



A HISTÓRIA DO BRASIL COMO UM *POT-POURRI* ANÁRQUICO: ANÁLISE DO ESPETÁCULO À *TARDINHA NO OCIDENTE*

LA HISTORIA DE BRASIL COMO UN *POT-POURRI* ANÁRQUICO: ANÁLISIS DEL ESPECTÁCULO À *TARDINHA NO OCIDENTE*

Thiago Landi*

* landi.thiago@gmail.com

Graduado em Letras/Espanhol pela UFMG e atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (PÓSLIT). Sua pesquisa se enquadra na área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas e na linha de pesquisa Edição e Recepção de Textos Literários.

RESUMO: À tardinha no Ocidente é um espetáculo de rua estreado em 2014 pelo grupo belorizontino Primeira Campanha e artistas convidados. Este artigo se dedica a analisá-lo sob dois marcos teóricos que pensam as íntimas relações entre teatro e política: o primeiro, trazido por Jacques Rancière, reflete sobre o lugar do espectador frente ao acontecimento cênico, reconhecendo a sua emancipação como leitor e desbravador de signos. O segundo, proposto por Sara Rojo, pensa o Anarquismo não apenas como sistema político, mas como uma atitude – a qual chama de pulsão anárquica – capaz de afetar a construção artística e a sua recepção. Ambos os estudos serviram como provocações para o presente trabalho, que reconhece na formulação ética e estética de À tardinha no Ocidente a entrega de chaves de leitura para se pensar a complexa história do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: pulsão anárquica; espectador emancipado; teatro e política.

RESUMEN: À tardinha no Ocidente (*Al atardecer en el Occidente*, en traducción libre) es un espectáculo de calle estrenado en 2014 por el grupo Primera Campanilla, de Belo Horizonte, y artistas invitados. Este artículo se dedica a analizarlo bajo dos marcos teóricos que piensan las íntimas relaciones entre teatro y política: el primero, pensado por Jacques Rancière, reflexiona sobre el lugar del espectador ante el acontecimiento escénico, reconociendo su emancipación en tanto lector y explorador de signos. El segundo, propuesto por Sara Rojo, piensa el Anarquismo no solo como sistema político, sino más bien como una actitud – a que llama pulsión anárquica – capaz de afectar a la construcción artística y su recepción. Ambos los estudios sirvieron como provocaciones para el presente trabajo, que reconoce en la formulación ética y estética de la obra la entrega de claves de lectura para que se piense la compleja historia de Brasil.

PALABRAS-CLAVE: pulsión anárquica; espectador emancipado; teatro y política.

Dispensar as fantasias do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar alguma coisa no mundo em que vivemos.

Jacques Rancière, *O espectador emancipado*.

Último parágrafo do capítulo que nomeia o livro de Rancière, as palavras desta epígrafe podem parecer escandalosas ao leitor que, como eu, se surpreendeu após percorrer uma larga reflexão que afirma a igualdade intelectual entre artista e espectador para, finalmente, concluir que “espetáculos são apenas espetáculos”. Uma afirmação a princípio dura para quem mantém acesa a convicção do poder da arte na transformação. No entanto, dentro de sua crítica aos formatos da arte contemporânea que prometem mudar o mundo reintegrando o espectador à sua posição ativa, um dia perdida, considerar as palavras apenas palavras revela a sua postura ética e política à medida em que coloca o espectador não como alguém *tornado* ativo, mas sim como um “intérprete”, que nesse papel é sempre ativo; aquele que elabora a sua própria tradução.

A partir de um extenso estudo, o filósofo revisita os diversos pensamentos da crítica do teatro desde Platão, passando por Brecht e Artaud, até chegar a uma reflexão

artística contemporânea tendo o espectador como foco. Por meio de uma analogia com o debate pedagógico que rompe com a ideia de distância intelectual entre mestre e aprendiz, Rancière busca expor a sua noção de igualdade entre as inteligências nas relações da arte com o seu público. Ele diz:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si [...]. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.¹

Apoiado na perspectiva do espectador emancipado, marco teórico escolhido para nortear este artigo, pretendo ingressar no universo criativo do espetáculo *À tardinha no Ocidente*, cuja dramaturgia foi assinada por Marina Viana, e a concepção e direção compartilhadas com as outras duas integrantes do grupo Primeira Campanha e mais três artistas convidados.² A peça remonta a história do Brasil numa atmosfera anedótica, sendo a política o eixo temático no qual o texto se concentra. Certo de que encontrarei ressonância na hipótese de que não é o conteúdo *político* que torna um evento artístico propriamente tal, pretendo

1. RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 17.

2. *À tardinha no Ocidente* estreou no dia 23 de agosto de 2014 na Praça Floriano Peixoto, em Belo Horizonte, e circulou durante seis apresentações por praças e parques da região metropolitana. A peça teve apoio da 10ª edição do Cine Horto Pé na Rua, projeto do Grupo Galpão que incentiva espetáculos de rua. Além de Marina Viana, integram o elenco Marina Arthuzzi, Mariana Blanco, Dayane Lacerda, Denise Lopes Leal e Byron O'Neill.

3. Ao longo dos anos, a praça Sete de Setembro se consolidou como um espaço privilegiado de manifestações coletivas e plurais em Belo Horizonte, servindo como ponto de encontro de movimentos sociais e políticos, especialmente aqueles reformistas. A praça da Liberdade – localizada em zona mais opulenta da cidade –, por sua vez, vem sendo eleita como espaço de manifestação de um grupo menos diverso de pessoas, como mostram os recentes encontros da classe média alta em prol do *impeachment* da presidente Dilma Roussef.

4. O espetáculo foi apresentado também em 2015, nesta ocasião, por meio do convite do Cine Theatro Brasil.

averiguar o caráter político no acontecimento teatral em questão, levando em conta, portanto, o texto dramático e todo o aparato cênico que o rodeia. O espectador, claro, é peça fundamental neste exercício: buscarei trabalhar o espetáculo como um dispositivo, por meio do qual são acionados comportamentos, reflexões, respostas, sendo, portanto, a relação entre palco e plateia de suma importância.

Naquela tarde de domingo de meados de maio, a praça Sete, local mais movimentado de Belo Horizonte, marco zero do hipercentro da capital e espaço simbólico da história política da cidade³ seria o palco de *À tardinha no Ocidente*.⁴ Na frente do Cine Theatro Brasil se reuniam crianças e adultos prontos para assistirem ao espetáculo, que começou com as personagens à espreita do público na sacada do teatro. Assim que os espectadores se deram conta da presença de cinco figuras mascaradas, elas desceram para a rua e, pouco a pouco, foram sendo reconhecidas – ou não. Entravam em cena Fernando Collor, Fernando Henrique Cardoso, Lula, Dilma e o “playboy aspirante” – um cortejo composto por todos os presidentes eleitos pós-redemocratização e uma figura alegórica de Aécio Neves, à época da estreia candidato à presidência da república, que carregava um saco de farinha de trigo.

Devidamente apresentado ao público o eixo central daquela história, as atrizes tiram as máscaras e iniciam a cena

introdutória, com uma mistura musical intitulada *Desabafo sobre o Brasil República* – uma espécie de prólogo narrativo musicado cujas melodias dão o tom para o período político a ser narrado. Assim, anunciam “Primeiro era o Império” ao som de *Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga. Em seguida, escolhem Noel Rosa para narrar a República Velha: “Depois veio um governo provisório e virou tudo café com leite. Quem é café com leite leva vantagem na brincadeira”.⁵ Chamo a atenção aqui para uma dramaturgia que mescla, numa mesma alegoria, duas lógicas: a narrativa histórica e o próprio evento teatral que se apresenta. Assim, o abre alas anuncia tanto a história do Brasil República quanto a peça que se inicia; a palavra *brincadeira*, usada aqui e em diversos outros momentos, descreve jocosamente tanto a Política do Café com Leite quanto a dinâmica da própria peça que seguirá. Há aí uma sugestão do território dramático⁶ que percorrerá a peça, e, quiçá, um primeiro contorno político que pode ser observado ao aliar a política brasileira a uma brincadeira de criança.

As cinco atrizes seguem na brincadeira: para contar sobre o primeiro governo de Getúlio Vargas, usam motes musicais de Hollywood e Carmen Miranda e a alegoria do chimarrão para se referirem ao presidente: “Só que aí o Chimarrão bateu o pé. E virou tudo Chimarrão por um tempão. [...] as meninas agora podiam dar pitaco na

5. VIANA. *À tardinha no Ocidente*, p. 1. Não publicado.

6. O espetáculo, que busca recontar a história política do Brasil, se confunde a todo o tempo com uma brincadeira infantil. Nesse aspecto, a dramaturgia é contornada por um tom recreativo para abordar uma temática, a princípio, sóbria.

7. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 1. Não publicado.

brincadeira [...]”.⁷ Neste trecho, além da reafirmação da brincadeira como adjetivo crítico à política brasileira, observamos a demarcação de um outro lugar, o da afirmação feminina: tanto lá nos anos 30, através do voto garantido às mulheres pela Constituição de 1934, quanto naquele instante, por meio da enunciação daquelas atrizes, ali na praça Sete.

Logo, ao som de rock americano dos anos 50, a cena traça um panorama do Brasil na Segunda Grande Guerra e Guerra Fria, citando a entrada de outras duas figuras alegóricas no jogo político: a Coca-Cola e a Vodka, alusão aos Estados Unidos e à Rússia: “Quando a Coca-Cola se encontrou com o Chimarrão, um monte de gente foi pra Segunda Guerra Mundial. Aliás, o Chimarrão aprendeu algumas coisas com a Coca-Cola”; e após mencionarem a desistência de Chimarrão no jogo, completam: “Mas Coca-Cola continuou vigiando porque tinha a turma da Vodka que tava brincando de foice e martelo do lado esquerdo da rua, e Coca-Cola não queria que ninguém aprendesse brincadeira nova.” Aqui, o destaque é dado ao flerte do Brasil com o governo dos Estados Unidos, que disputavam o domínio ideológico do mundo com a Rússia, amizade que ensejou o golpe militar de 1964, próximo tema abordado nesta introdução. Ao som de uma marcha militar, o espectador segue se aventurando nessa amálgama de signos:

“Tinha o pessoal do exército que tinha acabado de tomar banho com alvejante e limpado todas as manchas vermelhas [...]. Assim, alvejantes e Coca-Cola tomaram conta da brincadeira por uns 20 anos. Chato pra cacete!”⁸

Levando em consideração o ambiente beligerante que vive a opinião pública hoje, no qual percebemos um discurso pró-ditadura por parte de uma pequena parcela da população brasileira, esta última interjeição revela um posicionamento ético, que, apesar de assumido na voz das personagens, contempla uma voz maior que entende que a história de um país não se faz com golpes de poder. No entanto, apesar de óbvio e necessário, é entregue ao espectador não como panfleto, mas em forma de signo, tal qual toda a composição dessa dramaturgia. A interjeição “chato pra cacete” é uma expressão de desaprovação, porém pueril, qual um filho que xinga o seu pai porque este não quer brincar. Interpretá-la como posição política firme contra o regime militar cabe ao espectador.

A anedota segue até os dias de hoje com muitos outros jogos de linguagem. É relevante destacar a agudeza da autora em seu trabalho com a linguagem na dramaturgia. Para além do jogo das metonímias de bebidas, ressalto, como maneira de exemplificar, a caracterização lúdica e precisa da Rússia daquela época – transcrita algumas linhas acima –, que faz uso de signos do imaginário popular,

8. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 1. Não publicado.

como a palavra ‘esquerda’ e os elementos da bandeira do Comunismo. Tal exploração simbólica contribui ao didatismo crítico desta apresentação histórica, mas recusa a entrega de um discurso pronto dedicado a pregar uma doutrina política; ao contrário, concede ao espectador a atividade de relacionar os símbolos para que construa o seu entendimento das coisas. Nesse sentido, constrói a narrativa considerando o espectador como um decodificador de signos ou um aprendiz desse exercício, em consonância com o pensamento de Rancière:

Mas num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. [...] O poder comum aos espectadores [...] é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe [...].⁹

Certamente, tais escolhas levam em consideração o público diverso que a rua leva à apresentação, incluindo o infantil, para o qual a exploração lúdica de símbolos políticos se mostra ainda mais enriquecedora à formação de uma experiência estética emancipadora.

Após este prólogo, que, apesar de lúdico, propõe uma narrativa linear dos fatos políticos do Brasil República, o

coletivo dá início ao espetáculo propriamente dito. Entra em cena um *showman* um tanto extravagante¹⁰ que apresenta as cinco personagens e anuncia a brincadeira. Antes disso, porém, se dirige ao espectador, convidando-o a participar. Ele diz:

À tardinha no Ocidente. Uma *comédia* anarquista no meio da rua! Uma *opereta* republicana no meio da praça. Um *infantil* monárquico na igreja de defronte. Uma *paródia* ditatorial diante do povo. Uma *canção utópica* no fim da tarde! [...] Desassenta a bundinha do sofá e vem! A rua é nossa e a praça também!¹¹

A despeito do ordenamento didático da introdução, fica evidente aqui a mistura conceitual e temporal do espetáculo que se anuncia. Salta aos olhos uma opção pela liberdade formal do texto espetacular – comédia, opereta, infantil, paródia, canção –, bem como pelo desarranjo dos períodos históricos. Em razão disso, proponho usar o termo *pot-pourri*, que designava, a princípio, um jarro que continha pétalas de flores secas e especiarias para perfumar o ar, e depois ganhou a significação de um conjunto heterogêneo de coisas,¹² para pensar na situação dramática em questão.

Após a apresentação das personagens, entram em cena República, Anarquia, Ditadura, Utopia e Monarquia, daí

9. RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 20.

10. A figura do *showman*, interpretado por Byron O’Neill, exibiu semelhanças com o visual extravagante do *rockstar* norte-americano Elvis Presley: macacão branco com botões dourados e franjas prateadas nas duas laterais, dos ombros aos pés, anéis chamativos nos dedos da mão direita, cabelo penteado para trás e óculos escuros.

11. VIANA. *À tardinha no Ocidente*, p. 2. Não publicado.

12. POT-POURRI. In: Wikipedia.

em diante tratadas por *Rê, Ana, Dita, Tops e Mona*. O *showman* diz: “Uma bola, cinco meninas e um campo, debaixo da Linha do Equador.”¹³ A bola é lançada e é dado início à brincadeira. Percebemos de início que a dicção e o linguajar das atrizes ganham um tom infantil. Aos poucos, vamos entendendo que a personalidade de cada uma delas vai sendo delineada de acordo com a estrutura política à qual representa, e a costura dramática vai dando conta de construir cada uma delas de forma bastante didática. Assim, Dita chama Mona para brincar de bola, que nega o convite alegando estar com preguiça. Resignada, Dita diz que vai brincar sozinha, ao que Mona responde: “Com que bola? A bola é minha”. Mais adiante, Dita convida Rê para jogar, que se dirige a Mona para pedir a bola: “A maioria quer jogar”. E esta responde: “Não me interessa”. Em seguida, Dita rouba a bola das mãos de Mona e Rê pondera: “Você não pode tirar a bola dos outros a força” e Dita, furiosa, diz: “Vem pegar! Vem! Quero ver! Você vai apanhar tanto! Até sangrar! Vem que eu te arranco as unhas e te coloco no pau de arara [...]”.¹⁴ Aqui, o espectador já consegue relacionar o tom absolutista à figura de Mona; o tom ponderado à figura de Rê e o tom tirânico à figura de Dita.

O funcionamento discursivo segue nessa mesma lógica até o final do espetáculo, sem nenhum desperdício de palavras. As personagens ainda brincam de *mestre mandou*

da Mona (obviamente é Mona quem reivindica o comando do jogo), *queimada nova, pique-cola do AI-5, pare bola de 89, quadrilha e casamento*. Ao longo delas, nos damos conta de que, como num jogo infantil cotidiano, as afinidades vão moldando as relações, o que faz com que, nas disputas, Ditadura e Monarquia se juntem contra República, Anarquia e Utopia.

Notamos novamente que a dramaturgia da obra aqui estudada entrega ao público chaves de leitura do passado político do Brasil, bem como das estruturas políticas que aqui transitaram, por meio da recusa de um texto dramático fechado em si mesmo, já carregado de uma expectativa determinada de recepção. Se essa solidez discursiva é dispensada já na fala do *showman*, quando nos abre a cartela de gêneros dramáticos, também o é na superposição de tempos históricos, quando vemos cinco personagens representativas de épocas tão distintas interagindo no mesmo tempo presente. Esse *pot-pourri* de tempos e gêneros dramáticos aos quais o espetáculo nos apresenta pode ser enxergado como um ímpeto libertário no processo de criação. Assim, em concordância com o pensamento de Sara Rojo, é possível considerar o universo criativo de *À tardinha no Ocidente* como imbuído por uma *pulsão anárquica*, uma vez que resiste à autoridade objetiva das classificações, dando relevo, em contrapartida, a uma liberdade construtiva. Diz ela:

13. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 3. Não publicado.

14. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 4-5. Não publicado.

A questão da liberdade se une diretamente à percepção do tempo que os anarquistas têm. [...] Essa concepção do tempo determina uma ruptura com a causalidade em prol de uma percepção analógica da própria existência e do fazer artístico. [...] tal percepção permite ao sujeito estabelecer vinculações inviáveis a partir de uma visão meramente cronológica do tempo [...]¹⁵

Na visão da crítica, que criou uma metodologia de análise para um trabalho sólido que estudou a pulsão anárquica do teatro latino-americano, podemos considerar obras contaminadas pelos princípios anarquistas como parte do universo desse pensamento, ainda que os autores não tenham tido a intenção de criar uma obra propriamente anarquista. Para ela, “o que importa é se o que fizeram responde ao espírito de ruptura que caracteriza essa filosofia ou se o que produziram se constitui como uma pulsão anarquista.”¹⁶

Vemos, então, que a escritura da dramaturgia se orienta por um princípio de liberdade que permeia todo o conteúdo do texto e alcança o espectador. Ao invés de transmitir-lhe uma mensagem unívoca, entende a sua posição de intérprete ativo do acontecimento artístico, capaz, ele próprio, de relacionar os tempos, os gêneros, os signos às suas próprias experiências e completar o texto à sua maneira. Nesse sentido, o artista não se impõe uma função

transmissora, residindo o seu caráter político justamente no entendimento de que o espectador é capaz de construir a sua própria leitura. Tal princípio estaria distante da lógica da identidade entre causa e efeito à qual Rancière se refere como característica que ainda impera na prática artística, em via contrária à ideia de emancipação intelectual que defende. Para ele, o artista de hoje “supõe sempre que o que será percebido, sentido, compreendido é o que ele pôs em sua dramaturgia ou sua performance. Pressupõe sempre a identidade entre causa e efeito”.¹⁷ Ao meu ver, no texto aqui analisado, essa identidade é anulada juntamente com a distância intelectual entre peça e público. Não se espera uma recepção uníssona que seja consonante com o intuito dos criadores. Nesse aspecto, a autora trabalha com o seu público não como mestre diante de aprendizes ignorantes; ela mesma se coloca nessa posição de ignorar a distância que o separa do seu público.

A escolha da rua como palco é também demonstrativa disso, especialmente no Brasil, em que, apesar de suas políticas de inclusão e de incentivo culturais (ainda incipientes), ter acesso à arte não é direito de todos. Resulta significativo o fato de que o transeunte possa viver a experiência estética ali proposta; aliás, mais do que isso, o fato de ser convidado para ela, como mostra a fala do *showman*: “Desassenta a bundinha do sofá e vem! A rua é nossa e a praça também!”¹⁸ O espetáculo se demonstra político ao

15. ROJO. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*, p. 19.

16. ROJO. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*, p. 17.

17. RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 18.

18. VIANA. *À tardinha no Ocidente*, p. 2. Não publicado.

renunciar a um público-alvo e apostar na subjetividade do público comum, oferecendo ao espectador a possibilidade de fazer dialogar arte, memória, história e cultura.

Como estamos vendo, este diálogo é feito não de maneira arbitrária, mas de forma crítica: por meio da exploração de uma série de recursos que renunciam a transmissão de um discurso supostamente compartilhado por todos, qual um texto didático, mas de possibilidades de leitura de um assunto que nos é bastante caro: o nosso passado político. Um desses recursos, já tratado aqui em sua forma verbal, é o investimento nos signos. Convém analisarmos também esta exploração na composição plástica das personagens.

Como forma de ilustrá-la, uso duas propostas iconográficas que compõem as personagens de Rê e Dita. Para além do linguajar e tom infantis, já mencionados aqui, chamo a atenção para os curativos na cara de Rê e para o figurino de Dita. Ao lembrarmos que estão assumindo, além da voz de crianças, a de pensamentos políticos, vemos que não é ao acaso o uso destes elementos. Se pensarmos na ideia de “coisa pública”¹⁹ que norteou a idealização da República como estrutura de governo, os curativos poderiam conduzir a uma leitura dos “golpes” sofridos por ela ao longo da história, o que é sugerido nesta fala de Rê a Dita: “Da última vez, você jogou a bola em mim com tanta força que ficou marca”; ou neste diálogo entre as duas: “R: A gente pula

corda (Rê tira uma corda do pescoço). Só tem que desatar esse nó./ D: Eu é que não vou fazer isso. Essa corda tá no seu pescoço há décadas”²⁰ (como já dito, há uma agudeza textual que não desperdiça um jogo com a linguagem). A composição de Dita, por outro lado, já é mais óbvia, talvez pelo posicionamento que defendi anteriormente de uma posição deliberadamente clara do coletivo contra a ditadura, dados os lamentáveis pedidos de intervenção militar por pequena parte da população que se manifestou, recentemente, contra o governo federal. No entanto, não é feita sem a aposta conjunta nos signos: para além do seu tom autoritário de dona da brincadeira, o imaginário é construído pelo colar repleto de pequenas bonecas, pelas roupas pretas, crucifixo, coturno, um porrete e um par de sandálias que fazem as vezes de um aparelho de eletrochoque.

Da exploração dos signos, das subjetividades compartilhadas e da aposta no espectador como tradutor, convém ainda citar a cena V, que acredito ser ilustrativa da engrenagem criativa do espetáculo. Nela, Dita está irritada e propõe brincar sozinha. Vejamos a interação das cinco:

Dita: Vou construir uma cidade só pra mim e vou mandar em tudo/ *Rê:* Eu posso ajudar, mas você tem que me deixar mandar também/ *Tops:* Vamos construir uma casa/ *Mona:* Um castelo/ *Dita:* Um palácio/ *Ana:* Vamos/ *Rê:* O que é isso?

20. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 6. Não publicado.

19. A palavra ‘república’ se origina da expressão latina *res publica*, que significa “coisa do povo”, “coisa pública”.

(apontando para caixotes empilhados)/ *Dita*: Torre. Todo palácio tem torre/ *Mona*: Duas torres/ *Dita*: O que é isso, Ana?/ *Ana*: Vai ser a toca do índio. Ele vai morar aí dentro/ *Tops*: Uma reserva indígena?/ *Dita*: Não vai ter índio aqui não/ *Mona*: Eu vou morar aqui/ *Tops*: E aqui um peixinho/ *Ana*: Então tem que por água (Despeja água na cumbuca virada para cima). [...] *Tops*: E na torre?/ *Mona*: O rei!/ *Dita*: O general/ *Tops*: Não seria o presidente?²¹

Como vemos, a alegoria de Brasília é construída sem entregar o que há por trás dela: o nome da cidade não é mencionado em momento algum. O jogo é feito com base nos objetos cênicos – dois engradados e duas bacias brancas organizadas conforme a disposição arquitetônica do Congresso Nacional. Por isso, insistimos que aqui estamos frente a uma proposta que iguala as inteligências dos criadores e do público.

Antes de concluir esta análise, me detenho aqui na cena VII – a brincadeira do casamento. *Tops* propõe a brincadeira, ao que todas concordam. Ela se dispõe a ser o padre, com o acordo de *Rê* e *Ana* e descrédito de *Mona* e *Dita*, que acreditam que uma mulher não pode representá-lo. *Rê* define que naquele casamento pode. A próxima polêmica gira em torno de quem será o homem. Nenhuma aceita assumir o posto, com exceção de *Ana*. *Dita* protesta: “Mas tem que ter um homem pra casar”, ao que ela responde:

“Por quê? Duas mulheres não podem casar?”.²² *Dita* e *Mona*, claro, se mostram contra a ideia, *Rê* e *Tops* se entusiasma e *Ana* segue querendo ser menino. Por fim, o casamento é realizado. Casam-se Anarquia (que aqui assume o nome de Bakunin) e Ditadura; Monarquia e República.

Vimos desde o princípio que a dramaturgia não entrega ao espectador uma mensagem panfletária; não o conclama propriamente à ação militante. Propõe, por meio de um didatismo crítico, uma forma de consciência que será completada pela leitura do espectador. No entanto, chamo a atenção para duas intervenções militantes as quais creio que demonstram a tomada de um posicionamento político e ético declarado: a primeira, já citada aqui, a opinião clara contra a ditadura militar; a segunda, a discussão de sexualidade proposta na cena descrita acima. Fica clara uma postura afirmativa a respeito da questão homossexual, que demonstra o entendimento da rua, na esteira das relações humanas, como lugar da pluralidade.

O que parece não se esclarecer, se levado em consideração todo o raciocínio crítico apresentado, é o por quê da escolha dos pares matrimoniais, uma vez que *Rê* e *Mona* se mostraram figuras tão opostas ao longo do espetáculo, assim como *Ana* e *Dita*. Para pensar nisso, levantamos aqui dois caminhos de leitura um tanto antagônicos: a união de pares tão díspares se deve a uma sugestão simbólica da promiscuidade

21. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 15-16. Não publicado.

22. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 19. Não publicado.

política no Brasil? Ou a um desfecho utópico, respondendo à proposta de Tops em algum momento da peça: “Acho que a gente devia ser todo mundo amigo?”²³ O primeiro caminho propõe um desfecho jocoso, mas sem redenção; já o segundo, que sugere um fim amigável para as meninas, nos garante a utopia, esse lugar fantástico cada dia mais machucado. Se ambas as possibilidades foram consideradas, o que é de se esperar dada a liberdade defendida aqui, faltou ao espectador – e aqui me coloco como um –, numa expectativa ideal da arte como última guardiã da esperança perdida, não um esclarecimento, mas uma pista que indicasse a escolha do segundo caminho de leitura exposto acima. Uma garantia de que naquele espetáculo o sonho tinha refúgio; um sinal de que ao menos ali, na praça Sete, com o sol se preparando para se por, a esperança ainda era um caminho para se construir um imaginário de futuro otimista para o Brasil.

Concluo este estudo pontuando algumas reações do público naquela tardinha de maio, na praça Sete, reafirmando o lugar do espetáculo não como algo pronto cujo efeito no espectador já se espera, mas como um dispositivo que aciona nele uma reação não codificada, uma terceira coisa entre ele e o artista, como pensa Rancière:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante [que ignora a distância intelectual] e o aprendiz

emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer [...]. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito.²⁴

Assim, quando no início entram em cena Mona e Dita, toda a plateia vaia, mas também gargalha dos ataques de fúria de Dita e dos golpes de porrete nos espectadores. Durante a disputa pela bola, Rê é aplaudida quando diz, tentando convencer Mona a ceder o brinquedo: “Se dez bolas eu tivesse, dez eu daria”.²⁵ A empolgação do público também é percebida na entrada de Ana, que toma a bola de Mona e propõe um “piruzinho” com ela, instaurando o caos entre as meninas.

Diante do exposto, entendemos que não é necessário tornar o espectador ativo, já que ele nunca foi passivo. Compreendemos que não há distância intelectual entre ele e o artista: os signos estão dispostos no mundo e se oferecem à tradução. Como todo exercício desse tipo, não há um resultado único, mas possibilidades. Uma sociedade emancipada é feita, como pensa Rancière, de narradores e tradutores, devendo esta barreira, na educação, na

23. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 9. Não publicado.

24. RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 19.

25. VIANA. À tardinha no Ocidente, p. 6. Não publicado.

performance, na vida, ser transposta. É preciso entender, como creio haverem entendido as artistas de *À tardinha no Ocidente*, que “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.”²⁶

REFERÊNCIAS

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

VIANA, Marina. **À tardinha no Ocidente**. Belo Horizonte, 2014. Não publicado.

Recebido em: 04-05-2018.

Aceito em: 16-08-2018.

26. RANCIÈRE. *O espectador emancipado*, p. 21.