*, *A missão*, entre outros. Sua produção poética, da qual *Notícia 409* faz parte, por outro lado, é pouco difundida, com poemas esparsos surgidos aqui e ali. Contudo, apesar de publicado em um volume dedicado à poesia do autor, o texto em questão poderia ser inserido sem mais problemas em boa parte de sua produção para teatro, notadamente aquela produzida a partir do final da década de 1970. Defini-lo enquanto gênero, portanto, não é algo que sirva a essa brevíssima nota introdutória.

Como muitos outros textos escritos por Müller ao longo de quase cinco décadas de atividade literária, *Notícia 409* é de difícil classificação. O que interessa aqui, e que certamente contribui em muito para sua inegável potência exatos vinte anos depois de escrito – dois meses depois, em dezembro de 1995, Müller viria a falecer vitimado por um câncer – é sua inegável riqueza imagética que, propondo de maneira obsessiva uma interlocução com a história da Europa, e da Alemanha, dos últimos dois séculos, é quase que integralmente obtida a fórceps. O método utilizado é o da montagem, que, transitando do texto à imagem, e vice-versa, propõe uma experiência de choque. O diálogo com a política é sempre imperativo, embora nunca óbvio.

Em *Notícia 409*, vai-se do macro ao micro sem a menor cerimônia, indo do apocalipse alemão previsto por Franz Kafka, e vivido por Paul Celan, até a barbárie considerada como fato sensacionalista. Extrair do cotidiano mais banal, e mesmo perverso, faz-se a missão desencantada do texto ao exaltar, por exemplo, Pier Paolo Pasolini, aquele que, em *Teorema*, insere um anjo sem asas no seio da família burguesa, e que havia sido violentamente assassinado vinte anos antes. Crítico feroz do capitalismo, talvez o mais perverso espectro de todos – não é complicado considerar que, ao contrário do fascismo e do comunismo, temas recorrentes em Müller, ele continua a nos assombrar –, Pasolini foi o promotor de um cinema de poesia, combatido com ódio por uma sociedade conservadora que o via como excrescência. Viu-se o que se sucedeu à Itália nos anos subsequentes. ‘Não há mais lugar para a literatura’ em um tempo onde as relações humanas valem muito pouco, cada vez mais soterradas pela lógica de mercado. Muitas são as referências e pistas incrustadas em *Notícia 409*, desafiando o leitor a buscá-las – se é que isso é possível –, ou a simplesmente compartilhar a beleza das imagens, pois elas precisam, como diria Ezra Pound, mesmo expondo a violência e a destruição, nos dar a aquela súbita sensação de liberdade. E, afinal, como aparece em um poema de um jovem Müller, de 1955, “(...) o belo significa o possível fim dos horrores.” [1].

[1] - MÜLLER, Heiner. *Imagens*. In: **Seis décadas de poesia alemã: do pós-guerra ao início do século XXI**. Antologia bilíngue/organização de Rosvitha F. Blume e Markus J. Weinger, colaboração de Stephan A. Baumgärtel. Tradução de Rosvitha F. Blume e Markus J. Weinger. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

Notícia 409

Heiner Müller, em tradução de Leonardo Munk [2]

*Se sua canção não mais ajuda a viver
Ajuda pelo menos a morrer
(Brentano)*

O céu promete um belo dia Ele começa
Com a leitura dos jornais no bar do hotel
Um sobrevivente descreve um banho de sangue
EU ESTAVA SOB EUNÃOSEI QUANTOS MORTOS
COM MEDO DE QUE UM ESTIVESSE VIVO E SE MEXESSE
OU SE PUSESSE A GRITAR SOBRE MIM ELES
ATIRARAM
EM TUDO QUE SE MOVIA OU FALASSE ALTO
FELIZMENTE ESTAVAM TODOS MORTOS
A sorte precisa lidar com poucos recursos
Viver porque todos estão mortos um sonho da humanidade
Tempo ocioso Um dia me joga no outro
Axel Manthey está morto Se deveria escrever comédias
Viver nessa escura massa humana
Com idiotas felizes diante do monitor
Hoje à noite em sonho eu fui Acteão
Eu fui caçado por sete mulheres
Uma atriz as conduzia
Por florestas e campos nós pisoteamos as flores
Elas me caçaram com um laço de arame
Eu incomodei alguns amigos com perguntas
Sobre minha nova peça EU ESTOU IRRITADO

Notiz 409

Heiner Müller

*Wenn schon denn Lied nicht leben hilft
So hilft es doch zum Tode
(Brentano)*

*Der Himmel verspricht einen schönen Tag Er beginnt
Mit der Zeitungslektüre in der Hotelbar
Ein Überlebender beschreibt ein Blutbad
ICH LAG UNTER ICHWEISSNICHT WIEVIEL TOTEN
MIT ANGST DASS EINER LEBT UND BEWEGT SICH
ODER FÄNGT AN ZU SCHREIN ÜBER MIR SIE
SCHOSSEN
AUF ALLES WAS SICH REGTE ODER LAUT GAB
GLÜCKLICHERWEISE WAREN ALLE TOT
Das Glück muß sich nach der Decke strecken
Leben weil alle tot sind ein Menschheitstraum
Leerzeit Ein Tag wirft mich dem andern zu
Axel Manthey ist tot Man sollte Komödien schreiben
Leben in diesem trüben Menschenbrei
Mit glücklichen Idioten vor dem Bildschirm
Heute nacht im Traum war ich Aktäon
Ich wurde von sieben Frauen gejagt
Eine Schauspielerin führte sie an
Durch Wald und Feld wir zertraten die Blumen
Sie jagten mich mit einer Drahtschlinge
Ich belästigte einige Freunde mit Fragen
Nach meinem neuen Stück ICH BIN IRRITIERT*

[2] - Fonte: MÜLLER, Heiner. **Traumtexte**. Organizado por Gerhard Ahrens. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009.

Disse o mais educado Os outros se calaram
Minha mulher me perguntou VOCÊ PRECISA DISSO
Gründgens come com Göring o caçador e o colecionador
No porão a Gestapo dá
Ao comunista Hans Otto aula de canto
EU SOU ATOR NÃO POVO diz Hamlet
Quando Laertes se torna político Ele por seu lado
Sabe como se vira e lida em
Conversa com assassinos pelo amor à arte
EU PENSO EM TER UM GRANDE SONO
Foi a última coisa que se escudou dele
HAMLETWALLENSTEIN a quem seus assassinos
Precisaram quebrar as pernas porque o caixão
Era muito curto Nossos Hamlets
Na caverna de Platão Althusser por exemplo
Um comunista massageia sua mulher Sempre
Ela enrijeceu sua nuca contra seu
Ceticismo fundamental sempre ele queria
Dizer um grafite no muro da école normale
Ser um trabalhador braçal

OH MÃE MÃE

O QUE VOCÊ FEZ

Ou Pasolini

ME DÁ O SEU CU PELOSI EU
QUERO SEU CU SUJO FILHO DA ITALIA
PUTA DE MARLBORO E COCA-COLA
ME DÁ O SEU SUJO

Bodas de sangue

Com a turma que traz o futuro
Pelo capital tatuado sobre seus ombros
O alvorecer de uma noite A noite

*Sagte der höflichste Die andern schwiegen
Meine Frau fragte mich BRAUCHST DU DAS
Gründgens speist mit Göring dem Jäger und Sammler
Im Keller erteilt die Geheime Staatspolizei
Dem Kommunisten Hans Otto Gesangsunterricht
ICH BIN SCHAUSPIELER KEIN VOLK sagt Hamlet
Gespräch mit Mördern aus Liebe zur Kunst
ICH DENKE EINEN LANGEN SCHLAF ZU TUN
War das letzte was man von ihm gehört hat
HAMLETWALLENSTEIN dem seine Mörder
Die Beine brechen mussten weil der Sarg
Zu kurz geraten war unsere Hamlets
In Platons Höhle Althusser zum Beispiel
Ein Kommunist massiert seine Frau Immer schon
Hat sie den Nacken steif gemacht gegen seine
Grund legende Skepsis immer schon wollte er
Sagt ein Graffito an der Mauer der école normale
Ein Handarbeiter sein*

OH MUTTER MUTTER

WAS HAST DU GETAN

Oder Pasolini

GIB MIR DEINEN ARSCH PELOSI ICH
WILL DEINEN DRECKIGEN ARSCH SOHN ITALIENS
HURE VON MARLBORO UND COCA COLA
GIB MIR DEINEN DRECKIGEN

Blutige Hochzeit

*Mit der Klasse die die Zukunft trägt
Auf Schultern tätowiert vom Kapital
Die Morgenröte einer Nacht Die Nacht*

Do alvorecer

Então Pelosi coloca a engrenagem em marcha

E passa o carro por cima do proprietário

AGORA VOCÊ ESTÁ UNIDO PAOLO AO SEU

ITALIANO

Ou São Martim criatura da floresta e anão de jardim

De calças curtas esperando pelo Führer

... SUAS MARAVILHOSAS MÃOS JASPERS

Em sua Floresta Negra onde Kafka o judeu errante

Viu o caçador Graco o morto que

Não aprendeu a morrer o mestre da Alemanha

Que lava suas mãos no sangue de seus animais

Afinal ele sabia São Martim

Desde que as forças do centro cruzaram o Jordão

Que o solo é o abismo a vida um salto

Pois Deus está morto seus anjos órfãos

Não emprestem mais suas asas

Seu esqueleto gira no espaço

No bar do hotel se entedia um hóspede bêbado

Uma garçonete ela não está de serviço e tem permissão

De se sentar no bar com a morte por câncer de sua mulher

Então eles conversam sobre cães

EU GOSTO DE CHOW-CHOWS diz a garçonete

PORQUE ELES SÃO TÃO PEQUENOS POR FAVOR ONDE

ESTÁ MINHA BEBIDA grita o bêbado I HATE DOGS

THEY TOOK MY TIME WHEN I LIVED WITH MY

WIFE

AND SHE'S DEAD NOW AND THE DOGS TOOK MY

TIME

Ontem eu vi Teorema

EU ESTOU MORTO PARA ESSA SOCIEDADE

Der Morgenröte

Dann legt Pelosi den Gang ein

Und fährt das Auto über den Besitzer

JETZT BIST DU VEREINT PAOLO MIT DEINEM

ITALIEN

Oder St. Martin Waldschrat und Gartenzwerg

Im kurzen Leder wartend auf den Führer

... SEINE WUNDERSCHÖNEN HÄNDE JASPERS

In seinem Schwarzwald wo Kafka der ewige Jude

Den Jäger Gracchus gesehn hat den Toten der

Das Sterben nicht gelernt hat den Meister aus Deutschland

Der sich die Hände wärmt im Blut seiner Tiere

Immerhin hat er gewußt St. Martin

Seit die Mitten über den Jordan gehn

Daß der Boden der Abgrund ist Leben ein Sprung

Denn Gott ist tot seine verwaisten Engel

Leihen ihre Flügel nicht mehr aus

Sein Skelett kreist im Weltraum

In der Hotelbar langweilt ein betrunkenener Gast

Eine Serviererin sie hat dienstfrei und darf

An der Theke sitzen mit dem Krebsstod seiner Frau

Dann unterhalten sie sich über Hunde

ICH MAG CHOWCHOWS sagt die Serviererin

WEIL SIE SO KLEIN SIND BITTE SEHR WO BLEIBT

MEIN DRINK schreit der Betrunkene I HATE DOGS

THEY TOOK MY TIME WHEN I LIVED WITH

MY WIFE

AND SHE'S DEAD NOW AND THE DOGS TOOK MY

TIME

Gestern habe ich Teorema gesehn

ICH BIN GESTORBEN FÜR DIESE GESELSCHAFT

Diz o capitalista cansado em uma estação de trem
Como acabará o mundo se o dinheiro ficar cansado
O jovem prostituto já se despe na plataforma
Em meio aos passageiros que vão para o nada
O mundo é descrito não há mais lugar para a literatura
Quem será arrastado de seu banco de bar por uma rima bem-sucedida
A última aventura é a morte
Eu voltarei fora de mim mesmo
Um dia de outubro sob a chuva

*Sagt der müde Kapitalist auf dem Bahnstrich
Wie soll die Welt enden wenn das Geld müde wird
Der Strichjunge zieht sich schon auf dem Bahnsteig aus
Mitten unter den Reisenden ins Nichts
Die Welt ist beschrieben kein Platz mehr für Literatur
Wen reißt ein gelungener Endreim vom Barhocker
Das letzte Abenteuer ist der Tod
Ich werde wiederkommen außer mir
Ein Tag im Oktober im Regensturz*

Heiner Müller nasceu em 1929, na Alemanha. Residente na Berlim Oriental, tornou-se o mais notável dramaturgo alemão do pós-guerra, sendo considerado possível herdeiro de Bertolt Brecht. A partir da década de 1970, contudo, afastou-se da herança brechtiana, contribuindo para a repercussão daquilo que seria posteriormente nomeado por Hans-Thies Lehmann de *Teatro pós-dramático*. Faleceu em dezembro de 1995.

Leonardo Munk é professor adjunto da Unirio e dedica-se a estudar a relação dos estudos teatrais com a literatura, o cinema e as artes plásticas. Traduziu, com Livia Krykthine, textos de autores latino-americanos para o teatro: *Atribuições de um autor desconcertado, ou a saga do espelho constante*, do colombiano José Assad (PERIFÉRICO II: dramaturgias latino-americanas, 2013) e *As histórias que se contam os irmãos siameses*, dos mexicanos Luis Mario Moncada e Martín Acosta (PERIFÉRICO IV: dramaturgias latino-americanas, 2015).

Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna: uma entrevista com Jacques Rancière [1]

Andrew McNamara e Toni Ross

tradução de Rodrigo Carrijo

RESUMO

O trabalho em estética de Jacques Rancière tem recebido grande atenção nos últimos anos. Dado que seu trabalho tem enorme alcance – cobrindo arte e literatura, teoria política, historiografia, pedagogia e história do trabalho –, Andrew McNamara e Toni Ross exploram nesta entrevista suas mais amplas ambições críticas, mostrando como elas conduzem a perspectivas alternativas em estética. Rancière abandona as principais hipóteses ligando o meio ao juízo estético, que contribuíram nas muitas definições do modernismo. Ele argumenta que a ideia de autonomia associada à especificidade do meio – ou “fidelidade ao meio” – foi uma ideia “bastante tardia” no modernismo, e que as tendências do pós-meio já eram evidentes no primeiro modernismo. Enquanto não aponta para uma simples continuidade entre o primeiro modernismo e a arte contemporânea, Rancière enfatiza as ramificações éticas e políticas na manutenção de uma instância *a-disciplinar* em curso.

ABSTRACT

Jacques Rancière's work on aesthetics has received a great deal of attention in recent years. Given his work has enormous range – covering art and literature, political theory, historiography, pedagogy and worker's history – Andrew McNamara and Toni Ross explore his wider critical ambitions in this interview, while showing how it leads to alternative insights into aesthetics. Rancière sets aside the core suppositions linking the medium to aesthetic judgment, which has informed many definitions of modernism. Rancière is emphatic in freeing aesthetic judgment from issues of medium-specificity. He argues that the idea of autonomy associated with medium-specificity – or 'truth to the medium' – was 'a very late one' in modernism, and that post-medium trends were already evident in early modernism. While not stressing a simple continuity between early modernism and contemporary art, Rancière nonetheless emphasizes the on-going ethical and political ramifications of maintaining an a-disciplinary stance

[1] - Entrevista originalmente publicada em: **Australian and New Zealand Journal of Art**, vol. 8, Issue 1, 2007, pp. 101-109. A publicação da presente tradução foi autorizada pelos autores e pelo entrevistado.

McNamara e Ross: Em uma entrevista recente à Artforum, você desenha uma analogia entre a natureza interdisciplinar da arte contemporânea e a natureza do seu próprio trabalho [2]. Isso nos interessa uma vez que a questão do meio ou da intermedialidade é o foco dessa edição do [Australian And New Zealand] Journal Of Art. Você poderia explicar o que está em jogo na sua abordagem da interdisciplinaridade?

RANCIÈRE: Eu descreveria minha postura como *a-disciplinar* ou *in-disciplinar* em vez de interdisciplinar. Trata-se de uma postura claramente política. Uma disciplina é muito mais do que o estudo de um campo de objetos e questões. É a delimitação de um território, o que significa uma dupla operação de exclusão. Primeiramente, a distribuição de disciplinas significa a exclusão daqueles que não têm competências específicas para explorar um território. Mas, o que distingue a competência filosófica da competência histórica ou sociológica, etc? É sempre uma questão de o especialista usar o cérebro para estudar alguns fatos e tentar produzir sentido com eles. E o que distingue, por exemplo, um objeto filosófico de um objeto sociológico? Uma construção, uma performance ou um discurso são formas de ocupação que concernem ao espaço ou aos usos do tempo. São formas de distribuição do visível e do pensável. O nascimento do museu, da encenação ou da instalação artística reformula - cada um deles - a paisagem comum do visível, do pensável e do possível. Essas formas de reformulação ou de reenquadramento [*reframing*] não pertencem a nenhuma disciplina. Ao contrário, você tem que sair do sistema das disciplinas para entender como elas redistribuem as relações entre espaços e tempos, entre formas de atividade, esferas de vida e modos de discurso. A alegação da especificidade do território retira a possibilidade de entender o que está em jogo a favor de uma autoconsciência de competência: a atribuição de competências disciplinares é o modo de traçar a linha entre aqueles que são capazes e aqueles que não são.

Isto me traz ao segundo aspecto do processo de exclusão: a separação externa é a outra face de uma separação interna. O território da disciplina é estruturado pela oposição entre dois tipos de entidades: aqueles que são objetos do conhecimento e aqueles que são sujeitos do conhecimento. A posição do historiador científico ou do sociólogo dá a eles outro tipo de pensamento que aquele dos seres pensantes que são seus "objetos" e cujos pensamentos são considerados meramente a "expressão" de uma totalidade que eles são incapazes de dominar. O que eu tento opor a essa distribuição de competências é o que chamei de "método de igualdade", que faz a pressuposição

[2] - Jacques Rancière entrevistado por Fulvia Carnevale e John Kelsey. In: CARNEVALE, Fulvia & KELSEY, John. **Art Of The Possible**. Artforum, Março de 2007, pp. 356-69.

de que não há dois tipos distintos de inteligência. As descrições e os argumentos das ciências sociais são manifestações da mesma inteligência que aquela que trabalha no pensamento e na prática daqueles que são seus “objetos”. Ambos dependem do que chamei de uma poética do conhecimento que ultrapassa as divisões das disciplinas.

Você também menciona a prevalência da “multimedialidade” na arte contemporânea. Por que acredita que a emergência de tais práticas é importante? Que possibilidades essas formas contêm, na sua opinião?

Essa crença não é minha. A hibridização foi celebrada no tão falado discurso “pós-moderno” como o colapso da tradição modernista de separação entre arte elevada e cultura popular, ou ela foi tomada como evidência das novas formas de vida e arte ligadas a novas tecnologias. Contrariamente, os modernistas viram na hibridização o colapso da arte com a mercadoria ou o entretenimento. Eu apenas tentei reinscrever essas práticas na história do “regime estético da arte” [3]. Escritores modernos e pós-modernos endossam a mesma visão da modernidade como a emancipação de cada arte, o compromisso com seu próprio meio, um compromisso que remonta ao “Laocoonte” de Lessing. É por isso que eles colocam a ênfase na “ruptura” produzida pela arte multimídia. Mas essa visão é enganosa. A revolução estética, tal como a defini, significa primeiro que a equação anterior de uma obra de arte com um lugar ou destinação específicos foi substituída pela ideia de composição de um sensorio específico ou uma esfera específica da experiência. Este sensorio específico pode ser o museu – visto como o lugar “remoto” onde as obras de arte estão desconectadas de sua destinação social ou religiosa –, ainda que ele também possa ser entendido como o sensorio criado pelas práticas artísticas que superam a divisão entre sentido e mídia. O projeto de Mallarmé não era tanto sobre a “autonomia” da poesia como o era sobre inventar uma linguagem espacial da poesia, cujo modelo era a linguagem dos pés na dança. A dança moderna era ela própria uma tentativa

[3] - O que Rancière denomina “regime estético da arte” coincide aproximadamente com o período da modernidade. Aqui, a arte alcança certa autonomia ou especificidade, distinta de sua utilidade na reflexão da verdade ou do *ethos* de uma comunidade. Dentro do regime estético, as obras de arte são interpretadas nos termos de Rancière como “pertencendo a um sensorio específico que se destaca como uma exceção do regime normal do sensível, que nos apresenta uma adequação imediata do pensamento e da materialidade sensível.” (RANCIÈRE, Jacques. **The Aesthetic Revolution And Its Outcomes: Emplotments Of Autonomy and Heteronomy**. *New Left Review*, 14 March - April 2002, p. 135.) Ao mesmo tempo, essa especificidade da arte está consistentemente enfraquecida pelo fato de que o regime estético questiona e altera as distinções entre atividades artísticas e não-artísticas. Rancière ainda descreve o “regime estético da arte” como motivado por um impulso duplamente contraditório em direção à autonomia e à heteronomia.

de definir uma nova forma de performance teatral, cujas formas foram apropriadas da pintura e escultura antigas. Desde o princípio, o modernismo criou formas de performance que conectaram as artes plásticas, a música, o teatro, o design, a “mímica” [4], o cinema, o esporte e assim por diante. A ideia do modernismo como “autonomia” ou “fidelidade ao meio” é uma ideia bastante tardia. E ela operou certa inversão do modernismo histórico, que foi claramente pautado no cruzamento de fronteiras entre as diferentes artes e entre arte e vida. Então eu não engrandeço a importância das formas híbridas. Eu apenas tento dizer que elas devem ser vistas na perspectiva de uma história mais abrangente, onde os cruzamentos, as mudanças e os deslocamentos entre mídias sempre foram cruciais.

Na entrevista à Artforum, você diz que a multimídia artística não deve ser confundida com o “grande espetáculo multimídia”. Além disso, seu ensaio “O espectador emancipado” distingue diferentes tipos de hibridismo na arte contemporânea. Você é crítico a reaparecimentos da *Gesamtkunstwerk* (“Obra de arte total”), assim como de práticas híbridas que aumentam “o efeito da performance sem questionar seus princípios” [5]. Isto sugere que você não considera arte multimídia ou relacional como automaticamente subversiva ou mesmo interessante. Você poderia esclarecer, talvez com alguns exemplos, por que você tem questões com relação, em particular, a essas variedades de hibridização artística ou cultural?

“Multimídia” significa apenas a combinação de múltiplas mídias. A combinação pode ser implementada de várias maneiras, com várias intenções e vários efeitos. A combinação pode ser uma adição ou uma fusão. A adição pode produzir um excedente de poder sensorial ou pode criar um vazio, uma lacuna ou uma distância. A multimídia tem sido muitas vezes usada por artistas conceituais para explorar as relações entre palavras, significados e formas visíveis. Quando Gary Hill usou certo número de monitores como elementos esculturais para explorar as relações entre a boca e as palavras que passam por ela, isso dificilmente poderia ser considerado um “hiper-espetáculo”. Mas, por outro lado, quando Jason Rhoades construiu a instalação gigantesca *The Creation Myth* (1998), que deveria representar o fole da máquina capitalista deglutindo e transformando tudo em

[4] - Por “mímica”, Rancière quer dizer um tipo de performance em uma conotação mais ampla da que é indicada pelo termo em inglês ‘mime’ [ou pelo termo ‘mímica’ em português (N.T.)]; ela se difere ainda do sentido usual da palavra em francês, que implica o mimetismo.

[5] - RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 25. Ou: _____. **The Emancipated Spectator**, Artforum, March 2007, p. 280.

merda, ele pode ter tido a intenção de denunciar a máquina capitalista, mas no fundo o que fica é uma espécie de parque temático de entretenimento. O mesmo aconteceu quando Yinka Shonibare criou seu *Garden Of Love* (2007), em que transformou algumas conhecidas pinturas francesas do século 18 em *tableaux vivants* e vestiu as personagens com tecidos batikue [6]. Ele pode ter tido a intenção de denunciar tanto a realidade da escravidão por trás das felizes cenas amorosas da vida nobre como a falsa autenticidade do batikue africano, que na realidade foi feito na Indonésia, mas o que fica é uma cena de museu de cera. De modo mais geral eu diria que não há conexão direta entre multimídia e subversão (ou subjugação). Um dispositivo [*dispositif*] técnico é sempre, ao mesmo tempo, um dispositivo estético e é nesse nível que a arte pode se comprometer com tal e tal significado político, de acordo com tal e tal contexto. Nos tempos de Appia, Mayakovsky ou Artaud, a encenação tomava emprestadas formas de capacitação física da iluminação ou da música, da dança, da ginástica, do circo ou do cinema, de modo que o teatro pudesse sair de si mesmo e tornar-se uma forma de existência para a própria sociedade [7]. É claro que atualmente essas adições tornaram-se, em grande parte, meras formas de intensificação do efeito da performance teatral.

Na crítica artística e cultural existe, há muito tempo, a visão de que ser crítico significa demonstrar, por exemplo, a cumplicidade da arte com a globalização, o espetáculo de consumo, ou, como você coloca, a "captura fatal da arte pelo discurso". Você enxerga seu trabalho como um suplemento a essa análise, isto é, você não rejeita de todo a força de tais críticas, mas simplesmente acha que são muito mecanicistas? Ou, ao contrário, você considera seu trabalho um antídoto a essas análises, cuja tendência é presumir que toda atividade é compromissada de antemão?

Não estou querendo dispensar o artista da sua responsabilidade, mas eu acho que esta responsabilidade deve estar desconectada dos estereótipos do discurso crítico sobre o poder esmagador do mercado e do consumismo que faz deles vítimas ou cúmplices de suas falácias. A denúncia das mitologias da mercadoria, das falácias da sociedade do consumo e do império do

[6] - O trabalho "Garden Of Love", de Shonibare, foi criado para o *Musée Du Quai Branly* e realizado nesta mesma instituição, em Paris, de 2 de abril a 8 de julho de 2007.

[7] - Como Mayakovsky ou Artaud, o suíço Adolphe Appia (1862-1928) foi um pioneiro e teórico do teatro e cenografia modernos. Rancière discute aspectos de seu livro de 1899 *Die Musik Und Die Inszenierung* (A música e a cena) em seu ensaio **What Aesthetics Can Mean**, publicado em *From An Aesthetic Point Of View: Philosophy, Art And The Senses* (ed. Peter Osborne). Serpent's Tail: London, 2000, pp. 13-33.

espetáculo que previam, 40 anos atrás, “desmascarar” os vários mecanismos de dominação, de modo a providenciar aos batalhadores anticapitalistas novas armas, tornou-se exatamente o contrário: uma sabedoria niilista do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer coisa, de qualquer coisa com a sua imagem, e da mentira de qualquer imagem. Esta sabedoria niilista retrata a lei da dominação como uma força que permeia todo desejo de fazer qualquer coisa contra ela. Qualquer protesto é uma performance, qualquer performance é um espetáculo, qualquer espetáculo é uma mercadoria, tal é a tese de base dessa sabedoria pós-marxista e pós-situacionista. De tal modo que responsabilidade é vertida em incapacidade.

Este é o meu ponto: a tradição da emancipação, que significa o reconhecimento da capacidade de todos, tem sido contaminada na tradição crítica por visões sobre o império da mercadoria e a incapacidade de resistir a ele que na verdade nasceu de uma situação bastante diferente: isto é, na ansiedade burguesa do século 19 com relação aos efeitos do acesso popular a novas formas de consumo, estimulando a capacidade de qualquer um de reformular seu próprio mundo vivido. Essa ansiedade tomou a forma de uma preocupação paternal com o perigo ameaçando aquelas pobres pessoas, cujos frágeis cérebros eram inábeis para lidar com essa multiplicidade. Em outras palavras, capacidade foi transformada em impotência.

Essa preocupação paternal – e a pressuposição de “incapacidade” aí implicada – foi, por sua vez, generosamente endossada por aqueles que quiseram ajudar essas pessoas pobres a se tornarem conscientes de sua real condição, esquecida e mascarada pelas tentações e mentiras da imagem ou do regime do espetáculo. Eles a endossaram porque os procedimentos críticos orientam-se na cura dos incapacitados, daqueles que não estão na possibilidade de ver, incapazes de compreender o significado do que veem, incapazes de passar do conhecimento à ação. O problema é que os médicos precisam dos incapacitados; eles precisam reproduzir as deficiências que curam. E os promotores precisam dos acusados para sustentar a acusação. O que tentei fazer é deixar de lado essa posição paternalista a fim de dar a ver o potencial de novas capacidades envolvidas no fenômeno da apropriação cultural e da negociação entre forças conflitantes.

À parte essas críticas à arte, sua abordagem também contraria o argumento apresentado em alguns setores da história da arte, que se interessa em preservar o juízo estético ao vinculá-lo à questão do meio. Grosso modo, o argumento deles é o de que se você abandona o meio, você abandona o juízo estético. Dado que o seu trabalho está envolvido na recuperação do potencial crítico da estética, como você responderia a esta afirmação que liga o juízo estético à questão da especificidade do meio?

Não consigo encontrar qualquer conexão teórica ou histórica entre “juízo estético” e a especifici-

dade do meio. Um juízo estético, como diz Kant, significa o juízo sobre uma forma, desvinculado do conhecimento de seu modo de fabricação. Em certo sentido, estética significa a perda de um sistema de mediações. *Mimesis* significa o conjunto de regras explícitas e implícitas que fazem a conexão entre as leis da poiesis e as formas da *aisthesis*. *Aesthetics*, ao contrário, significa a ausência de qualquer conexão entre o sensorio da produção artística e o sensorio da experiência estética. Por um lado, isso torna ambíguo que algo como um “meio” seja o princípio do juízo estético. Por outro, a “especificidade do meio” foi invocada como uma maneira de preencher a lacuna e restaurar a continuidade entre a produção artística e a percepção estética. Mas, a noção de meio não esclarece nada quanto a isso. Ela se refere a técnicas e instrumentos materiais? Nesse sentido, é claro que não se produz o mesmo efeito com uma flauta ou um contrabaixo, com aquarela, carvão ou acrílico. E, a despeito disso, não se definiu ainda o meio da música ou da pintura. Do modo como foi usado na disputa modernista, o conceito de meio desempenha um papel duplo. Ele amarra a simples ideia de significados técnicos específicos com algo um pouco diferente: a suposta presença de uma arte. Assim, a fidelidade ao meio, concebida como a indagação sobre as possibilidades dadas por um arranjo definido de significados, tornou-se o seu oposto: a ideia de arte como um fim em si mesma, em oposição à subjugação de um meio [*means*] para um fim. O meio [*medium*] foi identificado como um fim em si mesmo. Isto significa que a especificidade do meio tornou-se a mera metáfora de identificação entre a autoconsciência de uma arte e a afirmação da autonomia da arte. Quando a dúvida sobre essa identificação foi lançada, a ideia de especificidade do meio foi novamente revirada: a fidelidade ao meio tornou-se a obediência ao outro, a escolha absoluta equivalendo à absoluta ausência de escolha.

Na introdução ao seu livro *The Politics Of Aesthetics*, Gabriel Rockhill afirma que você rejeita “discursos fundados na singularidade do outro” e, em vez disso, mostra como “eles se baseiam, em última análise, em manter o outro no seu lugar”[8]. Essa parece uma maneira muito limitada de se pensar sobre a singularidade e o outro. Em seu livro sobre Clement Greenberg, por exemplo, Thierry de Duve apresenta uma leitura da abordagem greenbergniana da questão do meio como outro [9]. O que ele quer dizer é que Greenberg vê o meio como um “obstáculo” – o artista deve lutar com o meio e nunca estar sempre no comando –, que de

[8] - RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics: The Distribution Of The Sensible**. Trad. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2004, p. 2.

[9] - DE DUVE, Thierry. **Clement Greenberg: Between The Lines**. Trad. Brien Holmes. Paris: Éditions Dis Voir, 1996, p. 86.

Duve acredita girar em torno de pressupostos heróicos sobre a vanguarda, por considerar o meio como “o endereçamento a um outro indeterminado”. Você tem grandes objeções quanto a colocar a questão do meio desse modo? Que objeções seriam?

A ideia do meio como o outro resistente deve ser reestabelecida a sua verdadeira origem: a noção hegeliana de arte simbólica. É Hegel quem coloca a “resistência da matéria” no centro da análise da arte e a concebe não como mera imperfeição, mas como uma lacuna no interior da própria prática e sentido da arte – isto é, a marca de um excesso da ideia sobre a sua própria representatividade. É este excesso que foi conceitualizado na interpretação de Adorno da “autonomia” como resistência e contradição interna. E é essa ideia que foi revogada pela ideia lyotardiana do sublime como o princípio da arte moderna. Na análise de Lyotard há uma mudança significativa da ideia de resistência da matéria para a declaração de uma figura religiosa do Outro. Veja o seu texto *Após o sublime, estado da estética*, no qual ele defende que o sublime é o princípio da arte moderna [10]. Isso parece querer dizer, primeiramente, que a arte moderna é fiel à alteridade dos materiais. Como ele defende, sua tarefa é “abordar” o problema em sua alteridade sem ter que recorrer à representação. Desse modo ele enfatiza seu compromisso com a qualidade ímpar de um tom ou uma nuance, a textura de uma pele ou a fragrância de um aroma. Mas, logo ele torna todas essas singularidades intercambiáveis, uma vez que “designam o acontecimento de uma paixão, de um sofrimento para o qual o espírito não estava preparado, que o desampara e do qual apenas conserva o sentimento, a angústia e o júbilo de uma dívida obscura” [11]. De tal maneira, o compromisso com o problema torna-se o mero sinal de dependência com relação a uma alteridade radical. Esta alteridade é trazida primeiramente como o choque do *aistheton* ou a “escravização” ao *aistheton*, como ele coloca [12]. Mas esta escravização ao *aistheton* torna-se por fim a “dívida” ética com um Outro absoluto: o que quer dizer, em última análise, que a tarefa da arte é marcar um choque, o que significa a dependência da mente sobre a lei do Outro – seja a “coisa” lacaniana ou o Deus de Moisés. Creio que a análise de Duve sobre Greenberg está de acordo com a ideia lyotardiana de “dívida”, o que quer dizer que ela está de acordo com a mudança que tornou o compromisso “modernista” com o meio um compromisso neo-religioso com a lei do Outro.

[10] - LYOTARD, Jean-François. *Após o sublime, estado da estética*. In: _____. **O inumano - considerações sobre o tempo**. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandra. Editorial Estampa: Lisboa, 1997.

[11] - *Ibid.*, p. 145.

[12] - Lyotard não usa em seu ensaio este termo em específico, que é “o sensível” em grego antigo.

Em uma série de publicações você propõe que o máximo de igualdade central ao regime estético da arte é desdobrado em termos de identidade dos opostos. Aqui, categorias normalmente opostas, tais como forma e matéria, consciência e inconsciente, intencional e involuntário, e arte e não-arte são trazidas para uma relação de igualdade em vez de divisão hierárquica. Você poderia falar sobre as implicações políticas dessa equivalência relacional entre categorias opostas?

Eu não quis estabelecer uma equação mecanicista, como: igualdade estética = identidade dos opostos. O que eu quis dizer é que o regime estético da arte implica em uma redistribuição com respeito às distribuições precedentes dos territórios e hierarquias. Quando Schiller demonstra dar um significado político à concepção kantiana de forma, ele enfatiza sua recusa à velha hierarquia entre matéria e forma ou entendimento e sensibilidade. Obviamente que essa hierarquia estava de acordo com toda uma ordem política, social e ideológica, estruturada em torno da oposição entre atividade e passividade, em que a “atividade” permanecia como o privilégio dos príncipes e das classes elevadas enquanto a “passividade” permanecia como a sina daqueles que eram aprisionados pela necessidade de uma vida produtiva e reprodutiva. Nesse caso, é possível falar de uma “identidade dos opostos”, mas o que acontece é muito mais como uma suspensão: a percepção da forma já não é mais dependente de um modelo matéria-forma de acordo com uma hierarquia social. O mesmo acontece com a rejeição à divisão dos gêneros, uma vez que essa divisão era baseada em distinções “sociais”, nomeadamente na “dignidade” dos assuntos representados pela arte. Quando artistas, escritores ou críticos do século 19 afirmavam que todos os assuntos eram equivalentes, era ainda uma questão de afirmar uma forma de igualdade estética, que, no entanto, não poderia ser descrita como uma “identidade dos opostos”. Quanto à separação entre arte e não-arte é um caso interessante, porque não se trata de tornar idênticos os opostos. Trata-se de elaborar uma nova oposição, cujo estado é bastante diferente do anterior. A distinção “arte/não-arte” não teve lugar na ordem representacional. Nessa ordem, o que era relevante era a oposição entre as belas artes – ou artes liberais – e as artes mecânicas, o que significava uma oposição entre as artes voltadas ao prazer e a glorificação dos nobres e as artes projetadas para responder às necessidades da vida prática. Não havia um princípio claro de distinção e, igualmente, um conjunto de regras adequadas à dignidade de cada arte. O regime estético substituiu por esta hierarquia a separação entre arte e não-arte, que é indeterminada. Ela funciona como uma norma, mas uma norma equivocada. Por um lado, a arte deve estar separada da rede de relações sociais; por outro, ela é vista como a construção de novas formas de vida. Além do mais, as fronteiras entre arte e não-arte não são claras: a arte é transformada em *kitsch*; ou, ao contrário, mercadorias obsoletas entram no domínio da arte. Então não é tanto uma “identidade dos opostos” quanto uma redistribuição de territórios e fronteiras.

Uma característica impressionante dos seus textos sobre estética é a atenção aos desenvolvimentos empíricos nas várias artes que você abordou. Isso difere do modo como alguns filósofos fazem uso da história da arte, sem muita preocupação com as especificidades históricas ou formais de cada prática artística. Ao mesmo tempo, pessoas como nós, que trabalhamos com história da arte, crítica e curadoria regularmente introduzimos materiais filosóficos em nossos textos sobre arte. Mas, isso também pode ter os seus problemas. Por exemplo, o pós-modernismo antiestético que foi dominante nos E.U.A. nos anos 1980 anunciava que a filosofia estética de Kant era irrelevante para a arte contemporânea. Mas, tais reivindicações eram geralmente baseadas em leituras superficiais ou mesmo em considerações de terceira mão da filosofia kantiana. Qual a sua impressão sobre esses problemas, uma vez que em alguns sentidos eles apontam para os perigos em ultrapassar as fronteiras disciplinares muito improvisadamente? Seria possível comentar sobre o modo como você aborda as diferentes disciplinas que o seu trabalho atravessa?

Na minha visão, o perigo não é o de ultrapassar as fronteiras. Não é uma questão de fronteiras. É uma questão de trabalho e paciência. Todos estão autorizados a ler Kant e a fazer uso dele, mesmo sem ter qualquer “treino filosófico”. Ler Kant passa a ser um bom treino filosófico em si mesmo. E, para entender o que está em jogo em Kant, é preciso ultrapassar as fronteiras da história da filosofia. É preciso olhar para os vários eventos e debates que ocorreram ao mesmo tempo – discussões sobre os salões, a invenção do museu de arte (notadamente em um contexto revolucionário), a constituição da história da arte – e é preciso fazer suas teses ressoarem em diferentes contextos históricos e sociais. Quanto a mim, eu entendo o que esteve em jogo na ideia kantiana de juízo estético como “desinteressado” na esteira da minha pesquisa sobre a emancipação dos trabalhadores na França do século 19. Poderia parecer que isso não tem “nada a ver” com estética. Parece-me, contudo, que a emancipação dos trabalhadores significou para eles a possibilidade de adquirir a capacidade de um olhar “desinteressado”, a capacidade de quebrar as formas de percepção e ajuizamento que deveriam supostamente “caber” ao *ethos* do trabalhador. Eu poderia entender a estética kantiana a partir do ponto de vista da emancipação dos trabalhadores e a emancipação dos trabalhadores do ponto de vista da estética kantiana. É claro, quando fiz isso os historiadores pensaram que eu estava fazendo uma mera especulação filosófica e os filósofos que eu estava fazendo uma mera pesquisa empírica. Para mim, não importa como você é classificado. O que importa são as novas linhas que você é capaz de traçar entre objetos e campos distintos: arte e teoria são sobre esta formulação de novas paisagens do perceptível e do pensável. Então, o perigo não é que críticos de arte, historiadores ou curadores leiam Kant a sua própria maneira. O ponto é que eles geralmente não leem Kant, eles apenas pegam emprestadas interpretações *readymade* de Kant – ou de qualquer outro

filósofo – que algum de seus colegas já havia pegado de um comentário “autorizado” sobre Kant feito por um filósofo que o leu através da interpretação de Derrida, Lyotard ou outros. O ponto é que quando você se recusa a transcender as fronteiras, então você tem que acreditar nas pessoas que arranjaram os materiais para você. Além do mais, se você fizer a decisão de usar seus próprios olhos e cérebro, você nunca saberá quanto tempo vai levar, tampouco aonde chegará.

Jacques Rancière, filósofo francês, é nascido em Argel no ano de 1940. É professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito do Departamento de Filosofia da Universidade de Paris. Publicou, entre outros, “O espectador emancipado” (Martins Fontes, 2012), “O destino das imagens” (Contraponto, 2012), “ A partilha do sensível” (Editora 34, 2005) , e, mais recentemente, “O ódio à democracia” (Boitempo, 2014).

Andrew McNamara é professor na Universidade de Tecnologia de Queensland (Queensland University of Technology), Brisbane, Austrália, e historiador da arte. Sua pesquisa tem se focado sobretudo no legado modernista para a arte e cultura contemporânea.

Toni Ross é professora titular de história da arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Nova Gales do Sul (University of New South Wales), Sydney, Austrália. Sua pesquisa recente foca nas filosofias estéticas da arte moderna, assim como nas interfaces entre arte e design em práticas artísticas contemporâneas.

Rodrigo Carrijo é graduando em Teoria do Teatro pela Unirio e coeditor da revista Ensaia.

Vida

Márcio Abreu

(sob a influência da obra de Paulo Leminski e com a colaboração dramaturgica de Giovana Soar e Nadja Naira)



Foto: Elenize Dezgeniski

Uma banda formada por exilados prepara-se para o ensaio de uma apresentação que deverá acontecer nas comemorações do jubileu da cidade.

Rodrigo entra pela platéia, vê a cortina do palco se abrir, sobe no palco.

Parede. Um mapa-múndi pendurado. Uma sala vazia, sem janelas. Mesa. Cadeiras empilhadas. Um ventilador. Instrumentos musicais. Pedestal com microfone. Apenas uma porta de dimensões incomuns permite a entrada e a saída de objetos e pessoas.

Rodrigo – Quem brilha? (Pausa) foneticamente a pergunta é uma modulação ascendente na emissão da frase. Perceberam? Quem brilha? Eu pergunto. Se eu pergunto e vocês me respondem, alguém me responde, podemos começar o diálogo. Você pode me dizer, alguém pode me dizer, minha testa brilha quando eu suo e eu digo sim está calor aqui, abafado, quer um lenço? Podemos abrir as janelas, se tiver janelas. Não, não há janelas, não me parece que tenha janelas aqui, você vê, uma janela? Eu pergunto, e continuamos nosso diálogo e você diz alguém diz, eu daqui vejo uma janela, ela está aberta, eu gosto de janelas abertas, a noite está linda, fresca e nós podemos olhar o céu, você vem olhar o céu? E por aí vai. É essa capacidade das línguas de formular perguntas que

funda um mundo humano. Quem brilha? Eu pergunto. E você me diz alguém me diz, um vaga-lume brilha, ele acende o traseiro. Eu dou risada e digo que sim, que a noite deve estar fresca e que se houver realmente uma janela aberta. Se você diz é porque ela está aberta. Ela está? Aberta? E por aí vai. Há um abismo, por exemplo, entre duas frases como: O sol brilha. Ponto. Quem brilha? Interrogação. (Entra Giovana) O mundo das plantas e dos animais, presumo, é feito apenas de frases afirmativas. Uma pedra poderia dizer “o sol brilha”. Definitivo. Mas só você pode dizer alguém pode dizer a segunda frase, a que pergunta, a que me leva até você. O reconhecimento da diferença entre o eu que eu sou e o eu que o outro é. Separados e próximos. Perceberam? Como a gravidade, que é uma espécie de força de atração mútua entre os corpos. (Cai sua calça. Giovana o ajuda. Raineri entra) Perceberam? Gravidade. Confere peso aos objetos e faz eles caírem no chão. É a minha desgraça. O cigarro também, mas em todo caso é proibido fumar. (Contrariado) É esta a frase: é proibido fumar em ambientes fechados. Afirmativa. Imperativa. Proibido! Há janelas aqui? Não, não há janelas, não me parece que tenha janelas aqui. Mas seria proibido mesmo se tivesse janelas e elas estivessem abertas. Mesmo se o ar fresco da noite pudesse entrar. Mesmo se eu estivesse sozinho na janela olhando as estrelas. Ta calor aqui, abafado! (Silêncio). Bom... Quem brilha?

Giovana – As estrelas.

Rodrigo – Você me diz alguém me diz. Sim! As estrelas! A luz que podemos ver no céu noturno viaja centenas ou milhares de anos antes de se tornarem visíveis aos nossos olhos. Aqui, no nosso universo, tudo leva tempo pra viajar, inclusive a luz, que viaja sempre à máxima velocidade possível.

Giovana – O sol brilha.

Rodrigo – Você me diz alguém me diz. Sim, a luz do sol leva cerca de 8 minutos e meio pra chegar à Terra. Perceberam? E nós estamos aqui (aponta o lugar específico no mapa). Estamos aqui, não estamos? Alguém escapou? Estamos aqui, girando ao redor do sol. Bom, e eu acho que antes disso aqui era mais unido, mais coladinho, era um conjunto, era chamado Pangeia. Então quem quisesse ir daqui pra cá, por exemplo, não precisava atravessar o mar, ia caminhando. Hoje em dia não dá mais pra fazer isso, por que os continentes se separaram e diz que até hoje se separam, tem gente que fala que os continentes se separam 10 centímetros por ano, continuam se separando até hoje, só que a gente não percebe. Isso quer dizer que daqui a dois milhões de anos...

Giovana – ...a gente se encontra do outro lado!

Rodrigo – A gente pode se encontrar do outro lado, você me diz alguém me diz, eles podem se encontrar do outro lado. E também, e também assim, isso não é assim, porque é mais arredondado, perceberam? E quem está nesses lugares não percebe que é arredondado porque só se percebe que é arredondado se a gente está muito alto, se a gente consegue pegar uma aeronave e subir muito alto, aí ela vai pro céu, sobe muito alto, vai pro espaço! Perceberam? Pro espaço!

Giovana – Um cigarro aceso.

Rodrigo – Brilha.

Giovana – Um vaga-lume!

Rodrigo – Brilha! Brilha, brilha.

Giovana – Uma testa suada... Brilha.(Enxuga a testa dele com um lenço).

Ranieri - Esse negócio de arredondado, por exemplo. Antes eu pensava que o mundo tinha uma margem. Quando eu era criança, eu pensava que se a gente andasse sempre em linha reta, a gente ia chegar ao fim. Depois eu entendi que não, que isso é uma bola, se a gente anda sempre em linha reta, a gente vai dando uma volta na bola.

Giovana – No globo.

Ranieri – No globo.

Giovana – A gente dá a volta no globo.

Ranieri – No globo!

Giovana – Eu digo no globo.

Ranieri – Eu digo no globo.

Giovana – E isso não tem fim!

Rodrigo - E lá do alto você pode observar esse globo (aponta o mapa). Só muito alto, eu digo.

Então eu imaginei que se a gente dá a volta no globo numa velocidade muito alta a gente avança no tempo, não é possível voltar no tempo, mas é possível avançar. E quem está aqui talvez possa ver uma aeronave a toda velocidade passando no céu. Se for de noite talvez você possa ver uma luzinha a toda velocidade girando o globo.

Giovana – Uma aeronave!

Rodrigo – Brilha.

Giovana - Meus sapatos...

Rodrigo – Brilha! Brilha, brilha. Tem lugares aqui que falam línguas parecidas e tem línguas inclusive que são as mesmas. Tem, por exemplo, aqui se fala inglês, e aqui também se fala inglês. (Apontando o mapa)

Giovana – An aircraft! My shoes!

Rodrigo - E esse inglês que se fala aqui e aqui têm acentos diferentes, eles podem se entender, mas eles, eles falam diferente, eles têm jeitos diferentes de falar, como aqui, aqui também se fala inglês, mas é diferente daqui e daqui, aqui se fala chinês.

Giovana – Chinese.

Rodrigo - Aqui se fala espanhol.

Giovana – Spanish.

Rodrigo - E aqui se fala, se fala, tem várias línguas aqui.

Giovana – Many, many languages.

Rodrigo - E tem línguas que não existem mais, que deixaram de existir.

Giovana – Desapeare.

Rodrigo – Tem cidades que foram construídas ao longo do tempo e tem cidades que foram imaginadas antes de serem construídas. Uma pessoa pensou, desenhou e construiu. Mas até hoje se imagina e se constrói aqui. Perceberam? E sempre pra construir uma cidade é necessário imagina

Giovana – Imagine...

Rodrigo – Uma coisa que a gente conhece pode ser universal apesar disso não ser o universo, apesar disso ser apenas o nosso pequeno mundo. E as pessoas que estão aqui. Nós estamos aqui. Estamos aqui, não estamos? As pessoas que estão aqui, além de ver as aeronaves que giram a toda velocidade avançando no tempo, elas também vêm as estrelas. Aqui é bacana porque cada povo desses que parece, não parece tão grande, mas é enorme, cada povo desses vê estrelas. O céu estrelado tem leitura livre: em aberto. Em latim, de-siderare é igual a desejar. Cair das estrelas? Cada cidade tem um céu. Cidades que foram imaginadas que foram construídas e que não existem mais, ou melhor, elas existem, algumas delas, só que elas não existem da forma como existiam antes. Elas estão lá como que destruídas, porque um dia essas pessoas que moravam, por exemplo, aqui elas deixaram de existir, mas o que elas construíram ficou e existe até hoje. E aí essas pessoas aqui, elas delimitaram, elas delimitam alguns espaços, que a gente chama de país, países, e às vezes uma pessoa não pode mais viver no seu país, porque ela não quer, ou porque não querem que ela continue vivendo lá. Perceberam? Por exemplo, aqui tem um lugar onde às vezes as pessoas fogem, elas não concordam com alguma coisa, e nesse lugar aqui, já teve um tempo em que não quiseram que as pessoas continuassem aqui, então pessoas que moravam aqui foram morar aqui foram morar aqui foram morar aqui e outras, algumas, foram morar aqui e outras foram para outras partes do globo, do mundo, nosso pequeno universo, porque a gente não conhece vida fora disso aqui! E elas ficaram nesses lugares por algum tempo, dez quinze vinte anos e um dia disseram que estava tudo bem se elas pudessem voltar e algumas delas voltaram outras não e algumas morreram antes mesmo de voltar. As pessoas se movem aqui. Elas se atraem, se repelem. E existe uma coisa que segura tudo isso aqui que a gente chama de gravidade. Como eu falei, uma espécie de força de atração mútua entre os corpos. E se por acaso por 30 segundos faltasse gravidade podia acontecer um desastre, aliás, aconteceria vários desastres por todo o mundo, algumas pessoas podiam até morrer se faltasse gravidade por 30 segundos, mas a gente pode imaginar também que podia faltar pra algumas pessoas, mas pra outras não e aí essas pessoas podiam ajudar as outras pra que elas não morressem. Perceberam?

(O espaço se amplia)

Rodrigo – E também essas pessoas que vivem aqui, elas escrevem e talvez elas escrevam pra convencer outras pessoas das suas idéias, ou pra sensibilizar, ou só por escrever, ou pra desabafar

ou pra existir. Talvez elas escrevam pra contar o que elas pensam, pra contar o que elas imaginam. Perceberam? E tem gente que conta de maneira tão bonita que as outras pessoas querem ler o que elas escreveram, então elas imprimem o que escreveram e outras pessoas compram pra poder compartilhar essa mesma idéia, e às vezes acontece que a idéia é tão bonita que uma idéia que foi escrita aqui ela pode ser lida nesses lugares aqui em outra língua também. Se as pessoas têm uma idéia bonita é provável que essa pessoa que mora aqui queira saber o que está escrito e aí ou ela conhece essa língua ou ela conta com a ajuda de alguém que conhece essa língua pra traduzir pra essa pessoa que mora aqui do outro lado do mundo, senão ela não pode ler.

Giovana – Autrement elle ne peut pas lire.

Rodrigo – Principalmente se for escrito em chinês.

Giovana – Surtout si c'est écrit en chinois.

Rodrigo – Porque chinês é difícil de entender.

Giovana – Parce que chinois c'est difficile a comprendre.

Rodrigo – E essas palavras que as pessoas imaginam.

Giovana – Et ces mots que les gent imagine.

Rodrigo – Elas podem ser gravadas em muros.

Giovana – Ils peuvent être gravés dans des murs.

Rodrigo – Mas elas só são gravadas em muros.

Giovana – Mais ils ne sont gravés dans des murs...

Rodrigo – Se elas têm alguma importância pra alguém.

Giovana – ...que s'ils ont une importance pour quelqu'un.

Rodrigo – Pode ser que elas não tenham a menor importância pra ninguém.

Giovana – peut être que ils n'ont aucune importance pour personne.

Rodrigo – Eu falo aqui com vocês e pode ser que as minhas palavras não tenham a menor importância.

Giovana – Je parle la avec vous et peut être que mes paroles n'ont aucune importance.

Rodrigo – Perceberam?

Giovana – Perceberam?

Rodrigo – Pra mim elas têm.

Giovana – Pour moi elles en ont.

Rodrigo – Eu não gravei no muro, mas pra mim elas têm. Não têm?

Giovana – Je n'ai pas gravé dans le mur, mais pour moi elles en ont. Ne c'est pas?

Rodrigo – Eu pergunto e você me diz alguém me diz.

Giovana – Je demande et vous me dites quelqu'un me dit.

Rodrigo – Sim eu me importo com as suas palavras.

Giovana – Oui ça me concerne vos mots.

Rodrigo – Eu escuto.

Giovana – Je vous écoute.

Rodrigo – Eu estou com você agora.

Giovana – Je suis la avec vous.

Rodrigo – Você está aqui.

Giovana – Vous êtes la.

Rodrigo – Nós estamos aqui.

Giovana – Nous sommes la.

Rodrigo – Alguém escapou?

(Silêncio)

Giovana – Um, dois, três, quatro.

(Início do ensaio. Trompete, pratos, bumbo e voz. Canção em russo a partir de trecho de poema de Maiakóvski. Interrupção)

Giovana – Parou.

Ranieri – Somos só nós hoje aqui.

Giovana – Você errou.

Rodrigo – Eu errei?

Giovana – O que? É mais rápido o andamento.

Ranieri – Somos só nós hoje aqui.

Giovana – Você errou.

Ranieri – Eu errei?

Giovana – O que? É mais rápido o andamento.

Ranieri – Somos só nós hoje aqui?

Rodrigo – É mais rápido?

Giovana – Parece que sim.

Rodrigo – Mais rápido?

Giovana – Não, parece que sim, que somos só nós hoje aqui.

Rodrigo – Ah.

Ranieri – Foi o que eu pensei.

Giovana – E é mais rápido, o andamento.

Rodrigo – Ah, então é mais rápido? (Pausa) Não entendi. É ou não é?

Ranieri – Sim, é que eu perguntei: somos só nós hoje aqui? E ela me disse: parece que sim.

Giovana – Parece que sim, que somos só nós hoje aqui.

Rodrigo – E é mais rápido o andamento.

Giovana – No dia, vai ter que dar tudo certo!

Ranieri – A gente tem que se preparar.

(Pausa. Descansam)

Ranieri – Sabe que outro dia eu estava atravessando a rua, na chuva, o sinal aberto pra mim, no meio do caminho o sinal abriu para os carros, uma senhora queria me atropelar, ela queria, porque ela estava certa, o sinal estava aberto pra ela, ela ia me atropelar, aquela vaca!

Giovana – Vaca.

Rodrigo – Vaca.

Giovana – Vaca?

Ranieri – Vaca!

Rodrigo – Vaca!

Giovana – Mas quando não ta chovendo...

Ranieri – Ta sempre chovendo.

Rodrigo – Ta calor aqui, ta abafado.

Ranieri – Ta abafado.

Giovana – Sim, mas quando não ta chovendo eu gosto de andar a pé. Eu venho a pé. Adoro andar pela cidade. Venho sempre a pé. A luz dessa cidade é linda!

Rodrigo – E você dá bom dia quando entra num elevador?

Giovana – Claro, eu dou bom dia!

Rodrigo – E alguém responde?

Giovana – Não.

(Risos)

Rodrigo – Quando isso acontece comigo...

Ranieri – Isso sempre acontece comigo.

Rodrigo – Então... Eu mesmo respondo. Eu digo: bom dia! Eu respondo: bom dia. Às vezes até dou uma conversadinha comigo mesmo. Pergunto: como está o tempo? Respondo: chovendo. Pergunto: e a família? Respondo: longe, muito longe. eu não sou daqui. E por aí vai. Perceberam?

Giovana – As pessoas fazem cara de nada.

Ranieri – De nada.

Rodrigo – Cara de nada.

Giovana – Como se o elevador estivesse vazio.

Ranieri – Como se a cidade estivesse vazia. (Pausa) Eu detesto domingo.

Rodrigo – Adoro!

Giovana – Adora domingo?! Quem é que adora domingo?

Ranieri – Detesto. Domingo a noite, televisão ligada, sozinho nessa cidade.

Rodrigo – Adoro! O ritmo das coisas. O tempo passa diferente.

Giovana – Mas de dia quando ta sol é lindo! Você anda nas ruas, passeia nos parques. Faz um piquenique! Adoro piquenique no domingo!

Ranieri – Detesto. Fazer o que no parque? Dar incontáveis voltas ao redor de um lago artificial sem dizer bom dia a ninguém? Fazer piquenique na grama cheia de cocô de cachorro?

Giovana – Pára! Não é isso.

Rodrigo – Você gosta de cachorro?

Giovana – Gosto. Mas não é isso.

Rodrigo – Onde eu moro, às vezes os cachorros latem a noite toda.

Giovana – Sim, mas eu disse: pára! não é isso, porque eu adoro um domingo de sol nessa cidade.

Rodrigo – Mas você não gosta de cachorro? Não entendi. Gosta ou não gosta?

Ranieri – Sim ela gosta. É que eu falei que detesto parques, lagos artificiais, pessoas que não se dizem bom dia e piqueniques aos domingos.

Rodrigo – Mas você falou de cachorro.

Ranieri – De cocô de cachorro.

Rodrigo – Sim, e eu disse que os cachorros latem.

Giovana – Nas noites de frio os cachorros latem.

Ranieri – Nas noites de domingo. Latem porque a noite dói no coração do mundo.

Giovana – Bonito!

Ranieri – Eu estava pensando...

Rodrigo/Giovana – Oi?

Ranieri – Eu tava pensando...

Rodrigo/Giovana – Quê?

Ranieri – Eu tava pensando...

Rodrigo/Giovana – Hã?

(Risos)

Ranieri – Eu estava pensando ontem nos 15 minutos da minha vida que fizeram diferença no resto da minha vida...

Giovana – Bonito!

Ranieri – E eu recebi isso.

Giovana – O que?

Ranieri – Tem gente que aceita.

Giovana – Quem foi que te deu?

Ranieri – Na rua, uma senhorinha me deu. Eu li na frente dela. Eu acho que se você não ler tudo bem, você não se compromete.

Giovana – A partir do momento que você lê, já fica com isso dentro?

Ranieri – Se você não ler você não se compromete.

Giovana – Fica com a culpa? Ah com a culpa!

Ranieri – Pois é eu li e fiquei com a culpa.

Giovana – É a culpa

Ranieri – É a culpa!

Giovana – É a culpa.

Ranieri – É a culpa! E eu tenho certeza que vai me acontecer uma coisa muito boa, depois que eu fizer isso. (Beija alguém e lê em voz alta) “Beije alguém que você ama muito ao receber esta carta. Ainda mais que ela veio te trazer sorte. A original está em Northumberland”.

Rodrigo – Inglaterra.

Ranieri – “E suas cópias rodam o mundo inteiro”. (Entrega uma cópia ao Rodrigo, que lê)

Rodrigo – “Pensamento positivo faz milagre”. (Risos).

Giovana – Leu! Ta comprometido!

Ranieri – Leu. Se você não ler não se compromete.

Rodrigo – Fiquei com a culpa?

Giovana – Ah com a culpa!

Ranieri – Pois é ele leu e ficou com a culpa.

Rodrigo – Fiquei com a culpa.

Ranieri – “Após recebê-la, você terá muita sorte. Parabéns! Não mande dinheiro, pois a felicidade não tem preço”.

Giovana – Quantas você vai ter que mandar?

Ranieri – “Envie 20 cópias pelos correios ou pessoalmente, para as pessoas que precisam de muita sorte. (Distribui para o público) Não guarde esta carta. Ela deverá sair de suas mãos em 96 horas”.

Rodrigo – 4 dias.

Ranieri – “Esta carta não é brincadeira ou superstição”.

Giovana – É uma corrente energética! Pensamento positivo!

Ranieri – “Você terá uma surpresa nos próximos 4 dias”.

Rodrigo – 96 horas.

Ranieri – “Um oficial do exército americano recebeu 7 mil dólares”.

Rodrigo – 12.110 reais!

Ranieri – “Inesperadamente! Apenas deixando as cópias nos armários dos soldados de sua tropa. Norma Elliot recebeu 250 dólares”.

Rodrigo – 432 reais e 50 centavos! 167 euros e 63 centavos. Perceberam?

Ranieri – “Philip Garga recebeu a carta, não deu atenção, perdeu a mulher em 6 dias”.

Giovana – Não acredito!

Rodrigo – 144 horas.

Ranieri – “Dalmo Dantas recebeu e jogou fora, perdeu tudo o que tinha e morreu em 2 dias”.

Rodrigo – 48 horas.

Ranieri – “Depois sua mulher viu a carta no lixo e mandou fazer 500 cópias. Conheceu um cara rico e bonito, que acreditava em correntes, casou com ele e foram felizes para sempre”.

Rodrigo – E você costuma ter outro tipo de superstição?

Ranieri – Não é superstição. É uma corrente energética! Pensamento positivo! (Pausa) Eu não passo embaixo de escada, por exemplo.

Giovana – Também não passo! Nunca.

Ranieri – Nunca, nunca.

Rodrigo – Nunca?

Ranieri – Nunca.

Rodrigo – Eu não passo embaixo de escada por medo que uma lata de tinta caia na minha cabeça só por isso.

Ranieri – Não, eu não passo embaixo de escada porque eu tenho medo que alguma coisa ruim terrível me aconteça, sempre. Eu não gosto de sentar, por exemplo, aqui mesmo, se eu sento de costas pra porta, não gosto.

Giovana – Também não gosto.

Ranieri – Porque pode chegar alguém, inesperadamente.

Giovana – Chegar alguém inesperadamente.

Ranieri – Pode sim, chegar alguém inesperadamente.

Rodrigo – É isso é mais real, alguém, que chega, inesperadamente.

(Ranieri senta-se de frente para porta, Giovana e Rodrigo ao seu lado também de costas para o público. Pausa. Todos olham pra porta. Tempo)

Rodrigo – Você acredita em destino?

Ranieri – Destino acredito muito, em destino.

Rodrigo – Agora se existe um destino também existe alguém que ta comandando isso. Perceberam? (Pausa)

Ranieri – Deus!

(Risos)

Ranieri – Porque se não existe deus não existe destino, se não existe destino não existe deus.

Rodrigo – Perceberam?

Giovana – Você acha que uma coisa tá ligada à outra?

Rodrigo – Uma coisa tá ligada à outra.

Giovana – Não são as estrelas os astros os planetas?

Rodrigo – Não, porque eles não têm inteligência.

Giovana – Não é uma questão de inteligência, é uma questão de energia de configuração.

Rodrigo – Mas como é que um planeta, uma configuração vai determinar o que é...

Giovana – Você já fez mapa astral?

Ranieri – Eu nunca fiz mapa astral.

Rodrigo – Nunca.

Giovana – Mas é isso o mapa astral. Mapa astral não tem nada a ver com deus, tem a ver com os incas, os maias...

Rodrigo – O fim do mundo também.

Ranieri – Mas é quanto dinheiro você vai ganhar na vida.

Giovana – Não, ele determina a tua predisposição para o trabalho, a tua predisposição para o casamento, a tua predisposição entendeu?

Rodrigo – Predisposição!

Giovana – Por exemplo, eu não tenho nenhum planeta na casa do dinheiro, não nasci pra fazer dinheiro, não tenho predisposição, eu tenho que aprender como é que eu me trabalho pra conseguir ganhar dinheiro, entendeu?

Ranieri – É, eu também, por exemplo, eu não saio sem ler meu horóscopo, eu leio meu horóscopo todo dia, eu acredito em horóscopo, e quando eu fico em depressão, porque eu tenho depressão, quando eu fico em depressão, eu leio meu horóscopo todo o dia e parece que aquilo que eu leio é pra mim, eu tenho todos recortados, guardados, é pra mim.

Giovana – É uma espécie de... Quando você se convence que aquilo é pra você, como é que é o nome disso?

Rodrigo – Auto-sugestão.

Giovana – Auto-sugestão.

Rodrigo – É o que eu digo, eu acho que a gente lê o que a gente quer ler.

Giovana – Eu quando abro e leio uma coisa ruim eu digo: ah vai tomar no cu!

Rodrigo – Pré-disposição.

Giovana – Auto-sugestão.

Ranieri – A gente se deixa convencer. (Pausa) Eu estava pensando ontem nos 15 minutos da minha vida que fizeram diferença no resto da minha vida.

(Nadja entra encharcada. Susto. Ranieri cai da cadeira. Silêncio)

Rodrigo – Machucou? (Rodrigo ajuda Ranieri se levantar)

(Recebem Nadja que chegou inesperadamente. Giovana pega o case com guitarra de Nadja e entrega a Ranieri, que o entrega a Rodrigo. Ranieri acomoda Nadja numa cadeira)

Giovana – Eu penso nisso às vezes, em pessoas que eu achava que podia ter casado tidos filhos, mas não foi com aquela pessoa, e você não entende porque não foi com aquela pessoa, e aí um dia você se dá conta, sei lá, você pensa, não, realmente, o mundo, parece que o mundo deu uma volta pra você chegar num outro lugar. Giovana, prazer.

Ranieri – Ranieri.

(Giovana arranca a blusa molhada de Nadja)

Ranieri – Prazer.

(Rodrigo entrega a Nadja seu case com guitarra. Suspensão)

Giovana – Rodrigo.

Rodrigo – Prazer.

(Suspensão)

Rodrigo – Tem idéias que permanecem até hoje, aqui no nosso pequeno mundo. As pessoas que escrevem deixam aqui as suas idéias. Algumas idéias desaparecem, como se tivessem entrado num buraco negro, não temos vestígios, nenhuma lembrança. Outras idéias ficam, e mesmo que a gente não se lembre delas, elas permanecem em algum lugar, como uma grande memória do mundo, perceberam? E existir pode ser então uma forma de lembrar. Se eu pergunto: quem brilha? Eu respondo, ou melhor, eu lembro:(cita Maiakóvski) “confusão de poesia e luz, chamas por toda a parte. Se o sol se cansa e a noite lenta quer ir pra cama, sonolenta, eu, de repente, inflamo a minha flama e o dia fulge novamente...”

Ranieri - “Brilhar pra sempre, brilhar como um farol, brilhar com brilho eterno, gente é pra brilhar, que tudo o mais vá pro inferno, este é o meu slogan e o do sol”.

Nadja – Bonito!

Rodrigo – 1920. Um sujeito que nasceu aqui (aponta o mapa a Russia) disse isso, escreveu, deixou gravado, e mesmo que eu não me lembrasse, que você, que vocês não se lembrassem, ou nunca tivessem visto, isso estaria em mim, isso existe, nessa grande memória. Estaria aqui, entre nós. Está aqui. Se você diz é porque está. Aqui. Está aqui, não está?

Ranieri – “СВЕТИТЬ ВСЕГДА,

Rodrigo – “Brilhar pra sempre,

Ranieri – СВЕТИТЬ ВЕЗДЕ,

Rodrigo – brilhar como um farol,

Ranieri – ДО ДНЕЙ ПОСЛЕДНИХ ДОНЦА,

Rodrigo – brilhar com brilho eterno,

Ranieri – СВЕТИТЬ И НИКАКИХ ГВОЗДЕЙ,

Rodrigo – gente é pra brilhar, que tudo o mais vá pro inferno

Ranieri – ВОТ ЛОЗУНГ МОЙ ... И СОЛНЦА!”

Rodrigo – este é o meu slogan e o do sol”.

Nadja – Bonito!

Rodrigo – E aqui, nesse lugar (aponta novamente o mapa a Rússia), o sujeito que disse isso se matou com tiro.

Ranieri – E por que você diz isso?

Rodrigo – Porque eu me lembro. E existir pode ser então uma forma de lembrar perceberam? Por exemplo, o corpo, o corpo também tem memória. Eu estou em pé agora, vocês estão sentados, mas eu estou em pé, você está em pé. Pra ficar em pé meu corpo faz algum esforço, os músculos ficam ativos, um pouco ativos. Estão ativos? Os seus músculos? Se não estivessem ativos, provavelmente eu desmontaria no chão. Você desmontaria no chão. Eu cairia, nós cairíamos. Uma força, a gravidade como eu falei antes, nos puxa pra baixo, assim como faz as coisas caírem, nos deixa grudados à Terra. Se por 1 minuto faltasse gravidade, nossos músculos não precisariam mais fazer esforço pra ficarmos em pé. E se ficarmos horas, dias, meses sem o mínimo esforço, nosso corpo esquece, os músculos adormecem, adoecemos. Perceberam? Por isso agora, eu trouxe pra vocês alguns exercícios pra fazer lembrar o corpo que ele existe, e faz algum esforço pra existir. Vou mostrar pra vocês. É preciso dar memória aos músculos, pra que eles resistam e não nos deixem cair. É preciso ficar de pé. Ficar de pé. Eu estou aqui, de pé na frente de vocês. Nós estamos aqui, vocês estão sentados, você esta de pé, nós estamos de pé. Estamos aqui, não estamos? É preciso ficar de pé. E 1, 2, 3...

(Começa uma seqüência de exercícios desajeitados; Ranieri junta-se a ele e puxa o ritmo até levá-los à exaustão; Nadja em segundo plano toca a guitarra; caem exaustos)

Ranieri – Você é muito mole! Você é desajeitado!

Rodrigo – Você acha?

Ranieri – Sim, acho. Por que você faz esses exercícios?

Rodrigo – Eu tô me preparando. Mas você tem bastante energia, né?

Ranieri – Tenho? Se eu ficar parado eu enlouqueço. Não consigo ficar parado.(Pausa) Você não tem vontade de sair daqui às vezes, de ir embora?

Rodrigo – Não, de ir embora não, eu gosto daqui. Tem umas coisas que me incomodam, mas eu gosto daqui.

Ranieri – Eu, às vezes, acho que vou explodir.

Rodrigo – Eu não quero ir embora, mas...

Ranieri – O que é que te incomoda?

Rodrigo – Eu tô me preparando pra fazer uma viagem. Ah, eu não gosto de janelas fechadas.

Ranieri – Eu também não.

Rodrigo – Acho ruim não poder fumar aqui.

Ranieri – Você fuma?

Rodrigo – Sim.

Ranieri – É, mesmo se tivesse janelas aqui e elas estivessem abertas, você não poderia fumar. Rodrigo – Seria proibido. (Levantam-se)

Ranieri – Sim proibido. (Pausa) Vai viajar pra onde?

Rodrigo – Pro espaço!

(Risos. Nadja veste sua blusa. Pausa)

Ranieri – Pro espaço! Eu ia gostar de ir pro espaço, mas pra mim já seria bem bom poder sair daqui, ir embora.

Rodrigo – Não, eu não quero ir embora.

Ranieri – Pro espaço... é difícil ir pro espaço.

Rodrigo – Tem gente que consegue. Tem umas excursões.

Ranieri – Excursões?!

Rodrigo – Sim, você pode reservar um lugar numa missão espacial.

Ranieri – Duvido.

Rodrigo – Claro que pode!

Ranieri – Não pode.

Rodrigo – Pode! É caro mas pode.

Ranieri – Como é que você vai pro espaço?

Rodrigo – Ué, você se prepara pra ir e depois paga.

Ranieri – Mas você tem dinheiro?

Rodrigo – Tô juntando.

Ranieri – Ah, e tá se preparando também. Ninguém vai pro espaço. Só os cosmonautas.

Rodrigo – Astronautas. O John McCain reservou um lugar.

Ranieri – Astronautas ou cosmonautas?

Rodrigo – As pessoas que moram aqui dizem astronautas (aponta o mapa), as pessoas que moram aqui dizem cosmonautas.

Ranieri – Quem reservou um lugar?

Rodrigo – John McCain.

Ranieri/Nadja – Quem?

Rodrigo – Que disputou as eleições nos Estados Unidos.

Ranieri – Quem?

Rodrigo – John McCain!

Ranieri – Quem é John Mc...Quem?

Rodrigo – Um senhorzinho pequeno, hipócrita (tira os óculos e coloca no Ranieri) ...é só você olhar

através desta lente (faz uma grande careta) Ah, eu também me incomodo que as pessoas não me respondam quando eu digo bom dia.

Ranieri – Bom dia! Como vai?

Rodrigo – Tudo bem, e você?

Ranieri – Indo. (Pausa) Você é feliz com a vida que você leva?

(Nadja liga um ventilador. Seca-se ao vento. Suspiro. Rodrigo junta-se a ela e, em seguida, Ranieri)

Ranieri – Eu tomei um susto quando você entrou pela porta. Eu achava que éramos só nós aqui e de repente você chega. Bom, agora somos só nós hoje aqui. (Pausa) A gente perde o hábito de esperar que alguém chegue. Você espera por alguém? Desculpe, eu não quero te importunar com perguntas.

Nadja – Não, nada.

Ranieri – Você enxerga bem sem óculos? Eu não gosto muito, mas eu preciso usar.

Nadja – (Silêncio)

Ranieri – Eu fico bem de óculos?

Nadja – (Olha)

Ranieri – Você deve ficar bem de óculos, você é alta, tem o rosto fino, bem desenhado, pescoço comprido, deixa eu ver. (Coloca os óculos nela. Mostra para o público) Tá ótimo! Pescoço comprido, você é alta, magra.

(Silêncio)

Ranieri – Quanto você tem de altura? Você me acha muito baixo?

(Compara as alturas)

Ranieri – Eu sou baixo, né?

(Silêncio)

Ranieri – Minha família toda é baixa, eu tenho uma avó que bate aqui em mim. (Mostra a medida na cintura. Nadja se abaixa.) Na verdade dizem que tem um tio meu que era muito alto, mas eu não conheci, ele foi embora, desapareceu, quando chegou a época de servir o exército, ele pegou uma bicicleta, saiu de casa e nunca mais voltou, foi visto pela ultima vez rindo e fumando um cigarro a toda velocidade em cima de uma bicicleta. Sempre lembram dessa história na minha família.

(Silêncio)

Ranieri – Você tem família? Faz tempo que eu não vejo a minha, eu estou longe. Talvez eles esperem que eu apareça qualquer dia, mas eu estou longe. Eu estou aqui e eu queria não precisar de óculos e queria ter alguém pra esperar. Eu não estou esperando ninguém (pausa). Você gosta de dançar? Desculpe eu não quero te importunar com perguntas. Eu adoro dançar, eu queria ser bailarino, mas eu não tenho corpo pra isso, você acha que eu tenho corpo pra isso? Ah não, eu não tenho corpo pra isso, bailarino precisa ser forte, magro, alongado, preciso, tem que ter ritmo, per-

ceber bem as coisas, eu não percebo bem as coisas, eu não enxergo bem, eu uso óculos, eu tenho labirintite, fico tonto, não posso girar, bailarino tem que girar, ah, não! Eu não posso, não tenho corpo pra isso, (agressivo) você acha que eu tenho corpo pra isso! Mas eu não tenho corpo pra isso! (Pausa). Desculpe. (Pausa) Uma vez eu vi um espetáculo de dança com senhoras e senhores com mais de 65 anos de idade. Lindo! (Pausa) Eu lembro que o espetáculo começava numa sala vazia, mais ou menos como essa. (Descreve enquanto faz) Escuro. Luz. Uma senhora de costas pro público; vira-se; olha as pessoas na platéia; leva as mãos à cabeça, assim; depois vai descendo lentamente, passando pelo peito até deixá-las cair; sorri, mostrando os dentes; vira-se de lado, perfil esquerdo pro público; postura; volta-se pra frente; estende os braços à frente do corpo; gira, mostrando os pulsos; deixa cair os braços; mãos na cintura; então ela vai para o fundo do palco e traz para o centro um senhor (Nadja avança com ele para o centro do palco); os dois parados no centro da sala vazia; olham as pessoas na platéia.

(Música. Etta James. Coreografia inspirada em Kontakthof de Pina Baush. Rodrigo junta-se a eles. No fim Ranieri abraça Nadja desajeitadamente)

Nadja – Não é assim que se abraça.

(**Nadja** o abraça. Rodrigo, em segundo plano)

Rodrigo – Você acha que estou muito magro?

Nadja – (Olha) Rodrigo – Você acha que eu sou muito magro? Porque se eu não me esforço eu perco peso assim oh (estala os dedos).

Nadja – (Silêncio)

Rodrigo – Eu faço regime alimentar. De engorda.

Nadja – (Silêncio)

Rodrigo – Eu tomo um suplemento alimentar. Um shake. (pausa) Se você quiser eu te dou a receita. (Pausa) Todo dia de manhã, antes da primeira refeição, um copo grande bem cheio, de preferência misturado com leite, é um pó solúvel instantâneo.

Nadja – (Silêncio)

Rodrigo – Eu não posso deixar de comer uma maçã sequer, senão no dia seguinte (estala os dedos) eu já acordo mais magro.

Nadja – (Silêncio)

Rodrigo – Sério! (pausa) Eu faço também exercícios.

Nadja – Físicos?

Rodrigo – Sim, exercícios físicos. Porque se eu não me esforço meus músculos desaparecem assim oh (estala os dedos).

Nadja – Num passe de mágica.

Rodrigo – Não, num estalar de dedos, quer dizer, de repente, rapidamente, sem que eu perceba.

Nadja – Como num passe de mágica?

(Pausa)

Rodrigo – Sim, como num passe de mágica. (Sorriso) mas eu me esforço, sempre, eu me esforço.

(Pausa) nada é muito fácil pra mim. Se eu quero uma coisa, eu tenho que me esforçar pra conseguir.

Tem gente que já nasceu virado pra lua.

(**Giovana** entra com um guarda-chuva)

Giovana – Essa chuvinha! Não pára! A gente vai virar sapo. Mas ta calor aqui, ta abafado. Também, não tem janelas! Ai, não pára de chover, esse tempo cinza lá fora. Aqui é quase sempre assim. Quando você chegou tava ensopada, eu vi! Não tem guarda-chuva que de jeito. E pra secar a roupa? Um inferno! Se você não tem secadora fica tudo com cheiro de cachorro molhado. Você tem secadora? (Pequena-pausa) Ai menina eu não tenho, eu fico sempre esperando que apareça um solzinho pra eu poder lavar umas roupinhas. Detesto fazer serviço de casa, se eu pudesse eu pagava alguém pra fazer tudo pra mim. Ai não tenho saco! Mas eu gosto de cozinhar, adoro inventar umas coisinhas no fogão. Ai, mas sozinha é fogo, sobra tudo. Você gosta de doce? (Pequena-pausa) adoro doce! Eu sei fazer doce super bem. Faço tudo sem receita, detesto seguir receita, eu gosto de ser criativa no fogão. Qualquer dia eu trago um bolinho pra gente. Detesto fazer as coisas só pra mim. Aliás, parece que o mundo não foi feito pras pessoas que moram sozinhas. Você vai no supermercado e não encontra nada em quantidades individuais, aí você é obrigada a comprar e no fim das contas sobra tudo. Detesto desperdício. Ah não, nós não estamos em tempos de desperdício! Você não acha? (Pequena-pausa) você come em casa ou na rua? Você separa o lixo? Um absurdo não separar o lixo! Sabe que outro dia eu vi numa revista o trabalho de um grupo de artistas que recolhe o lixo de várias casas em várias cidades do mundo, depois eles organizam painéis com objetos encontrados nos diferentes lixos domésticos de cada casa ao redor do mundo, e você pode ter uma idéia de quem são essas pessoas, o tipo de vida, o nível social, diferenças enormes apenas através do lixo. (Pequena-pausa) A cidade aqui é limpa, dizem. Dizem muitas coisas dessa cidade. Eu cheguei aqui nova e eu adorava essa cidade, depois eu saí, morei em outros lugares e agora eu estou aqui de novo. Eu escolhi vir pra cá. Aqui é bom. Não sei, sempre é diferente quando você vê as coisas de perto. Quando você tá dentro acaba a sua expectativa, tudo fica banal e você passa a querer outras coisas. A gente sonha com lugar, a gente se muda e nada mais muda. O meu pai passou a vida construindo sua meia água, depois, quando ele se aposentou, ele achou que ia respirar. Ele morreu, olhando suas plantinhas. (Chora)

Nadja – (oferece um lenço)

Giovana – Obrigada. (Assoa o nariz) tem mais um?

Nadja – (oferece mais lenços, muitos lenços)

Giovana – Obrigada. (Assoa o nariz) são ótimos esses lenços! Fininhos, não machuca o nariz. Detes-

to lenço de pano, deixa o nariz todo assado. O mais certo seria usar lenço de pano, pra proteger o planeta, porque você imagina, só aqui eu já usei vários lenços de papel, um desperdício! Ai, mas tem horas que a gente precisa de um pouco de conforto, eu gosto de lenço de papel! (Chora. Descontrola-se) droga! Pelo menos isso, saco, eu tenho direito de usar lenço de papel, não posso ficar o tempo todo cuidando de tudo. Quem pensa em mim? Alguém pensa em mim? (Chora e ri) eu tenho uma avó bem rica, mas meio mão-de-vaca, eu conto essa historia e ninguém acredita, ela foi ficando mais velha e esse traço de personalidade ficou mais forte, ela usa o lenço de papel mais de uma vez, ela deixa grudado no azulejo do banheiro, secando, sério! E também não dá descarga quando faz só xixi, fica lá acumulando até que vem outra coisa e aí ela dá descarga. Sei lá, dá pra entender, ela passou dificuldades na vida antes de ficar rica. Isso fica com a pessoa. Isso ficou com nela. Ela tinha que dividir um pão entre os seus seis filhos no café da manhã. (Chora) provavelmente não sobrava muita coisa pra ela. (Pausa) é assim, chega uma hora que a gente é o acúmulo do que a gente viveu, não escapa disso. (Pausa) ai, essa chavinha. A gente fica aqui dentro e quando sai já tá escuro, a gente não sabe se é dia ou noite, a gente perde a noção. (Pausa, olha pra Nadja) É Nadja seu nome?

Ranieri – É Nadja.

(Pausa)

Giovana – E a Nadja não fala?

Ranieri – Nada.

Giovana – 1, 2, 3, 4...

(Reinício do ensaio. Trompete, pratos, bumbo, guitarra e voz. Canção em russo a partir de trecho de poema de Maiakóvski)

Giovana – Parou, parou. Você errou.

Rodrigo – Errei.

Giovana – Começa de novo. Três, quatro e...

(Recomeçam. Tocam. Interrompem)

Giovana – Parou, parou. Você errou.

Rodrigo – Errei.

Giovana – Começa de novo. Três, quatro e...

(Recomeçam. Tocam. Interrompem)

Giovana – Parou, parou. Você errou.

Rodrigo – Errei.

Giovana – Começa de novo. Aqui, junto. Três, quatro e...

(Recomeçam. Ensinam para o Rodrigo. Param. Recomeçam)

Giovana – Isso! Vamos lá. Três, quatro e...

(Recomeçam; tocam; interrompe o ensaio)

Giovana – Parou, parou! Você errou!

Ranieri – Ah não dá!

Rodrigo – Tá calor aqui, tá abafado!

Ranieri – Tá abafado.

Giovana – Você tá com a cabeça na lua?

Rodrigo – Na lua?

Giovana – Você erra sempre no mesmo lugar!

Ranieri – Você é previsível.

Giovana – Sempre no mesmo lugar!

Ranieri – A gente precisa avançar!

Giovana – Ir pra frente!

Ranieri – Não dá pra ficar parado sempre no mesmo lugar!

Giovana – Não dá!

Ranieri – Isso enlouquece a gente!

Giovana – Faz um esforço!

Ranieri – Concentra!

(Pausa)

Giovana – Do início?

Rodrigo – Sim, do início, tudo sempre começa do início.

Giovana – Três, quatro e...

(Recomeçam. Tocam. Interrompem)

Ranieri – Ah! Não dá, por favor não dá!

(**Ranieri** sai. Suspensão)

Rodrigo – E então vocês podem me perguntar: de onde viemos? Pra onde vamos? Eu vou rir um pouco e me alegrar por ouvir perguntas assim, sem resposta. Eu não poderia afirmar nada sobre isso, mas posso dizer que há bilhões de anos havia nuvens de gás e poeira vagando pelo espaço cósmico.

(O espaço se reduz)

Rodrigo – E aí vocês podem perguntar, e daí? O que é que uma nuvem de poeira tem a ver conosco? Isso nos interessa? E eu digo, sim isso nos interessa, isso me interessa, porque aquela nuvem de poeira é a razão de estarmos aqui hoje. E estar hoje aqui é importante pra mim. Nós estamos aqui. Alguém escapou? (Suspensão) as estrelas são formadas por gigantescas nuvens de poeira cósmica. As pessoas da Terra, os animais, as plantas, as pedras, o ar e os oceanos são formados de elementos forjados dentro das estrelas (pausa) I dlatego bez względu na nasze przekonania,

Giovana – Por isso, independente das nossas crenças,

Rodrigo – Wszyscy jesteście dziećmi gwiazd.

Giovana – Somos todos filhos das estrelas.

Rodrigo – Jest w tym poezja.

Giovana – Tem poesia nisso.

Rodrigo – Oraz Beton.

Giovana – Concreto.

Rodrigo – Perceberam?

Giovana – Perceberam?

Rodrigo – Ktoś ma jeszcze jakieś pytanie?

Giovana – Alguém mais tem uma pergunta?

Rodrigo – (Rodrigo fala poema do polonês Adam Mickiewicz, tradução de Paulo Leminski. Giova traduz).

Polowały się łzy me czyste, rześiste,

Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,

Na moją młodość górną i durną,

Na mój wiek męski, wiek kłęski.

Polowały sie łzy me czyste, rześiste...

Giovana – Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,

Na minha infância campestre, celeste,

Na mocidade de alturas e loucuras,

Na minha idade adulta, idade de desdita.

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas...

(Entra Ranieri. Peruca, vestido longo, salto alto. Suspensão)

Ranieri – Me deram essa roupa e me mandaram aqui. Eu não sei, me mandaram aqui. Eu não sei o que vai acontecer aqui.(Fala no microfone) Eu gostaria que...(volume alto. Interrompe. Retoma mais baixo) Eu gostaria que o tempo voltasse atrás. Eu estou aqui, não estou? Estamos aqui. Eu estava pensando nos 15 minutos da minha vida... que fizeram diferença no resto da minha vida.

(Música. Etta James. Ranieri dubla. Rodrigo, Nadja e Giovana dançam em coro. No fim Ranieri, sem o microfone, recita furiosamente a prosa vida de cão, de Paulo Leminski)

Giovana (para o Ranieri) – Eu queria ser você, eu queria estar dentro de você, eu queria sentir você por dentro, ser você, ter o teu cabelo, ter a tua perna, ter teu tamanho, ter o teu rosto, ter a tua boca, eu queria ser você. Eu queria ser um pouquinho você, eu gosto da tua tristeza, eu gosto, eu gosto, da tua ironia, eu gosto eu gosto, da maneira como você pensa o mundo, olha pras coisas, como você se veste, eu gosto, eu gosto, eu gosto dos teus amigos, eu gosto, eu gosto das tuas

orelhas, do teu corpo pequeno. Queria ser um pouquinho você. Você me permite ser um pouquinho você? Me deixa ser você, me deixa estar dentro de você, me deixa, me deixa partilhar um pouquinho de você, me deixa, deixa, é só por um segundo, é só um pouquinho. Eu não vou pedir mais, me deixa? me deixa olhar as coisas da maneira como você olha. (pausa) Eu acho você tão bonito! Eu acho você tão importante! Eu acho que todo mundo quer ser você um dia. A gente luta pra ser você. A gente tem esse objetivo na vida, a gente nasce, cresce e morre querendo ser você. Olha pra mim, olha pra mim. Eu sou tão triste, e eu me sinto tão feliz, de ter encontrado você aqui hoje, de estar aqui na tua frente.

(Beijam-se. Giovana começa a despir Ranieri desordenadamente. Interrompe. Ranieri semi-nu de salto alto. Corpo tatuado. Desfaz-se a fantasia. Silêncio)

Ranieri – Eu gostaria que... Que o tempo voltasse atrás. Eu estou aqui, não estou? Estamos aqui. Eu estava pensando nos 15 minutos da minha vida que fizeram diferença no resto da minha vida. (Pausa) dizem que se a gente dá à volta no globo numa velocidade muito alta a gente avança no tempo. Eu gostaria de voltar. Porque... Porque... Eu tinha uma coisa em mim que eu não tenho mais. Não sei. Dizem que eu não tenho mais. Um brilho. Que se perdeu. Quem brilha? (Suspensão) quem brilha? E se eu pudesse reencontrar isso que eu perdi. Uma espécie de brilho. E se houvesse o brilho. Que você diz que eu perdi. E se houvesse você que me diz. Que eu perdi. Eu perdi? (Mostra para o público os braços e o corpo tatuado). Um tempo atrás eu não tinha isso. Eu pareço um gíbi. Mas eu gosto. Eu poderia fazer mais. Mas se eu pudesse voltar eu não tinha feito. Eu digo isso agora. Eu quero dizer isso. E talvez amanhã eu acorde e vá tomar um café com leite na padaria e não queira mudar nada. Mas hoje eu digo isso, mesmo gostando delas. Porque... Eu tenho uma melancolia. Eu sinto isso agora. Eu estou aqui, neste lugar, e eu permaneço. A cada dia eu permaneço. Eu acho que eu fiz porque eu não era jovem. Na minha juventude eu tive que ser adulto. Eu cresci rápido demais. Então, eu acho que depois dos 30 eu comecei a ficar jovem. Eu permaneço aqui, neste lugar. A cada dia eu permaneço. E eu espero que alguém venha me buscar, me tirar daqui. Alguém numa moto e eu na garupa. Mudar de paisagem. Eu digo isso agora. Eu quero dizer isso. Eu quero que alguém venha me buscar numa moto, me tirar daqui. (Olha a tatuagem e mostra) essa aqui foi a primeira. Um trocadilho com o meu nome.

Giovana – Sweet Rani Baby, ta escrito. Um trocadilho com Honey, do inglês.

Ranieri – Rani, de Ranieri. Rani, honey, doce, querido. Doce, Rani, bebê.

Giovana – Querido, Rani, bebê.

Ranieri – Era assim que me chamavam.

Giovana – Quase todas elas têm coisas escritas, não só imagens, mas frases também. Essa aqui se chama Volta ao dia em oitenta mundos.

Ranieri – Outro trocadilho.

Giovana – Com Jules Verne. Uma volta ao mundo num balão.

Ranieri – Uma volta ao dia.

Giovana – Essa é uma rosa azul. Tá escrito Ranieri Gonzalez, 1971. É uma rosa azul. Rara. Como o

Ranieri. São muitas. Essa aqui é bem bonita, eu gosto, porque ela dá a volta aqui, no braço. Um dragão chinês. É máscula essa tatuagem! Essa é o próprio Ranieri, mais jovem, feliz, bem feliz. Chama-se juventude e tá escrito Looping Star.

Ranieri – E atrás tem uma montanha russa. Adoro montanha russa.

Giovana – Eu morro de medo.

Ranieri – Aqui tem um roqueiro tocando guitarra.

Giovana – Tá escrito “let’s rock baby”.

Ranieri – E atrás do roqueiro tem a bandeira dos Estados Unidos. E me perguntam: por que a bandeira dos Estados Unidos?

Giovana – Eu pergunto pra você: mas a bandeira dos Estados Unidos?!

Ranieri – É só uma tatuagem! Vai ficar pra sempre, eu sei. Mas o roqueiro é um roqueiro americano!

Giovana – Eu acho uma loucura, são muitas! Essa aqui é enorme. A gente já tá acostumado. De perto ela é cheia de detalhes. E é bem bonita. São 20 deuses egípcios.

(Rodrigo observa as tatuagens)

Ranieri – São 20 deuses egípcios. Eu tenho muito pêlo aqui, então eu tenho sempre que raspar. Se não eles desaparecem.

Giovana – Os deuses?

Ranieri – Os deuses. Desaparecem. Giovana – Eles te protegem. Agora eu pergunto pra vocês? Quem tem coragem de tatuar 20 deuses egípcios?! (Gesto que indica o Ranieri) Eu odeio tatuagem.

Ranieri – Se tiver maquiagem eu cubro.

Giovana – Mas eu adoro o Ranieri.

Ranieri – Coloco uma roupa.

Giovana – Visto uma roupa.

Ranieri – Visto uma roupa.

Giovana – Eu digo: visto uma roupa.

Ranieri – Eu digo visto uma roupa (pausa). Tenho os dedos dos pés metidos completamente pra dentro. Vou estourar os sapatos se não descalçar já. (Tira os sapatos) e eu...Eu posso morrer amanhã. É isso. Eu digo isso agora (mostra as tatuagens). Eu quero dizer isso. Eu gravo no meu corpo.

Giovana – Je grave sur mon corp.

Ranieri – Imagens no meu corpo.

Giovana – Des images sur mon corps.

Ranieri – Palavras no meu corpo.

Giovana – Des mots sur mon corp.

Ranieri - Como as palavras gravadas em muros.

Giovana – Comme des paroles gravés sur des murs.

Ranieri – Elas têm importância pra alguém. Pra mim elas têm.

Giovana – Elles ont une importance pour quelqu'un. Pour moi elles en ont.

Ranieri – Eu não gravei no muro,

Giovana – Je ne pas gravé sur le mur,

Ranieri – mas pra mim elas têm.

Giovana – mais pour moi elles en ont.

(Rodrigo sai. Giovana sai. Ranieri sai. Nadja fica e cantarola Le p'tit bal perdu, canção francesa de Bourvil. O espaço se amplia)

Nadja – “C’était tout juste après la guerre,

Dans un p’tit bal qu’avait souffert.

Sur une piste de misère,

Y’en avait deux, à découvert.

Parmi les gravats ils dansaient

Dans ce p’tit bal qui s’appelait...

Qui s’appelait

qui s’appelait

qui s’appelait

Non je ne me souviens plus

du nom du bal perdu.

Ce dont je me souviens

c’est de ces amoureux

Qui ne regardaient rien autour d’eux.

Y’avait tant d’insouciance

Dans leurs gestes émus,

Alors quelle importance

Le nom du bal perdu

Non je ne me souviens plus

du nom du bal perdu.

Ce dont je me souviens

c’est qu’ils étaient heureux

Les yeux au fond des yeux.

Et c'était bien

Et c'était bien"

(Fecha-se a cortina, enquanto o espaço organiza-se para a apresentação do jubileu da cidade.

Ranieri no proscênio com roupa de gala. Barulho da chuva. Discurso)

Ranieri – Boa noite. Nesta noite, nesta grande noite, nesta noite maravilhosa, estamos aqui reunidos para celebrar o jubileu desta cidade que nos acolhe. Há centenas de anos, os passantes que emprendiam a jornada que cruzava o país, do sul em direção ao norte, foram deixando aos poucos, no seu rastro, marcas permanentes, pedras fundamentais, que com o tempo, constituíram o que conhecemos hoje como nossa cidade. Este lugar, outrora de passagem, continua acolhendo ainda hoje, passantes de várias partes do mundo, que, por algum mistério indecifrável, aqui permanecem por mais ou menos tempo, criando raízes mais ou menos profundas, desfrutando de razoável conforto e bem estar, deslocando-se a pé, de carro ou de ônibus por largas avenidas de metucioso planejamento, podendo abrigar-se do frio em seus rigorosos e prolongados invernos e revigorar-se no ameno sol de seus raros verões. Este lugar, outrora de passagem, tem nos acolhido a todos como mãe zelosa que não se afasta dos seus filhos e os prende com suas promessas de proteção eterna e boa comida. Nesta noite, nesta grande noite, nesta noite maravilhosa, oferecemos a vocês, esta canção.

(Abre-se a cortina. Todos vestidos de gala. A banda se forma. Começa a apresentação. De repente a luz cai. Black-out)

Giovana – Ai, não acredito! (Silêncio) alguém tem um fósforo?

Ranieri – Vocês me escutam, no escuro vocês me escutam?

Rodrigo – O quê?

Giovana – Alguém tem um fósforo?

Rodrigo – Não, não é isso.

Giovana – Isso o quê?

Rodrigo – O quê?

Giovana – Não, não é isso o quê!!!

Rodrigo – Não, é que ele perguntou se eles escutam no escuro. (Pausa) dá no mesmo. No claro ou no escuro.

Ranieri – Dá no mesmo não! Tem gente que tem medo do escuro e embota os sentidos.

Giovana – Alguém? Tem um fósforo?

Ranieri – Vocês me escutam, no escuro vocês me escutam? Sem microfone?

Giovana – Ninguém me responde!!!

Ranieri – Se eu fa-lo mais al-to! Vo-cês me es-cu-tam?

Rodrigo – Temporal!

Giovana – Você? Tá me ouvindo? Pode me responder?

(Silêncio)

Giovana – Por que você está sempre tão quieta?

(Silêncio)

Giovana – Ela não fala.

Ranieri – Deixa ela em paz.

Rodrigo – Você está bem?

Nadja – Estou bem.

Rodrigo – Ela falou.

Giovana – Você tem medo do escuro?

Nadja – Não, eu fico quieta.

Giovana – Tem fósforo?

Ranieri – Deixa ela em paz.

(Silêncio)

Ranieri – Bom, gente enquanto a gente espera eu vou cantar alguma coisa à capela.

Giovana – Ai, não acredito.

Ranieri – (canta canção japonesa)

Rodrigo – Quem te ensinou?

Ranieri – Minha mãe.

Ela cantava pra mim quando eu era pequeno.

Giovana – Que absurdo!

Nadja – Não é absurdo.

Rodrigo – Ela falou.

(Silêncio)

Giovana – Ela falou. Oi, sua mãe cantava pra você quando você era pequena?

(Silêncio)

Giovana – Você é sozinha? Você tem alguém? Você não fala?

Ranieri – Deixa ela em paz.

Nadja – Eu tô em paz.

Rodrigo – Ela falou.

Giovana – Você tá em paz?

(Silêncio)

Giovana – Ela tá em paz. Minha mãe também cantava pra mim quando eu era pequena.

Ranieri – Como você sabe que a mãe dela cantava?

Giovana – Ela ficou em silêncio.

Ranieri – Deixa ela em paz!

Giovana – Ela tá em paz. Ela falou. Você tá em paz?

Rodrigo – A minha mãe cantava pra mim quando eu era pequeno, mas eu não lembro direito.

Ranieri – Eu lembro. Eu lembro de tudo.

Giovana – É bom lembrar

Rodrigo – O quê?

Giovana – O quê o quê?

Rodrigo – Lembrar o quê?

Giovana – Sei lá, a voz da tua mãe cantando pra você, a sensação de estar protegido.

Ranieri – A sensação de não estar sozinho.

Nadja – A primeira vez que você olha pro seu filho.

Giovana – Você tem filho?

Ranieri – Deixa ela em paz!

Nadja – A primeira vez que ele vai embora.

Giovana – Ela falou.

Ranieri – A sensação de estar sozinho.

Nadja – E de nunca ser realmente sozinho se você tem um filho.

Giovana – Ela falou.

Ranieri – O dia em que você não tomou uma decisão.

Giovana – O dia em que a vida tomou uma decisão por você.

Rodrigo – E aí já era tarde demais.

Ranieri – Era tarde demais...

Rodrigo – A primeira e a última viagem que você fez.

Ranieri – A sensação de ir, apenas isso.

Giovana – De chegar em casa e se sentir realmente em casa.

Ranieri – De sair, ir pra uma festa, encontrar as pessoas, dançar e achar que o mundo pode ser isso.

Giovana – Que está tudo bem.

Ranieri – Sim, que está tudo bem.

Rodrigo – E depois acordar de ressaca e não lembrar de nada.

Ranieri – De nada. Nem do instante de liberdade depois do entusiasmo.

Rodrigo – De nada.

Giovana – Acordar com a culpa.

Ranieri – Ah, com a culpa!

Giovana – Com a culpa.

Ranieri – E só existir o dia seguinte. O presente do dia seguinte. Nada antes, nada depois. E não

lembrar mais de nada.

Giovana – Eu lembro de ter sentido isso.

Nadja – Eu também lembro.

Rodrigo – Temporal.

Giovana – Você lembra?

(Silêncio)

Giovana – Ela não fala.

Ranieri – Deixa ela em paz.

Rodrigo – E lembrar então pode ser uma forma de existir.

Giovana – Achei o fósforo! (Acende o fósforo)

Ranieri – Fazia tempo que eu não me sentia tão sentimental.

Giovana – Alguém tem uma vela?

Ranieri – Vocês nos vêem, com o fósforo aceso vocês nos vêem?

Rodrigo – O que é que a gente faz sem luz?

Nadja – Espera.

Giovana – Ai, é claro que nos vêem! Vo-cês nos vê-em? (Apaga-se o fósforo) Ai... apagou. Alguém tem uma vela?

Rodrigo – Ninguém enxerga a gente aqui. O que é que a gente faz sem luz?

Nadja – Espera.

Giovana – Espera, ela falou.

Rodrigo – Ela falou.

Giovana – (Acende novamente um fósforo) vo-cês nos vê-em?

Ranieri – Pra que falar assim?

Giovana – Você também falou assim. Eles nos vêem, com o fósforo eles nos vêem. E eles escutam. Alguém tem uma vela?

Ranieri – (Agressivo) chega!

Giovana – O que é isso?

Ranieri – Chega! Pára de perguntar se alguém tem fósforo, se alguém tem vela, sem parar, ninguém aguenta isso!

Giovana – Por quê?

Ranieri – Para! Chega de perguntas!

Giovana – Grosso! Achei uma vela! (Acende a vela)

Ranieri – Finalmente!

Rodrigo – O quê?

Giovana – Pra que falar assim comigo?

Ranieri – Ela achou uma vela!

Rodrigo – Eu?

Giovana – Não, ele, eu perguntei pra ele por que falar assim comigo?

Rodrigo – Ah.

Ranieri – Outra pergunta?

Giovana – Sim, vamos lá... O que é que eu te fiz? Todo mundo faz perguntas e você nunca responde assim. Você é gentil com as pessoas. Por que não comigo? O que é que eu te fiz? Eu sempre chego e te dou bom dia. Você me diz bom dia? Você espera um bom dia, mas você nunca me diz bom dia. Você me diz bom dia? Se você me encontra num elevador você me diz bom dia? Você sabe que dia é hoje? Alguém sabe que dia é hoje? Eu tenho sempre um sorriso amável e uma palavra de conforto pra qualquer um que precise. O que é que eu recebo em troca? Você sabe que dia é hoje? (Suspensão) os meus 40 anos! Hoje é o dia dos meus 40 anos! Você me deu bom dia? Você sorriu pra mim? Você me disse uma palavra amável? De sorte? (Apaga-se o fósforo) alguém tem um fósforo? Eu tenho uma vela, mas acabou meu fósforo! (Descontrolada) uma palavra de felicidade? Um palavra de conforto? Alguém tem um fósforo? Fós-fo-ro! Alguém!!!

Nadja – (Acende um fósforo)

Giovana – (Vai até a Nadja e acende a vela) Obrigada. (Põe a vela em cima de um bolo de aniversário). Eu trouxe isso. Hoje é o dia dos meus 40 anos.

Ranieri – Então vamos cantar parabéns pra ela.

Rodrigo – Parabéns pra você?

Ranieri – Parabéns pra ela.

(Ranieri convida o público pra cantar junto. Cantam. Durante a cena a luz volta e interrompe a cerimônia. Com a surpresa da luz, o bolo cai no chão. Suspensão. Nadja ajuda a recolher o bolo despedaçado; Giovana assopra a vela. Festejam)

Giovana – Espera, eu também trouxe isso! (pega um champagne e taças de plástico; Rodrigo abre a garrafa. Distribuem taças de champagne entre eles e o público) Um brinde pra mim. Saúde! Saúde! Espera! Um Viva pra mim também! Viva!! (todos brindam) Viva! Ah, a vida pode ser boa! Um momento agradável, junto das pessoas queridas! Eu estou tão contente de estar aqui, com vocês, esta noite. Viva!

(Nadja se distancia e senta numa cadeira no meio do palco)

Giovana – Você não fala nada, Nadja. A gente nunca te ouviu?

Nadja – Não, nada, eu fico quieta.

Giovana – Por que você sempre fica tão quieta?

Nadja – (Silêncio)

Giovana – Por quê?

Nadja – Eu prefiro não falar. (Pequena pausa)

Giovana – Tem uma coisa sobre a qual você não quer falar?

Nadja – Tem uma coisa sobre a qual eu não quero falar. (Giovana ajeita a roupa da Nadja) Eu gosto da minha roupa.

Giovana – Eu sei, não é isso...

Nadja – Eu estou bem. Eu prefiro não falar. (Giovana ajeita a roupa da Nadja) Você não gosta da minha roupa?

Giovana – Não, não é isso...

Nadja – Você me diz todo o tempo...

Giovana – O tempo todo.

Nadja – O tempo todo.

Giovana – Eu digo o tempo todo.

Nadja – Você me diz o tempo todo que eu devo vestir isso e aquilo. Que eu devo, que eu devia.

Giovana – Você está bem? (Giovana ajeita a roupa da Nadja)

Nadja – Eu estou bem. Eu fico quieta. Eu prefiro não falar. (Nadja reage de forma inesperada. Tira a peruca da Giovana, senta-a com violência na cadeira e lhe dá um tapa na cara)

Nadja - Eu não estou triste por não falar. Você me diz que eu deveria vestir esse sapato...

Giovana – Calçar esse sapato.

Nadja – Calçar esse sapato.

Giovana – Eu digo calçar esse sapato.

Nadja – Que eu deveria calçar esse sapato, que essa saia, que essa cor, que é muito triste. Eu estou bem. Que eu estou pálida...

Giovana – Sou pálida.

Nadja – Sou pálida.

Giovana – Sou pálida.

Nadja – Que eu sou pálida. Eu estou bem. Que eu vivo sozinha. Que é pra eu colocar uma cor na minha boca, um batom na minha boca. Um blush...

Giovana – Um blush.

Nadja – Um blush. Que meus olhos estão fundos...

Giovana – São fundos.

Nadja – São fundos.

Giovana – São fundos.

Nadja – Que os meus olhos são fundos. Que eu sou magra, muito magra. Eu cheguei aqui, eu não conheço você, eu não conheço vocês. Eu cheguei aqui. Eu cheguei aqui, eu faço o meu trabalho. Se eu estou sempre sozinha? Se eu estou sempre sozinha! Que os meus hábitos. E daí os meus

hábitos? E os seus hábitos?

Giovana – Você está bem?

Nadja – Eu estou bem. Você não gosta de mim? Vocês não gostam de mim? Quem são vocês? De onde vocês vieram? Alguém nasceu aqui? Ninguém nasceu aqui! A gente viaja, não é? As paisagens mudam, não é? E um dia elas não mudam mais. E você olha pra trás e não consegue mais lembrar. Da paisagem, dos hábitos. Não consegue mais lembrar de onde você veio. A imagem vai se apagando. Eu fico quieta. Eu luto pra permanecer prescindível. Pra não fazer falta a ninguém. A gente viaja, não é? E vocês me olham como uma estranha. E eu olho pra vocês como estranhos. Pára de olhar pra minha roupa!

Giovana – Desculpa.

Nadja – Pára de olhar pros meus sapatos. Você me olha o tempo todo! Vocês me olham! Eu sou magra! Eu sou alta! Tenho as pernas finas e os pés pequenos, tenho sim. Tenho dois cambitos. Tenho pernas compridas. Meu nariz é adunco, eu sou pálida. Tem uma pessoa, que sempre que a gente se encontra a gente se abraça. Um braço por cima, o outro por baixo e as mãos se encontram atrás. A gente se olha e a gente já sabe. Chama abraço mais. Só a gente sabe. Vocês não me conhecem, eu não conheço vocês. E nós estamos aqui, não estamos? Nesta cidade, neste lugar. Alguém escapou? Eu fico quieta, eu deixo vocês falarem (silêncio: recita com furia e entusiasmo a poesia de Velimir Klhebnikov na transcrição de Haroldo de Campos). “Ride, ridentes! / Derride, derridentes! / Risonhai aos risos, rimente risandai! / Derride sorrimente! / Risos soborrisos – risadas de sorridentes risores! / Hílare esrir, risos de soborrisidores riseiros! / Sorrisonhos, risonhos, / Sorride, ridiculai, risando, risantes, / Hilariando, riando, / Ride, ridentes! / Derride, derridentes!”; Morre inesperadamente)

Giovana – Oi. (pausa) Oi.

Rodrigo – Ela tá meio quieta.

Giovana – Oi.(pausa) Oi! Oi! Oi! Oi!

Rodrigo – Ela tá passando mal?

Giovana – Ela tá passando mal! Chama um médico!

(Agitação. Rodrigo a carrega pelos braços e sai pela porta)

Ranieri – Ela tá passando mal.

(Giovana e Ranieri olham para porta. Silêncio)

Giovana – Tem cigarro?

Ranieri – É o último. Tem fósforo?

Giovana – Tenho.

(Rodrigo entra vestido de astronauta, segurando um capacete)

Rodrigo – É proibido fumar aqui...

(Os três compartilham o último cigarro. Ranieri cantarola. Etta James. Música. Nadja entra carre-

gando seu case com guitarra. Fuma. Deita-se dentro de seu case, como num caixão. Ranieri corre tentando sair da sala fechada e atravessa uma parede. Rodrigo senta-se e observa o corpo morto de Nadja. Giovana encostada na parede. Fim da música. Uma coda ao trompete. Rodrigo para o público)

Rodrigo – O que eu digo te interessa? Eu pergunto e você me diz alguém me diz, sim eu me importo com as suas palavras, eu escuto, eu estou com você agora. E eu respiro aliviado e eu digo, eu fico feliz que você se interesse pelas minhas palavras e que você esteja comigo agora. E fico olhando pra você (silêncio) em silêncio (silêncio) buscando palavras pra preencher esse espaço vazio que surgiu de repente entre nós (silêncio). Esse constrangimento (pausa). Eu posso dizer uma palavra qualquer, mas uma palavra qualquer não interessa e eu pergunto interessa a você tudo o que eu digo? E você me diz alguém me diz, não exatamente, mas eu te escuto eu posso te escutar e eu digo, então é preciso escolher as palavras certas, palavras bonitas, se não bonitas, sinceras, ao menos sinceras, não é todo dia que tem alguém disposto a ouvir o que a gente tem a dizer e você diz alguém me diz, há coisas boas pra se dizer a alguém que queira ouvir e eu paraliso novamente, um vazio se instala dentro de mim, um silêncio, dentro de mim, escuro, como num buraco negro onde tudo desaparece, perceberam? (silêncio) E entre nós novamente o silêncio (pausa), e de repente, pra escapar do vazio, eu pergunto você conhece a teoria dos buracos negros? Você não responde é claro e eu fico meio constrangido, mas também que pergunta, e você diz, já ouvi falar mas não conheço os detalhes e supondo que você queira saber eu começo a contar que um buraco negro clássico é um objeto com campo gravitacional tão intenso que a velocidade de escape excede a velocidade da luz, percebe? Nem mesmo a luz pode escapar do seu interior, por isso o termo “negro”, que é a cor aparente de um objeto que não emite nem reflete luz, tornando-o de fato invisível. Já o termo “buraco” não tem o sentido usual, mas traduz o fato de não vermos de fora o que esta dentro dele, percebe? (pausa) E eu noto que de repente o ar fica mais rarefeito, uma espécie de torpor se instala entre nós e eu pergunto, você acha interessante a teoria dos buracos negros? Um assunto chato pra um dia de chuva como hoje, numa sala abafada, sem janelas. E por ai vai... E poderíamos seguir nosso dialogo e são assim os dias, entre um bocejo e outro e a esperança de algum entusiasmo que por descuido ou distração invada o ambiente. Uma coisa que me entusiasma é imaginar a possibilidade de trinta segundos sem gravidade entre nós. Eu já falei sobre isso aqui. Trinta segundos sem essa espécie de força que mantém nossos pés no chão. Algum entusiasmo nessa sensação nova de estar solto, flutuando, sem precisar fazer nenhum esforço pra se manter de pé. Eu posso fechar os olhos, você pode fechar os olhos e eu conto regressivamente a partir de agora (coloca o capacete e conta regressivamente) 30, 29, 28, 27, 26, 25... (Silêncio. Como se estivessem flutuando, vemos os quatro atores em cena) 4, 3, 2, 1. (Caem. Luz . Atores se olham. Blackout.)

FIM

Curitiba-PR, 2009/2010

Márcio Abreu, natural do Rio de Janeiro, é ator, diretor e dramaturgo. Dirige a Companhia Brasileira de Teatro, fundada em 1999, com sede em Curitiba. Recebeu o Prêmio SHELL RJ de melhor direção pelo espetáculo *Esta criança*. A peça *Isso te interessa?*, de Noëlle Renaude, recebeu em 2012 o Prêmio APCA e o Prêmio Bravo! de melhor espetáculo do ano, além de 5 indicações ao Prêmio Questão de Crítica, levando o prêmio de melhor diretor. Em 2013 colaborou na direção da peça *Cine Monstro*, de Daniel MacIvor, dirigida e interpretada por Enrique Diaz. Orienta regularmente, desde os anos 1990, oficinas, cursos, seminários e palestras relacionados ao trabalho do ator e à criação dramaturgica. Atualmente é orientador do Nucleo de Direção do SESI PR. Em 2012, teve seu texto *Vida* publicado pela primeira vez na França, pela *Maison Antoine Vitez*, numa coletânea de nova dramaturgia latino-americana.

Giovana Soar é atriz, diretora e tradutora. Possui bacharelado em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR) desde 1991, com habilitação em Direção Teatral. Fez licenciatura e mestrado em Teatro pela Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle. Tem formação e cursos de especialização com diretores como Antunes Filho, Antonio Abujamra, Marcio Aurélio e Celso Nunes. Dentre seus principais trabalhos, estão: *Os Saltimbancos*; *Alice no País das Maravilhas*; *As Bruxas de Salém*; *Hamlet*; *Dorotéia* (em francês); *Suíte 1*; *Apenas o fim do mundo*. Desenvolveu parceria artística com o grupo francês Théâtre de la Tentative, entre 2001/2005. Atua também como intérprete e assistente de diretores franceses, já tendo trabalhado com Claude Regy, Georges Lavaudant, Sotigui Kouyaté, Gildas Milin, Benoit Lambert, Jean Damien Barbin, Guy-Pierre Coulout e Lea Dant. Como tradutora, lançou, em 2006, numa edição bilingüe, a peça *Apenas o Fim do Mundo*, de Jean-Luc Lagarce, primeiro volume da coleção Palco Sur Scène; e, em 2007, o texto *Eva Perón*, do autor franco-argentino COPI, pela editora 7 Letras. Desde 2003, é diretora de produção da companhia Brasileira de Teatro.

Nadja Naira é atriz, diretora e iluminadora, formada pelo Curso Superior de Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Como atriz, seus principais trabalhos são: *O pagador de Promessas*, *O homem do princípio ao fim*, *O Vampiro e a Palaquinha*, *O Anjo Negro*, *A volta ao Lar*, *Suíte 1*, *Polifonias*. Como iluminadora, acumula mais de 50 trabalhos, muitos premiados com o Troféu Gralha Azul/PR. As companhias e diretores com quem trabalha são: Marcio Abreu, Eugenio Gielow, Fátima Ortiz, Mauro Zanatta, Sueli Araújo, Fernando Kinas, Rafael Camargo, Marcelo Marchioro, Edson Bueno, G2 Cia de Dança do Centro Cultural Teatro Guaíra, BTG – Balé Teatro Guaíra. Faz parte da companhia brasileira de teatro desde 2002.

Mais informações sobre a peça podem ser encontradas no site da Companhia Brasileira de Teatro: /www.companhiabrasileira.art.br



Foto: Elenize Dezgeniski

ensaia

n. 1 dez 2015

