



ONDE VOCÊ ESTÁ AGORA, QUE AS COISAS
ESTÃO ACONTECENDO?:
O REAL E O AFETO EM *O DESZERTO*,
DE MULHERES MÍTICAS

WHERE ARE YOU NOW, THAT THINGS ARE HAPPENING? THE REAL
AND THE AFFECTION IN *O DESZERTO*, BY MULHERES MÍTICAS

Júlia Morena Costa¹
Universidade Federal da Bahia

Resumo: Este ensaio se propõe analisar a peça teatral *O Deszerto* (2016), do Mulheres Míticas sob direção de Sara Rojo, a partir da inserção do real em seu espaço cênico. A peça, livre inspiração do romance *El desierto* (Chile, 2005), de Carlos Franz, propõe uma reconstrução do passado, esvaziando os discursos da história oficial e cosendo os contextos chileno e brasileiro, das ditaduras e do agora. A partir da pergunta título deste ensaio, interpela os presentes a se posicionarem frente à história da sua protagonista mas também aos contextos abordados. Propomos discutir as criações de zonas de afeto e de relação provocadas entre atores, personagens e público dentro do espaço cênico como proposta política e estética da obra. Para isso, utilizaremos textos de Safatle, Rancière e Féral.

Palavras-Chave: Real; Representação; Afeto; Teatro Latino-americano.

¹ Endereço eletrônica da autora: juliamorenacosta@gmail.com.

Abstract: *This essay aims to analyze the play O Deserto (2016), by Mulheres Míticas, under the direction of Sara Rojo, departing from the insertion of the real in its scenic space. Based on Carlos Franz's novel El desierto (Chile, 2005), the play proposes a reconstruction of the past, emptying out the discourses of the official history and sewing together the Chilean and Brazilian contexts of dictatorships and now. From the title question of the essay, it challenges participants to position themselves before the story of the protagonist, but also of the contexts addressed. We propose to discuss the creations of areas of affection and relationship provoked among actors, characters and the public within the scenic space as a political and aesthetic proposal of the work. For this, we will use texts from Safatle, Rancière and Féral.*

Key-Words: *Real; Representation; Affection; Latin American Theater*

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças
(Conceição Evaristo)

*O Deserto*² (Belo Horizonte, 2016), peça teatral do coletivo Mulheres Míticas, sob direção de Sara Rojo e dramaturgia de Gabriela Figueiredo e Felipe Cordeiro, foi criada a partir de uma livre inspiração do romance *El desierto* (2005), do chileno Carlos Franz. Propõe uma reconstrução do passado, esvaziando os discursos da história oficial da pretensa autoridade e costurando os contextos históricos chileno e brasileiro, da ditadura pinochetista e do agora no Brasil. A partir da pergunta feita pela personagem “O que você fazia enquanto estas coisas horríveis aconteciam na sua cidade?”, a peça propõe um questionamento que interpela os presentes a se posicionarem frente à história de Laura, sua protagonista, mas também, e principalmente, aos contextos que cruzam os tempos abordados na montagem.

Ao retornar ao deserto, para responder a carta de sua filha sobre sua participação nos crimes ditatoriais, após 20 anos, no período de abertura supostamente democrática e de conciliação, Laura revisita suas memórias e faz um balanço do passado que constitui a filiação do tempo presente da juventude de Cláudia. A pergunta chave do romance, retomada pela peça “Onde você estava quando todas essas coisas aconteceram” denuncia uma negatividade da ação, um não estar. Essa sistemática, que será usada pelo romance como um todo, de definir pela falta, pelo que não se é, pelo lugar onde não se está ou pela ação não realizada, descreve pelo que está ausente: é a perda posta a trabalhar. Neste caso, trata-se de um dano irremediável, devido ao tempo pretérito de uma ação e das vidas irrecuperáveis naquele deserto que Laura não pôde e não pode salvar.

A novela *El desierto* trata de uma impossibilidade de justiça. Seja o retorno de Laura seja qualquer tentativa de acerto é, a priori um fracassado, pois sua volta é um trabalho arqueológico do sistema de cumplicidade com o passado de horror. Nada do que for feito agora, dentro da legalidade conciliativa, conseguirá reparar a barbárie e a filha/herança continuará existindo. O que se pode fazer, nesse cenário político do

² Essa peça foi eleita como a obra de arte que mais se destacou em Belo Horizonte em 2017, no Prêmio BH Cool

romance é trazer a memória, organizá-la, expô-la, reconhecê-la. Claudia ao questionar as vivências da mãe e confrontar-se com sua própria gênese, desfia o tecido do passado de Laura que, ainda que sendo uma brilhante juíza não pôde, dentro da legalidade, agir para evitar o horror, sendo obrigada a negociar o uso do seu corpo por infrutíferos acordos com o poder militar. Pode-se recontar a história, personalizá-la, implicar-se, mas a Cláudia continuará sendo filha direta e simbólica da insuficiência da justiça contra uma violência desmedida. Parece-me importante salientar aqui que o período imediato pós-ditatorial chileno ficou conhecido como um longo estágio conciliatório, que reunia políticas econômicas pinochetistas aliadas a políticas sociais revisadas. Aylwin assumiu a presidência em março de 1990 após as primeiras eleições democráticas do Chile depois de 17 anos de ditadura de Pinochet. Teve que manter a autoritária Constituição de 1980, ainda que com certas modificações, e permitir que Pinochet permanecesse como chefe do Exército durante oito anos. Esse cenário da década de 1990 será usado no romance de Franz para a abordagem da tomada de contas de Cláudia com o passado de sua mãe. A conciliação, tanto na novela quanto na história chilena, nesse sentido, é uma frustração da justiça, pois não salvará o passado e nem a ação do presente poderá compensar a perda explicitada. Trata-se, no romance de Carlos Franz, de um olhar para o abismo.

A peça, por sua vez, propõe um exercício diferente e, em certa medida, contrastante: um olhar para um presente com perspectivas de dizer “sim”. De mover afetos para ação externa. As diversas partituras (visuais, sonoras, textuais) trazidas à cena conseguiram entrecruzar geografias, tempos e memórias coletivas e dos personagens com fluidez, resignificando e atualizando lutas, dores, traumas e violências. Conectam-se demandas feministas pelo direito ao próprio corpo, ocupações estudantis, ocupações por moradia, discursos de luta e resistência entre outros. E, mesmo com esse mote, consegue ainda reforçar não somente as perdas, mas, principalmente, os atos de futuro, o desejo de luta e de ação. É uma peça política não por apontar o abismo, mas por nos convidar a nos posicionarmos frente a ele.

Acredito em muito que essa possibilidade de criação de zonas de afeto e de relação provocadas entre atores, personagens e público presente dentro do espaço cênico de *O Deserto* como proposta política e estética da obra se dá, em grande medida, pelo uso de documentos do real em sua malha representativa.

Na primeira, das duas consistentes inserções do real na peça, ao tratar da derrota de Laura frente aos julgamentos e condenações à morte, contra as quais ela pouco ou nada pode fazer, o martelo da juíza ecoa enquanto são projetadas imagens de violências perpetradas ao longo das sangrentas histórias do século XX do Brasil e do Chile. A derrota de Laura e a cumplicidade forçada com o horror se transladam aos vários episódios alinhavados pela força usada contra os corpos e projetos resistentes.

Já na segunda inserção incisiva de real, as imagens do início são retomados, agora ao som de *Divino Maravilhoso*, na voz de Gal Costa (um hino setentista de luta e tenacidade). As imagens de antes são entrecortados por vídeos de resistência e força de ação (da Ana Julia, membro das ocupações das escolas públicas de 2016 e outros discursos infantis, que são, a cada temporada, atualizados), de jovens e da força do presente para resistir e construir aos ecos de “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. Não é, portanto, uma proposta de abrir mão do passado e da memória, mas sim reconstruí-lo e resistir à sua repetição. Após assistirem os vídeos,

como espectadores de uma realidade, os personagens se posicionam e Claudia retoma a pergunta: “Onde ela estava quando tudo aquilo aconteceu”. Laura se explica.

O retorno ao deserto é uma possibilidade de retorno a um *momento* em que a ação ainda é possível. Claudia, na montagem, tenta se colocar como recuperadora de memória, mas também recupera uma força de atuação, antes desempenhada por sua mãe, Laura. Assim também o faz a própria peça *O deserto*: a recuperação se apresenta como sendo da memória, mas é também, e principalmente, do *desejo de resistência*. O passado, fruto de episódios de violência e derrota, é inevitável, mas o que está por vir ainda não está definido. Esse enunciado básico, passa a ser repetidamente ressignificado, para manter a possibilidade de ação.

Cito:

Elas estiveram aqui. Ele esteve aqui. Nós estivemos. Todos nós. E a gente ainda está! A gente segue aqui enquanto tantas coisas horríveis acontecem nas nossas cidades.” (cena final da peça) “(Todos os personagens, agora vestidos com ponchos vermelhos [enfeitados com fotografias de pessoas que lutaram contra regimes de opressão e também com imagens de violência na América Latina], cantam a canção “Alturas de Macchu Picchu”, poema de Neruda musicado pelo grupo Los Jaivas. As atrizes entram com uma bandeira Wiphala³ de sete metros e percorrem a plateia, passando com a bandeira sobre os espectadores. Quando o Diabolo termina de posicionar as máscaras nas cabeças, ele vai de encontro a bandeira e a segura, junto com os outros atores e algumas pessoas do público. Todos saem em um cortejo até a rua ou o saguão do teatro. Nos últimos versos de “Alturas de Macchu Picchu”, os atores colocam a bandeira no chão e o espetáculo chega ao fim.)

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda

zona de tu dolor diseminado.

No volverás del fondo de las rocas.

No volverás del tiempo subterráneo.

No volverá tu voz endurecida.

No volverán tus ojos taladrados. .)

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano⁴

Quando os atores se posicionam como espectadores dos vídeos ao se virarem de costas e olharem para a tela projetada, personagens e público se confundem e, assim, o

³ A bandeira Whipala é de origem andina, propriedade das nações originárias: os quíchuas, os aimarás e os guaranis, sendo, muitas vezes, associada à diversidade e resistências dos povos da Cordilheira dos Andes.

⁴ Tradução nossa: “Sobe a nascer comigo, irmão

E dá-me tua mão da funda

zona da tua dor disseminada.

Não voltarás do fundo dos rochedos.

Não voltarás do tempo subterráneo.

Não voltará tua voz endurecida.

Não voltarão teus olhos perfurados .)

Sobe a nascer comigo, irmão.

Dá-me tua mão”

dedo aponta para o público, não de forma acusativa, e sim cúmplice. O que fazemos nós todos, atores ou público, enquanto espectadores e testemunhas do presente? Ao trazer os documentos reais à cena, propõe na relação direta com o extra-ficcional, solicitando (ou demandando) uma implicação do público direta com a realidade imediata e, portanto, com uma possibilidade e exigência de ação e intervenção. O distanciamento causado pela ruptura com o ficcional, reivindica o pacto com a realidade. O deslocamento da problemática do passado para a problemática do presente atualiza o campo de ação e requiere outro posicionamento ativo do público. “onde vc está agora? Onde estamos agora?” Ao se fazerem de público, os atores também assumem-se implicados e, por isso, se inserem na mesma problemática horizontalmente, não se configurando como uma peça prescritiva, mas que se inclui num espaço de dúvida e solidariedade comum.

O uso do real/documento, neste caso, se trata de um estabelecimento de relação com o real e com o contexto, mas também com o tempo presente. *É, portanto, também uma questão temporal.* É uma proposta de inserção do público em sua contemporaneidade, sua recolocação no mundo de ação possível, no protagonismo do seu tempo vivente. A inserção do real nos reinstala no campo do contemporâneo, e, portanto, nos reincorpora no campo de possibilidade de ação e nos exige intervenção, o que diferencia diametralmente a peça da novela. O romance propõe o campo da imobilidade, da contemplação de um passado inalterável e imutável. Além de criar laços de proximidade entre os contextos políticos do Chile e Brasil, de outrora e de agora, a peça (re)cria espaços de ação. O real, neste caso, ao nos recolocar no tempo presente, nos reinsere num campo de possibilidades de intervenção.



Figura 1- Cena da peça *O deserto*

O Cenário e objetos de cena com grande anunciação ficcional, na escolha dos elementos que o compõem, contrasta duramente com os vídeos projetados, criando um interessante choque entre o real, explicitado nos documentos trazidos à cena, e o ficcional, sem separá-los. Assim também é possível entrever na atuação dos atores que

assistem ao vídeo, tanto a experiência do real como a experiência da representação. Ao se deterem e se virarem para assistir aos vídeos, os atores em cena, representam o pacto ficcional do espectador sendo construído e distanciado, criando laços com o extra-ficcional e ao mesmo tempo, retornando para o espaço do palco, decidindo-se e estabelecendo-se entre o real e o jogo de cena. Esse fazer reconfigura o enquadramento necessário do real para ser reconhecido e abrir as possibilidades de leitura. Ao fazer esse jogo de romper e atar com a representação explicitamente, os atores encenam o próprio gesto de ser espectador de cenas documentais inseridas na ficção, potencializando esta. As imagens que poderiam ser silenciadoras pelo seu alto grau de violência, se tornam palco de fricção entre o *apresentado* nos documentos e o *representado* na peça. É dizer, criando um laço estreito e indissolúvel entre as realidades do espaço cênico e do nosso cotidiano político, explicitando o movimento do espectador no estabelecimento desses vínculos. Os atores também se fazem público para participar dessa partilha com o que e quem os acompanham no sensível estabelecido em conjunto. A partilha, que não é *somente* sobre um evento específico, se torna uma partilha com os presentes ali especificados, sejam atores ou público. Isso organiza a experiência da violência

Josette Féral aponta que a violência real incorporada na cena é capaz de, diferentemente da violência simbolizada, atingir diretamente o corpo do espectador (2011). Se, como aponta a autora, a violência simbólica é recebida de forma coletiva e a real de forma individual, o envolvimento do corpo na fruição de um espetáculo é capaz de lançá-lo a uma zona política de afeto que, como aponta Safatle, seria fundamental para a constituição de vínculos políticos: “constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de *aisthesis*.” (2015, p. 23). A vida social e a experiência política produzem e mobilizam afetos que funcionam como base de sustentação geral para a adesão social, na necessidade de desenvolver uma reflexão social que leve em conta também a perspectiva dos sujeitos individuais. Cito novamente Safatle:

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema e reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras. Devemos ter sempre em mente que formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis. (2015, p. 17)

A peça, ao abrir a ação do passado, torna o futuro um espaço “reconstruível”, possível de ação, ainda indefinido e, portanto, sonhável, abrindo caminho para a construção de expectativas. A mesma ferramenta de construção de esperança poderia ser uma armadilha para construir a desilusão, pois poderia-se, ao estabelecer laços estreitos de similaridade entre um passado e um presentes, recair também na inevitabilidade de repetir os cenários de violência anteriores. Mas a peça foge desse ardil ao focar no coletivo. Faz o público se olhar, se levantar e sair junto do espaço fechado da representação e adentrar à rua em ação conjunta. Esse chamamento coletivo propõe uma ação de solidariedade entre os presentes, que, ao se mirar, podem estabelecer pactos de ação e cumplicidade. A saída pela coletividade solidária, como proposta de resistência à

violência, questiona uma possível ideia de um eterno retorno de imobilidade ou repetição do passado. É um alerta, mas não um destino inevitável.

O público é convidado a se tornar agente ativo e não somente testemunha ou espectador, de seu contexto social ou da peça, que sentado de forma individual nas suas cadeiras é confrontado com o presente a partir da mesma pergunta feita à Laura em relação ao passado. Se, de um lado, o ator atua o ato de espreitar, ao assistir aos documentos fílmicos de entrar e sair da ficcionalidade, de outro se propõe que o espectador perca seu filtro confortável de ficção para confrontar-se com documentos do real que irrompem na cena, criando laços diretos entre o exterior e o interior do teatro, entre os diversos presentes na encenação de realidades, seja do lado de lá ou de cá do palco.

A inserção do real pode funcionar como proposição de reforçar a criação de arena de afetos dentro do espaço ficcional, talvez saturado pelo simbólico e carente de uma relação direta com a vida extra-ficção. Mas não basta simplesmente trazer o real à cena, é preciso narrá-lo e confrontá-lo à ficção em uma dupla potencialização: Féral chama atenção para a abundância de imagens de mortes ou violências em documentários, mas que, ao ser colocados em um espetáculo, reconquistam uma especial intensidade real (FÉRAL, 2011, p.184). Abordar a violência, enquadrá-la e ficcionalizá-la pode despir a espetacularização do real para encontrar a urgência do momento. Forçar o espectador a se implicar.

Podemos entender então, nesse caso a colocação do real como forma de exigência de ação imediata – reestabelecimento da relação direta entre público e realidade social e uma exigência da ação de forma a criar um presente habitável e mais solidário.

REFERÊNCIAS

- EVARISTO, Conceição. _____. Malungo, brother, irmão. A noite não adormece nos olhos das mulheres. A escrever... . In: *Cadernos negros 19: poesia*. São Paulo: Quilombhoje, 1996. p. 23-27.
- FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Florianópolis: Revista Urdimento, Junho, 2011. Entrevista concedida a Julia Guimarães e Leandro da Silva Acácio.
- FRANZ, Carlos. *El Desierto*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2005.
- O DESZERTO. Mulheres Míticas. Peça teatral. Belo Horizonte, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 12 de novembro de 2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 11 de fevereiro de 2019.