

A sobrevivência do ruinoso na *Tragédia* e na *Comédia* de Felipe Hirsch

The survival of the ruins in Felipe Hirsch's Tragedy and Comedy

Eduardo Ferraz Felipe

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

ffeduerj@gmail.com

Resumo: Este ensaio dedica-se a analisar *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana*, de Felipe Hirsch. Trato da apropriação de prosas de ficção brasileiras voltadas a destacar a historicidade da herança do autoritarismo latino-americano em perspectiva comparada. Por meio da repetição de fragmentos, enfatiza-se o *tópos* da ruína, que destaca a violência e o trágico em sua leitura da prosa de ficção contemporânea.

Palavras-chave: Felipe Hirsch; autoritarismo; ruína; *A tragédia latino-americana*; *A comédia latino-americana*.

Abstract: The present paper aims to analyze Hirsch's *Latin American Tragedy* and *Latin American Comedy* so as to focus on the topos of ruins that is emphasized by means of the repetition of fragments. This paper highlights the historicity of the debate about the memory of dictatorship, discussing the presence of violence in a comparative way. Moreover, Hirsch's fragmentary reading calls attention to rhetorical choices such as repetition and the presence of the tragic in prose of fiction.

Keywords: Felipe Hirsch; authoritarianism; ruins; *A tragédia latino-americana*; *A comédia latino-americana*.

Recebido em 1 de março de 2017.

Aprovado em 1 de junho de 2017.

16 de abril de 2016. Aguardo o início da peça de Felipe Hirsch no Sesc Consolação. Véspera de votação do processo-golpe de Dilma na Câmara dos Deputados. Sei que no dia seguinte estarei no Vale do Anhangabaú. Estou diante de imensos blocos de isopor. Distribuídos a esmo sugerem perturbação e tumulto. Fico em silêncio. Apenas os ruídos de uma música de fundo. Ambiência ideal para diversas questões. Muitas delas passam pela minha cabeça. Uma pergunta me assalta: algo une o latino-americano? A pergunta parece fora de lugar. Eco tardio de estudos associados à agenda das décadas de 1970 e 1980. Outras perguntas surgem. Trata-se de uma nomenclatura que forja uma homogeneidade? Ela é elaborada em prol de interesses alheios? Somente uma abstração do ponto de vista cultural? As negações da pergunta também surgem: trata-se de submeter a literatura brasileira ao latino-americano? Esquecemos a prosa de outras paragens? Não há uma réplica final. Um lugar de resposta possível é a prosa de ficção atual, pois esgarça as fronteiras do que pode ser compreendido como território sólido e conhecido. Outro lugar é o teatro, ao permitir um conjunto de peripécias que se realizam em âmbito coletivo. Em ambos se encontram formas diversas de apresentação do passado, nos quais a História, seja em sua versão acadêmica, seja em sua versão não acadêmica, por vezes é mobilizada.

Qualquer referência histórica à América Latina pode soar falsa. Não se trata de um território que determina a existência pronta de discursos nacionais. Não se busca uma delimitação física a ditar um modo de entender o tempo. Não se quer uma unidade de dores capazes de definir o presente. A intenção, pelo contrário, é propor a leitura de textos que desmistifiquem contornos definitivos para o continente e, ao mesmo tempo, atentem para os vícios reiterados de um tabuleiro político que se move de modo flexível. O modo mais seguro de tratar com essa dimensão limitada e, por vezes, sugestiva do que seriam os modos de narrar o continente é lidar com a literatura contemporânea produzida em algumas situações privilegiadas. Lido com a produção teatral de Felipe Hirsch. Utilizo as peças *A comédia latino-americana* (2016a) e *A tragédia latino-americana* (2016b). Trato de entendê-las como disparadoras de um modo de ler prosas de ficção latino-americanas. Cabem duas considerações. A primeira é a repulsa por qualquer definição prévia do

que seja América Latina. A segunda é a suposta vinculação estrita aos conceitos de Revolução, Socialismo e Liberdade. Hirsch foge às duas armadilhas. Propõe uma montagem de dimensão política que incorpora a literatura brasileira, sem se submeter ao engajamento político latino-americano típico dos anos 1960 e 1970. Nota-se uma agressividade contra qualquer opção fácil capaz de solucionar os impasses políticos do presente. Apresenta sua pluralidade a partir de um fio próprio: o fardo do passado. Esse jogo entre o fio e o fardo o direciona a utilizar estratégias de escrita que enfatizam o trauma histórico, a repetição, a escrita seriada de nomes, epítetos e o uso da linguagem cotidiana. Essas opções retóricas ligam-se à sobrevivência da imagem da ruína, aqui transformada em uma questão para entender a passagem do tempo e, de modo comparado, a literatura brasileira e latino-americana.

A experimentação cênica, nas peças de Hirsch, instaura-se em um espaço híbrido que recria situações ficcionais, a partir de indicativos liberados pelos autores dos fragmentos escolhidos das prosas. O mapeamento de pistas remete à América Latina; mas a pluralidade de sentidos disparada pelo gestual, apresentada seja na forma da *Tragédia*, seja na forma da *Comédia*, redireciona-nos para o cotidiano. Não se trata de peças de convencional caráter histórico. Ambas escapam de qualquer recurso simplório à periodização e evadem-se do contingente para se reafirmar no tempo. Apresentam a reiteração de vícios imemoriais que ainda assolam o nosso presente. Essa opção permite ao diretor a aproximação dos fragmentos de André Sant’anna, Dalton Trevisan, Lima Barreto e Dôra Limeira, ao lado de Juan Villoro, Roberto Bolaño e Pablo Palacio.

Em comentários sobre as peças, Hirsch pondera que é possível reconhecê-las na montagem teatral de Brecht, na história do teatro brasileiro, ou, como afirma o diretor, “queria ser paródico a isso” (HIRSCH, 2016d, [s.p.]). Especialmente com a *Tragédia* e a *Comédia*, Hirsch escapa da representatividade latino-americana que se sustenta em leituras que associam o latino-americano com o exotismo do realismo mágico e ao voluntarismo político da esquerda. Os autores elencados por Hirsch fogem de qualquer mandato de representatividade nacional dedicada às adjetivações localistas. Resiste às cores locais e convoca seus fragmentos à crítica como desarticulação ideológica do latino-americano. A diferença entre os autores selecionados é óbvia. Indo de Lima Barreto até André Sant’anna, passando por Pablo Palacio, a pluralidade aqui significa força expressiva. Hirsch reafirma esse perfil ao desvencilhar

a literatura latino-americana de compromissos territoriais e desmontar o horizonte ideológico de esquerda. Opta por agir como “agressor” em sua leitura da política, arrasa essências que transformam a literatura na reiteração do mesmo, desestima as falas localistas e abre a escrita a uma pluralidade de vozes. Desnorтеia, assim, as cartografias já compreendidas de língua espanhola e portuguesa.

A *Tragédia e a Comédia* enfatizam fragmentos de uma literatura mundial, mas sem deixar de perceber particularidades históricas. Poderíamos falar com Bolaño (2004) acerca da “atroz palavra-cruzada latino-americana”¹ em que, vistos em sua contiguidade, e não coletividade, percebemos que os textos se irmanam apresentando dicções que reiteram uma algaravia – tendendo a uma partitura emocional com tons semelhantes. A desterritorialização que marcou a prosa de ficção dos últimos anos, colocando em xeque os mandatos de representatividade local, é apresentada a serviço do questionamento da destruição global vivenciada. Todos os fragmentos reiteram mais o século XX do que o latino-americano, pois enfatizam o horror que vivemos e até onde chegamos.

A história do século XX é agônica em qualquer latitude. Os fragmentos literários de Hirsch indicam esse vínculo e afirmam uma experiência coletiva assentada em violência. A articulação entre opção estética e ética toca o espectador de maneira perturbadora. Não há opção ideológica. Não há projeto político. Não há solução fácil. Hirsch enfatiza uma história fragmentária a se perguntar pela emancipação humana. Não saímos de um manual de realismo mágico, não somos a natureza voltada ao consumo externo, não somos o reflexo do desejo impositivo de europeus. Espreitamos nesses textos a parcela indefinível do que somos. Não se trata de conceber o teatro como um meio de resistência, como a arte política engajada, mas de entendê-lo como um meio resistente que possui uma tensão própria.

Há uma mirada especial para o cotidiano. O questionamento das relações entre público e privado é mais presente em *Puzzle (d)*, de onde as duas peças nasceram. Quando mobiliza trechos de André Sant’anna, seja de *Sexo e amizade*, seja de *O Brasil é bom*, sugere o reconhecimento de nossos vícios no dia a dia. Esse questionamento está no cerne do projeto de Hirsch: a representação da proximidade e da distância. O jogo entre próximo e distante ocorre na apresentação dos fragmentos ante o

¹ “el atroz crucigrama latinoamericano”.

espectador, que reconhece conexões entre os textos, ao passo que percebe o ocorrido como parte de seu cotidiano. A relação entre proximidade e distância aguça um jogo maior e mais difícil de reconhecer: a difícil tensão entre estranhamento e cumplicidade que os fragmentos evocam.

A resposta a tudo isso são passagens que optam por um realismo como forma de mostrar o quão absurdo é tudo isso que chamamos de cotidiano. O ganho de relevo de alguns autores como André Sant’anna, Reinaldo Moraes, Lima Barreto, Roberto Bolaño e Pablo Palácio configura essa opção. Nenhuma fantasia se propõe a explicar o que se narra ou sugerir o quanto o cotidiano, em sua dose de real inalienável, pode ser superado; pelo contrário, é a crueza das imagens que reafirma nossa pobreza diária. Talvez por isso Roberto Bolaño possua um lugar tão caro para o diretor. A peça parece dialogar de modo íntimo com algumas de suas intuições e modos de apresentação diretos, como expressos em *2666* – livro inacabado, vários livros no livro, grande meditação sobre a violência em âmbito mundial.

A violência é tratada por meio da seleção de fragmentos que, a cada dia, costura um novo espetáculo. Acredito, inclusive, que a palavra “espetáculo” não caiba muito bem para tudo o que esse projeto teatral carrega consigo. Hirsch sempre fez questão de buscar uma diferença frente a tudo que tem circulado nos palcos de todo o Brasil. O riso fácil como forma de fuga não tem nada em comum com o que se apresenta em *A comédia latino-americana*; o riso aqui é crítico e visceral, como uma forma de espasmo agressivo diante de tudo o que se apresenta ante nossos olhos e reconhecemos como nosso cotidiano.

Seguindo esse percurso, Hirsch acena com novas perspectivas para o que poderia ser compreendido como a relação entre arte e política na América Latina. Especialmente no que se refere às escolhas do teatro, o diretor parece estar em uma vibração similar ao tom escolhido pela maior parte dos escritores selecionados para seu espetáculo. Já não se trata mais das leituras dos autores da década de 1970 e 1980 que ostentavam um sentido de engajamento político mais enclausurado em narrativas únicas acerca do continente, mas de ler justamente aqueles “agressores” das opções políticas (in)viáveis, apresentadas pelos políticos e suas mazelas continentais. Guillermo Cabrera Infante, Roberto Bolaño, Pablo Katchadjian, Gerardo Arana, Samuel Rawet, André Sant’anna são alguns dos nomes que, assim como Hirsch, apresentam pouca credulidade em projetos políticos capazes de construir sólidos futuros. Como nenhum deles

acredita que exista um ser latino-americano, eles abandonam a via filosófica ou certo psicologismo coletivo; deslocam-se e negam qualquer antecipação do que seja o latino-americano ou a sua definição final e acabada.

Há, pela via política, a inversão desse projeto. Há um inacabamento constitutivo que dá o tom em todo o espetáculo. Desde o modo como a luz está posta, passando pela escolha do cenário e, por fim, a escolha dos fragmentos. Desde *Puzzle* (2013), apresentada como a abertura da feira do livro em Frankfurt que homenageava o Brasil, o cenário valoriza o mínimo de ornamento. Tanto *A tragédia latino-americana* (2016b) quanto *A comédia latino-americana* (2016a) seguem em sintonia similar, ao propor uma cenografia que evita excessivas alusões. O uso do papel em *Puzzle* e do isopor em *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana* volta-se a evitar ilusões cenográficas, o que exacerba a crueza dos fragmentos. O papel em *Puzzle* era rasgado, escrito, sujo e reescrito ao longo de toda a peça; já na *Tragédia* e na *Comédia* o uso do isopor como matéria primária, e não primitiva, expressa essa busca pelo mínimo. Nega a opção pela alegoria como figuração do passado na montagem teatral e como forma de lidar com o luto. Típica dos escritos pós-ditatoriais, a alegoria foi utilizada como modo preponderante da ficção pós-ditatorial (AVELAR, 2000).

Apesar dessa tonalidade de redução no cenário e na montagem, há um momento em que uma imagem é claramente formada. O isopor possibilita a Hirsch a conjunção particular entre brutalidade e ludicidade, e, nesse sentido, talvez seja possível afirmar que haja uma única imagem. Se especialmente em *A tragédia latino-americana* os blocos empilhados de isopor possuem um lugar de destaque, eles servem para a elaboração de uma grande imagem final. Ao comentar sobre o isopor e a dificuldade em resolver o seu lugar em toda montagem, Hirsch pondera que a aceitação desse material sugerido pelos diretores de arte da peça não foi imediata. Ocorreu após um *insight* que lhe permitiu articular toda a redução do cenário com a força expressiva dos blocos no centro do palco:

Só consegui resolver quando pensei em uma cena (que seria a última do espetáculo), no ato de construir e destruir. Pensava em uma pessoa que construía e outra que destruía e depois a outra que destruía passava a construir, e comecei a ensaiar isso no palco. E passei a achar o isopor um material altamente interessante por ser um material teatral, um material operístico, um material leve (HIRSCH, 2016d, [s.p.]).

O material escolhido, o isopor, propicia o desenvolvimento pleno de uma imagem central à montagem da *Comédia* e da *Tragédia*: a dialética relação entre construção e destruição. Apresentada de formas diversas ao longo de todo o espetáculo, presente na fala dos personagens, em seus gestos, nos blocos de isopor empilhados e desempilhados ao longo das mais de quatro horas de apresentação, essa relação é sugestiva pelo fato de o enredo não ser a narrativa estruturada com início, meio e fim. As obras literárias escolhidas – prosas de ficção, poemas e ensaios – sobre a América Latina reiteram esse jogo sem sentido de ações feitas e refeitas de modo infundo. Elas reforçam a tragicidade que alimenta nosso presente e a instabilidade que permeia o mundo das coisas. Ter a última cena pautada pelo ato de construir e destruir é sintomático de tudo aquilo que se busca realizar em uma montagem com esse grau de refino das opções. Todas as cenas parecem desaguar em um não lugar que sugere o sem sentido das ações e reitera certa *tontería* dos humanos. Trata-se de utilizar a sobreposição das diversas falas para reiterar o mesmo: caminhamos sem ter clareza, andamos sem estar seguros, construímos e destruimos sem cessar.

Já na *Comédia*, a força do isopor permanece sendo o dístico da direção de arte de Daniela Thomas e Felipe Tassara. Ainda sendo utilizados por sua capacidade plástica de apresentação no palco, por sua capacidade de interação com os atores, o material sugere agora uma nova imagem. A primeira cena da *Comédia* inicia-se antes da entrada dos atores no palco. Quando entramos no teatro, a música está rolando, e nós, espectadores, estamos diante de um imenso muro de isopor. Cabe-nos um processo de interiorização, silêncio e impasse. Javier Drolas é o primeiro a subir no palco. Logo após, todos o acompanham. Inicia-se um musical que retoma o tom farrista, como em um cabaré, utilizado na *Tragédia*. Os nove atores no palco, todos com chapéu de Mickey Mouse, cantam sobre o neoliberalismo, até que o muro seja derrubado, destruído pela força de todos eles juntos. Há uma voz atrás do muro que diz: “Tudo é novo quando se mira com olhos novos” (HUIDOBRO, 2004, tradução nossa).²

Surge da voz de Hirsch a primeira associação entre as duas peças, a *Tragédia* e a *Comédia*. “Sim, pragmaticamente, a Tragédia era sobre construir e destruir e esse é sobre destruir e construir [risos]. Nós construímos muros para destruir muros. O outro constrói estruturas para serem destruídas de novo contra nós” (HIRSCH, 2016c, [s.p.]). Esse

² “Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos”.

percurso o leva a afirmar que evitou as conexões fáceis entre a *Comédia* e a *Tragédia*. Não se trata apenas de uma peça ser o inverso da outra, não se trata, ainda, de que uma seja semelhante à outra. Busca-se um diálogo sem que a conexão seja imediata, simplória ou direta. Para isso, precisava de uma nova imagem, conseguida a partir de a primeira cena começar com um muro.

A única diferença é que pra inverter essa sensação de construir e destruir, que era uma coisa que eu até poderia reafirmar na comédia [...] pensamos nesse muro, [e] percebi logo que tinha essa raiz inversa, de você ter que destruir muros que serão reconstruídos depois. Parque Augusta, por exemplo [...] Então passei a um novo problema. E esse novo problema acho que está na raiz do que você falou, que palco é esse. Não passei mais a me preocupar com a encenação disso, do que já estava dito, contado desde a primeira peça, e que na segunda só é reafirmado de modo contrário com outro símbolo. Ao invés desse cubo, esse muro. Comecei a criar outros tipos de problemas. O primeiro, o mais nítido, o mais claro: a Comédia deveria refletir a tragédia ou não? Deveria ter um tipo de reflexo invertido, andar ao lado, em contraste com a Tragédia? Ou deveria ser absolutamente diversa? Esse foi um ponto bem vital. Segundo, existia um material textual pensado para a Comédia [...] um material bonito, mas que, de fato, com esse tempo, se perdeu de mim (HIRSCH, 2016d).

O muro emerge como símbolo da peça *A comédia latino-americana*. Ele sugere bloqueio, limite, impossibilidade; assim como o primeiro alvo para que todo o desenrolar da apresentação aconteça. Ficamos parados ali diante dele nos perguntando o que virá depois. A música rolando e nós ali, sentados, diante daquela grande parede branca de isopor. Há um processo de interiorização e de apequenamento diante daquela imensa parede, o que leva à pergunta sobre o porquê de tudo aquilo. A grandiosidade do muro e da música provoca a sensação de urgência para o desejo reprimido, o que suscita a ânsia pelo próximo passo, o próximo trecho, a próxima imagem. A *Comédia* nasce como uma resposta à *Tragédia*, uma resposta contrastante, e que por vezes é seu reflexo invertido. Há permanências consideráveis: o isopor em cubos grandes, os fragmentos, os atores de negro, a bela música, a

duração. O estímulo intelectual se dá por via estética, sem que exista um rebuscamento indecifrável. A clareza e agressividade dão o tom em instantes alternados com uma sublimidade particular.

Há uma procura por si mesmo, há uma procura pelo que poderia ser a América Latina, há uma procura pelo que poderíamos ser todos nós. Nada encontra a sua forma definitiva nem é definível de modo antecipado ao que se pergunta. Sob a forma de uma comédia, ou sob a forma de uma tragédia, América Latina parece ser menos a alcunha que define um território, e mais uma adjetivação que denota inconstância. Os autores brasileiros, inseridos nesse enquadramento, reiteram uma andança sem lugar, sem sentido; o que corrobora sua apropriação e inserção fragmentária junto aos outros latino-americanos. A leitura de Hirsch de autores como André Sant’anna, Lima Barreto, Samuel Rawet, Reinaldo Moraes, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Dôra Limeira, Glauco Mattoso os une aos impasses da narrativa hispano-americana atual. Insere-se em um debate sobre a memória dos regimes autoritários. Indaga tanto a insistência do passado moldando as ações cotidianas, como faz ao ler André Sant’anna, quanto nosso consumo desenfreado e a discriminação racial ao se apropriar do conto “A Nova Califórnia”.

A pronunciada relação entre escrita e política foi um dos modos mais destacáveis como a América Latina apresentou o passado e determinados impasses no continente, ao longo de todo o século XX. Especialmente derivada dessas vanguardas, a doutrina do engajamento político nas letras latino-americanas foi um dos principais distintivos de pensar e imaginar a América Latina. Concebia que a sintonia com uma determinada agenda política de esquerda gerava a crítica ao específico papel de intelectual interventor na sociedade. Essa associação entre belas-letas e política ressaltava a existência de uma rede intelectual de esquerda voltada a elaborar uma proposta interventora no plano artístico como elemento crucial de legitimidade da prática intelectual. Intelectuais que apoiavam a causa cubana como uma corrente política coerente, que se manifestava em algumas ações comuns, voltada a atacar as ditaduras e as sobrepujar com um projeto próprio.

Por meio da seleção de seus prosadores, Felipe Hirsch foge dessa perspectiva. Não a nega. Com ela, por vezes, negocia. Sua opção é pelos agressivos detratores de qualquer proposição final da manifestação política, de manifestação pelo cotidiano, de manifestação pela vida. Trato, aqui, de um pertencimento diferente da leitura e poética da

apresentação de Hirsch dos autores latino-americanos, ao entendermos que nos colocamos diante de uma percepção específica e crítica acerca do que se entende por contemporâneo, podendo ser caracterizado, de modo mais preciso, como pós-ditatorial. A temporalidade complexa que vivemos hoje está carregada por diversos feixes, como uma marca dessa cultura contemporânea influenciada pelo autoritarismo e seus herdeiros. A literatura e a arte participam de um impossível trabalho de luto, infinito e infindável. A derrota da qual essa peça se utiliza para narrar o sem sentido, com a agressividade de fragmentos alucinantes e alucinatórios, em muitos casos a reiterar o descompasso das ações humanas, permite-nos ver além. Não há reapropriação possível, nem mesmo fim, quando se torna possível reaver o objeto perdido, o que lega uma tarefa ética permanente ao trabalho de luto. Há instabilidade entre o dever de memória e a necessária elaboração do luto sem se apoiar em referenciais ideológicos capazes de prover respostas definitivas para os dilemas no presente. A abertura para o impensado surge da possibilidade de desvínculo entre os imediatismos da representação naturalista e um realismo codificado baseado em julgamento e denúncias.

Há um duplo caminho utilizado por Hirsch: questionar a herança dos autoritarismos e realçar o movimento presente. Lidar com o passado somente encontra algum propósito ao destacar a corruptível memória e a variabilidade das coisas do mundo no presente. Assim suas peças se descolam de uma reflexão apenas acerca da América Latina e a transformam em um tema universal. Questionar as formas de narração é aprofundar o dilema ético e, ao mesmo tempo, destacar modos de lidar com o presente impossível de ser percebido em um denunciamento maniqueísta e essencialista. Nas peças de Hirsch, percebe-se a intensificação de passagens que destacam a repetição cega, a circularidade, a acumulação como modo de lidar com um dos temas fundamentais da cultura: a violência. Essa tendência à circularidade e à repetição funda-se tanto em um modo de tratar a violência como um dado incontornável da história latino-americana, quanto em sua dinâmica, o que implica em uma permanência dos resquícios da história, desde a época da colonização até a sua etapa pós-industrial. As formas de apresentação do passado estão sempre fundamentadas na circularidade e na repetição; manifestada por meio de escolhas de fragmentos que contrapostos reiteram uma voz comum e na qual a repetição se apresenta quando os atores são isolados, como uma tendência à serialização feita pelas

escolhas de Hirsch. A leitura comparada das duas peças não nega a sua continuidade e seu nascimento em conjunto. Entre elas há a intenção de quantificar, repetir, ordenar, enfim, de encontrar sentido naquilo que é impossível; naquilo que não é mensurável: a morte. O efeito paradoxal é dado pela intenção de que a apresentação do passado não encontre esteio na frágil compreensão, ao mesmo tempo que se entende a impossibilidade de submeter tudo o que se apresenta ao crivo da razão. Há o anseio e sua falência. Ambos se alimentam e reiteram a presença do fantasmático, já que os eventos traumáticos e a cultura do luto nunca se esgotam em si mesmos e demandam sua apresentação e retorno permanente.

Hirsch investe em uma apresentação que valoriza o aforismo e o fragmento, a colagem e a montagem, em uma simbiose própria tão bem solucionada por sua parceria com Daniela Thomas e Felipe Tassara. Opta por uma proposta que remete à imaginação catastrófica e ao imaginário das ruínas como uma resposta à experiência temporal do progresso. A velocidade, o medo da passagem do tempo e a obsessão por ele reafirmam a relação fragmentária de um imaginário que nega a experiência da totalidade. A afirmação de Walter Benjamin (2011) de que a alegria no campo do pensamento corresponde à ruína no campo das coisas pode ser utilizada de modo correlato para pensar as intuições de Hirsch. Entende-se sua produção artística como tendendo ao ruinoso. Toda essa intuição parece ser uma escolha cenográfica, mas também um protocolo de leitura pelo qual opta Hirsch em sua apresentação teatral. Fincada nos dilemas políticos do presente brasileiro, assim como lutando por uma forma de entender a memória dos autoritarismos que nos legaram, suas peças deixam de lado a fixidez de uma ordenação prévia e optam por ordenamentos variáveis, adaptados ao dia e ao experimento buscado. Assisti à peça um dia antes da votação na Câmara dos Deputados que definiu o golpe vivenciado hoje. A peça claramente se adequava ao dia proposto. Logo em sua abertura, quando a música em tom farrista dá o clima a um cabaré montado para dar um sentido de extravagância e decadência, Hirsch usa a estratégia retórica da seriação de nomes. Dentre os nomes de espoliadores do passado presente do Brasil estavam, junto a Antônio Carlos Magalhães, Sarney e outros, Marcela e Michel Temer. O sentido da montagem dos fragmentos ganha assim uma vida nova ao ser tratado por meio da conjunção entre política e poética adequada aos dias em que cada espetáculo será encenado.

E toda essa adequação ao dia da encenação abre espaço para o jogo com as diversas temporalidades. Não há uma trajetória histórica nas duas peças. Há figurações de violência que atravessam períodos históricos variados e, por vezes, fazem-nos desconfiar de quem somos nós ao estarmos parados ali, assistindo a tudo aquilo. A História, para Hirsch, não é o tempo, não é a trajetória, não é a musa a que muitos se dedicam em busca de encontrar algum sentido para agir no presente. Ela é corruptível, dada a extravios, como se, vista à distância, fosse parte de um complô para nos arruinar; vista de perto, apenas mais uma marca de um inacabamento constitutivo cujos vazios reconhecemos em nós. Não há nenhuma ideologia capaz de dotar o passado de um sentido prévio com um fim pedagógico. Hirsch não busca soluções. Apresenta-nos um caleidoscópio com ares de decadência prematura que todas as falas evocam. Em meio a fragmentos que, vistos como um amontoado, poderiam sugerir o caos, não há nenhum anseio por ordem. A multiplicidade de falas e de perspectivas sugere uma instabilidade a ser equilibrada por qualquer fio condutor moldável. Consegue escapar, assim, de um enredo estrito em uma peça convencionalmente escrita. A busca por uma genealogia para entender onde estamos pisando, e qual rosto possuímos, salta tempos, pula espaços, nos torna mais vorazes e dúbios.

Se os nexos entre os prosadores selecionados por Hirsch são sensíveis, ainda que não conheçamos plenamente os caminhos pelos quais tais conexões foram cunhadas (nem mesmo se houve leitura mútua entre eles), por sua vez, entre tais textos e determinados temas da modernidade os nexos tornam-se escorregadios, menos palpáveis; porém, imagináveis. Trata-se de buscar um *tópos* de nascimento na Antiguidade, mas que ganha nova significação na modernidade: o *tópos* da ruína. A vinculação crítica a essa continuidade ocorre de modo intercalar, espaçado, intermitente, o que aproxima essa reflexão à operação proposta pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman ao mapear o percurso da figura da *ninfa moderna* da Renascença aos dias atuais. Associado ao modelo das montagens deliberadamente anacrônicas de Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, no qual a ninfa deixa as representações mitológicas antigas e renascentistas para se inscrever em fotografias contemporâneas sob a forma *humilia*, Didi-Huberman lida com a sobrevivência das imagens sem uma alternância cronológica. Pede-se ao historiador trabalhar com a pós-vida das imagens, a sua sobrevivência, chamada de *Nachleben*, que Warburg denominava de *Nachleben der Antike*,

sendo lida por Didi-Huberman para enfatizar a impureza do tempo e a persistência de imagens. Didi-Huberman considera que a sobrevivência estudada é de origem anglo-saxônica (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43), da qual se apropria para escrever *Sobrevivência dos vaga-lumes e Grisalha*. A sobrevivência somente ocorre por uma postura diante do conhecimento histórico que nega um estreito historicismo e a busca por uma origem. Coloca-se, pelo contrário, diante da imagem buscando os limites da filologia e entendendo que o tempo é tecido por fios e filiações ao lidar com os vazios deixados pelo tempo e que não podem ser reconstruídos, mas somente intuídos por meio de novas questões. A relevância das considerações de Didi-Huberman ganha sentido para um estudo acerca da persistência da imagem da ruína no presente. Fica mais claro se reconhecemos que tanto a *Tragédia* quanto a *Comédia* de Hirsch levam adiante esse *tópos* ou a trama enfatizada por Walter Benjamin em seu *Origem do drama trágico alemão*, seja nas opções de leitura, seja na cenografia. As duas peças, assim como todas as versões de *Puzzle*, apresentam uma estrutura figurativa fundamental por meio da persistência da destruição, da catástrofe e dos vestígios em que a catástrofe social se harmoniza com impotência e esterilidade coletiva diante dos desafios propostos, mesmo que sejam apenas dos blocos de isopor. A incapacidade de que os atos humanos frutifiquem é permanentemente reiterada no excesso e desespero da maior parte dos personagens, assim como na impossibilidade de que cada um apresente uma opção palpável ou qualquer forma mais frágil de solução ao que está vivenciando.

Há um tom de destino e destinação nas palavras de Hirsch, em entrevista à *Folha de S. Paulo*: “A gente não tenta responder às ruas, mas profetizar algo já dito na nossa colonização”, ou então “Queremos discutir que nossa história já está escrita há muito tempo e que ela tem de ser descrita” (HIRSCH *apud* BARSANELLI, 2016). Há uma tópica ruinosa que direciona a sua leitura dos autores latino-americanos, assim como lhe permite fazer ilações com o presente do Brasil, como ao dizer que “O Brasil mudou dez vezes no último mês” e “E, nessas dez vezes em que mudou, sempre continuou igual. Não é um descabro [o panorama político recente], porque a gente já conhece essa história há muito tempo” (HIRSCH *apud* BARSANELLI, 2016, [s.p.]). Ao concluir, cita Millôr Fernandes: “O Brasil tem um grande passado pela frente”. A História sempre é descrita como um misto de desígnio e farsa, difíceis de equilibrar.

Dentro da trajetória intelectual de Felipe Hirsch a peça destoa da sua produção mais antiga com a Companhia Sutil de Teatro. Se nos anos anteriores ele esteve mais atento aos temas universais e à tradição teatral, com *Puzzle*, *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana* volta-se para a construção de personagens e uma cena teatral em que há uma dimensão política explícita, sem que se remeta ao engajamento político de outros tempos. O espetáculo retoma um *tópos* literário muito utilizado na América Latina, a imagem da ruína. De uma maneira geral, a noção de ruína no Ocidente possui um nascimento coevo à noção de modernidade, como afirmam Andreas Huyssen e David Lowenthal, dentro de uma tradição historiográfica a buscar as críticas ao projeto da modernidade no instante mesmo do nascimento do moderno. A noção de ruína é contra a percepção moderna do tempo como progresso/processo, reafirmando o tempo múltiplo e a dificuldade de avanços progressivos. Há uma tradição brasileira que lidou com esse *tópos*: Monteiro Lobato, Raul Pompéia, Euclides da Cunha. Ao longo do século XX a imagem da devastação e destruição encontra em *The Waste Land* de T. S. Eliot uma inflexão profunda. Os primeiros versos retomam a imagem da terra devastada, assim como reforçam o vínculo com a destruição do mundo natural e a precariedade da vida dos homens. Contudo, há diferenças sensíveis no modo como se mobilizam os fragmentos e forma-se um conjunto nas peças teatrais de Hirsch e sua semelhança com a questão da devastação natural. A tópica da ruína, que aqui afirmo ser uma referência de leitura inescapável para Hirsch, sustenta-se em um movimento contrário às balizas formadoras da modernidade. Frente à experiência do tempo pautada no progresso, a ruína reinveste de sentido a devastação do mundo dos homens, os destroços e a circularidade infinda das ações humanas. Tanto na *Comédia* quanto na *Tragédia* os atores falam do alto de grandes blocos de isopor empilhados a esmo, como se falar de nós e da América Latina somente fosse possível do alto dos destroços e detritos deixados pelas ações humanas. Como se o processo histórico fazedor de ruína intensificasse sua força ao ser exposto aos paradoxos das ações do tempo. Como se pudéssemos reiterar a frase atribuída a Claude Lévi-Strauss: “O Brasil é o único lugar que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização”.

No que se refere à utilização do discurso histórico, Hirsch mobiliza autores e constrói sua peça colocando em questão o problema da verdade na representação histórica. Tendo como uma de suas principais inquietações o tema da violência trans-histórica e contemporânea na

América Latina, Hirsch sugere, em diversos momentos, que a História, de modo mais preciso o discurso histórico, pode ser concebido em modos alternativos ao esperado. Sobre a relação entre a peça *Puzzle* (2013) e *A tragédia latino-americana* (2016b) comenta: “O humor não é tão irônico, tão violento, e, portanto, não tão desagradável como em *Puzzle*” (HIRSCH, 2016d). Especialmente em *A tragédia latino-americana* a opção narrativa utilizada pelo diretor valoriza a construção de enredo na qual o discurso histórico e as ações dos personagens enfatizam muito mais a farsa do que a narrativa em um modo trágico para lidar com o tema da violência. Por exemplo, quando propõe a encenação da “Carta número 2”, de Reinaldo Moraes, utiliza seu intento da paródia com a carta de Pero Vaz de Caminha para os propósitos de escrever uma tragédia em tom de comédia, como o próprio diretor afirma. Em cena valoriza o encanto carnal presente na nova leitura da carta de Caminha, em que se dá destaque ao erótico, ao lúbrico, ao voluptuoso, ao lascivo. A inspiração com tom de piração dionisíaca relembra as opções do modernismo paulista com tonalidade oswaldiana. Transforma, ao longo da peça, a tonalidade recorrente da narração para falar dos dilemas gerados por um mundo mergulhado em violência dando forma a uma “tragédia cômica ou uma comédia trágica” (HIRSCH, 2016b).

O fato de terem sido pensadas em conjunto a *Tragédia* e a *Comédia* e como derivação de *Puzzle* (2013) torna seus impasses ricos para estudar a inatualidade da pergunta que abre o ensaio. Ninguém, em nenhum espaço de discussão atento que se preze, fica se perguntando sobre os contornos definitivos para uma ideia de América Latina; ao mesmo tempo, negar qualquer forma possível de contato entre a contiguidade territorial que alimenta o continente é negar a obviedade de compartilharmos contradições comuns. Não há uma saída definitiva nem resposta pacificadora para a pergunta. Ela se apresenta enquanto um jogo que não encontra visibilidade na rua somente, mas no espaço fechado da casa, nas contradições que alimentam a vida de todos.

Vamos ao teatro de Hirsch para entender o quanto nosso cotidiano está permeado por ele. A peça não é sobre a América Latina. A peça não é sobre a literatura latino-americana. A peça é sobre hoje. A peça é sobre o ordinário do mundo. A peça é sobre eu e você e, talvez, nós. Reconhecemo-nos nisso. No policial que zomba dos gays e drogados em *Puzzle* (d), por exemplo. A partir da sua adaptação do conto “A lei”, de André Sant’anna, presente no livro *Sexo e amizade*, há a valorização da

repetição e do uso da linguagem cotidiana como modo de dar forma ao cotidiano de violência, exclusão e discriminação social. No aturdimento diante de um diálogo que fala sobre a liberdade, mas nunca se resolve, como em muitos dos trechos de Pablo Palacio ou em seu “La doble y única mujer”. No consumo desenfreado da população e nas ficções que falam de tudo isso. A opção narrativa mais percebida nas leituras e encenações de fragmentos de Hirsch são aquelas que mais dialogam com a pura referencialidade do texto, o que o coloca como um excelente leitor ao perceber a forma romanesca replicando as formas e as estruturas sociais e, como diretor atento, enfatiza que é a própria forma, e não a matéria, que guarda relações de proximidade e homologia com o mundo social. A inquietude política do espetáculo rompe com qualquer possibilidade de resposta política doutrinária. Levanta dúvidas insolúveis que bloqueiam as respostas fáceis. Bane qualquer entendimento imediato do que se considera montagem teatral.

Não se trata, contudo, de que estejamos tendo uma percepção negativa e depressiva do presente. A persistência da ruína, a sobrevivência do ruinoso, destaca não um pessimismo ou a impossibilidade da mudança, mas a impermanência constitutiva do mundo. A variabilidade das coisas do mundo realça a sua riqueza, não sua pobreza. Desse modo, opto por enfatizar um fio argumentativo menos realçado na leitura dos autores aqui selecionados: a pervivência do ruinoso é um dos aspectos do trágico. Com Peter Szondi (2004) sabe-se que o trágico não ocorre apenas na tragédia. Em Hirsch, ele se encontra disperso tanto na *Tragédia* como na *Comédia*. Trata-se da ressonância da inescapável variabilidade das ações dos homens no mundo, de sua infinda perecibilidade e aguçar da morte. Uma demanda pelo arcaico em meio a essa montagem um tanto moderna; o requisito por uma pergunta pelo “ainda não” que abre outros horizontes possíveis. Não se trata de que não exista futuro, em tudo o que está sendo apresentado por Hirsch. Tudo isso que poderia ser descrito como uma visão exageradamente negativa não o é; apresentada de maneira polifônica, como um imenso caudal diverso de imagens, há um porvir querendo nascer. Não se trata do futuro apresentado pelas gerações latino-americanas de escritores em seu desejo de redenção. Sua seleção de autores não se coaduna a Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa com anseios por um futuro capaz de redimir o presente. Esperança alguma pode ser encontrada aqui. As cenas realistas são intercaladas por diálogos entre personagens e cenas

declamatórias em que o futuro nos surge imediatamente como bloqueio, impasse, ameaça. O futuro passa a ser uma versão alternativa tanto da solução esperançosa de uma esquerda voluntarista quanto de um futuro que emerge como a derivação lógica do presente tendendo à distopia. O anseio pelo futuro, na *Tragédia* e na *Comédia*, aparece como lampejo, figuração instável daquilo que apenas podemos rascunhar. A ausência de contornos definitivos não serve apenas para lidarmos com as falas que se referem ao presente, mas tratam também de qualquer possível futuro que, nas últimas cenas das peças, aparecem com imagens fortes e de modo sintomático. A cena final da *Tragédia* explicita um embate entre os humanos e os blocos de isopor em que a atriz Julia Lemmertz coloca os blocos de isopor em pé e, logo após, outro ator vem e os derruba; uma ação que reforça o sentido das ações humanas em um permanente movimento de construção e destruição. Uma cena estruturante para toda a peça e que ganha lapidação precisa quando Magali Biff interpreta o conto “A Nova Califórnia”, de Lima Barreto. Já na *Comédia*, a cena final reforça o sentido em um monólogo no qual a atriz Magali Biff reitera a falência do conhecimento como parte da falência da razão.

Há um questionamento profundo, por isso, dos personagens literários acerca de qualquer possível vir a ser. Em um primeiro instante, a peça reafirma a falência dos projetos de futuro idílicos característicos das Américas, mormente aqueles que apostavam na Natureza como cenário de uma narrativa a se desenrolar na valorização da grandeza de qualquer país, especialmente o Brasil. Entretanto, cabe considerar que não somente esse futuro grandioso está sendo posto em xeque, mas também qualquer forma de futuro está sendo questionada. A ênfase nos impasses do presente como escolha narrativa termina por destacar que, tomado como extrapolação lógica, nenhum futuro desse presente pode advir. A cena final em *A tragédia latino-americana*, iniciada com um personagem que coloca os pedaços de isopor em ordem e outro que os derruba e vice-versa e, logo depois, com dois atores que tentam escalar as montanhas de isopor para logo em seguida serem derrubados, sugere essa inconstância das ações humanas e a incapacidade de caminhar de modo linear e seguro. Tema recorrente de André Sant’anna, Pablo Katchadjian, o presente mergulhado em violência, ganância e consumo desenfreado parece um eco tardio de produções ficcionais que se propuseram a indagar, a princípio, a República e os desvãos da modernidade no século XXI.

Em *A tragédia latino-americana* e em *A comédia latino-americana* os fragmentos evocam a decadência da modernidade em seu projeto racional e obsessivo de controle do mundo. Especialmente em *A tragédia latino-americana*, a cena teatral enfatiza o quanto estamos diante da persistência da imagem da ruína na literatura latino-americana. Fragmentos, por si mesmos, já indicam a falência da totalidade, da tese, da completude de sentido instaurado no texto. O jogo permanente entre edificação e ruína, concluído na cena final da montagem teatral, suscita os inacabamentos constitutivos que nos compõem.

Ambas as peças negam a existência de uma narrativa coesa pautada em um enredo com a presença de um único personagem por meio do qual há o desenlace da história. As diversas partes coligadas colocam em ênfase as próprias obras ficcionais em seu jogo com a história do continente, o que gera no espectador uma sensação de repetição, exaustão e imobilidade. Todas são caleidoscópios de uma América Latina que pergunta por si mesma, sem deixar de se perguntar pelo mundo; que ri de si mesma, sem deixar de rir do outro; que é incoerente consigo, sem deixar de apresentar a lógica como falácia do outro. O dilema surge justamente em como mirar essa proposta fragmentária; verbos e conceitos estão sempre aquém de sua apresentação teatral, mas estão, ao mesmo tempo, além, em um porvir que faz com que a peça seja também um gentil convite aos textos dos quais se alimenta. Assim cumpre a função da melhor crítica como um convite aos textos aos quais se debruça; por isso instala todo o seu fazer em um aqui e agora e em um porvir. Talvez esse seja o modo correto de aproximação desse insubmisso conceito de América Latina e, portanto, de Brasil: a diferença como soma, a repetição como mudança, o retorno como mirada adiante.

Referências

Peças

- HIRSCH, Felipe. *A comédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016a.
- HIRSCH, Felipe. *A tragédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016b.
- HIRSCH, Felipe. *Puzzle (d)*. [S.l.]: [s.n.], 2015.

Referências secundárias

AVELAR, Idelber. *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

BARRETO, Lima. A Nova Califórnia. In: BARRETO, Lima. *A Nova Califórnia e outros contos*. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 11-23.

BARSANELLI, Maria Luísa. Felipe Hirsch investiga as raízes das contradições latino-americanas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 2016. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1820480-felipe-hirsch-investiga-as-raizes-das-contradicoes-latino-americanas.shtml>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOLAÑO, Roberto. Sevilla me mata. In: _____. *Entre Parêntesis*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2004. p. 46-51.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisboa: Ymago Ensaios Breves, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HIRSCH, Felipe. Outra conversa. Entrevista concedida a Ruy Filho. In: HIRSCH, Felipe. *A comédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016c. Encarte.

HIRSCH, Felipe. Uma conversa. Entrevista concedida a Ruy Filho. In: HIRSCH, Felipe. *A tragédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016d. Encarte.

HUIDOBRO, Vicente. Altazor. In: _____. *Antología poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. Canto I. p. 73-77.

HUYSSSEN, Andreas. Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, n. 23, p. 6-21. Spring 2006. Disponível em: <<http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/HUYSSSEN-Nostalgia-for-Ruins.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

KATCHADJIAN, Pablo. *La cadena del desánimo*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2012.

LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

PALACIO, Pablo. La doble y única mujer. In: H. CORRAL, Wilfrido (org.) PALACIO, Pablo. *Obras completas*. Organización de Wilfrido H. Corral; Madri; Barcelona: ALLCA XX, 2000.

SANT'ANNA, André. *O Brasil é bom*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANT'ANNA, André. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.