

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LEANDRO FRANKLIN GORSDORF

**ARTE E POLÍTICA A PARTIR DE “MILITANTES” E “BICHAS”: DA RESISTÊNCIA
TEATRAL À CRIAÇÃO DE DIREITOS**

CURITIBA

2016

LEANDRO FRANKLIN GORS DORF

**ARTE E POLÍTICA A PARTIR DE “MILITANTES” E “BICHAS”: DA RESISTÊNCIA
TEATRAL À CRIAÇÃO DE DIREITOS**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Direitos, no Curso de Pós-Graduação em Direito, Setor Ciências Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Karam de Chueiri

CURITIBA

2016

G674a

Gorsdorf, Leandro Franklin

Arte e política a partir de "militantes" e "bichas": da resistência teatral a criação de direitos / Leandro Franklin Gorsdorf; orientador: Vera Karam de Chueiri. – Curitiba, 2016.

249 p.

Bibliografia: p. 235-247.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-graduação em Direito. Curitiba, 2016.

1. Teatro. 2. Arte. 3. Política. 4. Direito. I. Chueiri, Vera Karam. II. Título.

CDU 792

Catálogo na publicação - Universidade Federal do Paraná
Sistema de Bibliotecas - Biblioteca de Ciências Jurídicas
Bibliotecário: Pedro Paulo Aquilante Junior - CRB 9/1626

TERMO DE APROVAÇÃO

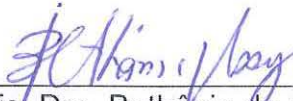
LEANDRO FRANKLIN GORSDORF

ARTE E POLÍTICA A PARTIR DE "MILITANTES" E "BICHAS": DA
RESISTÊNCIA TEATRAL À CRIAÇÃO DE DIREITOS

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em
Direitos, no Curso de Pós-Graduação em Direito, Setor Ciências Jurídicas,
da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:



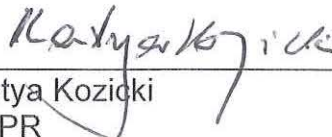
Profa. Dra. Vera Karam de Chueiri
Orientadora - UFPR



Profa. Dra. Bethânia de Albuquerque Assy
PUC - RJ



Profa. Dra. Juliana Neuenschwander Magalhães
UFRJ



Profa. Dra. Katya Kozicki
UFPR e PUC/PR



Profa. Dra. Angela Couto Machado Fonseca
UFPR

Dedico esse trabalho aos criadores: do Teatro Opinião - Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Teresa Aragão, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira; do Diz Croquetes - ao coreógrafo Lennie Dale, ao autor Wagner Ribeiro de Souza, e dos bailarinos Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões. E, a todos aqueles que tiveram a coragem de fazer o movimento do direito ao teatro - Aderbal Freire Filho, Ângela Leal, Antunes Filho, Francarlos Reis, José de Abreu, José Joffily, Juca de Oliveira, Marcos Caruso, Mário Lago, Palhaço Arrelia (Waldemar Seyssel), Paulo Autran, Paulo Gracindo, Renato Consorte, Yara Sarmiento e a muitos outros que fizeram essa escolha e ainda lutam por seus quereres.

AGRADECIMENTOS

Não pode ser apenas uma lista das pessoas que contribuíram e oportunizaram esta tese. Deve ser um reconhecimento público e ao mesmo tempo um compromisso de retribuir com uma multiplicidade de afetos: uma conversa no café, uma discussão numa mesa de Congresso, uma saída no boteco, uma canção entoada, uma dancinha na pista, a continuidade desta pesquisa, um abraço, um beijo.

Nestes quatro anos fui afetado por todos que aqui figuram, em certa medida acredito também tê-los afetado.

Da minha geração a gestação desta tese, a primeira que quero agradecer é Sara Regina Gorsdorf, mais conhecida como “minha mãe”. Obrigado por ter me acompanhado na construção do homem que me tornei, e me amparado nestes árduos momentos finais, com a presença irresoluta ao meu lado, vinte quatro horas.

Ao João Melo, que não habita mais este mundo, virou purpurina e me guia como uma estrela cintilante no céu: por teus ensinamentos, seu amor e por ter escolhido ser meu pai.

Aos que descendem desta família, a MEDUSA, Thiago Hoshino (meu anjo) e a Julia Franzoni (minha musa), pelos encontros telúricos, anedóticos e espaciais-siderais; pelos fios soltos e pela apresentação de Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos.

A minha orientadora, diretora, colega, diva e amiga Vera Karam, por sempre apostar nas minhas loucuras, por acreditar no meu potencial, por se fazer espelho em diversos momentos da tese e da vida, por ser um exemplo da aliança entre sabedoria, doçura e retidão.

Ao Ken, meu companheiro nestes últimos cinco anos, que dia-a-dia me escutava sobre meus desejos e angústias, com qual também partilhava minhas felicidades. O Deleuze foi pela primeira vez apresentado a mim por ele, por suas mãos, em razão de sua busca do nomadismo. Nosso amor mudou, mas somos amigos para toda hora. Te desejo o mundo como você desejou para mim. Quero ainda que partilhemos muitas conquistas.

Aos meus colegas de bancada de doutorado, Giovanna, Daniele e Sandro, que compartilharam as angustias deste abismo ao qual nos jogamos, que se chama pesquisa doutoral.

A minha "marida" Heloisa Câmara que a partir das confluências de vida, nos uniu para a experiência para além das fronteiras nacionais, no doutorado sanduíche. Londres foi nossa casa, ou casas. Obrigado pelas noites de conversa, pelas caminhadas, por me deixar adentrar teu mundo. Obrigado por essa intimidade que somente cabe aos amigos. A viagem foi bem mais fácil ao teu lado.

A CAPES pelo auxílio financeiro que possibilitou essa experiência de estudar e viver fora do país, a qual nunca tinha sido conquistada, mas almejada, sonhada.

Ao meu lorde inglês e orientador em Birkbeck College, Leslie Moran, por ter me recebido de forma tão carinhosa, preocupada e generosa. Encontro que revelou afinidades intelectuais e artísticas. Representou aquele porteiro diante do Direito, mas diferente do conto, me apresentou todas as chaves e me abriu todas as portas para estabelecer uma pluralidade de contatos e de referências. Desejo que nossa parceria continue.

Aos meus amigos de Londres, Leticia Paes, Marcus de Matos, Moniza Rizzini e Carolina Amadeu, por abraçarem a estadia e dialogar sobre arte, psicanálise, gênero, movimentos sociais e espaço.

As pessoas da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, em especial a Deise Picanço que me proporcionou viver a universidade no que mais sinto prazer: no nó entre extensão e cultura. Ao Ronaldo Correa, por ser aquele que nunca me deixa quieto, sempre me questiona e me impulsiona a fazer reflexões a partir das perguntas que até então não tinham sido formuladas. A Virginia, por todo apoio nos meses de ausência em razão do doutorado-sanduíche, além do carinho imenso. A Iara, Marcia e Suzete pelas conversas e risadas em nossas reuniões de coordenação. E a Romilda que me apresentou uma outra Universidade e que sempre esteve ao meu lado para apagar incêndios. A Chris e Rosana pelo apoio em razão da minha ausência. Intensos dias, deixo minhas marcas neste lugar. Me sinto marcado.

Aos funcionários e funcionárias gentis do Arquivo Nacional.

Aos amigos do NPJ, professores e professoras, aos técnico-administrativos, mas principalmente a Karina, que me acompanha nos altos e baixos da minha vida, um lugar de desabafo e amor.

Aos amigos de longuíssima data que se viram privados da minha companhia nestes últimos meses, e que por isso optamos por dar espaço à saudade: Fabricio (meu amigo sexy), Antonio (meu dancefloor), Eduardo (meu promotor), Ana Cândida (minha

crítica da arte), Andressa (*mi hermana desde siempre*), Ed (meu analista), Claudia (minha parceira de tese), Jasmine (minha Dzi), Thais Pinhata (minha negritude).

Aos novos amigos e amigas que foram se agregando nestes últimos anos: Ligia, Andressa, Dhiego, Rafael.

Aos professores e professoras desta Universidade que foram determinantes nos diálogos que me conduziram a ser este pesquisador, não necessariamente sobre este tema específico, mas sobre a perspectiva de um direito transformador, Gediel, Ricardo Marcelo, Luis Fernando, Pedro Bode.

Aos professores e professoras da Faculdade de Direito, que torceram junto comigo para a finalização deste momento: Ana Carla, Clara, Priscilla, Ângela Costaldello, Katya Isaguirre, Marcia Regina, Jamil, Maria Rita. E principalmente a Adriana, que foi nesta faculdade que voltamos a nos reencontrar apenas para reafirmar nossa amizade e convívio de anos.

A equipe do Programa de Pós-Graduação em Direito da UFPR, Ana, Mauro, Laura.

Ao amigo-amante-irmão Lyzandro Bueno Ribeiro que me acompanha desde os meus 12 anos, numa relação de 28 anos de cumplicidade, na qual nos metamorfoseamos, descobrimos e desistimos de caminhos, para traçar aquela busca por si mesmos, de um encontro com uma vida leve e livre.

A revisão da Silmara que me emprestou sua habilidade com as palavras para curar as feridas dos textos.

Aos vários tios, tias, mães e pais que me acompanharam na vida: Mavé, Maristela, Itamar, Pico, Beth Melo.

A todos da Terra de Direitos que foi minha primeira casa, minha primeira acolhida, lugar no qual aprendi com Darci Frigo o que seria uma prática jurídica.

Aos alunos e alunas da minha disciplina tópica de Direito e Teatro, que me fizeram acreditar do possível diante das impossibilidades da realidade.

Ao pessoal do GRAN GRAN por me colocar a todo tempo o desafio de se construir uma arte rebelde!

Ao meu médico e acupunturista Ademir, que me colocava ao centro com suas agulhas mágicas.

A Cecilia Caballero que me confidenciou a sua senha do O Globo para minha pesquisa nos jornais.

As mãos ágeis sem as quais nada disso estaria sedimentado em formato de tese: Katty Freire, Debora Dossiati e Isabela Risio.

Ao Henrique Lidner que deu vazão visual aos sonhos e delírios dos meus personagens e cenas.

E ao final, mas não menos importante, as professoras membros da Banca, Katya Kozicki, Juliana Neuenschwander, Bethania Assy, por aceitarem o convite de estarem presente neste dia. Por se disponibilizarem a ler meu trabalho e por me instigarem a reflexão. E em especial a Angela Fonseca, também membro da banca, a qual não tenho palavras para medir nossa parceria. Dividimos marcos teóricos, percepções de mundo, predileções por comida e o desejo que a revolução se realize pela arte, pelos corpos. Atravessemos esta ponte!!!



Por tanto amor
Por tanta emoção
A vida me fez assim
Doce ou atroz
Manso ou feroz
Eu, caçador de mim

Preso a canções
Entregue a paixões
Que nunca tiveram fim
Vou me encontrar
Longe do meu lugar
Eu, caçador de mim

Nada a temer senão o correr da luta
Nada a fazer senão esquecer o medo
Abrir o peito a força, numa procura
Fugir às armadilhas da mata escura

Longe se vai
Sonhando demais
Mas onde se chega assim
Vou descobrir
O que me faz sentir
Eu, caçador de mim

(NASCIMENTO, Milton. Caçador de mim)

RESUMO

As potencialidades entre a arte e política para informar a criação de direitos é o problema central da presente pesquisa. Contudo para não realizar apenas uma travessia teórica optou-se por partir de experiências artísticas-políticas, especial as teatrais que se desenvolveram durante o período do regime militar no Brasil: Opinião e Dzi Croquettes. Situando a ação desses grupos de teatro, suas relações teóricas teatrais e políticas e o seu enfrentamento com o aparelho de censura da Ditadura Militar, se delimitara concretamente as contribuições de ambos os grupos para o contorno do que entendemos como Resistência Democrática no campo da cultura. Posteriormente, utilizando de categorias conceituais das filosofias da resistência dialética e vitalista, bem como seus reflexos em propostas teórico-teatrais, identificaremos as diferenças e semelhanças dos seus respectivos processos de resistência, culminando naquilo que podemos entender de um devir, linha de fuga diante do Estado. Entendendo que o Estado se apresenta em seu formato jurídico, o que se questiona é como essas resistências criam disrupções daquilo que chamamos de um Direito Maior perante esses devires. Para criar direitos para estas novas subjetividades de existência, se apresenta imprescindível minoração do Direito. Este Direito 'menor' se realiza no entre () *logos* e *nomos*. Com a experimentação do Direito, esgotando palavras, dissipando a imagem e potencializando o espaço, temos então a criação de devires-direitos.

Palavras-chave: Teatro. Resistência. Deleuze. Criação de direitos.

ABSTRACT

The potential between art and politics to inform the creation of rights is the central problem of this research. But not to hold only a theoretical crossing chose to from artistic-political, special theatrical experiences that developed during the period of military rule in Brazil: Opinion and Dzi Croquettes. Situating the action of these theater groups, their theatrical theoretical relationships and policies and their coping with the censorship apparatus of the military dictatorship, it delimits precisely the contributions of both groups to the outline of what we understand as Democratic resistance in the field of culture. Later, using the conceptual categories of the philosophies of resistance dialectic and vitalistic and their reflections in theatrical theoretical practical proposals, identify the differences and similarities of the respective processes of resistance, culminating in what we can understand a becoming, drain line before the State . Understanding that the State has in it legal form, what is questioned is how these resistances create disruptions what we call a Major Law before these becomings. To create rights for these new subjectivities of existence, it presents essential mitigation of law. This law 'minor' takes place in between () logos and nomos. With the trial of law, exhausting words, dispelling the image and enhancing the space, so we have to create becomings-rights.

Keywords: Theatre. Resistance. Deleuze. Creation rights.

LISTA DE SIGLAS

- CPC - Centro Populares de Cultura
- ESG - Escola Superior de Guerra
- ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros
- PC - Partido Comunista Brasileiro
- SCDP - Serviço de Diversões Públicas
- SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
- UNE - União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

Prólogo.....	14
ATO UM – Construindo a cena da ditadura.....	22
CENA 1 - Revolução ou golpe? Intermitências entre a repressão e a doutrina....	22
CENA 2 - Censura moral e política: continuidades e mudanças.....	28
CENA 3 - Brasilidade Revolucionária e/ou Resistência Democrática.....	40
CENA 4 – Grupo Opinião, Militantes, processos e cortes.....	53
CENA 5 - AI-5: morte ou novos horizontes de resistência.....	70
CENA 6 - Boate Pujol e as borboletas.....	74
CENA 7 - Dzi Croquettes, Bichas e o desbunde.....	75
ATO DOIS – Da resistência teatral a resistência filosófica.....	95
CENA 1 - O Teatro e a arte revolucionária.....	95
CENA 2 – Toupeira e Serpente: duas formas de resistência teatrais filosóficas.	104
CENA 3 - Máquinas de Guerra e rostidade: em busca de intercessores.....	147
ATO TRÊS – Devires, hibridismo e um Direito menor.....	162
CENA 1 - Arte e Filosofia: criando afectos, perceptos e conceitos.....	162
CENA 2 - Diante do Direito como fotografia: a prática jurídica.....	177
CENA 3 – O esgotamento.....	196
CENA 4 - Entre () <i>logos e nomos</i> : por um processo de experimentação do Direito.....	197
EPÍLOGO.....	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	235

PRÓLOGO¹

(Abrem-se as cortinas. Nenhuma luz. Apenas uma voz).

VOZ EM OFF

Encontro-me diante de vocês e com a incumbência de escrever. A todo momento sou instigado de fazer da vida, por meio deste ato, algo mais que pessoal, liberar aquilo que me aprisiona. (DELEUZE, 2013, p. 183). Ao mesmo instante, meus sentidos me tomam como se estivesse à beira de um precipício. A pergunta é: devo arriscar a saltar?

Assim, desintegro-me para que o fluxo se instaure, “desterritorializando a boca, a língua e os dentes”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 43). *I not.*²

(Luz se acende e se visualiza uma boca).

BOCA

Renuncio aqui ao papel que me foi incumbido, o de narrador. Sou apenas uma boca que titubeia, vacila, vagueia, mas presente. Aqui, ali, serei muitos. Tomar a palavras dos outros, pronunciar as minhas palavras.

De antemão tenho minha primeira dúvida, deveria eu cumprir a função deste prólogo? Trazer uma mensagem ao público, especulando sobre os temas da própria peça, ou mesmo solicitando a indulgência dos espectadores em relação aos eventuais defeitos do espetáculo. A tentação é optar por declinar dessa missão, amparado pelo pensamento de Nietzsche, que entendia que a introdução do prólogo destituía o poder de afecção do teatro dionisíaco (NIETZSCHE, 1992). Ao contrário, Eurípedes compreendia que com este artifício introduzia o espectador na cena, cumulando o palco das mais variadas questões políticas. E especialmente por essa razão me decido por apresentar a trajetória dos personagens com as voltas e reviravoltas contidas no enredo.

Mais um aviso antes de continuar: talvez, durante a peça, lhes passe um sentimento de perturbação, de estranhamento. Esse fato em grande medida residirá na própria forma na qual se apresenta esta tese, uma peça de teatro. Decisão a qual compartilho

¹ Prólogo (do grego *πρόλογος* - *prólogos*, pelo latim *prologos*, o que se diz antes) é um termo originalmente usado na tragédia grega para a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, na qual se enuncia o tema da peça. (PAVIS, 2008, p. 308)

² Referência à peça de teatro de Samuel Becket, “*I not*”.

com a banca de qualificação que me lançou esse desafio. O modo como isso iria acontecer ocorreu tão somente no momento de construção da dramaturgia/tese. Os personagens foram se definindo por si, não apenas como símbolos, alegorias, mas como personagem conceitual, que vive, insiste. Produz e produzirá encontros, comigo e com vocês. “O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo, (...)”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 86). Cada personagem, por meio dos conceitos que trará em cena, provocará o diálogo.

Novamente aqui me valho dos gregos; em Platão entende-se que por meio do diálogo é possível o conflito, a discussão, o embate, uma forma de criação filosófica, como também é permitido o processo de inteligibilidade (entendimento e discernimento), através do discurso apresentado como imagens, metáforas e outros recursos que têm a pretensão de fazer ver algo, fazer aparecer algo. Mas ele próprio nos fala da dificuldade de conhecer por meio das imagens e do texto, principais alicerces do diálogo, posição com a qual concordo, mas não pelos mesmos motivos. Não acredito como ele nas essências das coisas.

Porém, optar por construir uma dramaturgia teatral implicava também na escolha de uma forma teatral. Esta se alinhou à tradição pós-dramática³ e à vertente de um teatro do absurdo⁴.

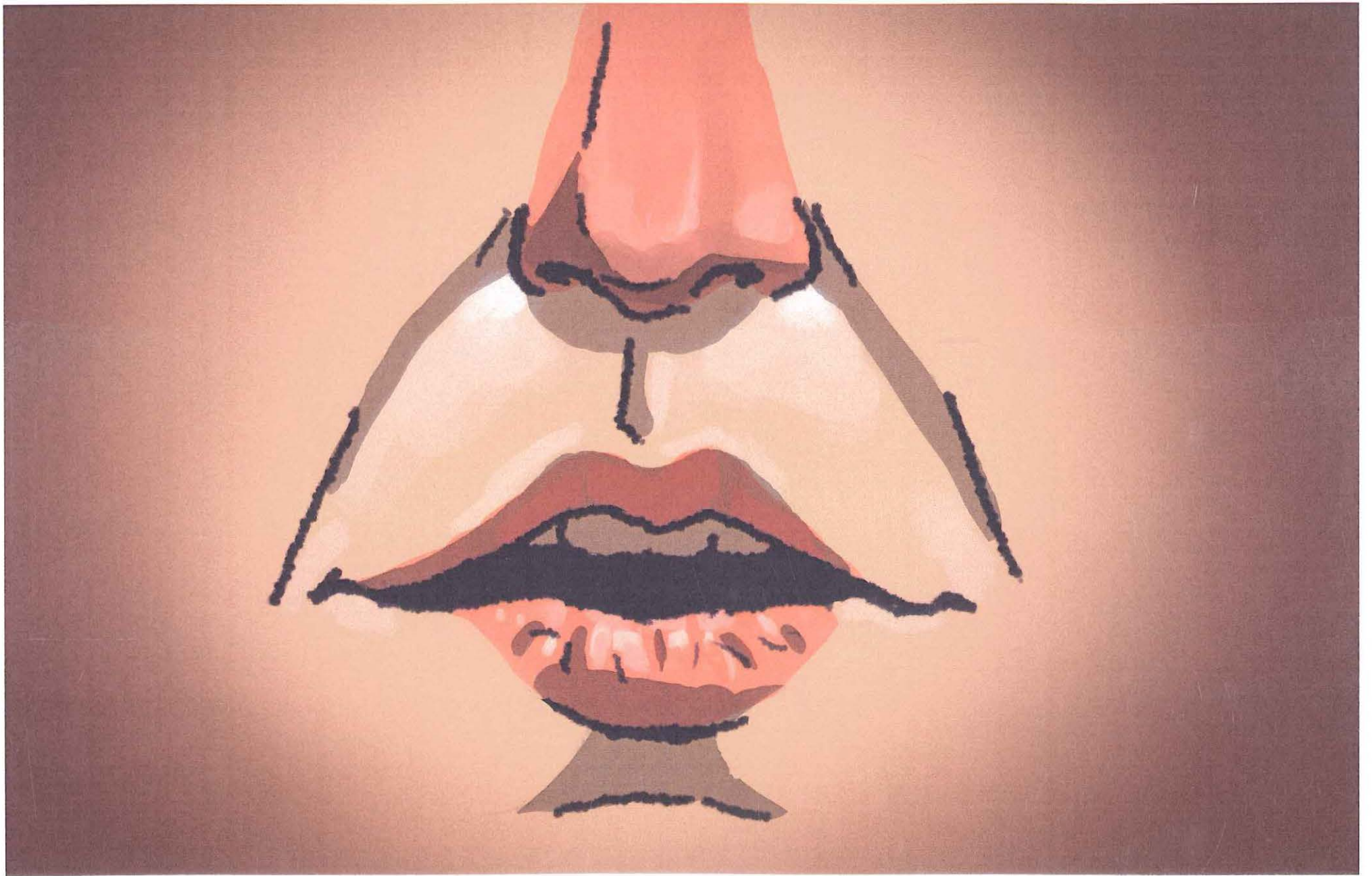
A escolha confere à tese outra estrutura, que rompe com alguns aspectos das normas da produção científica, que neste momento abrem passagem para novos questionamentos de forma e de conteúdo, tornando-se permeáveis.

Uma vez que o pensamento se move por problemas e a peça de teatro por conflitos, qual seria a tese, qual seria o conflito?

Da banca de seleção até o momento de entrega final do texto, a resposta a essa questão a cada momento sofria uma variação, a órbita da pesquisa continuamente mudava de centro: justiça de transição, direito de resistência, censura teatral. A cada momento se acumulava novas questões. Por fim, após as pesquisas no doutorado

³ O teatro pós-dramático trata da desconstrução de textos clássicos, de construção do tema político para além do drama dialético, não buscando uma síntese, político quanto à forma. (LEHMANN, 2009)

⁴ O gênero absurdo descende, por assim dizer, do Surrealismo, o Antiteatro com influências do Expressionismo. É uma forma de teatro moderno que utiliza para a criação do enredo, das personagens e do diálogo elementos chocantes do ilógico, com o objetivo de reproduzir diretamente o desatino e a falta de soluções em que estão imersos o homem e a sociedade. Inspirava-se na burguesia ocidental, que, segundo os teóricos, se distanciava cada vez mais do mundo real, por causa de suas fantasias e ceticismo em relação às consequências desastrosas que causava ao resto da sociedade. Assim como o Dadaísmo, o gênero promoveu a revolução na linguagem e na ideologia da sociedade, sendo criticado por um público que, apesar de proletário, consumia o idealismo burguês da época. (PAVIS, 2008, p.01)



sanduíche e minha trajetória no meio teatral, o objeto se anunciou: Seria possível a criação de direitos a partir de resistências políticas teatrais? Partindo da hipótese que sim, minha proposta residia não somente numa especulação teórica, mas originá-la da potência da vida. Minha escolha seria então por identificar grupos de teatro que exerceram resistência no Brasil, para verificar, na ação desses elementos, conceitos que pudessem trazer explicações de como deveria o Direito proceder diante dessas resistências teatrais.

Ao pesquisar a variedade de práticas teatrais no Brasil, todos os argumentos encontrados nos teóricos da história do teatro me levavam para o campo do chamado “Teatro de Resistência”, cuja existência se situava no período de ditadura. Dentre eles, o que apresentava menos reflexões teóricas era o Grupo Opinião. Após a aliança com o Grupo Opinião, sentia que ainda me faltava o antagonista no enredo, algo ou alguém que pudesse colocar em suspensão certezas daquele período. Em contato com o documentário “Dzi Croquettes”, percebi que ali estava o outro lado da resistência na ditadura.

Tenho em minhas mãos dois personagens que podem viabilizar, pela experimentação filosófica, a confirmação da minha tese: de que por meio das resistências teatrais há possibilidade de se instaurar um processo de invenção de direitos. Posso colocá-los em cena e iniciar o jogo dramático.

Antes de colocar em movimento os personagens, a pergunta que ainda resta é: quais problemáticas relacionadas ao Direito esta tese vem enfrentar?

De longe, a mais importante é ampliar as correlações possíveis entre Arte e Direito. Pouco se escreve sobre suas interconexões, muito pelo motivo de que se compreende que a Arte tende a questionar as bases da racionalidade jurídica, impossibilitando as suas comunicações, instaurando crises quando da aproximação. E, quando se escreve, a maior parcela dos trabalhos se refere à Arte como sistema interpretativo do Direito. Libertar-se dessas amarras é a provocação que se instaura.

Considerável parte da teoria que articula os dois campos o faz em face da literatura, do cinema, da iconografia, das artes visuais. Quase absoluta ausência quanto ao Teatro. Sou instigado a pensar.

Enquanto isso a filosofia política pensa a resistência, em inúmeras vertentes, vinculando-a a processos políticos em sentido estrito, isto é, em face do Estado. Seriam essas as únicas possibilidades de resistência? Qual seria o lugar da Arte e do

Teatro? E que outras naturezas de oposição poderiam ser conformadas nessas práticas?

As indagações me levam a pensar no âmbito concreto sobre os nossos personagens. Por que Dzi Croquettes permaneceu por tantos anos invisível para a Arte? E talvez ainda hoje para a Política?

Identificadas as resistências, o que elas processariam no Direito? Entre a estabilidade e a mudança (depois veremos transmutação), qual Direito podemos operar diante dessas resistências teatrais? O Direito pode ser lugar de criação, como o Teatro e a Resistência.

Postas as direções que nortearão o enredo, colocados os vetores das linhas a serem traçadas (sempre sabendo que em cada momento é possível a surpresa e o espanto), posso iniciar a apresentação.

A peça se desenvolverá em três atos e epílogo. Neste processo, se construirá uma paisagem cênica para cada ato, com atmosferas próprias a cada tipo de reflexão proposta. Em conjunto com as cenas e os personagens descritos, as ilustrações visam compor o material, auxiliando imagetivamente na compreensão dos conceitos. De modo a detalhar os atos, passo a expor os personagens e suas nuances, as ideias geradoras de reflexão, bem como seu encadeamento com as cenas e os atos seguintes. Ainda serão indicados, quando pertinente, os principais teóricos que estimularam os encontros com os conceitos adotados para a narrativa. Ao traçar essas paisagens em cada ato e cena, ao final eu desejo colocar a leitura num fluxo que permita a vocês comporem suas próprias articulações e considerações deste enredo.

Ato Um

Composto por sete cenas.

Personagens:

MILITAR – militares à frente do golpe/“revolução”

ESTADO – máquina burocrática e política

COMUNISTA – conjunto de agentes da esquerda (amplo espectro), vinculados às ideias do Partido Comunista, ISEB, Movimento Estudantil

CENSOR – agente da censura

MILITANTE – designação dada às pessoas vinculadas ao ideário socialista em oposição às BICHAS (MACRAE,1982), aqui vinculadas à figura dos artistas resistentes do Opinião

BICHA – designação dada pelos MILITANTES, aqui vinculada à figura dos artistas resistentes do Dzi Croquettes.

A ênfase neste ato é situar nossos personagens, MILITANTE e BICHA, no Brasil durante o período do Regime Militar entre os anos 1964 e 1978, anos de atuação do MILITANTE e do BICHA. Pretendo pontuar as interações entre os personagens e sua relação com o ESTADO, por intermédio do MILITAR e do CENSOR. Apesar de suas práticas teatrais não terem coexistido simultaneamente no tempo, MILITANTE e BICHA estabelecem um diálogo contrapondo suas expectativas quanto a arte e a vida. Nas falas dos personagens neste ato, passado e presente, tempos diversos se encontram. Os personagens comentam os fatos com o olhar do presente, mas também com análise histórica retrospectiva, provocando estranhamento, mas informando um processo de atualização.

Instaura-se a ditadura no Brasil em 1964 e exponho o funcionamento do aparato censório e repressivo frente às expressões artísticas de resistência. Os elementos de ruptura e continuidade deste contexto político, econômico e social são anunciados pelos historiadores Elio Gaspari, Marcos Napolitano e Carlos Fico.

Duas censuras convivem durante todo o período, porém com intensidades e dimensões. O início e o fim do regime militar, respectivamente coincidem com a prática artística do Grupo Opinião e do Dzi Croquettes. Ao seu lado, em cada momento específico, a censura toma uma forma, deslocando uma perspectiva linear do entendimento histórico do seu lugar. Meliandre Garcia, Cristina Costa e Yan Michalski foram definitivos para uma visão multifacetada e não plana, achatada dos órgãos de censura.

Havia indícios que me fizeram ir ao Arquivo Nacional. Buscar os processos de censura quanto as peças de teatro de MILITANTE e BICHA era minha tarefa naquele momento. Nada foi encontrado quanto o BICHA, contudo, quanto ao MILITANTE a atuação da censura fora profícua com vários processos de interdição das obras. Não me basta a voz dos processos. O que dizia a imprensa sobre a censura ao MILITANTE e BICHA? Reportagens de jornais, poucas, colaboram para entender essa época sem liberdades.

Para interpretar, vida e obra de MILITANTE e BICHA, me utilizei das pesquisas de Maria Silva Betti e Edélcio Mostaço sobre MILITANTE e Djalma Thuler, Adriano Cysneiros e João Silvério Trevisan, bem como o documentário de Tatiana Issa, para

o BICHA. Construí com isso um arco dramático onde conceitos como riso/comédia, desbunde, consciência, corpo, engajamento completam o quadro referencial para a compreensão da resistência teatral.

Ato Dois

Composto por três cenas.

Personagens:

SERPENTE – BICHA transformadas em razão da resistência vitalista

TOUPEIRA – MILITANTE transformado em razão da resistência dialética

ROSTO – figura que mescla ambas as figuras de SERPENTE e TOUPEIRA, que carrega consigo os problemas

Este ato traz os contornos ainda que variáveis da resistência teatral de MILITANTE e BICHA. Mesmo que resistente a classificações, MILITANTE e BICHA são identificados com algumas linhas teóricas do teatro e da filosofia política, implicando numa diferenciação sobre os seus modos de resistência. Ao final, aproximo ambos e colocoo-os num mesmo horizonte teórico, onde devires se apresentam em ambas resistências teatrais, configurando-os como ROSTO. ROSTO que é devir-arte-revolucionário e que apresenta problematizações de um pensamento imanentista para a Arte, Filosofia e Direito. Nossa fábula inicia com os personagens apresentando suas formas de resistência, seus discursos, suas atitudes, suas imagens, suas falas. Trabalhei com fragmentos das peças de teatro do Grupo Opinião, bem como os vídeos do “Show Opinião”, da peça “Liberdade, Liberdade”, o documentário “Dzi Croquettes” e fotografias do livro “Crisálidas”. O desenlace aqui é relacionar essas ações com as variadas formas de expressão do Teatro, da representação à imanência, e de como cada qual encontra sua forma de resistência política, uma dialética, outra vitalista. Me servi das reflexões de Brecht e Gilles Deleuze para pensar o teatro representativo do MILITANTE e o teatro/performance ‘menor’ do BICHA. Para as resistências filosóficas dialética e vitalista, trabalhei com as análises trazidas pela filósofa francesa Veronique Berger. Apesar das distâncias estabelecidas por essas duas formas de resistência, ao final a SERPENTE identifica os pontos em comum, colocando-se em vizinhança com a TOUPEIRA. Dessa feita, sob um olhar vitalista, há vida, criação e potência em ambos os personagens. O ROSTO se torna máquina de guerra frente a um Estado Despótico Bárbaro que procede por captura para aumentar seu poder. Deleuze

assume a frente do processo teórico com todos os conceitos de um pensamento imanente.

Ato Três

Composto por quatro cenas.

FABULADOR – o filósofo

VIDENTE – artista

ARTESÃO – o jurista

No ato derradeiro, ROSTO como portador das problematizações trazidas pela resistência teatral emerge diante do FABULADOR e do VIDENTE. O novo se anuncia para ambos saberes, Filosofia e Arte. Como serão seus processos criativos? Deleuze aponta para os conceitos, afectos e perceptos e de como ambos podem produzir um hibridismo nas conversações entre estas criações. Além do próprio Deleuze, as releituras elaboradas por Roberto Machado e Peter Pal Beart indicam o caminho para a construção de um pensamento imanentista. ROSTO segue junto ao FABULADOR e VIDENTE para bater a porta do Direito. Encontram um Direito assentado numa tradição teórica que o torna fotografia, isto é, captura a realidade, imprimindo-a na estabilidade e fixidez da lei. Para o processo crítico desse Direito, tenho como cúmplices Gilles Deleuze, Laurent de Sutter, Luis Alberto Warat e Bernard Edelman. O ROSTO demanda por um outro mundo possível e para um outro Direito. Como então pensar um outro Direito, portador de uma potência criativa aos conforme o pensamento imanentista. Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos nos apresenta *logos* e *nomos*, duas formas de lei que coexistem no nosso Direito. Outro Direito não pode ser construído nem no *logos* e no *nomos*. E no interstício destas duas leis, que encontro um entre (). Este entre (), lugar de experimentação trazido pela prática jurídica, denomina-se jurisprudência. Contudo, não a deixo para os juízes mas para todos aqueles que operam com o Direito. Para a invenção no Direito, é preciso de movimento. Este processo de ir de um lugar ao outro, propicia a operação de minorar o Direito, tornando-o um Direito 'menor'. *Paripassu* a uma literatura 'menor', a um teatro 'menor', o Direito 'menor' se esboça com os atos de esburacar as palavras, dissipar as imagens e exaurir as potencialidades do espaço. Deleuze novamente está no centro do pensamento, contudo irradia outras leituras, inclusive especificamente

jurídicas. Agrega-se então as elaborações Apesar de Laurent du Sutter, Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, Nathan Moore, Leslie Moran e Costas Douzinas.

Essa processualidade, esse construtivismo, indicam que na criação do Direito, não podemos nos ater à concepção de direitos, mas de um devir-direitos, um tornar-se direitos. Reside aqui a potência de resistência do Direito no qual se constitui a partir das manifestações de afectos e perceptos de TOUPEIRA e SERPENTE.

Bom, já está na hora de eu ir! Mas antes quero dizer algumas últimas palavras antes da ação: primeiro, liberem seus desejos! Segundo, que as letras, palavras, frases, proposições dessa peça/tese possam ser veículos da potência desses resistentes. E, como peça de teatro, esta se completa no presente, na presença dos espectadores, de vocês. Por isso, aguardo encontrá-los para nossa conversação. E que no momento mágico do palco possamos revirar conceitos atrás dos afectos e perceptos da encenação teatral. Desejo a todos e todas um bom espetáculo! Merda!

ATO UM

CENA 1

(Chiado de rádio antigo sintonizando alguma frequência de estação. Escuta-se homens marchando, como num desfile militar, ao fundo homens/mulheres gritando “Viva a revolução”, enquanto outros contradizem: “É golpe”. As vozes vão aumentando de intensidade e se confundindo até o momento de ser impossível identificar o que está sendo dito, quase como um grande ruído. Silêncio. Rompe-se com a voz de um locutor da rádio).

LOCUTOR

Boa noite, ouvintes da Rádio Brasil-Nação! Hoje, dia 31 de abril de 1964, temos instaurada no Brasil a revolução, um processo de transição para a democracia. O Brasil estava sendo ameaçado pela onda comunista que assolava os demais países da América Latina. Hoje, nós, homens e mulheres da família tradicional cristã, podemos dormir e descansar em paz! Nossos heróis, soldados, generais e coronéis do Comando Militar tomaram o poder para pacificar a inquietação que assombrava nosso país! Para entendermos o que está acontecendo, convidamos ao nosso estúdio o representante das Forças Armadas do Brasil, o MILITAR.

(Acende no meio do palco uma luz que ilumina uma cadeira, mesa com microfone de rádio. Entra o MILITAR, vestindo algo como uma roupa de militar com detalhes que denotam um exagero quase histriônico. O MILITAR em toda a sua entrevista utilizará um tom farsesco na voz, ridicularizando a si mesmo, fazendo micagens com as afirmações proferidas ao locutor de rádio).

LOCUTOR

Boa noite, MILITAR

MILITAR

Boa noite à família brasileira que nos ouve e em nome da salvação da democracia, da lei, da Constituição e da civilização ocidental cristã. (AARÃO, 2014, p. 48). Amém! Enfrentamos o espectro do comunismo ateu, financiado pelo ouro de Moscou, que assombrava as nossas consciências, no qual sua pretensão era instalar a bandeira vermelha em nosso país. (REIS, 2014, p. 37-38).



MILITAR

LOCUTOR

Ouvimos boatos que diversos grupos organizados de revoltosos estavam organizando um golpe comunista junto com Jango. É verdade?

MILITAR

Tivemos que atuar de uma forma defensiva para garantir a ordem! Havia um perigo esquerdista em geral. Nos últimos anos, houve um rápido crescimento das lutas populares, com trabalhadores sindicalizados, lutas camponesas, estudantes, artistas, todos tendo Jango como o grande líder. A estratégia deles eram as reformas de base! “Jango viria amparado no ‘dispositivo militar’ e nas bases sindicais, que cairiam sobre o Congresso, obrigando-o a aprovar um pacote de reformas e a mudança das regras de sucessão presidencial.” (GASPARI, 2002, p. 51). Em 1963, até revoltas de sargentos estávamos vendo. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 57-59). Apesar disso, podemos afirmar que conseguimos reverter, e que o exército dormiu janguista e acordou revolucionário. (GASPARI, 2002). Numa coisa todos concordam, sobre o que aconteceu nas 48 horas que antecederam a revolução, “de que Jango foi derrubado principalmente por sua inércia e por não haver “nenhuma força à esquerda do presidente que tomou iniciativa militar relevante no dia 31.” (GASPARI, 2002, p. 84).

LOCUTOR

Para além dessa ofensiva vermelha em nosso país, teriam outras motivações que embasaram a revolução?

MILITAR

Concomitante a essa motivação principal, tínhamos instaurado o caos administrativo e a desordem política e os ataques à hierarquia e à disciplina militares. (FICO, 2004, p. 53-54). Quanto ao caos administrativo, identificamos emperramento do sistema político, antes que uma reação a iniciativas governamentais: “o golpe militar resultou mais da imobilidade do governo Goulart do que de qualquer política coerente por este patrocinada e executada”. (FICO, 2004, p. 45).

De outro lado, nós percebemos “que as instituições civis estavam falhando, os militares também se sentiram diretamente ameaçados em função da propalada quebra da disciplina e da hierarquia, suposto passo inicial para a dissolução das próprias Forças Armadas, já que Goulart poderia dar um golpe com o apoio dos comunistas e, depois, não controlá-los mais. [...] Tudo isso teria levado à mudança do

padrão, isto é, os militares passaram a supor a necessidade de um governo militar autoritário que pudesse fazer mudanças radicais e eliminar alguns atores políticos” (FICO, 2004, p. 42-43). Nosso lema é que “a disciplina se constrói sobre o respeito mútuo, entre os que comandam e os que são comandados.” (GASPARI, 2002, p. 63). E temos que organizar as diversas frentes do golpe e da “revolução”, entre tenentes e carcomidos, rabanetes e picolés. (risos). Carcomidos, aqueles que estão vinculados ao governo deposto, os rabanetes, aqueles que são comunistas por fora, mas por dentro são nossos aliados, e os picolés, aqueles que tinham sido afastados e agora retornam.

LOCUTOR

Qual será o nosso futuro? Existe algum projeto para o Brasil?

MILITAR

Apesar de alguns entenderem que se tratava apenas do viés defensivo (REIS, 2014, p. 48), estamos propondo um governo que seja “uma alternativa liberal-internacionalista, modernizante, baseada num Estado diminuído, apenas regulador, na revogação das estruturas corporativistas fundadas no Estado Novo, na abertura econômica para o mercado internacional, no incentivo aos capitais privados, inclusive estrangeiros, numa sólida aliança com os Estados Unidos no quadro da Guerra Fria.” (AARÃO, 2014, p. 51).

LOCUTOR

Essa frente revolucionária trazia um pensamento próprio que guiou o enfrentamento ao comunismo. Conte-nos mais sobre a “utopia autoritária” e sobre a sua face externa, a “doutrina de segurança nacional”?

MILITAR

Em suma, podemos dizer, a “utopia autoritária” incluía, de um lado, uma dimensão saneadora, preocupada em “curar o organismo social extirpando lhe (fisicamente) o câncer do comunismo”, e de outro, uma dimensão pedagógica, que “buscava suprimir supostas deficiências do povo brasileiro, visto como despreparado (para o voto, por exemplo) e manipulável (pelos políticos corruptos, digamos)”. (FICO, 2004, p. 112). Essa utopia autoritária se apresentava nos dogmas da “doutrina de segurança nacional”. A doutrina era um conjunto não muito criativo de considerações geopolíticas que, tendo em vista certas premissas óbvias (tamanho do país e de sua população e vulnerabilidade à convulsão social), perseguiram o objetivo do “Brasil potência”. A principal recomendação da doutrina era o combate interno ao comunismo. Talvez

possamos dizer que a “utopia autoritária” seja uma forma menos elaborada e intelectualmente diluída da doutrina. Mas é preciso não perder de vista que a antiga tradição brasileira de pensamento autoritário inspira ambas e que a propaganda anticomunista precede em muito a ditadura militar. A mencionada utopia assentava-se na crença em uma superioridade militar sobre os civis, vistos, regra geral, como despreparados, manipuláveis, impatrióticos e – sobretudo os políticos civis – venais.” (FICO, 2004, p. 38-39).

LOCUTOR

Então não haverá as reformas de base prometidas por Jango?

MILITAR

Serão realizadas, porém com outras diretrizes que não a bandeira vermelha, “se quiserem saber quais as cores que presidirão as reformas que serão realizadas, basta olhar a túnica de comandantes e comandados do nosso Exército, da nossa Aeronáutica, da nossa Marinha, da Polícia Militar. E ali, em cada túnica, encontrarão o verde-oliva que é o verde da bandeira brasileira. O azul da Aeronáutica e da Marinha, que é o azul da bandeira brasileira. E com essas cores, verde, amarelo e azul, que faremos as reformas.”(GASPARI, 2002, p. 65).

LOCUTOR

Os militantes do comunismo apontam que por trás de vocês existe um interesse do capital internacional, uma vez que queriam impedir as reformas de base?

MILITAR

“O núcleo burguês industrializante e os setores vinculados ao capital estrangeiro perceberam os riscos dessas virtualidades das reformas de base e formularam a alternativa da ‘modernização conservadora’. Opção que se conjugou à conspiração golpista. (p. 51)”. (FICO, 2004, p. 49).

Portanto, em traços gerais, temos duas das principais linhas de força interpretativas sobre as razões do golpe: o papel determinante do estágio em que se encontrava o capitalismo brasileiro e o caráter preventivo da ação, tendo em vista reais ameaças revolucionárias provindas da esquerda. (FICO, 2004, p. 49).

Também Daniel Aarão Reis Filho esposaria essa tese, segundo a qual o golpe de 64 veio para “reforçar a hegemonia do capital internacional no bloco do poder” e só foi possível graças ao caráter amplo e heterogêneo da frente social e política que se reuniu para depor Goulart. Tal amplitude (banqueiros, empresários, industriais, latifundiários, comerciantes, políticos, magistrados e classe média) “condicionaria, no

interior das Forças Armadas, uma unidade que seria dificilmente concebível em condições 'normais'" (p. 57) e fundava-se na compartilhada "aversão ao protagonismo crescente das classes trabalhadoras na história republicana brasileira depois de 1945". (FICO, 2004, p. 52).

LOCUTOR

Qual a situação atual quanto ao governo central?

MILITAR

Meus senhores e minhas senhoras, temos um governo, nossa nau não está mais desgobernada, rapidamente constituiu-se uma junta militar, reunindo os chefes das três armas, muito bem assessorados por juristas! Somos o Comando Supremo da Revolução. (REIS, 2014, p. 51). Uma aliança entre militares e os legalistas, na linha de que "quem não ajuda também não atrapalha." (GASPARI, 2002, p. 105).

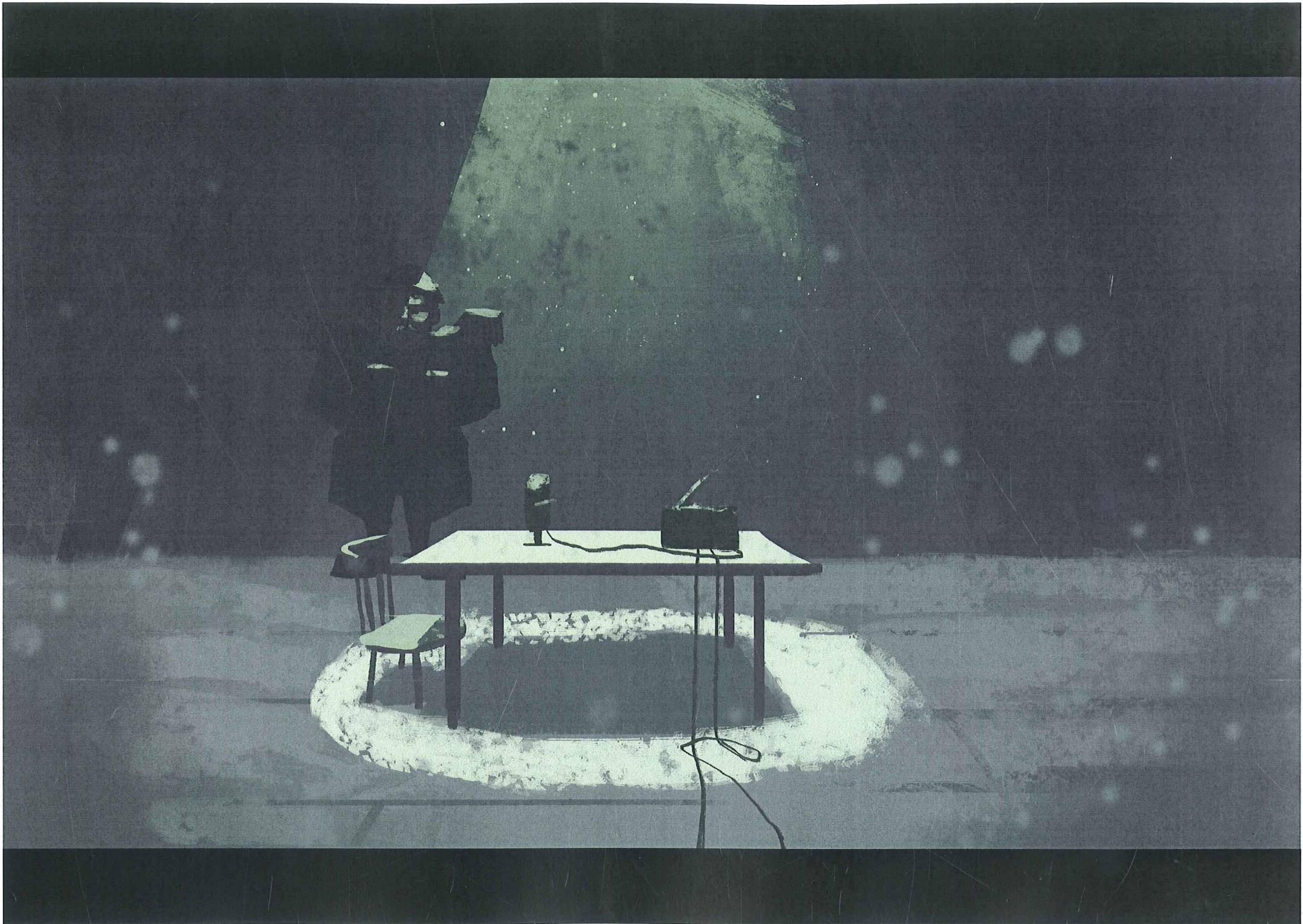
LOCUTOR

Qual foi a relação dos civis com militares para a conflagração da revolução?

MILITAR

Havia um clamor das ruas que nos impulsionou a efetivar a revolução, "o que ocorreu em março-abril [de] 1964 foi um golpe reacionário da direita do qual os militares constituíram o instrumento decisivo". (FICO, 2004, p. 48). Não há possibilidade de pensar que a nossa doutrinação específica poderia ser a única forma de mobilização da "revolução". Vide os acontecimentos: o povo organizou "Marchas da Família, com Deus pela Liberdade", movimentou petições contra divórcio, reforma agrária e comunização do clero, ou ficava em casa mesmo, rezando o "Terço em Família", espécie de rosário bélico para encorajar os generais. Deus não deixaria de atender a tamanho clamor, público e caseiro, e de fato caiu em cima dos comunistas." (SCHWARZ, 1978, p. 70). Fomos abençoados até pela Igreja, como disse a CNBB, "ao rendermos graças a Deus, que atendeu as orações de milhares de brasileiros e nos livrou do período comunista, agradecemos aos militares que, com grave risco de suas vidas, se levantaram em nome dos supremos interesses da Nação." (GASPARI, 2014, p. 243).

Por isso, sociedade civil, empresários e os militares conformaram uma tríade que possibilitou num contexto econômico mundial de avanço do capitalismo e de enfrentamento as saídas mais de caráter socialista. Foi uma revolução civil militar. (FICO, 2004, p. 51).



A mensagem do povo nas ruas era: “O Brasil já sofreu demasiado com o governo atual. Agora, basta!” (GASPARI, 2002, p. 65).

LOCUTOR

Quem realizou o enfrentamento dos resistentes à implementação do novo regime e quais práticas foram adotadas?

MILITAR

Dentro do governo, este período histórico também pode ser lido como o da trajetória do grupo mais radical entre os militares que tomaram o poder, conhecido como ‘linha dura’.” (FICO, 2002, p. 254). “Um projeto repressivo que foi globalmente implantado pela ‘linha dura’ quando ela tornou-se vitoriosa, deixando de ser ‘grupo de pressão’ e assumindo a posição de ‘comunidade de informações e de segurança’.” (FICO, 2002, p. 255). Quem queria caçar esquerdistas podia agora fazê-lo dentro da máquina do Estado. (GASPARI, 2002, p. 253) As ações foram diversas: intervenção, o terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus*, etc. “Portanto, parece evidente que havia um ‘projeto repressivo, centralizado, coerente’, sendo a censura ‘um de seus instrumentos repressivos’.” (FICO, 2002, p. 255).

LOCUTOR

Como conseguirão legitimar juridicamente o governo militar?

MILITAR

Para reorganizar as atividades do governo, vamos lançar mão de Atos Institucionais, talvez no futuro façamos algumas constituições novas. Mas, por enquanto, nossa ideia com o Ato nº 1: “Expandir os poderes do Executivo, limitava os do Congresso e do Judiciário, e dava ao presidente sessenta dias de poder para cassar mandatos e cancelar direitos políticos por dez anos, bem como seis meses para demitir funcionários públicos civis e militares.” (GASPARI, 2002, p. 124). Impôs-se alguma liberdade para ações do governo militar, ampliando poderes e garantindo a impossibilidade de revisão dos atos pelo Poder Judiciário. (REIS, 2014, p. 52).

LOCUTOR

O Senhor acha que esta situação perdurará por muito tempo?

MILITAR

Caros ouvintes, estamos presenciando apenas uma fase “[...] haja vista a impressão geral de que a intervenção poderia ser breve”. (FICO, 2002, p. 253). E apenas uma fase rápida para a transição democrática. (risos). Que será sucedida por mais uma fase, e mais outra fase. Este período à frente pode “[...] ser dividido em três grandes fases: de 1964 a 1969, época em que o AI-5 e a Lei de Segurança Nacional são promulgados; de 1969 a 1974, quando o modelo do ‘milagre’ econômico começa a dar sinais de cansaço e esvaziamento, obrigando o regime a abrandar-se; e de 1974 até hoje, época em que as coalizões dentro da própria direita começam a esfacelar-se, obrigando o regime a uma ‘abertura’.” (MOSTAÇO, 1982, p. 75).

(A luz do palco diminui devagar enquanto somente se ouvem gargalhadas do MILITAR).

CENA 2

(Cenário – uma sala da burocracia estatal, com mesas de escritório de uma repartição dos anos 1960/70. Sentados às mesas estão os censores, com lupas, carimbos e muitos processos. Os censores são seres bicéfalos. Todos estão entediados).

CENSOR 1

Estamos há tanto tempo aqui, que até perdi as contas! Há quantos anos estamos aqui, analisando as diversões públicas, inclusive o teatro?

CENSOR 2

Em relação ao teatro, faz tempo, não éramos nem República. A minha memória me remete ao Império. Não se lembra? Quando surgiu o Conservatório Dramático Brasileiro (século XIX), para desenvolver o teatro no país, ao mesmo tempo incumbiu-se a ele de zelar pela integridade da Igreja Católica, dos poderes políticos, das autoridades constituídas, da moral e bons costumes, da decência pública e da língua portuguesa” (GARCIA, 2008, p. 25). O teatro surgiu com a censura, quase um casamento.

CENSOR 3

Inclusive quem analisava as peças eram pessoas comuns, autoridades políticas ou intelectuais de prestígio, com o intuito de defesa e manutenção da ordem pública e dos valores éticos-morais. (GARCIA, 2008, p. 25).

CENSOR 4

Ora, mas a feição da censura que temos hoje se deve à Constituição de 1934, durante o governo do Getúlio Vargas. Segundo a Carta Magna: “[...] em qualquer assunto é livre a manifestação do pensamento, sem dependência de censura, salvo quanto a espetáculos e diversões públicas, respondendo cada um pelos abusos que cometer, nos casos e pela forma que a lei determinar. Não é permitido anonimato. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros e periódicos independe de licença do Poder Público. Não será, porém, tolerada propaganda, de guerra ou de processos violentos, para subverter a ordem política ou social” (GARCIA, 2008, p. 26). A esta época, de acordo com o regulamento da Polícia Civil do Distrito Federal, a censura se subordinava à Diretoria Geral de Publicidade, Comunicações e Transporte. (GARCIA, 2008, p. 6). A censura era tanto da imprensa como das outras artes, como o teatro. Entre tantas idas e vindas, depois de vários departamentos, órgãos, uma nova Constituição de 1937, finalmente tivemos a significativa mudança institucional: “Em meados dos anos 1940, [...] entre as quais a implantação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), em 26 de dezembro de 1945. O SCDP que respondia pela censura prévia das diversões públicas e manifestações artísticas e demarcava a separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão, ainda que tais esferas apresentassem similaridades e se intercomunicassem com frequência, chegando às vezes a se confundir” (GARCIA, 2008, p. 29-30).

CENSOR 2

Quanto à legislação, tivemos o Decreto nº 20.4931, que amparou o exercício da censura de diversões públicas no país por mais de quarenta anos. Era a coluna vertebral. (GARCIA, 2008, p. 30).

CENSOR 3

Já se passou todo esse tempo e ainda estamos sob o mesmo marco legal daquela época.

(Entra pelos fundos o ESTADO. Enquanto se arrasta pelo corredor central, começa a dar ordens).

ESTADO

Atenção! A partir do dia 01 de abril estamos num novo regime da “Revolução”. Nossos comandantes acreditam que a cultura tem um papel importante na integração da Nação, por óbvio, que não aquela que identificamos como subversiva. A utopia autoritária expressa pela doutrina de Segurança Nacional⁵ nos guiará sobre a avaliação das obras de arte. As ordens são: “estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal”. (ORTIZ, 2012, p. 83). Usaremos duas táticas de controle, a censura e a administração da cultura: “O crescimento da classe média, a concentração da população em grandes centros urbanos vai permitir ainda a criação de um espaço cultural onde os bens simbólicos passam a ser consumidos por um público cada vez maior”. (ORTIZ, 2012, p. 83). Propõe-se um incentivo à verdadeira cultura brasileira e vamos trabalhar na sua defesa e segurança. Para tanto, vamos criar várias instituições estatais para organizar e administrar, além de normativas que vão disciplinar os produtores, a produção e a distribuição dos bens culturais. Vamos condensar todo o ideário nacional popular da Nação neste empreendimento.

A tarefa dos CENSORES é dar continuidade ao trabalho com base no Decreto 20.493/46, porém essas regras devem ser relidas por esse espírito autoritário. Recapitulando as situações em que poderá haver a censura total ou parcial: a) contiver qualquer ofensa ao decoro público; b) contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir práticas de crimes; c) divulgar ou induzir aos maus costumes; d) for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) for ofensivo às coletividades ou às religiões; g) ferir, por

⁵ A Doutrina de Segurança Nacional, gerada a partir dos anos 50, trata-se de um conjunto teórico que agrupa elementos ideológicos, técnicas de aniquilamento do inimigo (infiltração, coleta de informações) e um programa político-econômico de governo, tratava-se do processo de militarização do Estado. Havia um controle da população de forma implícita (propaganda) e explícita (repressão). Neste sentido o Conselho de Segurança Nacional tem papel preponderante para definir a política nacional e os destinos da nação.(SILVA, 2001, p. 56/60).

qualquer forma, a dignidade ou interesses nacionais; h) induzir ao desprestígio das Forças Armadas.” (MICHALSKI, 1979, p. 26; GARCIA, 2008, p. 31).

CENSOR 2

Temos então um novo pano de fundo, um sistema autoritário que se associará às regras já consolidadas de controle das diversões públicas. (GARCIA, 2008, p. 33).

(O ESTADO se acomoda numa parte superior da sala, de onde pode ver todos os censores).

(Os CENSORES voltam a conversar).

CENSOR 1

Não gosto muito dessa ideia, somos os “guardiões da moral pública”, esse processo de politização da atividade não cabe em nossa atividade. (GARCIA, 2008, p. 35). Muitas falas de censores enveredam para essa posição: “disse que sua função era ser moralizadora, pois era o meu feitio – eu pertencia à Ação Católica desde os tempos de meu marido e a própria vida me havia ensinado. Havia certos princípios. Agora não, está tudo mudado.” (COSTA, 2006, p. 209).

CENSOR 2

Assunto delicado! (GARCIA, 2008, p. 35). Mas vamos passar a avaliar e interditar as manifestações artísticas sob pretexto político, de acordo com a fala do diretor do DCDP (Departamento de Censura de Diversões Públicas): “As atividades principais do DCDP [...] desenvolvem-se nos vários segmentos que compõem os espetáculos de diversões públicas. No entanto, são constantes as oportunidades em que se defronta com os problemas político-ideológicos [...] dificultando as respectivas liberações, devido à autonomia que lhe falta, levando-se em consideração a sua finalidade primeira. Por outro lado, por ser a primeira a tomar conhecimento e examinar o material [...], não poderia se omitir, ignorando todos os dados [...] manipulados ideologicamente com o intuito de contestar e/ou grosseiramente criticar as ações [...] governamentais, bem como fazendo apologia de doutrinações contrárias aos Objetivos Nacionais.” (FICO, 2002, p. 259).

CENSOR 3

Mas seremos uma ou duas censuras? A moral ou a política? Ou a política com as vestes da moral?

CENSOR 4

Acredito que não teremos e não temos muito consenso nesse processo de politização da censura de diversões públicas, mas teremos que conviver com duas lógicas muito distintas, “doravante, não apenas os palavrões ou as cenas de nudez estavam sob a mira da DCDP, mas também os filmes políticos, as músicas de protesto, as peças engajadas.” (GARCIA, 2008, p. 36-37).

CENSOR 5

Houve um processo de ressignificação da prática preexistente, porém, “não podemos ignorar ‘a dicotomia legal/revolucionária’ que explica a existência não de uma, mas de duas censuras durante o regime militar: uma legal e longa – aquela que havia décadas controlava as diversões públicas –, outra, ‘revolucionária’ e negada: a censura propriamente política da imprensa, que era, para a ditadura, ‘um de seus instrumentos repressivos’ e, portanto, generalizar as especificidades inerentes a cada ramificação da censura” (GARCIA, 2008, p. 37). A revolucionária “era praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam. A segunda era antiga e legalizada, existindo desde 1945 e sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira.” (FICO, 2004, p. 37-38).

CENSOR 3

O que temos em última instância é uma censura moral que encobre a censura política. Mas mesmo assim temos que para cada qual existem parâmetros específicos: “Censura de ordem moral – Veta palavrões, cenas atentatórias ao pudor, *strip-teases*, xingamentos, palavras que designam partes do corpo, especialmente as sexuais, e referências a atos de natureza sexual e comportamento libidinoso. O adultério, especialmente o feminino, é sempre alvo de censura, bem como cenas de sedução. Nessa categoria estão incluídos os cortes que visam à chamada defesa dos bons costumes.

Censura de ordem política – Veta menções e insinuações a respeito do país, da ordem social e política, e referências a países considerados inimigos, como a Rússia e a União Soviética, especialmente no Estado Novo, sob o governo Vargas, e durante a ditadura militar. Proíbe referências às autoridades, corta nomes de personagens que lembrem personalidades históricas ou políticas, assim como referências explícitas à situação política brasileira.” (COSTA, 2008, p. 25). A indissociabilidade entre as duas



CENSOR
político MORAL

está presente em muitos momentos e nos casos em si, o que notamos são diferentes intensidades. Toda censura é um ato político.

CENSOR 2

Não devemos nos preocupar! Apenas com a nossa existência, criando um ambiente de terror, constituímos nos artistas a autocensura.

CENSOR 1

Com a autocensura, muitos autores optaram pela construção metafórica e subjetiva do enredo, de forma a tentar escapar dos nossos olhos. Porém, ao procederem dessa forma, se distanciam do público por apostarem em construções tão subjetivas que somente os próprios integrantes do grupo de teatro conseguem apreender o conteúdo. Logramos nosso objetivo de outra forma, conseguem até driblar a vigilância do poder estatal, mas se tornam detentores de um código criativo incapaz de dialogar com o público, por não ser uma opção espontânea. (MICHALSKI, 1979, p. 49)

CENSOR 2

Os próprios autores liam a peça, como se fosse um censor. Faziam uma autocensura e provavelmente muita coisa deixou de existir por isso, porque o próprio diretor dizia: “Eu não vou perder dois meses da minha vida fazendo um negócio que não vai dar certo. A hora que montar esse espetáculo como eu quero, eles vão proibir”. (COSTA, 2006, p. 220).

CENSOR 1

Se nossa base continua sendo o Decreto 20.493/46, ao lê-lo compreendo que se trata de conceitos bem subjetivos e que variam de acordo com a interpretação de cada um dos censores.

CENSOR 3

Por isso a pergunta é: quem somos nós?

CENSOR 2

Somos pessoas que não estavam acostumadas a lidar com materiais de caráter cultural e artístico. Tivemos um processo de formação conservadora, por isso, quando de repente nos confiam o controle por meio de conceituação, organização e execução do aparelho censor, somos propensos a ver em manifestações cujo sentido e alcance nos é difícil avaliar uma permanente ameaça à linearidade do pensamento que fomos ensinados a adotar. Nossos “pontos de referência, firmados na segurança de redundantes palavras de ordem decoradas desde a infância, não abrangiam o universo ambíguo e permanentemente renovado de criação artística; e a

decodificação das simbologias e convenções da linguagem teatral feita pelo prisma desses inteiramente deslocados pontos de referência [...]” (MICHALSKI, 1979, p. 22).

CENSOR 4

Apesar de nós fazermos a análise das peças das obras artísticas, a polícia teve o papel repressivo por excelência, principalmente no pós-64. Não podemos ignorá-los, ao contrário, tomaram de nossas mãos esse papel e o fizeram sem critérios, pois mal informados. Este processo, vejo como uma militarização da censura. “Censura policial e inepta, que procede de maneira imprevisível. Sua falta de critérios definitivos, sua absoluta incapacidade intelectual e sua sujeição às oscilações do jogo político interno levam esse órgão opressor a uma atuação pendular que vai de um liberalismo contraditório ao reacionarismo mais ridículo. [...] podemos mencionar que censura vem sofrendo um processo de militarização. Ou melhor, vem sendo cada vez mais exercida por militares, direta ou indiretamente, resultando esse fato (se isso é possível) numa acentuação de sua estreiteza mental”. (GOMES, 1997, p. 12).

CENSOR 4

Ao contrário desses, somos meros funcionários públicos com estabilidade. Antes de 1970, éramos indicados por padrinhos políticos. Após essa data, instituiu-se um concurso público e passou a ser exigido o curso superior” (COSTA, 2006, p. 209). Sentíamos que estávamos desempenhando uma função qualificada e de relativa importância.

CENSOR 3

Nosso trabalho era na maioria das vezes individual, embora a proposta de uma ‘comissão’ tivesse por intenção tornar as relações menos pessoais e distribuir responsabilidades. Nós recebíamos as peças e íamos estudar o texto, mas tínhamos certa independência. Trabalhávamos pouco em grupo e não acompanhávamos os casos de que os demais censores tratavam” (COSTA, 2006, p. 211).

CENSOR 3

Pior, tínhamos censores de censores, que fiscalizavam e que caso vissem que alguém tinha deixado passar alguma coisa, apontavam essa pessoa para que fosse demitida. (COSTA, 2006, p. 223).

(Uma sirene começa a tocar. Ao final, o ESTADO inicia sua fala).

ESTADO

Toda a censura dos textos será centralizada em Brasília, a palavra final será dos censores na capital federal. Todo pedido deve ser levado à apreciação dos funcionários no Distrito Federal.

CENSOR 2

Pelo menos as tentativas de barganhas dos artistas vão diminuir, pois não são todos que têm dinheiro para enviar emissários a Brasília. (MICHALSKI, 1979, p. 30)

CENSOR 3

Apesar dessa medida, os policiais ainda se valerão de estabelecer uma censura local, independente e direta dos artistas. Ainda terão uma dose de arbítrio e poder em suas mãos. Como o ESTADO gosta!

ESTADO

Com esta centralização, o objetivo era expandir o controle nacional sobre a produção artístico-cultural, o que implicou “aumento significativo de peças interditas segundo critério político”. (GARCIA, 2008, p. 45).

CENSOR 4

“Quem não gostou dessa medida foi a classe teatral. Estão inclusive meio nostálgicos daquela relação pessoal que mantinham com os censores nos estados, porque consideravam mais aberta ao diálogo e mais suscetível a negociações” (GARCIA, 2008, p. 40).

CENSOR 5

Mas quem não gostou também foi a censura estadual, este período “caracterizou-se pelo total desentendimento entre agentes e órgãos públicos em instâncias federal e estadual” (GARCIA, 2008, p. 47).

ESTADO

Outra medida a ser efetuada é a sistematização do trabalho da censura: “como a convocação de agentes censórios para avaliar as normas da censura, a adequação da estrutura censória ao regulamento policial, a instituição de turmas de censores para analisar roteiros de filmes, programas de televisão e *scripts* de peças, a criação de uma comissão permanente para resolver questões polêmicas e examinar a legislação censória e a instituição de um grupo de trabalho responsável por uniformizar as normas censórias e assessorar as delegacias regionais no exercício da censura de obras cinematográficas” (GARCIA, 2008, p. 42).

(Uma sirene começa a tocar. Ao final dela, ESTADO inicia sua fala).

ESTADO

Mudanças à vista: o Congresso Nacional promulgou a Constituição de 1967, imposta por Castelo Branco, que referendou a centralização e a competência da União no quesito censura de diversões públicas. (GARCIA, 2008, p. 48). Somando a esse ato, temos “a publicação da portaria nº 11, de 1º de fevereiro de 1967, pelo chefe do SCDP, Antonio Romero Lago”. Ambos atos normativos estabelecem diversas regras e prazos quanto a censura, dentre eles “a validade de um ano para os certificados de censura, o direito do chefe do SCDP de avocar decisão anterior, parâmetros para o ensaio geral; critérios de revisão da censura, proibição para improvisar no palco, penalidades como advertência, multa e suspensão e procedimento de recurso” (GARCIA, 2008, p. 48-49). Incluiu outros itens de análise para justificar a interdição as peças: “a proibição incidia sobre os espetáculos que contivessem cenas violentas, sugerissem a prática de crimes, ofendessem o decoro público, induzissem aos maus costumes, incitassem contra o regime vigente, a ordem pública e as autoridades constituídas, afetassem as relações diplomáticas do Brasil com outros países, ofendessem as coletividades/religiões ou as raças/classes, ferissem a dignidade e interesse nacionais ou contivessem propaganda de qualquer espécie” (GARCIA, 2008, p. 49).

CENSOR 3

Com essas medidas, nos tornamos uma censura “mais severa, mais obscurantista, mais impermeável à argumentação e ao bom senso do que qualquer outra.” (GARCIA, 2008, p. 53).

ESTADO

Mudanças à vista: foi promulgada a Lei 5.536, em 21 de novembro de 1968, trazendo importantes avanços no recrudescimento da censura: “definiu crimes baseados em conceitos como os de segurança nacional, segurança interna, guerra psicológica, guerra revolucionária, que contribuiriam para orientar o exercício da censura política no âmbito da censura de costumes. Por hora, podemos afirmar que agentes censórios e autoridades governamentais pautavam-se por essas definições e conceitos, crimes e penalidades, para interditar montagem ou publicação de peças teatrais que o julgamento censório avaliava comprometer a segurança nacional, servir de instrumento às guerras psicológica e revolucionária ou deturpar a imagem de símbolos e autoridades nacionais” (GARCIA, 2008, p. 75).

CENSOR 2

Toda essa legislação não impediu que tivéssemos muitos problemas com o Judiciário, que tentava nos impedir de trabalhar. “Até 1968, representantes e órgãos do Poder Judiciário não empreendiam ações coordenadas acerca da legitimidade jurídica e competência administrativa da censura prévia de peças teatrais, filmes, letras musicais, revistas, livros, programas de rádio e televisão. Pontualmente órgãos e juízes concediam mandados de segurança que amparavam a apresentação de espetáculos à revelia da censura [...]” (GARCIA, 2008, p. 73).

CENSOR 3

Em determinados momentos desse período, os artistas realizaram incidência direta no Supremo Tribunal Federal, “encaminharam ao presidente, Luiz Gallotti, representação contra abusos do Poder Executivo aos direitos e garantias individuais definidos no capítulo IV da Constituição do Brasil” (GARCIA, 2008, p. 176). Dois dias depois da análise do jornalista, o dirigente sindical Oswaldo Loureiro falou do processo de amadurecimento do meio teatral e considerou que “a situação atual não comporta greves e passeatas porque a luta agora é na Justiça”. (GARCIA, 2008, p. 172).

CENSOR 1

Como resposta a essa prática de judicialização “[...] o chefe da censura publicou instrução de serviço que visava orientar as turmas de censura diante dos casos de liminares e mandados de segurança, concedidos para encenações de peças teatrais” (GARCIA, 2008, p. 74).

CENSOR 3

Depois de tantas mudanças legislativas, qual o procedimento para a liberação e a interdição das peças de teatro?

CENSOR 4

Em primeiro lugar, temos que ter o aval da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) sobre a peça. Após essa fase, encaminha-se para Brasília para o início da tramitação censória. “Em primeira instância, três censores analisavam o texto teatral. [...] Se os três pareceres fossem similares, o dirigente censório acatava as sugestões e emitia portaria; se fossem divergentes, convocava nova comissão. [...] A decisão poderia ser pelo veto ou liberação com ou sem cortes. No caso da liberação, havia a necessidade dos técnicos de censura examinarem o ensaio geral. [...] Após a conclusão dessas etapas, o responsável pela peça recebia o certificado de censura válido por cinco anos em território brasileiro.” (GARCIA, 2008, p. 91-93).



◊ESTADO◊

CENSOR 2

Nosso dia a dia é muito intenso: cortamos palavras, frases, parágrafos, às vezes são tantos que modificamos o entendimento da trama. Quase que criamos uma nova peça com enredo novo, ao extirpar essas partes atentatórias ao poder. Construimos outra narrativa.

CENSOR 4

Para nos ajudar, criamos uma listagem de palavras, que maneira formal ou informal nos guiam. Por exemplo, “A palavra ‘Brasil’ é uma das mais vetadas, numa preocupação explícita de se evitar críticas à realidade nacional. Cortavam-se também personagens militares ou referências às Forças Armadas, assim como a menção às instituições públicas nacionais.” (COSTA, 2006, p. 240).

CENSOR 1

Nossa própria existência, nossa presença cotidiana “submete, suaviza, aliena, homogeneiza e infantiliza os textos e os espetáculos”. (COSTA, 2006, p. 250).

ESTADO

Mudanças à vista! (Todos os CENSORES se olham com surpresa e insatisfação).

“Em meados dos anos 1970, a descentralização dos trâmites da censura teatral nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (1975) e, no final da década, nos estados com número igual ou maior a três técnicos de censura (1978).” (GARCIA, 2008, p. 189).

CENSOR 2

Apesar dessa atitude, foi na década de 1970 que tivemos o auge da censura, o teatro ainda representava perigo à ordem constituída, à moral e aos bons costumes e à segurança nacional.

CENSOR 3

A meu ver, essa atitude foi em razão de uma decisão administrativa tendo em vista o aumento do volume de trabalho. (GARCIA, 2008, p. 189).

CENSOR 1

O ministro da Justiça, ao final de 1979, expediu orientações normativas sobre a censura moral e política. “No que tange à moral e aos bons costumes, ‘tolera-se o palavrão, tendo em vista sua colocação no texto, isto é, a adequação da linguagem ao tema explorado’, ‘é permitido o nu, desde que não seja com preocupação lasciva’ e ‘não é permitida a prática de sexo no palco’. No que se refere à esfera política, ‘é permitido o texto político, desde que não seja injurioso às autoridades constituídas, nem representem mensagem de violência contra o regime’ e ‘não é permitida, na peça

de caráter político, a crítica ofensiva à moral e à dignidade das autoridades constituídas'. Essas orientações destinavam-se não só à censura de peças teatrais como também à de películas cinematográficas e letras musicais". (GARCIA, 2008, p. 202).

CENSOR 2

E houve alguma mudança com relação à prática censória?

CENSOR 2

Para a classe artística, nada mudou, apenas o lugar da censura, continuando o mesmo controle moral e político. Nesse momento, a associação entre a decadência moral e o avanço do comunismo se torna presente na avaliação dos censores. (GARCIA, 2008, p. 261).

CENSOR 1

A deterioração dos valores políticos vinha alicerçada pela decadência dos valores morais. "Assim, a 'desagregação' da 'família brasileira' era o objetivo inicial da subversão, afinal 'o comunismo começa não é pela subversão política. Primeiro, ele deteriora as forças morais, para que, enfraquecidas estas, possa dar o seu golpe assassino'. Desse modo, a censura era instada a não esquecer, jamais, 'que vivemos uma 'guerra total, global e permanente', e o inimigo se vale do recurso da corrupção dos costumes para desmoralizar a juventude do país e tornar o Brasil um país sem moral e respeito." (FICO, 2002, p. 261).

(Novamente o alarme toca. Silêncio, e o ESTADO inicia sua fala).

ESTADO

Temos que monitorar e controlar duas faces da resistência ao nosso regime. Se antes tínhamos apenas as "velhas" estratégias fascinadas pelo proletariado e pelo camponês, agora temos segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira que se organizam num movimento contracultural. (RISÉRIO, 2005, p. 25). Procurem, cacem todos os militantes e bichas que ousarem se insurgir contra nosso regime!

CENSOR 1

A censura teatral deve ser permanente e contínua. Segundo nosso presidente da República, "a liberalização do teatro poderia influir de forma negativa na relação do governo com a sociedade. Para 'alta fonte governamental', não identificada no jornal, 'o presidente da República invocou o momento revolucionário porque passava o país



presentemente, alinhando os problemas que poderão advir entre militares e artistas com a liberação total dos espetáculos teatrais’.” (GARCIA, 2008, p. 64-65).

CENSOR 2

O recado está dado a todos os artistas, segundo “[...] um recado do general Juvêncio Façanha, dado em 1967 aos homens de cinema e de teatro: ‘ou vocês mudam ou acabam’. A mesma autoridade não hesitaria em declarar que ‘a classe teatral só tem intelectualóides, pés sujos, desvairados e vagabundas que entendem de tudo, menos de teatro’.”(MICHALSKI, 1979, p. 24).

CENSOR 5

Apesar de reclamarem de nós, a censura, no período de 1964-1980, “é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais” (ORTIZ, 2012, p. 89). O que eles têm que entender que o veto não é a generalidade da produção cultural, mas uma repressão seletiva a determinados tipos de obras que refletem o pensamento subversivo político e moral.

CENSOR 2

Isso mesmo, o golpe, ao contrário, pode ter dado uma sobrevida à arte engajada de tradição modernista, ao recolocar o artista-intelectual como porta-voz da nação-povo silenciada e desviada da sua ‘vocaçãõ histórica’, tal como desenhada pela parcela da elite que projetou a modernização inclusiva da sociedade brasileira e foi vencida em 1964. (NAPOLITANO, 2014, p. 27).

ESTADO

Congratulações a todos os CENSORES por esse trabalho. Os artistas de teatro têm uma dívida para conosco. Sem nós, qual seria sua existência, qual seria sua resistência?

(Todos os CENSORES aplaudem de pé. *Blackout*).

CENA 3

(Cenário de uma sala qualquer com meia luz, e com as paredes revestidas de cartazes, faixas, pichações de protesto, frases de luta, alguns nomes escritos na parede: Marx, Engels, Augusto Boal, Brecht, Walter Benjamin, entre outros. Tudo com uma cara de precariedade. Fumaça. Uma mesa enorme ao centro, com cadeiras em formato de tronos, e muitos livros na mesa, mas com um no centro e em evidência:

“DAS KAPITAL”. Entram cinco personagens, todos anões, carregando mais livros e pastas com papéis).

COMUNISTA 1

Camaradas, nossa reunião tem como pauta a resistência teatral à ditadura instalada.

COMUNISTA 2

Que fase que vivemos camaradas! Que fase! Achávamos que nossa luta pelas reformas de base e que as massas do campo e da cidade finalmente construiriam uma nova ideia de Nação. E fomos golpeados.

COMUNISTA 3

Neste momento não podemos nos esquecer dos ensinamentos do Partido Comunista (PC) e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) que sempre orientaram nosso pensamento marxista aqui no Brasil.

COMUNISTA 5

Um dos elementos mais fortes desse pensamento foi a teoria da dependência, nosso marxismo se construiu na ideia do Brasil como “país dependente, mas desenvolvimentista, de capitalização fraca e governo empreendedor, toda iniciativa mais ousada se faz em contato com o Estado. Esta mediação dá perspectiva nacional (e paternalista) à vanguarda dos vários setores da iniciativa, cujos teóricos iriam encontrar os seus impasses fundamentais já na esfera do Estado, sob forma de limite imposto a ele pela pressão imperialista e em seguida pelo marco do capitalismo. [...]” (SCHWARZ, 1978, p. 66-67).

COMUNISTA 3

(Fala bem baixinho, para si mesmo) “Um marxismo especializado na inviabilidade do capitalismo, e não nos caminhos da revolução.” (SCHWARZ, 1978, p. 66-67).

COMUNISTA 4

Nessa lógica do PC, temos como nosso papel preponderante combater o imperialismo, anticapitalista, “no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro, por isso é necessário a aliança com a burguesia nacional”. (SCHWARZ, 1978, p. 63). E para isso era importante conformar uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável.

COMUNISTA 3

(Fala bem baixinho, para si mesmo). Noção de povo “[...] que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzinato, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o Exército.” (SCHWARZ, 1978, p. 64-65).

COMUNISTA 2

Os artistas que estavam relacionados a esses ideais, do PC e do ISEB, formaram os Centros de Cultura Popular (CPC)⁶ da União Nacional dos Estudantes (UNE).

COMUNISTA 3

Nesses espaços foram formados muitos dos artistas como intelectuais ativistas-participativos que se inserem no espaço público praticando ações artísticas político-partidárias. (VASCONCELLOS, 2012, p. 13). Desde a primeira onda modernista, a cena cultural brasileira teve uma profusão de artistas que não apenas eram dotados de uma técnica e de um saber-fazer artístico, mas que também tinham dois requisitos básicos para serem considerados como “artistas-intelectuais”, à medida que refletiam, criticamente, sobre a sua arte e a dos seus pares, frequentemente liderando movimentos artísticos e culturais. Nesse período, fazer arte e pensar arte eram dois lados da mesma moeda. (NAPOLITANO, 2014, p. 21-22).

COMUNISTA 3

Havia uma preocupação com os “problemas do mundo social, mas sem abandonar a ideia de uma revolução permanente, tanto estética como comportamental”. (FREITAS, 2013, p. 23).

⁶ Nas preocupações iniciais, no ideário do Centro Popular de Cultura, estava a luta pela transformação da sociedade, que acreditávamos que pudesse ser realizada, inclusive através do teatro, usando-o como instrumento dessa transformação. A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas, porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o “agit-prop”, que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada. Essa primeira constatação veio através do estudo de Brecht. Embora estivéssemos longe de aplicar as teorias de Brecht, diretamente, em nosso trabalho, seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica do trabalho que estávamos realizando nas ruas, nos sindicatos: o teatro de “agit-prop” que nós fazíamos no CPC e seus possíveis desdobramentos. “Dividido em departamentos artísticos, o CPC visava conscientizar os próprios quadros e aproximar-se das classes populares. No período de dezembro de 1961 a março de 1964, o CPC atuou em duas frentes principais: primeiro, na formação da intelectualidade e, em seguida, na aproximação com o povo. Em 31 de março de 1964, lideranças militares empreenderam o golpe de Estado e, no dia seguinte, organizações paramilitares incendiaram a sede da UNE onde ficava o CPC. Dessa data em diante, partidos políticos, instituições científicas, organizações estudantis e entidades culturais, a exemplo do PCB, do ISEB, da UNE e do CPC respectivamente, perderam espaço de manifestação na esfera pública” (GARCIA, 2008, p. 119).

COMUNISTA 1

As ideias quanto a uma arte vinculada a propósitos políticos se traduzia naquilo que entendemos como arte engajada, era união da cultura de esquerda e as classes populares. (NAPOLITANO, 2014, p. 100).

A proposta original, transposta dos CPCs para outros grupos teatrais, trazia duas proposições: primeiro na ideia de uma arte engajada, seria aquele grupo que estivesse com o povo, vivenciando um mundo em que inicialmente não estava inserido. Segundo, que difundisse uma identidade nacional-popular, focando na emergência de uma identidade própria do povo brasileiro e para isso era necessário levar arte ao povo. Havia o desafio da criação original do povo brasileiro. O representante desse ideal de povo era o oprimido.

COMUNISTA 4

Essa aliança entre os artistas que se vincularam às organizações revolucionárias de esquerda foram decisivas no pós-64. A arte politizada “foi o centro da crítica cultural e da resistência ao autoritarismo político encastelado nos Estados governados pelas ditaduras militares. Em todos esses momentos, a arte engajada foi determinante não apenas na configuração de uma educação política de amplos segmentos sociais [...]” (NAPOLITANO, 2014, p. 28). Esse povo deveria ser a base para a identidade nacional-popular.

COMUNISTA 1

Esse processo não estava adstrito ao Brasil, acontecia na América Latina. O artista era o formatador das narrativas visuais e escritas da nacionalidade [...]. Mas com a experiência histórica no Brasil, em que a sociedade era marcada pelo conservadorismo e elitismo político, sempre “houve a tensão entre como conciliar o povo-fonte e o povo-destino.” (NAPOLITANO, 2014, p. 26-27).

COMUNISTA 3

Essa busca pela identidade nacional pela arte engajada deixou-se permear por um certo romantismo revolucionário. Qual seria o nosso tipo de romantismo?

COMUNISTA 2

Temos várias vertentes, que estão subdivididas em cinco subtipos: “*Romantismo marxista*, vertente do romantismo revolucionário com a qual Löwy e Sayre se identificam, que estaria presente em autores com Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Henri Lefebvre, E. P. Thompson, Raymond Williams, Rosa Luxemburgo, E. Bloch, pensadores da Escola de Frankfurt, dentre outros, além de Marx e Engels. Nosso

contexto revolucionário se identifica com ‘romantismo conservador alemão.’” (RIDENTI, 2014, p. 14-15).

COMUNISTA 1

Mas aqui no Brasil esse romantismo foi nomeado como brasilidade revolucionária, que “ligava-se à busca das raízes nacionais do povo. Tratava-se de procurar no passado uma cultura popular genuína, para construir uma nova nação, anti-imperialista, progressista – no limite, socialista.” (RIDENTI, 2014, p. 2). Ainda com forte influência dos pensamentos do PC e do ISEB.

COMUNISTA 1

Essa brasilidade revolucionária é “uma estrutura de sentimento, um conceito de Raymond Williams (1979) ‘que substitui o de ideologia e visão de mundo, porque se diferencia destas porque estas “se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que estrutura de sentimento daria conta de significados e valores como tal como são sentidos e vividos ativamente.” (RIDENTI, 2010, p. 86). Traz as crenças do romantismo revolucionário, que valorizava vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir um homem novo. [...] Mas o modelo de homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização e um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.” (RIDENTI, 2010, p. 88).

COMUNISTA 2

O olhar desse romantismo não tinha apenas o passado como referência, mas o futuro, um horizonte utópico, não era, “pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e no migrante favelado a trabalhar nas cidades [...]”. (RIDENTI, 2014, p. 9-10).

COMUNISTA 4

Em qual período histórico do Brasil se formou essa brasilidade revolucionária?

COMUNISTA 2

“A brasilidade revolucionária não nasceu do combate à ditadura, mas vinha antes, forjada especialmente no período democrático entre 1946 e 1964, em particular do governo Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista

da onda da revolução brasileira em curso.” (RIDENTI, 2010, p. 89). Esteve desde a década de 1920, 1930 e 1940, alimentando a criação estética e cultural, “trabalhos seriam reapropriados pela sociedade quando aquele mesmo povo fosse capaz de usufruir de si mesmo, reinterpretado por aqueles que assumiram a tarefa de transpô-lo para o nível do simbólico”. (PATRIOTA, 2007, p. 30).

COMUNISTA 3

Devemos estar atentos, pois o regime militar também se utilizou de estratégia semelhante, partindo de conceitos como nacional e de povo. “Com o golpe militar, o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade ‘autenticamente’ brasileira.” (ORTIZ, 2012, p. 130).

COMUNISTA 2

Em razão da proposta de busca de uma identidade nacional, o teatro foi escolhido como o meio artístico que poderia efetivar a transmissão. “No âmbito da atividade teatral começou-se a vislumbrar estímulos para o desabrochar de uma consciência histórica e, sob esse aspecto, o teatro assumiu compromissos públicos, não somente com princípios gerais de cultura e civilização, mas também com a organização das camadas subalternas a fim de impulsionar a luta pela igualdade social.” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 138-139). Dessa feita, o teatro se unia à visão do marxismo, viabilizando a disseminação de um ideário político. “E foi, incontestavelmente, sob a liderança de homens de teatro que esses movimentos de protesto da intelectualidade ganharam corpo e se projetaram no cenário político nacional, chegando, em alguns momentos, a incomodar os usurpadores do poder”. (GOMES, 1997, p. 7).

COMUNISTA 1

Durante todos esses anos, o povo de teatro viveu as seguintes situações: “1) interpretaram a conjuntura sociopolítica como revolucionária; 2) assistiram, com perplexidade, à derrubada do governo Goulart e à tomada do poder pelos militares; 3) testemunharam o estabelecimento gradativo da censura e de restrições a liberdades individuais; 4) travaram disputas em torno da resistência democrática x luta armada; 5) viram o aumento progressivo de ações guerrilheiras tanto na cidade quanto no campo; 6) sentiram a intensificação do aparato repressivo, prisões, torturas, assassinatos e exílio de lideranças políticas e culturais; 7) participaram da busca de



COMUNISTA

novas alternativas políticas e culturais.” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 163-164).

COMUNISTA 2

O que foi interessante nesse tipo de resistência é que os artistas do teatro não se valiam somente de ações artísticas; realizaram greves, passeatas e cartas abertas como instrumentos de luta política, como quando cerraram “as portas dos seus teatros durante 72 horas – obtendo assim um atestado público da sinceridade de seus propósitos e do vigor de sua indignação – para compreendermos que algo de novo existe entre o céu e a terra”. (GOMES, 1997, p. 8). Elaboraram manifestos e cartas diante da repressão policial como um documento que “acusava o governo brasileiro de legitimar as arbitrariedades contra a cultura, de ameaçar a liberdade de expressão e de interferir no papel social dos setores artísticos e da produção intelectual, inaugurando a campanha nacional ‘Contra a Censura, em Defesa da Cultura’, que denunciou a posição do governo e a gravidade da situação à opinião pública e anunciou um congresso da intelectualidade para março. Segundo documento, ‘esta é a grave situação que trazemos ao conhecimento da opinião pública nacional e internacional, convocando-a para lutar em defesa da cultura e da arte no Brasil, mais uma vez ameaçadas pela intolerância e pela ‘mediocridade’ do atual regime que ‘encara a produção de arte e de cultura no país como uma atividade perniciosa e atentatória à segurança nacional.’” (GARCIA, 2008, p. 159/155).

COMUNISTA 3

Apoiavam outros resistentes políticos, inclusive apoiavam com auxílio financeiro algumas organizações quando podiam, exerciam a solidariedade aos perseguidos pelo regime como o fornecimento de esconderijo temporário. (RIDENTI, 2010, p. 72).

COMUNISTA 1

Camarada, será que para além dessas ações estritamente políticas, o nosso teatro conseguiu mobilizar o povo para a resistência ao regime?

COMUNISTA 4

Conseguimos mobilizar porque somos “uma anomalia, temos uma relativa hegemonia cultural de esquerda apesar da imposição da ditadura de direita”. (SCHWARZ, 1978, p. 62).

COMUNISTA 3

Não concordo, apesar de conseguirmos público para nossas apresentações, estava fechado num circuito entre intelectuais e artistas de classe média e, convenhamos,

uma classe média não parecia, ao menos até 1967, “uma grande ameaça ao regime, embora causasse constrangimentos e transtornos”. (NAPOLITANO, 2014, p. 103).

COMUNISTA 4

“Não é surpresa para ninguém a ausência do proletário na plateia teatral efetivamente marginalizado do processo cultural nacional, isso para não insistir no fato de que, na verdade, é mantido marginalizado de tudo que acontece no país. As altas camadas da sociedade também são ausentes pois vivem mergulhadas nas esferas dos dólares e em nada se importam com os problemas da cultura nacional.”(PEIXOTO, 1997, p. 186).

COMUNISTA 2

(Fala baixinho para si mesmo). Tenho minhas dúvidas quanto à arte engajada “ainda que generosa com as coisas do povo, essa cultura engajada era elitista e diluía os conflitos de classe nos ideais nacionalistas, em última instância conservadores. Além disso, as expressões artísticas da esquerda nacionalista – no teatro e na música popular sobretudo – eram acusadas entre outras coisas de conservadorismo estético, de xenofobia, de conteúdo simplista e conformador.” (CHAUI, 1994)

COMUNISTA 1

Mas ampliamos nosso público para os jovens que “procuram mais os chamados teatros de esquerda, onde um protesto mínimo, de eficácia política discutível, basta para atrair e entusiasmar o desejo de uma juventude provavelmente confusa, mas indiscutivelmente insatisfeita com o estado de coisas, aprendendo cada dia mais sobre a real situação do país, espancada nas ruas quando tenta qualquer tipo de protesto mais consequente”. (PEIXOTO, 1997, p. 184). Em sua maior parte eram estudantes secundaristas. “O público secundarista seria formado por jovens ainda em formação, mais abertos para o novo, mais interessados. Menos vítimas, inclusive, da desilusão de abril de 64. É possível que resida aí uma possibilidade efetiva de renovação. É uma questão sem resposta”. (PEIXOTO, 1997, p. 185, 186).

COMUNISTA 2

(Fala baixinho para si mesmo). “É inegável que esses estudantes não trabalham e recebem razoáveis mesadas de casa. São também um público de elite em certo sentido. O que pode mascarar ilusões de um teatro revolucionário. Que tipo de proporção deste tipo pode ter sentido, até que ponto é possível romper com os esquemas que este mesmo público determina e exige, ou até que ponto é possível transformar este público de formação evidentemente pequeno-burguesa, fornecendo

a ele uma consciência mais clara dos problemas reais da classe operária, são outros pontos em que há controvérsias sérias”. (PEIXOTO, 1997, p. 185).

COMUNISTA 3

Ampliamos nossas alianças com outros setores, nossa principal aproximação era com o movimento estudantil. “A aproximação entre intelectuais, artistas e estudantes significava aumentar o cordão das forças dissidentes e, portanto, unir esforços contrários ao regime militar. Em outubro de 1966, o meio teatral redigiu manifesto de solidariedade aos estudantes cariocas que protestaram contra a cobrança de anuidade e pela redemocratização do país” (GARCIA, 2008, p. 157).

COMUNISTA 3

Há um problema ainda que deriva de uma tradição teatral no Brasil, pois não acredito na “possibilidade real do teatro de perverter os costumes ou incitar uma rebelião contra as instituições tendo em vista o histórico de precária tradição teatral na sociedade que se restringia a uma casta de privilegiados, tendo seu impacto reduzido.” (MICHALSKI, 1979, p. 10-11).

COMUNISTA 5

Independentemente do público, os artistas de teatro tinham a missão de discutir o nacional, pensar sobre o nacionalismo. No teatro chamaram de *nacionalismo crítico*. “Este, ao contrário da identificação com o conjunto estabelecido pelos conceitos de nação e nacionalismo, optou pela clivagem social e transpôs para o universo teatral das divisões fundamentais entre as classes sociais (burguesia e proletariado) constituídas pelo modo de produção capitalista e pela militância como meio de luta política revolucionária. Por esta razão tomaram a tarefa ideológica que antes era tão somente reservada a partidos políticos e sindicatos. Existe uma resignificação do papel dos atores, músicos, cenógrafos que assumem uma coautoria da criação cênica, estabelecendo uma relação horizontal (LIMA, 1994, p. 237). Para eles, o nacional deveria ser capaz de se sobrepor às divisões sociais e, nesses termos, caberia ao teatro ser um dos amálgamas na construção de elementos de identidade entre os cidadãos. Talvez aqui comece a cisão com o PC e do ISEB, pois aquela visão “de que o nacional era dotado de abrangência capaz de acomodar distintos segmentos políticos e/ou sociais de esquerda e de direita.” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 150-151) começava a ser questionada pelos próprios membros.

COMUNISTA 3

Quem são esses artistas engajados no teatro? Aqueles que levam o ideário da brasilidade revolucionária? Como classificar os resistentes da ditadura?

BOCA

“A questão ‘quão político’ assemelha-se a algo como testes de múltipla escolha. Assinale a resposta correta: ‘altamente político’, ‘bastante político’, ‘mais para apolítico’, ‘totalmente apolítico’. Mas como fazer a medição? E medir o quê? Uma questão de que se pode tratar talvez seja: ‘até que ponto o teatro, por exemplo, o teatro pós-dramático, é político?’ De que forma, sob quais condições e pressupostos o teatro e a arte podem ser ou tornar-se políticos? Ainda assim a questão permanece confusa o suficiente, e pode dar lugar a um vaivém numa certa medida infrutífero”. (LEHMANN, 2009, p. 2).

COMUNISTA 3

Poderíamos classificar em três “matrizes de práticas teatrais que vigoraram neste período, a saber: “a) espetáculos inseridos no circuito comercial; b) teatros independentes, apresentados nas periferias das cidades, com intenção eminentemente política e de organização popular; c) montagens *underground*, nas quais a concepção cênica, a temática e a interpretação colocavam em xeque a própria ideia de civilização ocidental.” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 193).

COMUNISTA 5

Camaradas, mas antes de classificar estamos realmente falando do que? Quais os nossos parâmetros? Pois entendo que estamos num momento de contradições entre a busca da revolução ou resistência democrática?

COMUNISTA 2

Apesar de partirmos do trabalho de PC, ISEB e CPC, a revolução a cada dia se distancia, diversos “sujeitos, atuantes em diversos segmentos sociais, deixaram de compreender aquele momento histórico como revolucionário, isto é, que o país deixara de viver uma conjuntura propícia à transformação e, que, sob esse aspecto, seria importante construir manifestações culturais que fossem capazes de suscitar o debate em favor das liberdades democráticas. O tema da revolução voltou a se apresentar como uma possibilidade e não mais como um dado eminente”. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 163-164). Devemos então repensar o que definimos por arte engajada, propriamente neste período. Essa mesma brasilidade

revolucionária se transformou na resistência à ditadura e na defesa das premissas da abertura democrática.

COMUNISTA 3

Por outro lado temos a clivagem entre aqueles que optaram pela luta armada e que acabam por nos criticar, nós e os artistas vinculados a nós, “acusados de, no fundo, apenas mistificarem a espera pela revolução, transformando suas obras no elogio do imobilismo político”. (NAPOLITANO, 2014, p. 114).

COMUNISTA 4

Ao nos aproximarmos da democracia, fomos tachados de reformistas, enquanto os revolucionários passaram a ser aqueles ligados à luta armada. “Os primeiros, identificados com os defensores da resistência democrática, e os segundos, alinhados à luta armada a fim de derrubar a ditadura instaurada e desencadear o processo de transformação econômica, social e política no Brasil.” (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 160). Ao final o que nos une como teatro de esquerda ou político é oposição à ditadura militar. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 162).

COMUNISTA 3

Para além dessas dicotomias, a resposta é de outra ordem, um outro tipo de convergência, em torno da sublimação de uma experiência antiautoritária, contra o regime e de garantia de sociabilidade e de composição de uma frente de resistência a este terrorismo cultural⁷. “[...] Todos os esforços deveriam ser empregados para a constituição de um acúmulo de forças, em favor de uma frente de resistência ao arbítrio. Isso significa dizer que seus textos, desse período, são expressivas representações da dramaturgia de resistência”. (PATRIOTA, 2007, p. 30).

COMUNISTA 1

Temos a tarefa de escrutinar aqueles que estão ao nosso lado: vejamos os itens que devem estar presente em seu teatro: a) os elementos da desigualdade social calcada na luta de classes; b) elementos da superestrutura ideológica e política, determinada pela infraestrutura econômica; c) e ainda discutir sobre a relação sobre liberdade e opressão.

⁷ Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, de outubro de 1967, Alceu Amoroso Lima, que diagnosticou o fenômeno do ‘terrorismo cultural’, depois do golpe”. (GARCIA, 2008, p. 158).



Brecht

MAY

engels

Das
Kapital

DOLL

COMUNISTA 2

“Não podemos recair num autoritarismo ou sectarismo como procedem alguns movimentos de esquerda com afinidades românticas, por exemplo, os mencionados CPCs nos anos 1960 ou posteriormente os movimentos católicos inspirados pela Teologia da Libertação”. (RIDENTI, 2014, p. 16).

(Todos os demais olham com censura para o COMUNISTA 2, um deles faz gesto de silêncio).

COMUNISTA 3

Temos que voltar a opinar sobre e contra esse Estado!

COMUNISTA 1

Após esclarecermos as nossas diretrizes, vamos à análise de alguns grupos de teatro que querem alcançar a alcunha de resistência. Vamos ver o que temos hoje para analisar! (Mexe nos papéis e retira uma ficha, lê em voz alta). Opinião. Origem: “vem a ser o projeto de cultura do Centro Popular de Cultura⁸ (CPC da UNE), entre 1961 e 1964. O CPC, por sua relação com a União Nacional dos Estudantes, acabou por relacionar suas propostas a aquelas destes grupos artísticos, que seria: reformas de base, processo de revolução brasileira, ruptura com o subdesenvolvimento e a afirmação da identidade nacional do povo. (RIDENTI, 2000, p. 108). Tiveram uma atuação a partir da construção de uma dramaturgia própria brasileira durante os anos de 1964 a 1969, quando o grupo inicial se desfez.

COMUNISTA 2

Quem fazia parte?

COMUNISTA 1

Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar (os dois oriundos dos Centros Populares de Cultura... (interrompido).

⁸ O Centro Popular de Cultura foi criado em 1961 no Rio de Janeiro, por iniciativa de Oduvaldo Viana Filho (Vianninha – um dos principais dramaturgos do Opinião), Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman. Este possui vínculos com o PCB e tinha suas bases ideológicas no pensamento de intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

COMUNISTA 3

Ahhh, eles também são oriundos do Partido Comunista, explicação dessa afinidade e coerência política. Eles, sim, têm a ambição revolucionária e de vanguarda histórica. (FREITAS, 2013, p. 39).

COMUNISTA 4

Segundo Gullar, o grupo Opinião tinha como proposta a busca artística das raízes na cultura brasileira, no povo, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares. (RIDENTI, 2014, p. 110, 111). Identificamos a brasilidade revolucionária, além de menções expressas sobre o imperialismo e as desigualdades sociais.

COMUNISTA 1

Esses, sim, me parecem “Militantes” da resistência.

(COMUNISTA 1 pega um carimbo e bate com a palavra “Militante”).

COMUNISTA 2

Temos mais algum grupo para analisar?

COMUNISTA 1

Vejamos (Mexe nos papéis e retira outra ficha) “Dzi Croquettes”!

COMUNISTA 3

Nunca ouvi falar. Não estão citados como no conjunto de teatro da resistência, ao lado do Opinião, Arena e Oficina. (NAPOLITANO, 2014, p. 105).

COMUNISTA 4

Talvez então estão ligados a uma perspectiva mais comercial.

COMUNISTA 1

1972. Definição: “Grupo carioca irreverente, alinhado à contracultura, à criação coletiva e ao teatro vivencial, que faz da homossexualidade e da travestilidade uma bandeira de afirmação de direitos.” (ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, 2016).

COMUNISTA 2

Travestis?

COMUNISTA 4

Eles exigiam uma mudança radical na própria sociedade, preconizando a abolição das diferenças entre os papéis sexuais desempenhados pelo homem e pela mulher, juntamente com os padrões estereotipados de masculinidade e feminilidade. Até mesmo a dicotomia hetero/homossexual foi criticada, advogando-se a bissexualização da sociedade. Procurava-se acabar com a sociedade dos “normais”,

incorporando as táticas de agressão e aos padrões e valores estabelecidos, a desmunhecação e outros comportamentos homossexuais extremamente estereotipados, em alguns casos chegando até ao travestismo. (MACRAE, 1982, p. 104).

COMUNISTA 2

Será a hora pertinente para discutir esses assuntos?

COMUNISTA 3

Até seria, se eles colocassem à frente a discussão da luta de classes. E se higienizassem a homossexualidade, tornando uma “categoria mais facilmente assimilável de ‘grupo oprimido lutando por seus direitos’, [...]”. (MACRAE, 1982, p. 102).

COMUNISTA 1

Vejamos... (pensativo). Fico na dúvida sobre o potencial revolucionário e de resistência ao regime. Talvez a melhor definição, e que eles mesmos se propõem, seja ‘Bichas’. (MACRAE, 1982).

(COMUNISTA 1 pega um carimbo e bate com a palavra “Bicha”).

CENA 4

(Cenário – uma sala de interrogatório, em tons de verde-musgo e cinza, vários arquivos de aço, uma cadeira com braços no meio da sala. Entra algemado o MILITANTE e, atrás dele, o CENSOR, com duas cabeças, bicéfalo).

CENSOR

Então o senhor é o meliante “Militante”?

(MILITANTE permanece em silêncio).

CENSOR

O senhor sabe que estão sendo considerados inimigos políticos do regime militar?

(LIMA, 1994, p. 238).

(MILITANTE ainda em silêncio).

(CENSOR mexe nos papéis na pasta).

CENSOR

De acordo com as informações que tenho: “Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE - CPC (posto

na ilegalidade) reúne-se com o intuito de criar um foco de resistência à situação. (ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, 2016). O senhor estava ligado a esses grupos subversivos, certo?

(Olha para o MILITANTE esperando uma resposta. Silêncio).

Continuemos, compunham o núcleo central deste grupo: Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Teresa Aragão, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira. (ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL, 2016).

(Olha irritado para o MILITANTE. Silêncio).

Vais continuar em silêncio? Nada a declarar? Quer dizer que todos os crimes que cometeram contra o poder militar são verdade? Teatro de esquerda! Teatro de resistência! Teatro didático! Influência do tal Brecht! Chancelados pelos COMUNISTAS! Essa mania de povo e de pobre! Tem uma observação aqui que o chefe de vocês era o Vianninha. Escuta o que diz esse depoimento aqui: “a figura do Vianninha é chave. Ele era de todos nós o que tinha mais experiência; de maior ou menor talento eu não sei dizer. Mas ele efetivamente era o camarada mais preparado, não só do ponto de vista artístico, como também do ponto de vista ideológico. Por exemplo, o Ferreira Gullar era máquina pensante. [...] Alguns anos mais tarde numa conversa de bar, o Ferreira Gullar me disse uma coisa interessante: ‘Denoy, eu conheci o marxismo muito tarde’. Então, na verdade, era o Vianninha a grande cabeça”. (RIDENTI, 2014, p. 86).

(Nenhuma reação é esboçada pelo MILITANTE).

Ah, entendi. O senhor está preocupado pelo fato de estarem sendo procurados. Mas já sabemos que, desde o Show Opinião, surgiu o subterfúgio de vocês funcionarem com o nome do Teatro de Arena, de São Paulo, que era uma empresa, para não expor seus colegas. (RIDENTI, 2014, p. 107).

(MILITANTE respira fundo e decide contra-argumentar o CENSOR).

MILITANTE

Depois desse falatório todo, a minha primeira pergunta e última é: com base em quais evidências vocês alegam que infringimos a lei?

CENSOR

Bom, uma vez que o senhor fez menção, os processos do seu grupo de teatro no SCDP⁹ são numerosos, tiveram muitos problemas com as peças de teatro: “‘Show Opinião’; ‘Liberdade, Liberdade’; ‘Meia Volta Vou Ver’; ‘Dura Lex, Sed Lex no Cabelo só Gumex’”. Depois peças como: ‘Moço em Estado de Sítio’ (1965), ‘Mão na Luva’ (1966) e ‘Papa Higirte’ (1968).” (BETTI, 2010, p. 24). Mas vamos por partes, e por ordem cronológica. Quero esmiuçar quais meios foram usados para tentar convencer o público a se opor ao ESTADO. Por que surgiu o grupo Opinião?

MILITANTE

“O processo de formação do Opinião deu-se quando, em meados de 1960, o elenco do Teatro de Arena em turnê no Rio de Janeiro dividiu-se em dois: uns retomaram os trabalhos artísticos do Teatro de Arena em São Paulo enquanto outros se aproximaram de organizações culturais e entidades estudantis no Rio de Janeiro”. (GARCIA, 2008, p. 118). Assim nasce o nosso grupo.

CENSOR

E foram os primeiros a fazer um protesto público/aula pública/protesto musical contra o regime militar: “Show Opinião”, dezembro de 1964. Abriram a série de apresentações teatrais de crítica ao autoritarismo, mas não identificaram a autoria, por que? Tinham medo?

MILITANTE

Havia, sim, o medo de retaliação da censura, “O show não foi apresentado com autoria por questões mesmo de não identificação imediata, por questão de prudência com relação à Censura.” (GUIMARÃES, 1984, p. 33-34).

Antes de continuar, posso saber como são construídos esses pareceres? (aponta para uma pilha de processos).

CENSOR

Para elaborar os pareceres do Serviço de Censura de Diversões Públicas, tínhamos um formulário padrão, no qual na primeira parte apenas havia informações sobre a identificação do pedido de análise da peça teatral, indicando ao final qual a classificação da censura. Na segunda seção, temos a análise em si, que consiste em três partes: gênero, argumento e mensagem. Na terceira parte, temos o tópico

⁹ A pesquisa foi realizada no Arquivo Nacional, especialmente no departamento que coordena o projeto “Memórias Reveladas” e que administram o acervo do SCDP. Todos esses processos foram utilizados como referência para estruturar esta cena.

Impressão Final, que consiste em abordar os diálogos, cenas, personagens e valor educativo. Para ao final, ter a conclusão sobre a liberação ou não da peça.

MILITANTE

Não entendo. Se existiam leis, formulários, por que havia arbitrariedade nos critérios de censura? A ignorância cultural dos censores era notória (Brecht e Sófocles foram solicitados a comparecer diante dos censores). Ainda mais: os procedimentos somente prejudicavam os artistas, “textos eram frequentemente mantidos sem resposta, engavetados, permanecendo nem oficialmente proibidos nem liberados. Era difícil conseguir uma data de liberação para um texto. Nesse meio tempo, para cumprir obrigações financeiras e compromissos com datas, as peças tinham que prosseguir nos ensaios, dependendo da liberação de seus textos. Mesmo quando, e se, as peças fossem liberadas para apresentação, elas ainda estavam sujeitas à censura em qualquer fase do ensaio e por qualquer figura revestida de autoridade (Dops, Polícia Federal ou censor mesmo), que poderia objetar ao que pudesse ver. O ensaio geral para liberação final pela censura era obrigatório e muitas peças foram proibidas na véspera da estreia, ou tiveram cortes severos”. (DAMASCENO, 1994, p. 143-144). Quer dizer, a toda hora poderia ser revista a decisão, não havia segurança.

CENSOR

(Olhando os papéis) Mas voltando ao assunto aqui, o seu grupo Opinião: “reiterava os valores nacionalistas e aliança de classes como estratégia para questionar o regime, colocando no palco um cantor oriundo do Nordeste camponês (João do Vale), um sambista dos morros (Zé Keti) e uma jovem cantora da classe média (Nara Leão).” (NAPOLITANO, 2014, p. 105). Inclusive existe uma comparação com a Revolução Francesa, de que a música “Carcará”, seria o hino da revolução camponesa nordestina, como o “*Caramagnole* foi da plebe urbana e dos *sans-culotes* na Revolução Francesa.” (RIDENTI, 2010, p. 107). De onde surgiu a ideia de usar música popular para tentar cooptar subversivos para a sua causa?

MILITANTE

Como surgimos no Zi Cartola, um bar-restaurant que era na época o ponto de encontro favorito, no Rio, de intelectuais interessados em cultura popular, não havia de ser diferente. Tínhamos dois interesses com a música popular, um, de garantir unidade cultural dos vários setores da sociedade brasileira. Segundo, produzia mensagens tanto diretas como metafóricas de oposição ao regime militar” (DAMASCENO, 1994, p. 154).

CENSOR

Inteligentes vocês, optaram pela música popular brasileira por ser mais expressiva, principalmente quando se tem uma opinião. Dessa forma, muitas pessoas foram levadas a se identificar com os cantores.

MILITANTE

O “Show Opinião” era “teatro verdade” e implicava na criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam irmanados por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade. (Ver Costa *et al.*, 1965)”. (PARANHOS, 2012. p. 37). Reconhecemos nos atores/atrizes a possibilidade dessa identificação.

CENSOR

Incluíram inclusive uma representante da classe média!

MILITANTE

Os cantores, dois de origem humilde e uma estudante de Copacabana, entremeavam a história de sua vida com canções que calhassem bem. Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Tanto o enredo quanto o elenco eram puramente heterogêneos, e talvez seja este o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso.

CENSOR

A meu ver, o teatro onde apresentavam a peça era apenas fachada para outras atividades subversivas, era “usado para as apresentações com compositores de escolas de samba carioca, influenciando não apenas na mudança do gosto do público, como por intermédio dessa mescla de espaços, facilitando a disseminação da cultura periférica nos centros de divulgação. Assembleias, reuniões e demais manifestações de protesto da categoria teatral faziam do grupo Opinião seu epicentro nos primeiros anos do golpe.

CENSOR

Quais mensagens pretendiam transmitir?

MILITANTE

O eixo central era o conflito de classes imerso na realidade brasileira. (MICHALSKI, 1979, p. 20). “Tematicamente, a parte I estabelece a opinião compartilhada pelos cantores: as tradições do povo são os mestres da vida e da arte. Esse o significado

das raízes culturais do protesto. Na parte II, o chamado para o protesto se toma internacional; os fatores econômicos e ideológicos que estruturam a cultura brasileira são analisados e momentos da história brasileira são justapostos a essa visão mais global” (DAMASCENO, 1994, p. 158).

CENSOR

Estou verificando que, nesse show, sugerimos os seguintes cortes, como esta frase aqui: “Os chefes políticos dão para quem é cabo eleitoral deles. Eles vão e trocam o Aralem por saco de arroz. Muita gente fez isso. Ficou marcado isso em mim. Ver um saco de arroz, que custou dois meses de trabalho, capinando, brocando, ser trocado por um pacotinho com duas pílulas, que era para ser de graça.” (SCDP, 1969, p. 8). Maldizendo os nossos políticos. Olha alusão de que não deixamos vocês falarem e se expressarem! “Eu digo o que leio, não digo o que vejo, porque o que vejo não posso dizer [...]” (SCDP, 1969, p. 12). Tem mais: passagens referentes à questão da fome das crianças do Nordeste, referências à questão da maconha. Toda parte que faz menção ao Brasil ser um país subdesenvolvido e dependente do Império, inclusive no modo de viver. E por último, passagem em espanhol que mencionava o *Tupak Amaru*, uma liderança comunista indígena! Além desses cortes, sugerimos algumas substituições para tornar palatável a peça, “substituição da canção “Notícia de Jornal” por “Acender as Velas”; supressão dos dados estatísticos sobre o êxodo no Nordeste, intercalados na letra de Carcará tem lugar disso, a censura permitiu que se citasse o peso das águas-marinhas ofertadas pelo governo brasileiro à Rainha Elizabeth II, da Inglaterra, e o valor em dinheiro do prêmio que o costureiro Denner obteve em Nova York; supressão da palavra: “militar” no trecho da música “Tiradentes” que dizia: “Lhe digo mais, esse Alfredo era um militar” (não houve substituição do termo, em razão de que os atores passaram a saltá-la; e a exclusão do trecho de “plantar para dividir” no final do show que dizia “mas plantar para dividir, não faça mais isso não?” (A censura...???) Ainda bem que estamos no controle.

CENSOR

E esse tal de carcará?

MILITANTE

Não reconheceu? E o Estado comandado por vocês, “inicialmente usado como um símbolo da pobreza do Nordeste, o Carcará é convertido progressivamente em uma metáfora de repressão, simbolizando o governo militar no final do show” (DAMASCENO, 1994, p. 157).

CENSOR

Tem mais informação! Os atos atentatórios não paravam, estavam em todo o Brasil, há um relato de uma das sessões do show em Belo Horizonte. Os aspectos mais interessantes são a constatação do público exclusivo de estudantes; a *performance* cativante de João do Vale que “roubou” o show. Há um indicativo interessante sobre o jogo de luzes: “sempre que o personagem usava uma expressão que significava uma manifestação mais forte contra a revolução, de sentido subversivo, o palco que normalmente estava na semiobscuridade iluminava-se todo de vermelho e o fato resultava em grande salva de palmas para os estudantes.” (SCDP, 1969, p. 3). E aqui a sentença final: “a peça não tem valor artístico, mas como instrumento de subversão atinge seu objetivo”.

MILITANTE

Ampliamos o debate para outras arenas políticas no Brasil, além de trazer algumas inovações: “1) ele trouxe a música brasileira aos palcos do Rio; 2) introduziu um trabalho baseado nas vidas dos intérpretes reais como ponto de partida para a discussão da realidade brasileira; 3) validou a cultura espontânea do povo brasileiro, levando a uma dialética diferente de identificação entre palco e plateia; 4) foi, em sua opinião, o primeiro trabalho verdadeiramente de colaboração nos palcos brasileiros, no qual todos os aspectos do texto e da *performance* foram elaborados com a participação democrática do grupo” (DAMASCENO, 1994, p. 170-171).

CENSOR

Não foi somente a censura que desgostou, houve reação da sociedade, para te mostrar, vou citar apenas três fatos: um grupo de piedosas senhoras marcharam ‘com Deus e pela Família, contra o comunismo ateu’, mandou ofício ao coronel Gustavo Borges, secretário de Segurança Pública, exigindo a *proibição* do musical; um oficial do Exército, respondendo ao questionário entregue ao público para ser preenchido, respondeu que achava o show ‘muito agressivo’ e três outros militares saíram indignados mal terminou o espetáculo, comentando entre si: “Eu, hein? Pediram revolução, pediram revolução, e agora ficam aí batendo palmas para os que protestam!” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 73-74). As desagradáveis situações do sistema de valores do regime não paravam por aí, encontrei uma declaração de um dos seus integrantes um pouco ameaçadora ao nosso regime: “Millor Fernandes cunhou a frase que expressa a estranha situação da cultura e das artes no Brasil entre 1964 e 1968: ‘Se continuarem permitindo peças como “Liberdade, Liberdade”, vamos

acabar caindo numa democracia.” (NAPOLITANO, 2014, p. 97). Inclusive nesta peça fica clara a estratégia de vocês de incorporar metáforas e alegorias lítero-musicais para propagar um discurso e simbolismo revolucionário.

MILITANTE

Na peça, abertamente desafiamos o ESTADO: “Mas eu queria dizer uma coisa, a você e a todos – e quem avisa amigo é: se o governo continuar permitindo que certos parlamentares falem em eleições; se o governo continuar a deixar que certos jornais façam restrições a sua política financeira; se continuar deixando que alguns políticos mantenham suas candidaturas; se continuar permitindo que algumas pessoas pensem pela própria cabeça; se continuar deixando que juízes de Tribunal Federal concedam habeas corpus a três por dois; e se continuar permitindo espetáculos como este, com tudo que a gente já disse e ainda vai dizer – nós vamos acabar caindo numa democracia!” (SCDP, 1969, p. 61).

CENSOR

Tivemos que aprender a ler nas entrelinhas, porque nada estava expresso. Nossa maior lição foi a peça “Liberdade Liberdade”. (GUIMARÃES, 1984, p. 55-56).

MILITANTE

O caminho do processo da peça “Liberdade, Liberdade” se desenvolveu de forma diversa, sendo liberado no início para depois ser proibida. Inicialmente a liberação teve como base o seguinte laudo censório: “podemos dar a resposta da Liberdade, com a liberdade concedida ao espetáculo, ratificando, deste modo, decisão já manifestada por este SCDP, respeitados cortes indicados.” (SCDP, 1969, p. 13). Ainda em fevereiro, em outra análise dos censores, indicavam que o público não se tratava de uma massa menos instruída e de que a interdição da peça serviria para promovê-la junto a opinião pública e até comercialmente. (SCDP, 1969, p. 16). Porém, com as mudanças de censores no processo de avaliação, esta passou a ter encenação pública em maio de 1969. (SCDP, 1969, p. 22). Esse retrocesso deve-se às seguintes justificativas: “refiro-me ao objetivo que ela pretende alcançar, nitidamente político, e, mais do que isso, subversivo, que a enquadra nos impedimentos legais. Senão vejam, a presente peça foi escrita após a vitória do movimento revolucionário de 31 de março de 1964 [...]. Ferreira Gullar, que prefaciou a obra impressa, diz que ela é uma peça conscientemente escrita para fazer face a uma ameaça real, que pesava e continua a pesar sobre a vida brasileira e especialmente sobre a liberdade de pensamento e expressão neste país. Millor

Fernandes, um dos autores, diz por sua vez, que o espetáculo “a hora presente e dominada, no Brasil, por uma mentalidade que, sejam quais forem suas qualidades e boas intenções, é nitidamente borocoxô, e cuja palavra de ordem parece ser retroagir, retroagir.”(SCDP, 1969, p. 20).

MILITANTE

A censura que foi feita a “Liberdade, Liberdade” tornou a turnê “acidentada: consentida aqui, proibida ali, constitui-se num esforço inaudito a sua apresentação no país’.” (GARCIA, 2008, p. 51).

CENSOR

Essa peça também foi um problema para nós dentro da censura, revelando as contradições entre as censuras/censores dos estados e do governo federal, no caso de “Liberdade, Liberdade”, apesar de terem sido liberadas pelo Estado da Guanabara, Brasília recomendava a interdição. Como dizia a reportagem: “seria um caso virgem de interferência da censura federal nos trabalhos dos Serviços de Censura dos Estados da Federação. Isso jamais ocorreu no Brasil.” (Segurança..., 1965).

MILITANTE

Nos jornais, alguns críticos de plantão realizam um tipo de censura, como um tal de Queiroz: “No espetáculo do Arena, o problema da Liberdade não é colocado nestes termos porque até um dos atores conclui, para espanto da plateia, que se entre nós a liberdade de expressão continua, como ele mesmo interpreta, dizendo o que pensa e apresentando o espetáculo como encenado pelo Arena, é porque a democracia impera no país.” (QUEIROZ, 1965, p. 12).

CENSOR

Houve tumulto nas apresentações por esse mesmo motivo apresentado pelo colunista. “Alguns membros da plateia, num dos dias de apresentação da peça causaram um tumulto. Ao final da peça, ao se ler os autores utilizados como referência, um espectador grita ao elenco, que eles tinham se esquecido de mencionar os crimes do mundo comunista e de que se tratava de uma ‘peça facciosa para envenenar a opinião pública. No mundo comunista vocês não poderiam falar em liberdade, e aqui, que há liberdade, vocês falam de forma tendenciosa, omitindo a vergonha do muro de Berlim e o massacre e o terror soviético’.” (Protesto contra....?)

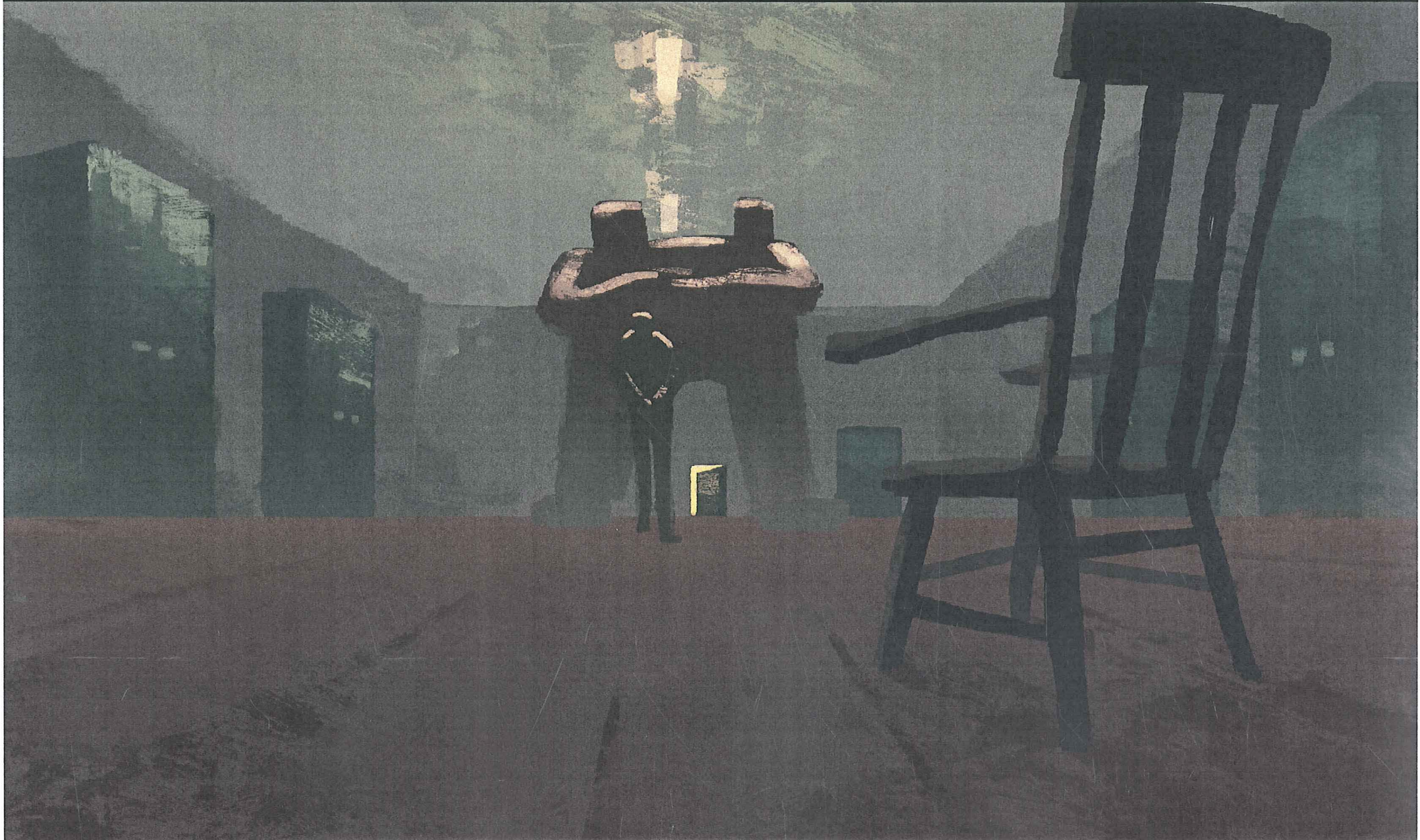
CENSOR

Reforçando essa linha de argumentação, o crítico novamente dispara: “O roteiro porém é sucinto, deixando entrever propositalmente sectário, que é mostrar a

liberdade de um lado, ignorando-se tudo aquilo que ela representa do outro. [...] do outro lado nada se diz da revolução comunista de Cuba, do Muro de Berlim e de outras vezes em que a liberdade foi torpemente violada [...]” (QUEIROZ, 1965, p. 12). Estou vendo que não foi apenas tumulto, mas também atos de vandalismo, escute esta notícia: “A reação à peça se concretizava em atos de vandalismo, no qual foram pichados nos cartazes, foices e martelos, além de acrescentarem o nome de Karl Marx como diretor do show e utilizar nomes de baixo calão ao se referir aos atores/atrizes. (Mão de piche, 1965) Ainda neste caso, o Teatro Opinião sofreu desde a invasão de quarenta homens armados com cassetetes e munidos de bomba até a pressão de órgãos policiais. Segundo Dias Gomes, a ameaça à integridade do teatro só aumentou a responsabilidade histórica do artista e a função social da arte. Sei que se trata de uma colagem de textos antiditatoriais, misturava-se contos e textos de todas as vítimas de opressão. Entretanto nada temos a ver com os provocadores na plateia, que ficavam gritando piadas para o Paulo Autran ou mesmo com ameaças telefônicas de que o teatro vai ser explodido. Inclusive Castelo escreveu a Costa Silva: “As ameaças de que oficiais vão acabar com o espetáculo são de aterrorizar a liberdade de opinião”. (GASPARI, 2002, p. 253). (risos) O desmentido foi realizado publicamente no jornal: “Em relação a este incidente, houve a especulação inclusive de militares envolvidos, porém o líder da Liga Democrática Radical desmente em nota oficial: “vem esclarecer o seguinte: a) muito embora o LÍDER não possa compreender que as autoridades de censura do Estado tenham liberado uma peça teatral nitidamente de propaganda de extrema esquerda e ofensiva aos Chefes da Revolução e ao presidente da República Marechal Castelo Branco, bem como atentatório aos brios das Forças Armadas brasileiras, nada teve nem tem a ver com as manifestações assinaladas pelo noticiário [...]” (O Cel. Pina Contesta, 1965)

MILITANTES

Fica evidente que a carapuça lhes serviu perfeitamente, os próprios oficiais contaram que patrocinavam esses tipos de ofensiva: “Nós fizemos uma reunião no CIE (Centro de Informações do Exército) e resolvemos agir contra a esquerda. Definimos qual era o campo mais fraco e decidimos que era o setor de teatro. Em seguida, começamos a aporrinhar a vida dos comunistas nos teatros. A gente invadia, queimava, batia, mas nunca matava ninguém”. (COSTA, 2006, p. 191).



CENSOR

Ao final, vários de nossos censores entendiam que tanto “o Show Opinião como “Liberdade, Liberdade” eram peças antirrevolucionárias que apoiavam a difusão de propaganda subversiva, pois se opunham à ideologia do governo e das autoridades constituídas” (GARCIA, 2008, p. 43). Utilizaram estratégias diversas: “[...] ‘Liberdade, Liberdade’ primava por tergiversar sobre um conceito basilar, escamoteando todo o tempo uma definição apropriada ao tempo em que se vivia, ao teatro que se fazia, aos compromissos ideológicos em trânsito. [...] Opinião foi se refinando numa fórmula paradoxal e estranha: de quem já sabia para quem já sabia. [...] e ideológica, perpetrando o(s) mito(s) maior(es) que engendrara: de que, a partir de uma *opinião*, o regime cairia” (MOSTAÇO, 1982, p. 81).

MILITANTE

Após uma década, exatamente em 1979, verificou-se que o contexto político tinha mudado, que não havia mais um confronto com o regime, que fora esvaziado e que de acordo com as novas diretrizes da SCDP, “Liberdade, Liberdade” poderia ser liberada, mas com mera restrição quanto a faixa etária de 16 anos. (SCDP, 1969, p. 149). Em 1980, alguns censores inclusive a entendiam como uma peça educativa e de natureza filosófica, lembrando um musical com a plasticidade do internacional “*Hair*”, o que fez mudar sua classificação para LIVRE (SCDP, 1969, p. 204-205). Mais exatamente o próprio censor, ao analisar o caráter político em digressão histórica, observa que “o tempo pode tornar obsoleta a forma de expressão e por isso quanto ao seu grau de persuasão não era muito intenso, devido a defasagem entre três fatores: situação, oportunidade e tempo. (SCDP, 1969, p. 574). Os últimos pareceres são datados de maio de 1988, ano da promulgação da Constituição.

CENSOR

Percebi aqui que realizaram um laboratório de dramaturgia entre 1966 e 1967, que “visava encontrar novas fórmulas no campo da dramaturgia que permitissem discutir a realidade nacional num regime ditatorial” (GARCIA, 2008, p. 125). Nesses encontros, discutiu-se as peças “Moço em Estado de Sítio”, de Oduvaldo Vianna Filho, “Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória”, de Ferreira Gullar e Dias Gomes, e “O Último Carro”, de João das Neves. Foi um espaço para tramar novas armadilhas para a sociedade.

CENSOR

Duas dessas peças, conseguimos que houvesse veto sumário da censura: “Moço em Estado de Sítio” e “Papa Higierte”. Na segunda peça, tiveram coragem de mencionar luta armada e se comparar a outros senhores subversivos na América Latina, como o “Che”.

MILITANTE

A história narra duas formas de resistência: uma que “vincula-se aos limites da legalidade. O segundo assume a defesa da ação armada”. (PATRIOTA, 2007, p. 56). Novamente as tensões entre dois caminhos diante da ditadura estavam sendo discutidos. E a peça trazia “a interpretação dos partidos comunistas, conclamando à resistência e à necessidade de acumular forças para a transformação democrática, que deveria exorcizar os seguintes fantasmas da opressão: o populismo, os governos militares, o alto grau de exploração e pauperização das sociedades sul-americanas”. (PATRIOTA, 2007, p. 57).

CENSOR

Mas existem muito mais análises sobre as peças de teatro de vocês! E olha a audácia, utilizar a Virgem Maria como personagem. Desmoraliza os postulados cristãos da nossa família brasileira! O que pretendiam com esse artifício?

MILITANTE

Essa peça foi “Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex”, de 1967. Quisemos utilizar repertório de cultura de massas para pontuar de forma satírica a saga da Virgem Maria na América Latina. Aqui ela foi primeiro confundida com prostituta, presa e virou delegada, depois ocupou o lugar de várias Marias. Queríamos com isso demonstrar as várias mazelas que afligem o Brasil. Maria então, depois desse périplo, se alista ao Exército, participa de treinamento antiguerrilha, para ao final ser presidente da República. “Após essas vivências e ciente das limitações, Maria deixa o governo.” Chegamos a aceitar em 1967, num seminário de dramaturgia realizado com a censura, a mudança do personagem central que era a Virgem Maria e passou a ser Princesa Isabel. (PATRIOTA, 2007, p. 12-13).

CENSOR

Não havia outra saída senão a interdição. Num dos pareceres do SCDP (1969, p. 47) sobre a peça, observa-se a percepção do censor: “objetivo de desmoralizar a nossa atual política e seus representantes”; “A peça tem grande cunho político, emprega-o com muita subjetividade.” A classificação da peça por esse censor é de interdição,

baseado no artigo 2º da Lei 5.536/69. Apesar disso, entende que o tema é de complexidade e por isso a necessidade de análise por outro censor. Em parecer posterior, o censor é mais enfático ao analisar a peça: considerando a mensagem “de protesto e crítica. Contrário aos princípios da revolução.” Tratam-se de diálogos perniciosos, de cunho partidário e que não transmitem a realidade nem os objetivos do povo e do governo.

Os processos que constam nos arquivos de cada uma das peças são compostos de vários pareceres no tempo de existência do departamento. Em 1977, a peça, mesmo com alteração do personagem principal, não foi liberada (SCDP, 1977, p. 54). Inclusive com parecer que apontava: “o autor em sua literalidade dá ênfase a críticas: aos componentes das Forças Armadas, as instituições governamentais, a problemas brasileiros referentes ao Nordeste e outros centros urbanos, abarcando uma série de constatações, podendo gerar incitamento quanto o regime vigente, inclusive ferir nosso bom relacionamento com outros povos.”

MILITANTE

Mas por que, mesmo em 1979, tanto tempo depois, a peça ainda era proibida?

CENSOR

A cada nova proposta de encenação da peça, novo parecer pelo SCDP era emitido e a base para a censura nesse caso foi anotada a ofensa aos seguintes aspectos morais: “entremeada de música profana com trechos de orações, invocação de santos, diálogos irreverentes sobre os milagres de Jesus Cristo, a virgindade de Maria e insinuação maliciosa sobre sua amizade com Madalena”, julgando “o texto indecoroso e irreverente a valores religiosos consagrados mundialmente”. No tocante à conotação política, afirma que “em resumo, a peça além de ser uma obra que não contém nenhuma mensagem positiva, procura desmoralizar o sistema de governo vigente, apontando-o como incapaz e com abuso de poder; com ironia mostra a polícia como corrupta; debocha do Exército, ao mesmo tempo que o critica, inclusive coloca a Virgem Maria como soldado a prestar serviço militar, usando código com palavras chulas, de baixo calção, para se comunicar com os oficiais. Além destes aspectos, a inclusão da Virgem Maria no texto, ora como pacificadora da América Latina, ora como uma mulher vulgar, policial, piranha, candidata a presidência da República, ora dançando iê-iê-iê, vem ridicularizar a mãe de Cristo, santa respeitada e venerada na Igreja Católica.” (SCDP, 1979, p. 65).

MILITANTE

1980, ainda interdita.

CENSOR

Sim, “inclusive por se mostrar um achincalhe a Deus, mostrado como bêbado inveterado (sic), fracassado e incompetente administrador que necessita da Virgem Maria – substituída pela Princesa Isabel – para consertar a América Latina, especificamente o Brasil, num intento inglório e inútil, além de, sumamente vergonhoso e aviltante, se constitui em seu maior e deplorável impedimento a desobrigação censória.” (SCDP, 1980).

MILITANTE

A loucura é que somente em 1981 é que temos a liberalização da peça, ainda com restrição de idade para 16 anos. Ao final, fomos rotulados pelos censores como um texto de contestação política, altamente anarquista. (SCDP, 1981). Anarquista? Bem se nota que ninguém sabia ao certo o que era comunismo.

Talvez a peça mais marxista tenha sido “Mais-Valia”, explicamos que “na mais-valia e na lei do valor estão contidos o desemprego, o utilitarismo, a individualização, o mundo segundo nossa consciência. [...] A mais-valia contém a divisão do trabalho manual e intelectual, a concentração demográfica, a guerra, a desnecessidade da existência dos outros. Procurei explicar a mais-valia de maneira primária, que só de maneira primária conheço. A mais-valia vale um teatro político e circunstancial. A mais-valia vai acabar”. (GUIMARÃES, 1984, p. 45-46).

CENSOR

Vocês abusaram da liberdade que lhe foi conferida pelo nosso regime, fazendo troça com nossos governantes e com o Brasil! E não pararam por aí! Continuaram a fazer graça! Outro texto irônico conosco: “Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come”, em 1966. E que interessante, escrito em versos, como se fosse poesia. (Mostra-se interessado).

MILITANTE

Não havia outro jeito, transformamos em literatura de cordel. “Ambientada no Nordeste brasileiro, a peça narra as desventuras de Roque, um agregado da fazenda do coronel Honorato, que se divide entre o amor pela filha do patrão, Mocinha, e as trapaças executadas com Braz das Flores, seu parceiro na sobrevivência.” (PATRIOTA, 2007, p. 15).

Para nós foi uma ruptura, “deslançou uma nova dramaturgia que, abandonando o panfletarismo contraproducente – e nem sempre sincero – entrava no âmago do problema, responsabilizando o próprio homem brasileiro, o homem da ‘polis’ e do campo, tentando levá-lo, depois de tantos anos de inútil teorização partidária, a assumir seus próprios compromissos, a assumir-se, saindo das ‘turrís eburneas’ dos intelectualismos críticos, deixando de se refugiar no carnaval, de cantar no escuro, de se satisfazer com uma média não requentada, perdido no devaneio de um chão de estrelas. [...]”. (GUIMARÃES, 1984, p. 57-59).

CENSOR

A peça dentro da Censura teve a sua liberação para maiores de 18 anos, com a ressalva de que existe uma crítica satirizante quanto à política, mas que se referia ao período do governo do Castelo Branco. Que o simbolismo da figura do Bicho é clara, mas que, mesmo assim, como foi liberada anteriormente, a mesma deve continuar. (SCDP, 1969, p. 11). Indica alguns cortes, uma menção à mulher do presidente dormir na mesma cama do personagem e outra em que diz: “evidentemente esta cena de massa se passa antes da revolução”. (SCDP, 1969, p. 27).

MILITANTE

Refere-se ao contexto nordestino mostrando a realidade da política local e da utilização da fome para a conquista de votos. Aos olhos da censura, apresentava valor educativo relativo. Vai entender a avaliação!

CENSOR

“Em 1967, o Teatro Opinião apresentou a peça “A Saída, onde Está a Saída?”, adaptação de Antônio Carlos da Fontoura e Armando Costa, do livro “O estado militarista”, de Frederic Cock. Não preciso dizer mais nada, veja o título no qual se inspirou esta peça, com certeza de crítica a um estado militar. Trazia comparação com outras situações históricas, bomba atômica, a destruição da cidade de Hiroshima, a Guerra do Vietnã e os conflitos do Oriente Médio. Mas de nada adiantou, não foi um sucesso principalmente em razão de uma linguagem e concepção cênica sisuda e pesada criada por João das Neves”. (GARCIA, 2008, p. 124).

MILITANTE

O maior problema que tivemos foi a peça “Moço em Estado de Sítio”, que ficou condenada ao ineditismo por vários anos. Escrita em 1965, foi encenada em 1981, sete anos depois da morte do autor, Vianninha. A riqueza dessa peça é que “[...] Os textos não visam resolver nada, nem indicar soluções: possuem validade estética e

política em si, constituindo imagens poderosas que espelham profundas contradições tanto do homem como da sociedade brasileira. E porque são dialeticamente mais complexos, inclusive no que tange aos seus finais, são por isso mesmo humanamente mais ricos e densos”. (GUIMARÃES, 1984, p. 65-66).

CENSOR

Vê-se que “as incertezas e as dúvidas passaram a povoar os conflitos de seus protagonistas. Os limites de suas criaturas foram dados pelo local em que trabalhavam e pelas condições de sobrevivência. Não mais a perspectiva revolucionária, de peito aberto, a caminho do dia que virá, e, com ele, o futuro que só precisava da organização dos homens para se materializar. O próprio personagem principal Galhardo, dizia: ‘A notícia não era bem essa. Não era bom. Mas, não faz mal. Esquerdismo bem domado, fatura. Não é bom ficar só de um lado, não. Não sou hemiplégico, sou tipo universal — dois braços, duas pernas. É verdade que uma cabeça só, mas... eu tenho de ir embora. O que eu quero de você, Lúcio, é o seguinte – você é esquerdista, sabe que no nosso país os órgãos que decidem tudo estão fora de votação, fora da democracia – Sumoc, BNDES, Banco Central, Conselho disso, Conselho daquilo. Eu quero uma coluna aí. Dando notícia, falando, sondando. Trazer esse reino mais pra gente, não é? Dividir o reino da terra que o reino dos céus já está garantido que é pra todos... uma coluna diária, você escreve do seu jeito largado. Fala de cinema, de teatro. As notícias de lá de cima eu dou pra você.’” (VIANNA FILHO, 1965, p. 3-7 apud PATRIOTA, 2007, p. 66).

MILITANTE

Não esmorecemos e fizemos para finalizar uma peça histórica “Dr. Getúlio, sua Vida e Glória”, uma analogia a outro período autoritário. Era “uma peça dentro de uma peça, mostra uma escola de samba em meio a uma luta interna pelo poder. A peça culmina com o suicídio/assassinato do presidente populista da escola, que está ensaiando um samba-enredo sobre a vida de Vargas” (DAMASCENO, 1994, p. 148).

CENSOR

O censor opinou pela interdição da peça por: conter palavrões, situações dúbias, repetições de ideias de uma esquerda “festiva”. Em resumo: “A obra não constrói, tenta apenas ser uma reconstituição histórica de um fato concreto, com atribuições de intenções aos seus personagens por parte do autor, o que acreditamos ser de mau gosto, grosseiro e prejudicial. Por outro lado, é uma crítica generalizada, desordenada e capciosa, chegando ao ponto de representar Alzira Vargas sendo carregada num

baile de Carnaval, descalça, o que fere a sua dignidade, que não podemos admitir nem permitir.” (SCDP, 1969).

MILITANTE

CENSOR, quer saber qual a consequência da censura para o Teatro? “[...] toda uma geração de artistas tenha sido privada do elementar direito a um trabalho criativo, livre de interferências alheias, e toda uma geração de espectadores tenha sido impedida de escolher de acordo com seu livre arbítrio o tipo de teatro que desejava frequentar.” (MICHALSKI, 1979, p. 11). Por outro lado, “a atuação dos mecanismos de controle e do aparelho repressivo estimularam a união de opiniões divergentes em torno de objetivos comuns, a exemplo do meio teatral que colocou as divergências internas em segundo plano e reuniu núcleos de esquerda e personalidades conservadoras nos movimentos de protesto” (GARCIA, 2008, p. 149). Efeitos positivos e negativos advindos de um único autoritarismo.

MILITANTE

Logramos êxito e falhamos ao tentar enganar a censura. Após muito nos analisar, tenho algumas coisas a dizer sobre a censura. Primeiro que “censura é uma das melhores formas de garantir a imoralidade”, “toda e qualquer censura está movida por interesses. Normalmente ser censores lhes dão direito a privilégios e regalias, baseados num clientelismo e no poder de barganha.” (COSTA, 2006, p. 258). Segundo, “toda censura é uma violência”, “temos lutado há muitos anos e continuaremos lutando até o fim. Nosso ou dela. Ou nós acabamos com ela, ou ela acaba com a cultura neste país”. (GARCIA, 2008, p. 169).

(CENSOR olha com desdém e voltar a falar após retirar uma carta de uma gaveta).

CENSOR

Estou lendo uma carta apresentada por vocês, a classe teatral unida, para a sociedade, e quase me comovo. Deixa eu ler uma parte para você: “Estamos conscientes do papel que nos cabe na sociedade brasileira e da responsabilidade que temos na representação dos sentimentos mais autênticos do nosso povo. Como desempenhar esse papel e exercer essa responsabilidade, se o direito de opinião e a divergência democrática passam a ser encarados como delito e a criação artística como ameaça ao regime? A liberdade de expressão e amplo debate de ideias, a crítica

dos costumes sociais, estão na base mesma da atividade criadora e são inalienáveis a uma sociedade de homens livres.” (MICHALSKI, 1979, p. 35-36).

Se estavam tão unidos e fortes, por que acabaram? Foi por nossa razão? (risos comedidos).

MILITANTE

Nós podemos ter acabado como grupo que pretendia realizar uma discussão cultural e política “[...] O grupo Opinião nasceu do Vianninha. E com sua saída perdeu muito a sua identidade [...]” (RIDENTI, 2014, p. 110). Havia também nessa época sufoco político e crise financeira. Na prática, nossas vozes continuam a ecoar nosso desejo pela revolução, que depois se transforma na busca pela democracia. Por meio de outros personagens, de outros grupos, estamos mais vivos do que nunca.

(Neste exato momento, as algemas se desmancham e o MILITANTE sai pela sala de cabeça alta).

CENA 5

(Vários “MILITANTES” andam pelo palco. De um momento a outro, o teto começa a baixar e se verifica acima dele a inscrição AI-5 e vários generais, soldados, policiais numa festa comemorando. Os MILITANTES tentam escapar por todos os lados, somente se ouve a pergunta: “Para onde vamos?”. O teto para de descer e a cena fica dividida em duas partes. Mesmo com os tetos baixos, os MILITANTES não se intimidam. No alto, aparece o ESTADO. Entra o som de rádio).

LOCUTOR

Em dezembro de 1968, está decretado o AI-5.

ESTADO

Tempo de mudança no plano político: “A principal tarefa é construir a ordem ditatorial. Avançar no aniquilamento dos comunistas, das instituições nacionais e por final mesmo o conceito de cidadania.” (GASPARI, 2014, p. 230-231). No plano econômico, uma reforma econômica com o Ato Complementar nº 40, pois se “AI-5 dissera o que era proibido, o AC-40 informava onde estaria o dinheiro para quem quisesse fazer o que era permitido.” (GASPARI, 2014, p. 237).

MILITANTE 2

Perceberam que nós éramos uma ameaça e perigo para a livre expansão da guerra contra o comunismo.

MILITANTE 1

Soltaram a “tigrada” para destruir a esquerda. [...] Instaurava-se a liberdade de ação para instaurar um clima de terror. (GASPARI, 2002, p. 345).

MILITANTE 2

As prisões se multiplicaram, as torturas se intensificaram, com métodos aperfeiçoados, e as execuções secretas tornaram-se prática comum. (MACIEL, 2005, p. 105). “Novo ciclo repressivo baseado na censura, na repressão e na vigilância.” (NAPOLITANO, 2014, p. 106).

TODOS OS MILITANTES

Está tudo acabado! Está tudo acabado?

MILITANTE 3

É o golpe dentro do golpe.

ESTADO

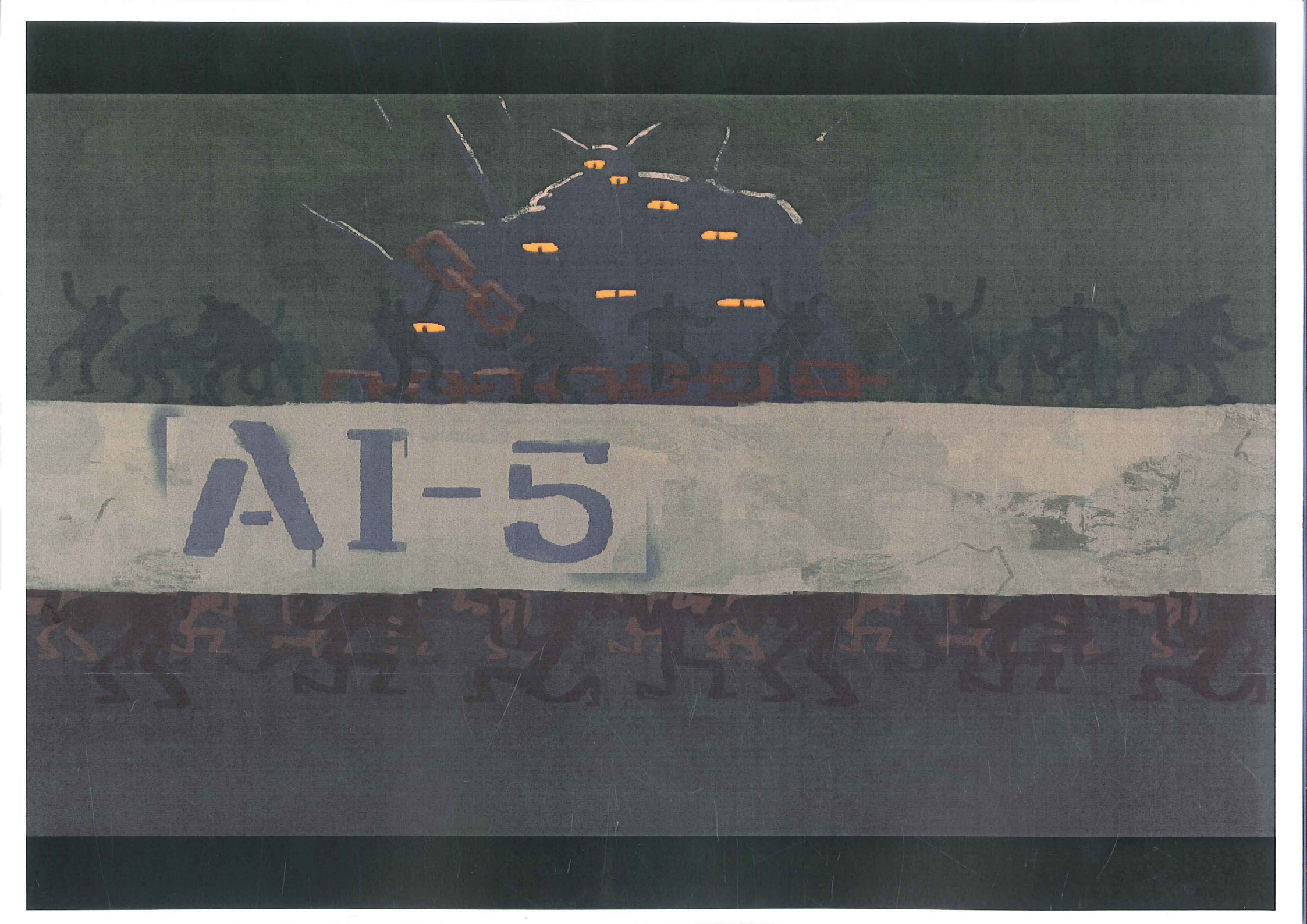
Errado. Momento de reafirmar o horizonte da utopia autoritária. “O Ato Institucional nº 5 foi o amadurecimento de um processo que se iniciara muito antes, e não uma decorrência dos episódios de 1968, diferentemente da tese que sustenta a metáfora do ‘golpe dentro do golpe’, segundo a qual o AI-5 iniciou uma fase completamente distinta da anterior.” (FICO, 2004, p. 34).

MILITANTE 2

Temos então o processo de consolidação autoritária e de manutenção do sistema instaurado em 1964. (ARQUIDIOCESE, 1985, p. 64).

ESTADO

Finalmente teremos paz, seremos uma “ilha de tranquilidade”, extremamente atraente para o capital monopolista internacional que aperta os laços da dependência, assegurando sua integração com as classes dominantes internas. Para atrair este capital, construiremos “grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do ‘milagre’, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio” (HOLLANDA, 1981, p. 90).



AI-5

MILITANTE 4

Estamos presenciando e sentindo a dissolução das “bases históricas que deram a vida ao florescimento cultural e político animado pela brasilidade revolucionária”. (RIDENTI, 2010, p. 103).

MILITANTE 2

E quais serão os caminhos?

MILITANTE 3

Há emergência das ações da luta armada.

MILITANTE 1

E a busca pelo novo homem brasileiro?

MILITANTE 2

A revolução deve ser deixada de lado mas a procura pela identidade nacional do homem brasileiro permaneceria “temos que encontrar um lugar na nova ordem.” (RIDENTI, 2010, p. 106).

MILITANTE 4

Estamos mortos, derrotados!

MILITANTE 2

Estou pessimista, no teatro, “o milagre cênico impedido de se realizar no seu momento mais oportuno não é simplesmente adiado: é condenado à morte.” (MICHALSKI, 1979, p. 50).

MILITANTE 3

Não estamos derrotados, apenas as mudanças estão adiadas, temos que olhar criticamente o nosso fazer e empreender a construção de uma resistência democrática. (PATRIOTA, 2007, p. 31).

MILITANTE 2

Não apenas começará outra batalha “que consistirá em mostrar a nós mesmos e ao mundo que o vazio cultural que se instalou neste país foi, mesmo, uma consequência da falta de liberdade de criar. Que não ficamos esse tempo todo usando a censura como desculpa”. (MICHALSKI, 1979, p. 58). Que de uma forma ou outra conseguimos inspirar ideias, da vida e dos problemas do povo brasileiro.

MILITANTE 3

Temos dois caminhos: a revolução pela luta armada ou o processo reformista que se conjuga com ideal democrático. “Mesmo as correntes revolucionárias, como os comunistas, acabaram aderindo ao projeto reformista, integrando-se a este projeto

cultural de maneira fundamental, como atores da modernização e da criação da identidade nacional brasileira do século XX.” (NAPOLITANO, 2014, p. 28).

MILITANTE 4

“Intensificou-se o processo que manejou polos dicotômicos – reformismo/revolução, nacionalismo/cosmopolitismo, tradição/vanguarda – traduzindo-se, muitas vezes, em dilemas de forma e conteúdo no seio das obras.” (NAPOLITANO, 2014, p. 28).

MILITANTE

Lutaremos pela democratização da vida nacional!

MILITANTE 3

Não querendo ser vidente, mas essa lógica que seguimos até aqui, “calcada no modernismo, no radicalismo, no papel do intelectual como arauto e guia da nacionalidade, experimentará seus estertores ao longo dos anos de 1970, quando a forma-mercadoria já era hegemônica, ainda que travestida de “arte de resistência”. (NAPOLITANO, 2014, p. 38).

MILITANTE

Consigo visualizar que existe uma nova geração surgindo a partir dos choques de expectativas e frustrações advindos das promessas não realizadas da “revolução”, seria “uma parcela da classe média *sui generis*: contestadora, automarginalizada, que encontrou nos desvios das normas instituídas (quer pela ideologia dominante quer pelos padrões burgueses em curso) uma forma de expressão toda própria. Já designada como ‘geração AI-5’, seria este público híbrido o responsável pela introdução de novos padrões de comportamento, de novas ideias, de novas expectativas quanto à cultura brasileira” (MOSTAÇO, 1982, p. 124).

MILITANTE 4

Com certeza há novos movimentos comportamentais e estéticos, há uma outra radicalização: arte conceitual, a expansão da contracultura e seus valores básicos (liberação sexual, experiência com drogas, busca da liberdade individual e de novas formas de vida comunitária). (NAPOLITANO, 2014, p. 114). Desconfio desses que não levam a sério o compromisso político.

MILITANTE 5

Sim, algo está por vir, mas o que será?

(Do alto do teto baixam vários casulos de borboletas).

CENA 6

(Cenário – letreiro “Boate Pujol”, luzes de uma boate, mesas pequenas com cadeiras de madeira, em algumas mesas, copos, garrafas de uísque. No meio, um pequeno palco com cortinas de lamê. Em uma das mesas está sentado o MILITANTE e em outra mesa está sentado o CENSOR. Música dos anos 1970. Apresentador entra).

APRESENTADOR

Senhores e senhoras, hoje vocês irão presenciar algo nunca antes visto em nosso *show business*. Preparem-se! Com vocês: DZI CROQUETTES!!!

(No pequeno palco, as cortinas se abrem. Aparece um Dzi com roupa de borboleta, atrás dele uma tela inicia imagens do show “Dzi Croquettes”. O Dzi dança se relacionando com as imagens da tela. CENSOR e MILITANTE permanecem sentados em suas mesas).

BOCA

“Abrindo as suas asas, asas de retalhos, listradas, estampadas, floridas, evocando todas as cores, na plataforma do meio, dançam as borboletas no mesmo compasso, imitando uma a outra com gestos idênticos para se perderem finalmente na escuridão do palco. Levada pelo texto chega então a coreografia possivelmente mais marcante na memória do espectador”. (LOBERT, 1979, p. 46).

(Após um tempo da dança, tanto o MILITANTE como o CENSOR levantam-se e gritam).

CENSOR E MILITANTE

Parem! Parem tudo agora! Vocês ultrapassaram as fronteiras!

(Apaga a luz. *Blackout*).

Pejol



CENA 7

(Cenário – uma sala com aspecto de sala de cirurgia, com luz branca, asséptica, uma cadeira no meio no estilo de dentista, ao fundo uma parede com vidros).

VOZ EM OFF

Apresentava-se como híbrido, nem teatro, nem show, mas tudo isso. Nem homem, nem mulher, mas tudo isso.

(Entra a BICHA, um pouco desnorteada, tentando entender o que acontece e onde se encontra. Olha para o MILITANTE e para o CENSOR que estão na sala).

MILITANTE

Quem é você?

BICHA

Gente computada igual a você. (falando baixinho para si mesma) “será igualzinho mesmo, registrada, vigiada, com carteira de identidade, CPF... tudo igual a você” (LOBERT, 1979, p. 104-105).

MILITANTE

Imagina (risos). Não sou nem tropicalista, marginal ou *udigrudi*.” (MOSTAÇO, 2011, p. 2). Quem é você?

BICHA

"Muita gente tem perguntado o que vêm a ser Dzi Croquettes. E vocês saberão dentro de pouco a tradução. É o artigo definido. É aquilo que define. É tudo. O que está para frente inclusive.” (LOBERT, 1979, p. 1).

CENSOR

Engraçadinha ou engraçadinho, vamos parando com esse jogo e essa brincadeira.

BICHA

Pois bem, meu bem! Vamos conversar, quem sabe até o final você descubra quem eu sou, o que eu sou! Melhor, descubra quem você é? Quem nós somos!

CENSOR

Então vocês são conhecidos?! (pergunta ao MILITANTE).

MILITANTE

Desculpe, mas não a reconheço.

BICHA

Prazer! Somos os Dzi Croquettes! “Croquete como o salgado! Homenagem àquele popularíssimo bolinho que aproveita tudo quanto é resto de carne – sem esquecer que gueto guei brasileiro ‘croquete’ é um dos inúmeros termos para designar pênis. [...] influenciados também pelo espírito dos *genders fuckers* americanos.” (TREVISAN, 2011, p. 287-288). Pode parecer meio ambíguo, subliminar, mas, sim, a referência é conotação sexual, fálica. *“To like a croquete? To like a croquete has meaning of being a homosexual because you may like ‘fresh and round meat’, a common term in straight or homo guetos, because of the elongated form with meat inside, according to this way of saying things, if you are a homo you like ‘top ut meat inside’. Coquete is also another word for a prostitute (cocote), and also this can be referred to a French woman, as the common sense stated she suppose to have ‘sex appeal’.”*¹⁰ (FOSTER, 2013, p. 1). E como sempre curti “muito o pronome inglês *the*, também poderia ser o zê português. E como a gente no bar comia croquetes, por que não batizar o grupo Dzi Croquettes”. (LOBERT, 1979, p. 3).

CENSOR

Que subversivo! Que afronta à família tradicional! Falar assim de sexo em público!

MILITANTE

Não consigo entendê-los. Como posso denominá-los? Artistas engajados ou outra qualquer coisa que valha.

BICHA

Pare, nós evitamos os “enquadramentos classificatórios usuais ou conhecidos”. Temos o discurso da autoapresentação. (LOBERT, 1979, p. 10).

CENSOR

Agora começo entender, vocês estão com aqueles que se intitulam homossexuais e gays! Inclusive anunciam “nos classificados da imprensa (chamados tijolos) seu espetáculo como sendo um ‘show de travestis’.” (LOBERT, 1979, p. 11).

BICHA

Olha, dentre nosso público, temos muitos homossexuais, muitos são nossos fãs! O sucesso das produções da trupe pode ser atribuído à sua habilidade de expressar

¹⁰ “Gostar de croquete”? Gostar de croquete significa ser homossexual porque talvez goste de “carne fresca e redonda”, é um termo comum em locais de frequência hetero ou gay, por causa de sua forma alongada e recheada de carne, deste ponto de vista, se você é gay você gosta de “carne de primeira dentro”. Coquete também é outra palavra para prostituta (cocote), e também pode se referir a uma francesa, visto que o senso comum afirma que ela teria “sex appeal”.(Tradução Nossa)

abertura em relação à sexualidade e a sua crítica às categorias de gênero rígidas. Assim como os shows de travestis da década de 1960 representavam uma afirmação do "bicha", em nossos espetáculos capturamos uma nova identidade em formação: o Androgeno. (GREEN, 2000, p. 411-412).

CENSOR

Espere um pouco: o regime militar não vê com bons olhos a ação desses homossexuais, por representarem um atentado aos bons costumes. Temas dos mais polêmicos, a aparição do nu masculino e o homossexualismo também são objeto da censura moral. A sociedade também não aceita, segundo uma carta enviada à censura: "O homossexualismo, para uma mulher que escreveu ao ministro da Justiça, era causado pelo abandono da prática de educar-se os jovens em colégios separados, uma educação 'de rendinhas e perfume' para as meninas e de 'botinas e cigarro' para os meninos. Todo tipo de menção ao homossexualismo motivava reclamações, especialmente quando relacionada a artistas famosos" (FICO, 2002, p. 273). Inclusive temos "a inscrição da homossexualidade numa litania de transgressões vinculadas tanto com a patologia (social e corporal) quanto com a subversão tomou sua forma mais impressionante nos foros ideológicos de alto nível na Escola Superior de Guerra (ESG)". (COWEN, 2014, p. 35).

BICHA

Por que nos controlar? Porque somos o "alvo privilegiado" para as autoridades ditatoriais. Temos este status "privilegiado". Por que "a homossexualidade chamou a atenção dos censores – e, como veremos, dos ideólogos e forças de segurança do regime?". (COWEN, 2014, p. 28 – id. ibid. e MARTINS, 2009, p. 113). Veja só, em 1973 em razão da Vossa Senhoria Censura, tivemos nossa peça proibida por um mês. Foi um problema? Não. Nos levaram a ir a Paris, Lisboa, Turim e Milão. (LOBERT, 2010, p. 29). Somos internacionais, cosmopolitas! Ah se não bastasse, a Dona Censura, sua mãe, implicou com nossas tangas. E pode? Pode. Fomos obrigados a aumentar dois centímetros no tamanho. E não para por aí, na Bahia tivemos nossa pré-estreia em 1976, adiada três vezes consecutivas. (LOBERT, 2010, p. 15 e 122). (SILVA, 2014, p. 6). Que cansaço, querida censura. Inclusive aquela censora Solange Hernandez, quis censurar o show e perguntamos: "Qual parte da música você quer que tire? A resposta era, não é a música, é a ideia. Achavam significados ocultos em palavras literais." (DZI CROQUETTES, 2009)

CENSOR

Então conheceram a outra face da ditadura, que “exercia uma repressão moralista, puritana, que investia contra sinais de uma liberdade no palco que se tornava cada vez mais comum nos centros desenvolvidos, como a liberdade de linguagem – o escandaloso palavrão – e a mais escandalosa ainda moda da nudez.” (MACIEL, 2005, p. 106-107). Imagine que o texto “A Pátria” de nosso poeta Olavo Bilac foi censurado, somente por enunciar o “cu da madrugada” e o provérbio “Mais tem Deus para dar, que a porra do diabo para carregar [...]” (LOBERT, 1979, p. 102).

BICHA

“Isso não pode, ela não deixa” (LOBERT, 1979, p. 102). (Dá risadinhas). (Volta a falar sério). Não podemos nada, como não pode nudez e homossexualidade!

CENSOR

O ESTADO nunca se preocupou com a homossexualidade, não era justificativa pela “qual as pessoas foram presas, torturadas e sujeitas aos abusos dos direitos humanos e civis – mas formou parte de um conjunto de ansiedades sobre a ameaça, vaga e supostamente difusa, da subversão”. (COWEN, Benjamim. 2014, p. 36).

BICHA

Alto lá! As minhas amigas travestis estão sempre sendo presas.

CENSOR

Como James N. Green indica, os agentes da ditadura se preocupavam mais com a publicidade dos desvios sexuais e especialmente de gênero. Falta de masculinidade e firmeza viril, eles lamentavam, afetaria adversamente um público impressionável, particularmente a juventude”. (COWEN *apud* GREEN, 199, p. 232/249).

(MILITANTE pega alguns papéis de uma pasta e começa a ler).

MILITANTE

Pois veja, há o “surgimento de uma nova atitude” entre ativistas e movimentos sociais – um político identitário encontrado pelo movimento homossexual dentro do contexto de contestação cultural e das tentativas de organização de certos setores da sociedade como os negros, as mulheres e índios em torno de reivindicações específicas que fugiam do esquema classista, até então considerado para questões políticas sérias”. (COWEN, 2014, p. 41- 42).



SERPENTES

+ TOUPEIRA

CENSOR

Estou olhando outra informação: a de que vocês estão em conluio com os COMUNISTAS. (MILITANTE e BICHA olham surpresos) Tem-se a informação que o homossexualismo é uma das facetas do comunismo, há um processo conspiratório em desenvolvimento. A informação acima mencionada, que ligou homossexuais com "movimentos de subversão", também lançou acusações contra lésbicas, feministas e o movimento negro. (COWEN, Benjamim. 2014, p. 46). "mais uma manifestação da misteriosa conspiração internacional ansiosa por desintegrar a família e por acabar com a fibra da juventude brasileira, através da pornografia e da linguagem chula. Imediatamente, a feroz ofensiva contra o teatro, antes concentrada na temática política, passou a dirigir-se com igual ou maior ferocidade contra as realizações consideradas moralmente inortodoxas." (MICHALSKI, 1979, p. 16).

MILITANTE

Acho que acabamos por habitar o mesmo lugar de "inimigos do Estado, da sociedade e da segurança nacional". (COWEN, 2014, p. 28).

CENSOR

Então vocês fazem um teatro de esquerda?

BICHA

Quem pode responder a esta questão é o moço ali. (Aponta para o MILITANTE). Porque usamos imagens associando ao nazismo? (DZI CROQUETTES, 2009). Mas do pouco que sei, os COMUNISTAS sempre tiveram muitas reservas com os homossexuais, já que querem nos incluir no mesmo balaio. "O PCB defendia a posição tradicional stalinista, de que a homossexualidade era um produto da decadência burguesa. O PCB sofreu uma fratura em razão do conflito sino-soviético iniciado em 1962 e das disputas internas quanto a apoiar ou não a luta armada contra a ditadura, mas a aversão ideológica à homossexualidade continuou a existir em todas as organizações que emergiram do Partidão. Muitos militantes ou simpatizantes da esquerda sofriam ostracismo social quando assumiam seus desejos sexuais aos colegas de partido. Por exemplo, as experiências negativas de Aguinaldo Silva, editor do *Lampião*, com o PC e outros setores da esquerda nos anos 60 levou-o a criticar qualquer ligação entre o movimento incipiente e as organizações esquerdistas. Herbert Daniel, que aderiu a um grupo guerrilheiro nessa mesma década, descobriu que a homofobia dentro da organização era intolerável. Fernando Gabeira, embora

ele próprio não fosse identificado como gay, criticava a posição antifeminista e *antigay* das diversas organizações de esquerda [...]”. (GREEN, 2000, p. 428).

MILITANTE

Tenho que concordar sobre a dificuldade dos movimentos contra ditadura aceitarem temas como sexismo, racismo e homofobia, pois principalmente os estudantes acreditavam que isso iria dividir o crescente movimento contra o regime militar. Eles sustentavam que as pessoas deveriam se unir em uma luta geral contra a ditadura. Mas independente desse processo [...] novos grupos floresciam em São Paulo e outras cidades, os ativistas gays e lésbicas continuariam a se debater entre construir um movimento autônomo independente das forças sociais mobilizadas contra o regime militar ou formar ligações com esses novos movimentos sociais”. (GREEN, 2000, p. 433).

CENSOR

Decidam-se: consideram-se ao menos revolucionários?

BICHA

Gostaria de sugerir aos senhores para não se aterem a uma visão tão maniqueísta, principalmente quando tentam reduzir tudo à oposição geração 60 x geração 70. O problema é que se tem como parâmetro apenas eles (aponta para o MILITANTE). Assim se construiu uma hierarquia de valores que tornou as atividades do Teatro de Arena, Opinião, do Teatro Oficina as únicas referências de resistência teatral na ditadura. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 200-201). Uma vez um amigo meu me convidou para a luta armada e eu lhe respondi: “Só o amor constrói, falar coisas bonitas. Só tem um jeito de mudar o Brasil, fazer arte.” (DZI CROQUETTES, 2009)

MILITANTE

A pergunta é: a que vocês se opõem? Não compreendem o ESTADO, mas mesmo assim são perseguidos.

BICHA

Nós conjugamos arte e vida. “O processo criativo não poderia e nem deveria ser desvinculado do cotidiano vivido por aqueles artistas, transformando um modo de vida em código teatral. Estamos com vocês (se dirige ao MILITANTE), mas por outros motivos. Alienados são aqueles que aderiram ao teatro de mercado, tornando o teatro mera mercadoria. Somos polifônicos, mas a ideia de resistência democrática esteve presente de forma marcante [...]”. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 204-207). Eles

(indicando o CENSOR) não conseguiam captar onde estava a ameaça mas sabiam que aquilo era uma bomba.” (DZI CROQUETTES,2009)

MILITANTE

Mas vocês não têm uma pauta e nem um ideário político claro.

BICHA

Não, senhor. Estamos fora da agenda, não queremos afirmar que estamos certos de nada, queremos apenas sugerir alternativas a tal situação. (MOSTAÇO, 2011, p. 1). Uma vez que estamos nesse sufoco e mal-estar, queremos trazer energia vital, criativa e inteligente. (MOSTAÇO, 2011, p. 3). Baby, somos um cabaré, temos: “a força do macho e a graça da mulher” reunidos num só corpo. Queremos responder de maneira prática aos tempos de rigidez e de intolerância.

Para isso nos valemos da *performance* e do cabaré para burlar o ESTADO, porque “(...) *performance recuperates and revindicates "low" theatrical forms such as teatro frívolo, cabaret and carpa to use them to address social and political issues from authoritarianism and censorship to sexuality.*”¹¹ (FUSCO, 2000, p. 5). Calma, queremos sim uma mudança, defendemos a abertura e a liberdade. (DZI CROQUETTES,2009)

CENSOR

Que cabaré é esse?

BICHA

“*Life is a cabaret*, mentira... amor, amor e somente amor”. (LOBERT, 1979, p. 30). E para você entender vai ter que saber um pouco de inglês, escuta: “(...). *The first generalization has to do with popular cultural influences. Most assessments of the Dadaist Cabaret Voltaire take into the account how important cabaret, vaudeville, the circus, and other popular theatre forms were for the Dadaists, who saw in them non-narrative structures, gestural vocabularies, anti-bourgeois sentiment, and interactive dynamics they sought to emulate in order to rupture the sanctity of salon culture and its contemplative reception model.(...) performance artists who also want to take advantage of them as storehouses of non-linear structures, anti-elitist attitudes, archetypal characters, and techniques for encouraging audience engagement. The*

¹¹ “(...) *performance se recupera e reivindica formas teatrais “baixas”, tais como teatro frívolo, cabaré e carpa, utilizando-as para tratar de questões sociais e políticas que vão desde autoritarismo e censura até sexualidade.*”(Tradução Nossa)

tendency in gesture toward melodramatic exaggeration derives in large part from these traditions."¹² (FUSCO, 2000, p. 7). Somos transbordantes.

CENSOR

Mas quero voltar a algo que não entendi muito bem, o que vocês querem dizer quando mencionaram o Andrógeno?

BICHA

Obrigado por retomar este tema, viemos para detonar essa proposta de homem e mulher. Uma das mensagens subliminares dos nossos shows do grupo "era a de que um homem podia desejar sexualmente outro homem, independentemente de ele assumir uma identidade sexual efeminada ou masculina." (GREEN, 2000, p. 411-412).

CENSOR

Inadmissível. Que afronta ao "regime de gênero e o estatuto da masculinidade na sociedade brasileira dos anos 70, do século XX". (SILVA, 2014, p. 1). Vocês pretendem "*deconstructing the rigid conventions of gender that were integral to allegedly decente Brazil and whose dominance was particular enforced by the masculinism of the military regime, with its emphasis on hypermasculinity and patriarchal ideologies.*"¹³ (FOSTER, 2013, p. 2).

BICHA

Bravooooo! (aplaude). Acertou. Implodimos o que era considerado masculino e feminino, apresentando, às vezes, uma sexualidade dúbia, ambígua, que incomodava o público, criando novos códigos de comportamento. Provocamos e desestabilizamos padrões de gênero, renunciando a identidades fixas, provocando fraturas, trânsito e fluxo entre o masculino e o feminino. Nosso objetivo é a "desestabilização dos códigos sexuais, especialmente nas questões de virgindade feminina antes do casamento e

¹² "A primeira generalização tem a ver com influências culturais populares. A maioria das avaliações do Cabaret Voltaire dadaísta leva em consideração o quão importantes o cabaré, o vaudeville, o circo e outras formas populares de teatro eram para os dadaístas, que viam nelas estruturas não narrativas, vocabulários gestuais, sentimentos antiburguesia, bem como dinâmicas interativas que procuravam emular a fim de romper a sacralidade da cultura do salão e seu modelo de recepção contemplativa. (...) artistas performáticos que também querem aproveitá-los como armazéns de estruturas não lineares, atitudes antielitistas, personagens arquetípicos, e técnicas para incentivar o envolvimento da plateia. A tendência gestual de exagero melodramático se derive em grande parte dessas tradições".(Tradução Nossa)

¹³ "Desconstruindo as rígidas convenções de gênero que faziam parte integrante do Brasil supostamente decente e cuja predominância era reforçada em especial pelo masculinismo do regime militar, com sua ênfase em hipermasculinidade e ideologias patriarcais." (Tradução Nossa)

da heterossexualidade normativa para homens e mulheres” (GREEN, 2000, p. 409). Nós somos somente nós, muitas pessoas estavam por demandar uma outra forma de viver, “*Aguinaldo Silva can be taken as the precursor, with the publication of his beautiful and unusual novel Primeira carta aos andróginos (“First Letter to the Androgynes”, 1975), which was followed – as part of an irregular work – by such delightful narratives as those of a timid queen who goes into the Íris cinema, a paradise of popular cruising in Rio*”.¹⁴ (TREVISAN, 1986, p. 109).

(Nas janelas atrás aparecem diversas pessoas, de diferentes, raças, classes, gênero, uma parcela da sociedade brasileira na década de 1970).

CORO

Genial, ser um novo ser, andrógino. (LACERDA, 2011, p. 170-176).

BICHA

Gente, menos, “no fundo, no fundo, é tudo a mesma coisa: travesti é bicha classe baixa, agora, andrógino é filho de militar”. (LOBERT, 1979, p. 218).

CENSOR

Vocês são muito ambíguos! Quem fazia parte desse bando, grupo?

BICHA

Monsiuer, somos muitos, espalhados por todos os lugares. Inicialmente somos Wagner Ribeiro, Lennie Dale, Reginaldo de Poly, Claudio Gaya, Paulo Bacellar, Bayard Tonelli, Benedicto Lacerda, Claudio Tovar, Rogerio de Poly, Carlos Machado, Eloy Simões e Ciro Barcelos. (MOSTAÇO, 2011, p. 3). Mas tem muito mais de onde eu saí! E detalhe, somos uma família!

Somos uma família, cada um tem um papel, contudo todo mundo é igual. “O grupo não criava barreiras, fossem elas de idade, de cor [...] de nacionalidade ou sutilmente, de lugar de procedência estadual, ou ainda, de camadas sociais” (LOBERT, 2010, p. 27), há uma diversidade de estilos ou tipos de masculinidades. Nossa forma de recrutamento é a amizade. Existe uma “horizontalidade das relações entre os integrantes do grupo, a arte de confeccionar o próprio figurino, elaborar as próprias

¹⁴ “Aguinaldo Silva pode ser visto como o precursor, com a publicação de seu belo e inédito romance Primeira carta aos andróginos (1975), seguido – como parte de uma obra irregular – por narrativas adoráveis como aquelas de um gay tímido que entra no Cinema Íris, um paraíso de pegação popular no Rio”.(Tradução Nossa)

falas, a coreografia, o trânsito entre os personagens, desestabilizavam as hierarquias nas relações entre eles, forjando novas experiências e vivências no vasto e histórico espectro de masculinidades”. (SILVA, 2014, p. 5).

Somos um “grupo heterogêneo, composto por brancos, negros e mestiços assumidos, por um estrangeiro e brasileiros vindos de diferentes regiões, oriundos de diferentes camadas sociais, bichas e entendidos, em si mesmos representantes do desconjuntamento da humanidade, da desarmonia da diferença [...] Fundamos nossas bases na carência, ali, se misturaram sem se confundir, compartilhavam o palco, a casa, as camas, os e as tietes, o dinheiro, enfim, a vida.” (CYSNEIROS, 2014, p. 29). A proposta é, “apoiar-se um ao outro”, “entregar-se e confiar nos outros” ou “compartilhar tudo e desligar-se do resto”. (LOBERT, 1979, p. 73).

Somos família dentro e fora do palco, representamos uma “família muito pirada e maravilhosa, tratando com ironia os papéis de maridos, esposas, filhos, avós, etc. Ao mesmo tempo em que tais posições produziam e reproduziam certas características pessoais daqueles que as incorporavam (o piá exigente, a mãe conciliadora, os filhos menos experientes), apresentavam uma possibilidade de subversão contínua desses papéis”. (LACERDA, 2011, p. 171).

Então eu vou explicar: “Todo mundo pensa que contar tem fim. Todo mundo pensa que tem que contar. Quase todo mundo conta o que consta em contar. A gente acha que a gente existe, do verbo existir, e diante disso a gente formou uma família onde eu sou o mais machão de todos, sou a mãe. O Lennie é o pai e o Jarbas também é a mãe. E como toda mulher eu tive que ter filhos, irmãs, sobrinhas e tudo o que a mulher tem, e tive cinco filhas; o Paulo que chamo de Paulete, o Carlinhos, de Lotinha, o Claudio, de Claudette, o Rogério, de Lenita e o Ciro, de Silinha. Tenho três irmãs: Reginaldo que começa com RE, é Rainha Elizabeth, o Bayard, BA, Bacia Atlântica e o Roberto é Rio Oregon. Tenho duas sobrinhas, o Benedictus é Old City London e Claudio Tovar é simplesmente Clô, discípulo de Picasso. “E eu?” grita mais alguém, “Ah! é a mágica da companhia” (LOBERT, 1979, p. 48).

MILITANTE

Estou começando a compreender vocês. Eram um grupo de amigos, que sabiam que os valores que pregavam eram antiburgueses e entendiam que a revolução do mundo passava pelas escolhas da vida privada. Esperávamos que pudessem revolucionar o mundo.

BICHA

Sabíamos que as escolhas da vida privada também são escolhas políticas; havia um certo heroísmo e uma certa ingenuidade em acreditar que poderíamos virar a vida do avesso, superar nossos hábitos, toda a cultura em que tínhamos sido criados. (KEHL, 2005, p. 35). O que caracterizava acima de tudo esse grupo e lhe dava uma fisionomia de homogeneidade, recobrando o amplo espectro de diferentes origens e ideologias, era seu ostensivo comportamento antiburguês.

CENSOR

Tenho aqui e agora a confissão, revolucionários e comunistas. (BICHA olha com desânimo para o CENSOR). Quando começaram as apresentações?

BICHA

O Dzi Croquettes se apresentou para casas lotadas no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1973 e 1974 e, em seguida, fez uma turnê pela Europa, regressando ao Brasil em 1976. Nos diferenciávamos dos espetáculos de travestis da Praça Tiradentes, que evocavam a beleza, a graça e o estilo clássicos femininos em seus retratos de mulheres, os quatorze membros do Dzi Croquettes se vestiam numa mistura de roupas masculinas e femininas. Barítonos enfeitados com muito brilho e maquiagem projetavam sua virilidade, a despeito – ou provavelmente por causa – de sua indumentária feminina”. (GREEN, 2000, p. 410).

CENSOR

Vocês vieram para confundir a todos!!!

BICHA

Ao mesmo tempo somos vida e arte, somos um novo estilo de vida e de comportamento, na linha de um teatro vivencial e performático, compartilhando uma liberdade inventiva. (MOSTAÇO, 2011, p. 4). Nossa força era ser ambíguo, ridicularizar o machismo predominante no regime militar, onde “toda a força do macho” – que poderíamos entender como o poder social formal – “toda a graça da fêmea” – quer dizer, os benefícios subjacentes a essa condição” (LOBERT, 2010, p. 82). Expomos no palco convenções que aparentemente são grotescas, mas que apresentam que o que é mais grotesco são as categorias de gênero que nos aprisionam. (FOSTER, 2013, p. 3).

Mas tínhamos muitos amigos aqui e no exterior. Não somos um grupo isolado, algo acontecia em vários lugares ao mesmo tempo. Estávamos todos no mesmo contexto, imersos num caldeirão de acontecimentos: maio de 68 ao redor do mundo, a revolta

de *Stonewall*, movimento tropicalista. Temos “um que” do teatro de revista, misturava com um pouco de carnaval e depois “batia tudo” num corpo varonil travestido.” (CYSNEIROS, 2014, p. 26). Dialogamos com “o movimento de contracultura, que estava tendo em todos os países do Ocidente importantes desdobramentos teatrais, contestando virtualmente todas as convenções tradicionais através de experimentação ousada de novas gramáticas de escrita cênica e de novos relacionamentos entre público e espetáculo começou a atingir a cena brasileira.” (MICHALSKI, 1979, p. 14). Concentramo-nos, com intensidade variável, em coisas como o orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação *here and now* do mundo, etc. Eram esses os elementos fundamentais de nossa eclética – e, não raro, patafísica – dieta de então, configurando-se a partir do sonho de superar a “Civilização Ocidental”. Era impressionante a confiança que tínhamos na possibilidade de construir um mundo radicalmente novo. (RISÉRIO, 2005, p. 26-27).

CENSOR

Quem eram seus amigos aqui?

BICHA

Foram tantos e muitos dos quais nem tivemos conhecimento, mas somente para citar, Antonio Bivar, Ney Matogrosso, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Secos e Molhados, Os Mutantes, Vivencial Diversiones, Trupe do Barulho, Novos Baianos, As Frenéticas são apenas alguns entre tantos outros”. (CYSNEIROS, 2014, p. 30; RAMOS, 2005, p. 111).

MILITANTE

E no exterior?

BICHA

“(...) Too many Latin Americans have suffered at the hands of authoritarian systems that reduce all forms of expression – public, private, religious or aesthetic – to a certain political value or meaning for there not to be an enormous amount of skepticism about such approaches to culture. Other interpretative models and performance strategies are just as relevant to understanding Latin American performance art. On the other hand, much Latin American performance art that engages with the social does address traditions and themes that are not taken seriously by conventional theater scholarship

in Latin America".¹⁵ (FUSCO, 2000, p. 4). Temos famílias irmãs em vários lugares, as "The Cockettes" de São Francisco, Califórnia, grupo também formado por anárquicos homens-mulheres, cujo nome derivava da denominação popular para o membro masculino em inglês – as caralhetes, em português.

Outras irmãs são as "Mirabeilles" aquela trupe de travestis que coloca uma nova questão "se vamos desempenhar o papel feminino contra o masculino, ou o contrário, e sim fazer com que os corpos, todos os corpos, consigam livrar-se das representações e dos constrangimentos do 'corpo social', bem como das posturas, atitudes e comportamentos estereotipados, da 'couraça' de que falava Wilhelm Reich". "Por ridicularizar todos os valores da sociedade, a 'fechação' parece roubar os militantes de pontos de apoio para as suas reivindicações e talvez seja esta a chave para a compreensão do seu poder, que está além da militância social e em um nível existencial profundo nos remete ao aspecto lúdico de nossa existência. Elas não pretendem ser levadas a sério (suas palavras de ordem são: crise monetária e travesti, bananas e travesti...). E parece-me salutar que aqueles que, em sua militância contra os padrões existentes de comportamento sexual, são frequentemente levados a criar novos padrões que podem tornar-se tão opressivos quanto os velhos, sejam forçados pelo deboche a confrontar o fato que tudo, inclusive a sua militância e seus novos paradigmas, também têm seu componente ridículo e absurdo. Talvez esta seja uma forma de evitar o surgimento de novos tiranetes. (MACRAE, 1982, p. 111). Cuidado, MILITANTE, para não caíres nessa armadilha!

MILITANTE

Na análise dos COMUNISTAS, a arte produzida aqui está inserida "no período da arte contracultural, marginal, experimental, alternativa, *underground*, *udigrudi*, independente, subterrânea, de curtição, ou nos termos da época, do desbunde." (FABBRINI, 2013, p. 15).

BICHA

Acertou. Colocamos uma pitada de contracultura, besteiro e desbunde, mexemos e *voilà*, estávamos no *underground*. Porque "vocês pensam que a vida é mole, que é

¹⁵ "(...). Um número demasiado de latino-americanos sofreu nas mãos de sistemas autoritários que reduzem todas as formas de expressão — pública, privada, religiosa ou estética — a um determinado valor ou significado político para que não haja uma quantidade enorme de ceticismo a respeito de tais abordagens culturais. Outros modelos interpretativos e estratégias de performance têm a mesma relevância para o entendimento da arte performativa latino-americana. Por outro lado, muito da arte performativa latino-americana que aborda o social trata de tradições e temas que não são levados a sério pelos estudiosos do teatro convencional na América Latina"(Tradução Nossa)

fácil fazer *underground* no cu da madrugada? É difícil pra cacete, só para falar com essa voz fina com a qual eu vos falo-lhes, eu tive de fazer um curso especializadíssimo na Tchecoslováquia. Um amigo meu, gente, um amigo meu desembestou a falar fino e nunca mais falou grosso”. (LOBERT, 1979, p. 36).

CENSOR

Isso tudo não passa de besteira, de um besteiro!

BICHA

Sim, somos besteira. “Quando falo da besteira pura e simples, enquadrada no plano desse brinquedo para adulto” que é a comédia, não esqueço [...] que não é fácil entregar-se ao jogo, driblando a censura interna e externa. Lembro também que o domínio do cômico é um campo de combate; um espaço para todo tipo de inversão de valores, de palavras e ideias arrancadas de seu contexto normal ou respeitável, de conceitos e crenças arrastados na lama da bufonaria. Não há ‘polícia’ discursiva que possa impedir as ‘fugas’ cômicas, os resvalamentos ou, pior, esvaziamentos de sentidos prévios.” (MENDES, 2009, p. 8). Produzimos besteiras, esvaziamentos e subversão de coisas sérias, deboche para a crítica, colocamos tudo em jogo, os regimes (militar e de códigos), esvaziamos de sentido, somos um humor iconoclasta. (CYSNEIROS, 2014, p. 33-34). “Usamos linguagem popular, a besteira, o ridículo e o improvisado, juntamente com a proposta de alguma reflexão – jocosa, é claro! – acerca de acontecimentos recentes. A sua fórmula que cruza o popular e o erudito promove uma horizontalidade que é por si disruptiva; sua ambiguidade torna possível evocar uma reflexão do riso, sem absolutamente alguma intenção de seriedade nem nenhum temor em fracassar em qualquer dessas tarefas – pode ser que o riso nunca chegue e a reflexão nunca se complete. A tudo isso, adiciona-se uma estrutura frouxa, com espaço para a improvisação textual”. (CYSNEIROS, 2014, p. 34).

MILITANTE

E o que trouxeram da contracultura para a experiência teatral de vocês?

BICHA

Importamos alguns valores e práticas da contracultura “o uso de drogas, uma rejeição à sociedade de consumo – que era promulgada pela política oficial – e a desestabilização dos códigos sexuais [...]”.(GREEN, 2000, p. 409). Desafiamos “as políticas de segurança, a institucionalização da vida, um afastamento da racionalidade determinada pelo autoritarismo e uma prática social alternativa e democrática que aproxima e borra as fronteiras de gênero, classes, identidades, entre outras,

rompendo com as normas arbitrariamente definidas pelo poder hegemônico”. (CYSNEIROS, 2014, p. 25).

CENSOR

E qual relação essa contracultura tem com o ESTADO?

BICHA

Ao sermos contracultura, somos contra a redução da “racionalidade à racionalização autoritária, a contracultura colocava a negação da racionalidade enquanto tal como a única possibilidade de questionamento da sociedade vigente; daí a adoção da ‘loucura’. Rompendo com a loucura preservamos e nutrimos o espírito contestador, obstruindo o rolo compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar e asfixiar a juventude brasileira. Além disso, promovemos um encontro cara a cara, nas grandes cidades do país, entre jovens economicamente privilegiados e jovens marginalizados, numa troca de vivências e linguagens [...]”. (RISÉRIO, 2005, p. 28). Paradoxalmente, mesmo sendo contra o autoritarismo, estávamos de costas ao “sistema”, pois acreditávamos que essa oposição somente seria possível em transformação interior e da conduta cotidiana, “mudar a vida”, para depois mudar o regime de governo. (RISÉRIO, 2005, p. 25-26).

MILITANTE

A contracultura, a meu ver, é despolitizada, inconsequente, alienada ou mesmo entreguista pela intelectualidade de esquerda. Mas o que queremos não é poder de Estado, que a nosso ver tende a se converter num outro tipo de autoritarismo.

BICHA

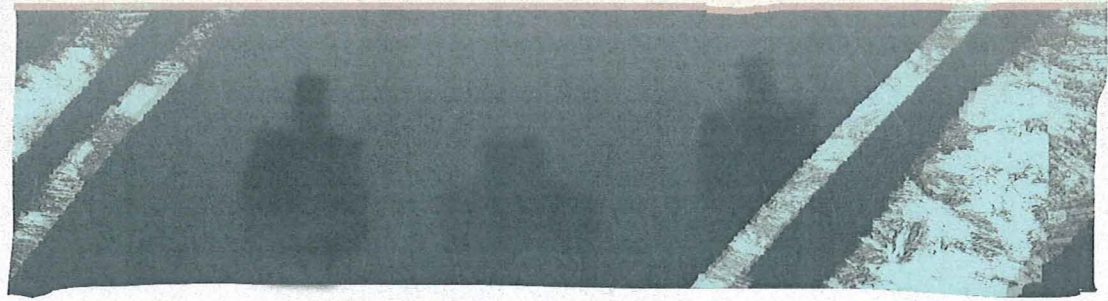
Somos desconfiados de todos os tipos de autoritarismo. O que produzimos com os espetáculos é a soltura da mente dos limites da razão, viver a loucura, o desejo, o êxtase por meio da percepção do pensamento.

CENSOR

E o desbunde?

BICHA

Somos desbundados (risos) “[...] a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip- quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar-se significava deixar-se levar pela bunda, tornando-se aqui como sinédoque para “corpo”. (VELOSO, 2008, p. 460). “[...]desmontagem da coluna vertebral que nos mantinha eretos, num falso equilíbrio. Desviantes atraíam dissidentes. [...]”. (MOSTAÇO, 1982, p. 150).



MILITANTE

E aqui novamente me identifico com o desbunde, talvez porque no fundo seja "um comportamento anticlasse média e seus valores burgueses". (LEÃO, 2009, p. 39; CYSNEIROS, 2014, p. 26).

BICHA

Colocamos em evidência, não somente a bunda, mas o corpo, porque "pode-se dizer que, se o modo tradicional de fazer política pressupunha uma exclusão do corpo do cenário político, [...] o corpo-transbunde-libertário, requebrante, desbundado, é um contraponto a este corpo militante. [...] este corpo transbunde se oferece como o depositário, em si, de uma nova possibilidade de relação não exatamente entre nós e eles, mas entre o eu e o mundo, o que implicava uma politização do cotidiano que questionava as formas dominantes de pensamento em suas dimensões microscópicas." (BRANCO, 2005, p. 13). Viemos para transfigurar o vocabulário político. (FUSCO, 2000, p. 7).

CENSOR

Queremos podá-los?! Mas antes precisamos entendê-los. Para nós tem sido tarefa muito ingrata censurar os espetáculos de vocês. Essa ambiguidade, de aparência ingênua, não poderia ser censurada em razão de falta de parâmetros para tanto. Eles disseram tudo e nada. Numa época de rigidez e intolerância, eles "criaram um espaço (público) no qual poderiam ser livres." (HALPERIN, 2007, p. 93; THURLER, 2011). Com certeza "por não assumirem uma posição explícita em relação a realidade política imediata, pareciam reunir razoáveis condições de passar pelo crivo de uma censura preocupada com a caça às bruxas políticas de um teatro, a seu ver, aliado a mentalidade subversiva." (MICHALSKI, 1979, p. 15).

Vocês fogem do nosso controle!!!

BICHA

Em primeiro lugar, vocês se apegam ao texto teatral, mas nunca nosso espetáculo será a mesma coisa, cada dia é uma curtição "cada dia é uma coisa diferente, eu me esparro, falo muita besteira, depende da plateia, a gente curte mais ou menos. Não dá para se lembrar porque não é do texto, é inventado na hora, isso é que é difícil". (LOBERT, 1979, p. 89).

CENSOR

A tarefa é ingrata perto do nosso trabalho com os MILITANTES.

BICHA

Senhor CENSOR, embora busque em nós o mesmo que buscou nos MILITANTES: a representação, a identidade, não encontrará, pelo menos não da mesma forma. Pretende evocar com isso ideologia ou imaginário, melhor, a representação do visível, da presença, mas neste contexto somos ausência e dizemos algumas coisas a mais.

BICHA

Sei que vão tentar nos apagar da memória, mas somos resistentes. Nos retiram o elemento político, como se ser bicha em si não fosse um ato de contestação. Nos veem como “epifenômenos de uma variante política fundamental.” (MARCELINO, 2011, p. 22). Mas somos políticos um tanto diferentes de você (indicando o MILITANTE), temos uma ideologia igualitária e anticlassificatória. (LACERDA, 2011, p. 173). Queremos fazer albarde, revelar a nu, essa desordem, rompendo com os padrões comuns de fazê-la. Nosso confinamento histórico nunca conseguirá ser apreendido em toda sua totalidade, somos múltiplos e complexos, como nossas mensagens. Ao se definir teoricamente como arte de resistência, a história dos vencidos ainda é contada com apagamentos discursivos sobre experiências que não eram compreendidas sobre os marcos majoritários da época. Por esse modo, quando se pensa na alcunha teatro da resistência, há uma total ausência de outras expressões teatrais e artísticas, sempre se referenciando apenas na tríade Opinião-Arena-Oficina.

MILITANTE

As lutas culturais nos dividiram, provocando uma cisão fundamental na vida brasileira, marcada por uma vocação artística formalista e cosmopolita contraposta a uma vocação artística conteudista e nacionalista. A primeira, vocacionada para a ruptura e para o esteticismo, e a segunda, para o convencionalismo e a politização. [...] E estou acreditando que estas dicotomias são superficiais. (NAPOLITANO, 2014, p. 23-24).

BICHA

Ao invés de tentarem compreender e exercitar a vigilância entre nós, "patrulhamento ideológico", "de um lado, ficaram com os que se intitulavam em 'sintonia' com seu tempo. De outro lado, aqueles que passaram a ser identificados como 'ultrapassados', pois nada mais tinham a contribuir estética e politicamente". (PATRIOTA, 2007, p. 3). *"If we are able to meet here, it is thanks to the efforts of the working class in their struggle against the dictatorship. The working class, naturally, meant that vanguard under his party's protection. Here was further proof as to how self-defined 'proletarians'*

tried to coopt homosexuals by pointing out the debt we owed to the greater struggle. Abdias do Nascimento, an influential activist in the Brazilian black movement, had already baptised this leftist opportunism with the delightful and eloquent name of Machoist-Leninism".¹⁶ (TREVISAN, 1986, p. 147). "A gente é livre, a gente está entendendo melhor as coisas. Porque o mundo está sempre aí, falando as mesmas coisas. E a gente descobrindo coisas que têm muita verdade, que não foi dita e vivida, então se resolveu assumir uma vida mais legal, ninguém está a fim de sectarismo". (LOBERT, 1979, p. 72).

BICHA

Esses "treze homens que ajudaram a dilatar as normas, a flexibilizar os corpos dóceis que, em plena ditadura militar, eram mais do que vigiados e punidos." (THURLER, 2011) Nossa potência é a multiplicidade e a diversidade. "Diversidade não é divisão. É pluralismo, é criatividade. Quanto mais diferente, melhor. Somos pelo show pirotécnico! Pela esculhambação organizada!" (MACRAE, 1982, p. 101).

MILITANTE

Sim, organizados estamos, mas em prol do povo brasileiro.

BICHA

Vou ser profética, muitas de nossas virão depois, abriu-se um novo discurso teatral, nos servimos do disfarce, do enfeite e da artimanha, produzimos um "deslocamento do conteúdo para forma – uma forma ainda não decodificável – constituiu a fraqueza do grupo e ao mesmo tempo lhe deu a possibilidade de falar." (LOBERT, 2010, p. 259).

(Direciona-se ao MILITANTE) Apesar de vocês falarem em povo, não somos esse povo! A fronteira não se encontra dentro da História, nem mesmo no interior de uma estrutura estabelecida, nem dentro do "povo". Todo mundo fala em nome do povo, em nome da linguagem majoritária, mas onde está o povo? "O que falta é o povo". Na verdade, a fronteira está entre a História e o anti-historicismo, isto é, concretamente, "aqueles que a História não leva em conta". (DELEUZE, 2010, p. 61).

¹⁶ "Se conseguimos convergir aqui, é graças aos esforços da classe trabalhadora na sua luta contra a ditadura." A classe trabalhadora, naturalmente, significou aquela de vanguarda sob a proteção do seu partido. Aqui havia provas adicionais sobre como os autodenominados "proletários" tentaram cooptar os homossexuais ao apontar para a dívida que tínhamos para com a luta maior. Abdias do Nascimento, um ativista influente no movimento negro brasileiro, já havia batizado esse oportunismo de esquerda com o nome encantador e eloquente de Machista-Leninista".(Tradução Nossa)

Esse povo que almejam também “sofrem um estranho enxerto, uma estranha operação: foram planejados, representados, normalizados, historicizados, integrados ao fato majoritário e, aí sim, fizeram deles pobres, escravos, colocaram-nos dentro do povo, dentro da História, tornaram-nos maiores.” (DELEUZE, 2010, p. 61-62).

Por mais que veiculem posições culturais nacionais e populares, possuem fortes elementos conservadores tanto na forma (tradicionalista, avessa a inovações, geradora de emocionalismo passivo do público, não de reflexão e ação), quanto no conteúdo (um historicismo de louvação ao povo, que acabou por integrar-se como justificção da indústria cultural capitalista brasileira).

MILITANTE

Dessa forma, vocês apenas dividem e não unificam a luta contra a ditadura.

BICHA

Mire-se e pergunte quem é que apresentou dicotomias, separou, entre estes e aqueles, construiu primeiro as ideias para enquadrar as práticas? “Qual é essa mania de classificar? Dos rótulos que tentaram usar para classificar as Dzi nenhum foi exato. Inexato também não foi”. (LOBERT, 1979, p. 209).

[...] não somos “representantes do Gay-Power, nem dos andróginos, nem dos homens, nem das mulheres, nem dos brancos, nem dos pretos, mas de todos. Porque ou a gente representa todos ou então não representa nada”. (LOBERT, 1979, p. 215). E finalizando, não somos movimento social. Que venham as próximas e os próximos porque abrimos as portas!!!

MILITANTE

O que nos une é a ênfase na liberdade que a ditadura nos impôs. Somos todos liberdade, cada qual com a sua concepção.

MILITANTE E BICHA

“A censura depende de um código, a moral depende de um código e após a ditadura a gente foi aprendendo a fugir dos códigos”. (CORREA, *apud* COSTA, 2008, p. 85). Isso é que nos une, nossa ação deve ser dirigida ao CENSOR, ao ESTADO. São eles que, em última instância, nos fiscalizam, nos controlam, a censura que valora nossas obras, nossa prática teatral. Para eles, ambos somos os bárbaros, os que devem ser excluídos, que ameaçam a unidade do discurso cultural oficial. (SILVA, 2001, p. 28).

(CENSOR começa a ficar encolhido num canto, acuado).

MILITANTE E BICHA

(Apontando para o CENSOR). Vocês são elitistas, qualificando-nos, trabalhando “com uma dualidade estática, conceitual, classificatória (*isso é ruim, isso passa, proíbe aquilo*), valores mutuamente excludentes (bom/mau, certo/errado), para enquadrar uma obra. Atua baseada no dualismo simplista (moral/imoral, arte/pornografia, política/subversão) e aproveitando-se da tradição do uso da dicotomia e da dualidade pelo pensamento reflexivo humano para formular suas classificações: ‘tudo tende a equacionar-se em termos de uma dicotomia realmente radical. Em verdade, elas são muitas, há dicotomias, no plural – como liberdade e necessidade, espontaneidade natural ou o artifício das convenções, homem natural e homem máquina, religião e volúpia, a oposição entre duas formas de discurso racional’ (BORNHEIM, Apud SILVA, 2001, p. 35).

(Cada vez mais MILITANTE E BICHA se aproximam do CENSOR enfrentando-o)

MILITANTE E BICHA

Devemos estar listados como perigosos, maus, imorais, subversivos. Buscam com isso nos inibir, romper nossa ação, nos tornar incompreensíveis. Tudo em prol da ordem social e policial. Do controle e da seletividade. A criação deste “código operatório perigoso (SILVA, 2001, p. 34), apenas abre para uma avaliação imprecisa e pessoal, ao tentar passar do geral ao particular, busca por todos os lados, sendo cúmplice da ideia trazida pelo regime e pela ditadura. O perigoso na sociedade é você!

(CENSOR, neste momento encurralado num canto, desaparece).

BOCA

“Dzi Croquettes vai tirar a roupa.” O grito parece ser uma disposição para marcar a saída do palco e sua reincorporação na vida cotidiana. No entanto, nus (com tapa-sexo) identificando-se como homens, mas, munidos dos seus boás e ainda maquilados, questionam a veracidade dessa última proposição ao repetir, de uma outra maneira, a proposição inicial ‘recitando gente computada igual a vocês’.” (LOBERT, 1979, p. 49).

(MILITANTE e BICHA saem de cena, continuando a conversa nos bastidores).

ATO DOIS

CENA 1

(Tudo escuro em cena. Acende-se um foco na plateia, onde se encontra um espectador (ESPECTADOR). Apaga-se. Acende-se um foco no palco, numa máquina de escrever (AUTOR). Apaga-se. Acende-se um foco num outro canto do palco, num cabideiro cheio de figurinos (FIGURINO). Apaga-se. Acende-se um foco no lado oposto do palco, num conjunto de instrumentos musicais (MÚSICA). Apaga-se. Acende-se um foco nos fundos do palco, num cenário, composto por elementos do Nordeste, de uma cidade urbanizada e de uma boate (CENÁRIO). Apaga-se. Acendem-se dois focos, no proscênio do palco, onde estão sentados o MILITANTE e a BICHA.

BOCA

“A história certamente é muito importante. Mas quando você toma qualquer linha de pesquisa, ela é histórica numa parte de seu percurso, em certos lugares, mas também é a-histórica, trans-histórica...” (DELEUZE, 2013, p. 43-44). Vamos desenraizar os personagens de seus cenários, retirá-los das condicionantes que os produziram para fixar naquilo que permanece latente para manejar o que seria uma resistência político-teatral-filosófica.

AUTOR

Nossos modos de teatrar e de fazer política conseguem ser visibilizados em nossas obras? Ou em nossas vidas? Ou em ambos?

BICHA

Existe um problema inicial em sua pergunta, pois está posta de uma forma excludente, ou isso ou aquilo, “[...] não é mais possível na contemporaneidade pensar as artes apenas a partir das obras e das formas de realização das práticas de artistas, mas antes procurando pensar e realizar de que modo esse fazer dos artistas em nosso presente, inseridos em suas comunidades, produz implicações éticas e ativismos sociais nas mais variadas formas de participação política.” (VASCONCELLOS, 2013, p. 89). Alguns sentidos políticos somente serão percebidos no futuro.

AUTOR

Por essas implicações, ultrapassamos o tempo da história, estendemos uma ponte entre os homens, ampliando para uma nova sociedade, realizando-se continuamente não somente naquele momento, no acontecimento teatral, ela pode repetidamente produzir novas significações. “A obra de arte supera assim o húmus histórico-social que a fez nascer.” (VÁSQUEZ, 2010, p. 24).

CENÁRIO

Teatro é algo de momento. Para exemplificar, vejamos o caso das peças de Shakespeare, Antígone e Hamlet, que “apresentem reflexões altamente políticas (e politicamente bastante atuais) sobre poder, direito e história, por outro lado essas peças pouco revelam de tais profundidades e abismos depois de dois milênios e meio ou quatro séculos, respectivamente, sem análise e reflexão paciente, que não cabem em uma noite de teatro”. (LEHMANN, 2009, p. 4). As relações e encontros que irrompem no presente permanecerão no passado, uma frequência permanecerá, se prolongará, às vezes permeados pelos resquícios, registros.

ESPECTADOR

Pensar os grupos teatrais durante o período da ditadura, de certa forma pode constituir uma espécie de “reserva de potência poética” ao impregnarem a forma artística com preocupações políticas, trabalhando com as exigências da linguagem da sua época. Ou, dito de outro modo, “será possível à nova geração de artistas, sem resgate ou nostalgia, aprender com a arte de guerrilha a possibilidade de se elaborar radicalmente o problema político do presente sem abdicar da investigação da forma artística.” (FABBRINI, 2013, p. 22).

FIGURINO

Não nos esgotamos em nós mesmos, em nossos sentidos, mas sempre em relação com...! Para alguns, essa relação é com o “processo vital real da sociedade.” (ADORNO, 2009, p. 49). Assim, “o teatro deve, como comportamento e como situação, relacionar-se com o que é representado.” (LEHMANN, 2009, p. 10). Para aqueles que se filiam a esta visão, o texto e a imagem serão as possibilidades de acesso à dimensão política.

MILITANTE

O teatro como um fazer, “dimensão de práxis, deve ser compreendido a partir da observação de sua práxis singular, territorial, localizada e não desde esquemas abstratos a priori, independentes da experiência teatral, de seu estar no mundo.” Abre

as possibilidades de revelar o mundo pela obra de arte e por suas práticas para fora do palco. (DUBATTI, 2008, p. 18). A experiência política do fazer teatral pode ser compreendida naquele momento que escapa a molduras teóricas preordenadas.

ESPECTADOR

Esse fazer tem um caráter de potência e de convívio e expectatorial, um acontecimento que perpassa pelos corpos, de atores/atrizes mas também dos espectadores, cria-se uma zona de experiências, “o acontecimento teatral se diferencia de outros acontecimentos de reunião (não artísticos) e de outros acontecimentos artísticos porque possui componentes de ação (subacontecimento) determinados, de combinação singular e que constroem uma zona de experiência e de subjetividade que possui fazeres e saberes específicos na singularidade de seu acontecer (o teatro sabe, o teatro teatral).” (KARTUN, 2010; DUBATTI, 2005 e 2009). “Esta presença determina as formas como essas experiências de definem, A política aí se representa como relação entre a cena e a sala, significação do corpo do ator, jogos da proximidade ou da distância”. (RANCIÈRE, 2009, p. 24).

AUTOR

Essas possibilidades de novas subjetividades políticas criadas por essas interações estão imbricadas nas trupes, nos grupos teatrais e nos espectadores. “Considerando o artista criador em contato com o usufruidor, numa posição de rebeldia e inconformismo. E, mais ainda, o artista deve ser um demolidor e construtor de linguagens e gerador de transformações. A unidade entre a vida e arte desdobra-se na reunião da obra com o criador e com o espectador, envolvidos num processo ritualístico e estético.” (CHAIA, 2007, p. 31). “[...] A cada afirmativa elaborada aqui fica evidente que a especulação de onde se encontra o político se torna inócua quando “de alguma forma sabemos que o teatro, apesar de tudo, não é diretamente político de modo especial, mas na prática de sua origem e produção é algo comum a todos, eminentemente “social”, dentro da sua apresentação e recepção pelos espectadores. O que é político está inscrito nele, do princípio ao fim, estruturalmente e de modo totalmente independente de suas intenções.” (LEHMANN, 2009, p. 4).

CENÁRIO

O espaço, a cena do teatro, comunga “simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços”. (RANCIÈRE, 2009, p. 17). “O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis:

ele transformou-se em tribuna”. (BENJAMIN, 1994, p. 78). Apesar dos diferentes tipos de palco, distanciados, horizontais, com ou sem obstáculos, todos se transfiguram em outro lugar, o de uma arena pública, onde a conjunção entre ator/atrizes e espectador constituem um embate de ideias.

MÚSICA

O teatro, enquanto acontecimento, e muito mais que o conjunto de práticas discursivas de um sistema linguístico, excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes que os reduz a uma suposta compreensão semiótica. O teatro como acontecimento não é todo redutível a linguagem. O que marca e faz possível as presenças humanas, o tempo, o espaço e o acontecer? Qual a condição de possibilidade última da existência e do vínculo desses sujeitos e sua dinâmica? A linguagem é o fundamento último do acontecer da vida e está inscrito em uma esfera maior e autônoma da linguagem, que envolve a ordem de experiência e que a filosofia chama de existência ou vida? A prática teatral experimentada tem o condão da co-criação de mundos, de mundos possíveis em momentos de impossibilidade. Independe da estrutura dramática, dos elementos fixos, mas se renova por sua variabilidade a cada nova apresentação.

ESPECTADOR

Quando me defronto com as experiências teatrais, entendo que não são “espelho, mas caleidoscópio, nunca serão planos e lineares para nossa recepção. Ao contrário, a obra de arte deve ser o ricochete da informação, que é o sistema de controle das palavras de ordem, palavras de ordem que circulam em uma sociedade dada.” (DELEUZE, 2003, p. 396). A informação está presente em manifestos, livros, passeatas, discursos. A política está onde deveria estar. Enquanto a política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Não precisamos de informação sobre as questões políticas, pois “lê-se muito sobre questões políticas nos jornais, e somos sempre bombardeados pelas informações políticas da mídia”. (LEHMANN, 2003, p. 9). Pois se antes fomos lidos pela história, cabe a nós pensar nas possíveis tensões que causamos na produção de nossas peças, dialogamos com “promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (RANCIÈRE, 2009, p. 12).

ESPECTADOR

Diante do “estado de coisas” que se instaura na época da ditadura, vocês puderam propiciar “contundentes indícios para se aprenderem os limites e paradoxos da política, suas razões e insuficiências, esperança de construção do espaço público e frustração com os resultados alcançados.” (CHAIA, 2007, p. 13). Pudemos construir alguns horizontes no terreno estético e político, produzindo enunciados coletivos, “nossos atos de fala atravessam “a fronteira que separa seu assunto privado da política [...]” (DELEUZE, 1990, p. 264).

Como podemos “ler” essas obras de arte?

AUTOR

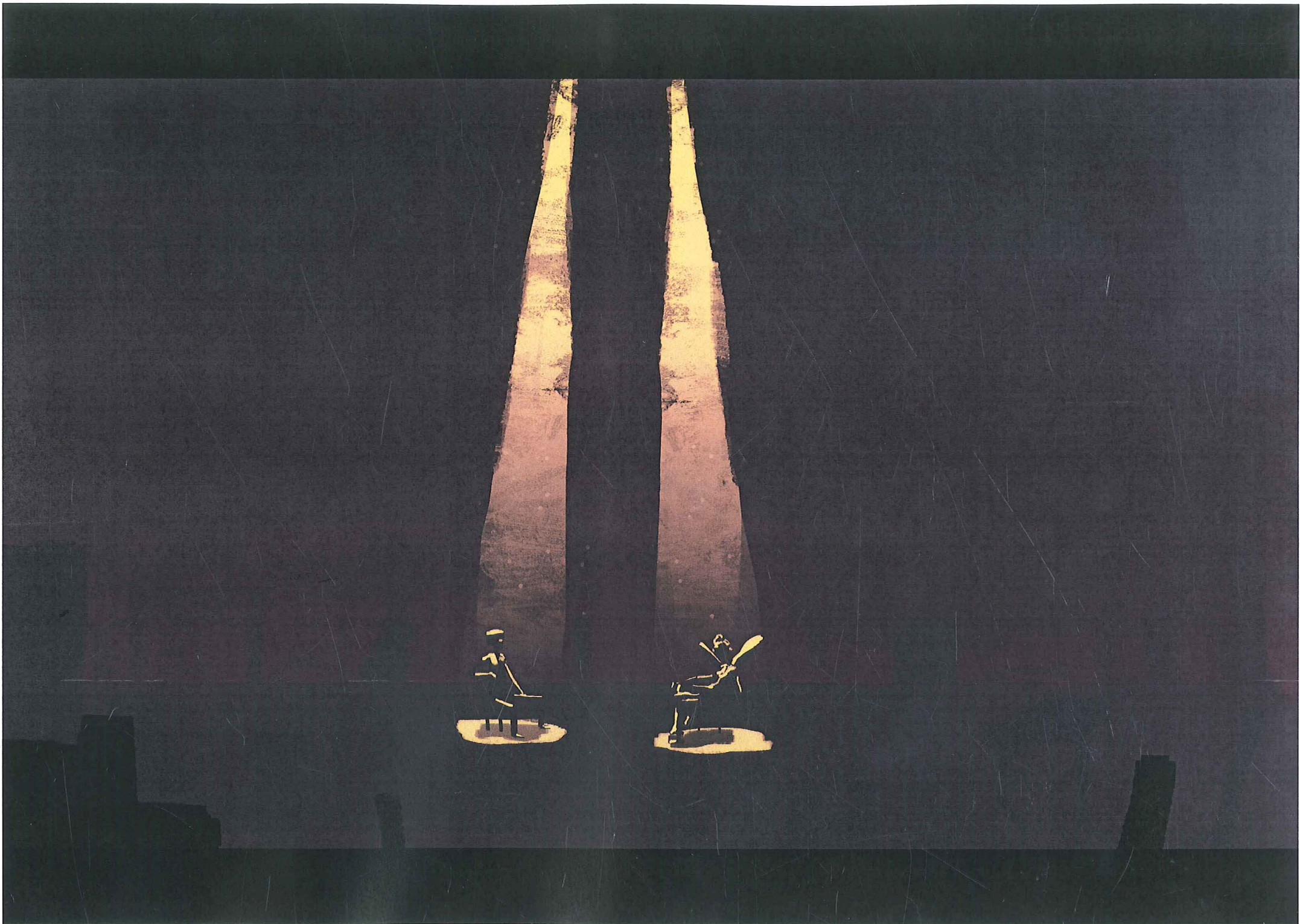
A compreensão da obra (ou sua proposição como ato estético) como feixe de tensões, nem sempre redutíveis às explicações que se produzem sobre ela, às intenções dos seus realizadores ou às ideias circulantes na sociedade. [...] (NAPOLITANO, 2014, p. 41) Avança sobre o dizer, empresta também sua força aquilo que silencia e ao desdito. A partir dela surge uma nova realidade, alguns entendem que seja uma transformação, outros que seja algo descolado das cópias, das representações ou ressignificações. Essa disputa norteará sempre o lugar do teatro na criação.

BICHA

A arte cria afetos e perceptos, criando um conhecimento particular sobre o mundo. “Do encontro com o impensável, a sensibilidade, no plano empírico, gera intensidades múltiplas e dissemelhantes, os chamados ‘sensíveis’ que nos afetam. Tais afetos fazem com que as nossas faculdades, no plano transcendental e em uma ‘discordância acordante’, se ponham a apreender as Ideias no modo da diferenciação. Toda a produção de Ideias ou multiplicidades somente se dá sob esse fluxo diferencial imanente de forças que nos afetam.” (DELEUZE, 2006, p. 271, apud CHIH, 2014, p. 488) Emoções que explodem no palco, que se dissipam.

AUTOR

O real é relacional, com materialidades e com imaterialidades. No fazer teatro, o convívio entre os presentes no acontecimento teatral, sentimos as emoções, que “embora sejam impalpáveis e fugazes sentimos não obstante que essas emoções são o sal da vida. Ao torná-las independentes de um momento e de um lugar particular, ou pelo menos ao dar-lhes uma dimensão coletiva, a arte nos faz compartilhar uma maneira de sentir, uma qualidade de experiência subjetiva.” (LEVY, 2011, p. 78).



MÚSICA

Seja conhecimento, afetos, indiscutível que o teatro é uma atividade que contempla os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial.

AUTOR

A ação teatral estabelece novas formas de habitar o mundo, seja no campo macropolítico ou micropolítico. O teatro macropolítico, segundo Dubatti, “seria aquele que produz zonas de subjetividade que se relacionam diretamente com a estrutura vigente, a macropolítica. Este tipo de teatro pode ter uma atitude de reforço, constituindo-se como uma prática conformista, reforçadora de práticas discursivas e ideológicas dominantes, ou de resistência, que articula uma nova forma de habitar o macropolítico, como é o caso do teatro militante de esquerda. Em contraposição, estaria o teatro micropolítico, que estabelece como uma zona de subjetividade alternativa à macropolítica. No teatro micropolítico estariam, por exemplo o teatro experimental e a *performance*, consideradas como expressões de fronteira que criam uma ‘zona de habitabilidade diversa do marco’ (2008, p. 116), sem propor uma macropolítica alternativa.” (RESENDE, 2011, p. 2-3).

CENÁRIO

Olhar para esse conjunto de expressões de MILITANTES e BICHAS me traz a seguinte pergunta, como elas se inscreveram no sentido da sociedade? Que conhecimento, que afetos, que política compartilhamos?

ESPECTADOR

Ao partilhar esse comum, existe a partilha de uma resistência e do movimento realizado do teatro à política. Podemos falar então em regimes estéticos, da existência de “formas de partilha do sensível¹⁷ estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou *performances* ‘fazem política’, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos

¹⁷ Conceito partilha do sensível - *Partilha* significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”. (RANCIÈRE, 2009, p. 7). “Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas”. (RANCIÈRE, 2009, p. 15). “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”. (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

sociais”. (RANCIÈRE, 2009, p. 19). “Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade da arte, pelo pensamento do povo como obra de arte.” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). O teatro como integrante das manifestações artísticas, desse sensível partilhado no palco com o público, pode nos ajudar entender como se inserem o fazer teatral de MILITANTES e BICHAS.

FIGURINO

Na relação entre artistas e sociedade pode-se identificar três grandes regimes de identificação.¹⁸ Poética, Representação e Estético.

MILITANTE e BICHA

Conte-nos, o que estabelecemos com a comunidade se explica pelo regime da poética?

MÚSICA

Não, neste regime a arte não consegue se individualizar como tal, sendo apenas uma maneira de fazer. Está subsumida às imagens, não se relacionando a política. Essas imagens é que estabelecem a maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. Aqui são puro simulacro, por imitar as aparências, negando a imitação de um modelo com fins definidos. (RANCIÈRE, 2009, p. 28-29).

MILITANTE e BICHA

E quanto à representação?

CENÁRIO

Talvez aqui também não se encontrem não os reconheço como as “belas artes, não estão organizados como maneiras de fazer, ver e julgar. Há uma hierarquia nos modos de fazer arte, existem “formas de normatividades que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a arte e apreciadas como pertencendo propriamente a arte [...]” e avaliadas conforme critérios, sendo um deles o que é representável e do irrepresentável. (RANCIÈRE, 2009, p. 30-31).

MILITANTE e BICHA

Não nos reconhecemos, apesar de ter havido um processo de avaliação dos grupos artísticos de teatro no âmbito da ditadura por parte de várias instâncias, ESTADO,

¹⁸ Conceito de Regime de Identificação: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicado uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

censura, sociedade e inclusive COMUNISTAS. Vamos adiante para esclarecer essas possibilidades de entendimento da arte e da política.

FIGURINO

Por último, temos “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”. (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Foi realmente nesse modo de visibilidade das artes que compreendemos o que se tem como sensível, que habita “uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção não intencional etc.” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

MILITANTE e BICHA

“E foi esse paradigma de autonomia estética que se tornou o novo paradigma da revolução, e permitiu ulteriormente o breve, mais decisivo, encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida”. (RANCIÈRE, 2009, p. 40).

AUTOR

Neste último regime estético, temos a autonomia da arte e dos artistas, que não se submete ao controle do ESTADO, “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base”. (RANCIÈRE, 2009, p. 26)

MILITANTE

Compartimos da perspectiva de partilha do sensível, do visível e do invisível, da autonomia.

BICHA

Desculpa, mas talvez tenha que discordar porque “talvez estejamos inaugurando um novo regime estético do sensível. Estas novas práticas estéticas e de resistência podem inscrever novas formas de inscrição desses novos sentidos de comunidade, propondo novos recortes sensíveis do comum, novas formas de visibilidade.” (PELBART, 2003, p. 142).

MILITANTE

Porém, enquanto não se conformam explicitamente na denominação de um novo regime estético, estamos juntos no mesmo plano, contudo, com metodologias e fundamentos do fazer artístico e teatral diversos. Como com nosso teatro crítico e político podemos alterar a percepção da sociedade?

ESPECTADOR

Ao final, vocês têm duas propostas de fazer teatro e política: “Uma das linhas de pensamento origina-se em Karl Marx, com continuidade em Theodor Adorno, Guy Debord e Frederic Jamenson. Nesses autores está relacionada as condições externas a ela; ou seja, a obra e o artista encontram-se ligados às condições sociais. A outra corrente filosófica – teórica – resulta do pensamento de Friedrich Nietzsche, que se desdobra na produção de Antonin Artaud, Maurice Blanchot e outros pensadores franceses. Neste caso, ganha força a compreensão da arte num movimento interno em direção ao sujeito, seja ele artista ou usufruidor. O significado da arte e marcadamente de potencializar a vida, criando simbioses de difíceis distinções entre artistas, obras, circunstância e vida.” (CHAIA, 2007, p. 15-16).

AUTOR

Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e de um conteúdo político, mas é ter essa forma política. Você pode “ter teatros que não são nada políticos e tratem de temas políticos. É a forma que vai definir”. (LEHMANN, 2003, p. 9). Essas duas formas que se apresentam estão relacionadas diretamente com MILITANTES e BICHAS.

Quando falamos em partilha do sensível, estamos falando sobre a percepção da sociedade, como se consegue com teatro político alterar as fórmulas de percepção.

MILITANTE e BICHA

Entre este vaivém do que nos aproxima e nos distancia, podemos identificar como as obras de arte e nossas vidas, partindo de premissas diversas de teatro e resistência filosófica, provocaram em nós momentos de suspensão de nossos embates teóricos para produzir conversações. Nosso próximo passo é construir unidade de compreensão de nossa experiência teatral.

CENA 2

(No alto do palco, anúncios luminosos indicando a estreia das peças de MILITANTE e BICHA. Acende-se a luz no palco, dois espelhos, na frente de cada um, o MILITANTE e a BICHA. *Blackout*. Acende-se novamente as luzes, à frente dos espelhos, a TOUPEIRA e a SERPENTE,¹⁹ respectivamente).

BOCA

“Não é necessário sair de casa. Permaneça em sua mesa e ouça. Não apenas ouça, mas espere. Não apenas espere, mas fique sozinho em silêncio. Então o mundo se apresentará desmascarado. Em êxtase, se dobrará sobre os seus pés.” (KAFKA, 1997)

BOCA

Uma manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, deram por si transformados num gigantesco animal. Ao se deparar com as obras de arte produzidas por MILITANTES e BICHAS durante o período da ditadura tem-se que ir além da abstração dos discursos inscritos nas obras, mas entender que “as transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica e objetos ordinários, de linguagens, de práticas rituais ou cotidianas, mas referem-se, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, amarradas entre os textos e suas materialidades, entre a obras e suas inscrições.” (CHATIER, 2010, p. 40).

¹⁹ Os devires animais são totalmente o contrário: são desterritorializações absolutas, pelo menos como princípio, que se enfiam num mundo desértico investido por Kafka. “O poder de atracção do meu mundo também é grande; os que gostam de mim, gostam porque estou *derrelicto*, e talvez até gostem de mim não como vácuo de Weiss, mas porque sentem que nos meus bons momentos *a liberdade de movimento* que aqui faz falta atribuem-na numa outra esfera.” Devir-animal é, precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. Os animais de Kafka nunca apontam para uma mitologia nem para arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres em que os conteúdos se libertam das respectivas formas, assim como as expressões do significante que as formalizava. Movimentos e vibrações apenas, limiares numa matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, diferenciam-se apenas por este ou aquele limiar, por estas ou aquelas vibrações, por um determinado caminho subterrâneo no rizoma ou na toca”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 33, 34).

TOUPEIRA E SERPENTE

Nossas afiliações voluntárias ou involuntárias a propostas teatrais nos conecta ao modo como resistimos na política. Decifrar em que termos realizamos, experienciamos o teatro, diz muito da nossa ação política em nossas obras de arte e modos de vida.

TOUPEIRA E SERPENTE

As nossas experiências e práticas se apresentam de forma dicotômica: de um lado uma lógica na qual elas estão “sempre inscritas nas heranças e referências que as fazem concebíveis, comunicáveis e compreensíveis” (CHATIER, 2010, p. 49), dando sentido aos enunciados e captados por modelo determinados e determináveis pela racionalidade. Do outro lado, desta recepção tem-se “práticas ordinárias, disseminadas e silenciosas, que inventam o cotidiano.” (CHATIER, 2010, p. 49).

(Aparece ao fundo do palco uma tela em branco, em que se iniciam cenas das peças de MILITANTES e BICHAS).

BOCA

“O espetáculo começa e termina no momento em que é feito”. (DELEUZE, 2010, p. 31).

TOUPEIRA

Olhando essa profusão das cenas de nossas peças, entendo que nos coube representar e nos filiar ao modo marxista de fazer arte, implicando num teatrar afeto ao pensamento do Brecht.

SERPENTE

Quando se remete a uma estética marxista, podemos falar em uma sistematização desse pensamento? Ou melhor, que ideias podemos trazer para este palco que tornem a experiência de vocês mais legível?!

TOUPEIRA

Ao tentarem nos codificar nos colocaram lado a lado com os COMUNISTAS. Era imperioso estarmos esquematizados, depurados para a compreensão de nossa realidade. Encontramos nos “Manuscritos econômico-filosóficos” de Marx algumas linhas para nosso entendimento de como podemos produzir um teatro popular e marxista: “a) Existe uma relação peculiar entre o sujeito e o objeto (criação ‘segundo as leis da beleza’ ou ‘assimilação artística da realidade’), na qual o sujeito transforma

o objeto, imprimindo determinada forma a uma matéria dada. O resultado é um novo objeto – o objeto estético – no qual se objetiva ou explicita a riqueza humana do sujeito; b) Essa relação entre sujeito e objeto – relação estética – tem um caráter social; desenvolve-se sobre uma base histórico-social no processo de humanização da natureza, mediante o trabalho, e objetivação do ser humano; c) A assimilação estética da realidade alcança sua plenitude na arte como trabalho humano superior, que tende a satisfazer a necessidade interna do artista de objetivar-se, de expressar-se, de explicitar suas forças essenciais num objeto concreto-sensível. Ao libertar-se da utilidade material, estreita, dos produtos do trabalho, a arte eleva a um nível superior a objetivação e afirmação do ser humano, que no marco da utilidade material, se dá em forma limitada em tais produtos; d) A relação estética do homem com a realidade, enquanto relação social, não cria apenas o objeto, mas também o sujeito. O objeto estético só existe em sua essência humana, estética, para o homem social; e) A arte se aliena quando cai sob a lei geral da produção mercantil capitalista, isto é, quando a obra de arte se transforma em mercadoria”. (VÁSQUEZ, 2010, p. 83).

SERPENTE

Ainda acreditam em relação sujeito e objeto, como se estes objetos pudessem ser portadores da verdade sobre a realidade social. Acreditam na transformação social e na essência desse homem. Acreditam na historicização dos “produtos” da arte e do teatro. Com esses postulados e dogmas, qual a será a finalidade desse teatro?

TOUPEIRA

Pretendemos falar da realidade, ser reflexo, buscando as verdades na sociedade. Somos “reflexo ou uma imagem aproximativamente fiel da realidade, um desvendamento da realidade em seus níveis mais essenciais; torna-se pacífico, assim, que a estética marxista é mesmo uma parte integrante da teoria marxista do conhecimento.” (KONDER, 2013, p. 22). Por outro lado, apesar de sermos miméticos “essas figurações, no contexto burguês, ganham inevitável caráter contestatório não por aquilo que é negado: a recusa a padronização típica das mercadorias, a reificação do conhecimento, ao embotamento da capacidade crítica e sobretudo, a conformação inerte e irrestrita ao todo social posto.” (AKAMINE JUNIOR, 2012, p. 101). Em suma, nossa função é desmistificadora e desalienante, incidimos na desconstrução da ideologia burguesa que permeava a sociedade e o ESTADO nos tempos da ditadura. “[...] Marx, Engels e Lenin assinalaram o caráter cognoscitivo da arte, sem desligá-la de sua natureza ideológica, mas reconhecendo que as relações entre os dois planos

são sumamente complexas [...]”. (VÁSQUEZ, 2010, p. 28). “[...] Enquanto, segundo a concepção ideológica, o artista dirige-se para a realidade a fim de expressar sua visão do mundo, e com ela sua época e sua classe, ao passar-se do plano ideológico para o cognoscitivo sublinha-se, antes de mais nada, sua aproximação à realidade. O artista aproxima-se dela a fim de captar suas características essenciais, a fim de refleti-la, mas sem dissociar o reflexo artístico de sua posição diante do real, isto é, de seu conteúdo ideológico. Nesse sentido, a arte é meio de conhecimento”. (VÁSQUEZ, 2010, p. 29). Conhecer a realidade, porque *“el teatro indica dónde nos situamos en el tiempo histórico, pero lo hace en una suerte de amplificación legible que le es propia. Clarifica nuestra situación.”*²⁰ (BADIOU, 2005, p. 123).

SERPENTE

Dentro da estética marxista, podemos dizer que haja uma arte realista sendo proposta?

TOUPEIRA

Realidade pode ter três acepções, “realidade exterior, existente à margem do homem; realidade nova ou humanizada que o homem faz emergir, transcendendo ou humanizando a anterior; e realidade humana, que transparece nessa realidade criada e na qual se dá certo conhecimento do homem. Essa definição nos permite traçar a linha divisória do realismo como representação do real, na qual se reflete a essência de fenômenos humanos; do outro lado dela, está a arte que não pode ou não quer cumprir uma função cognoscitiva”. (VÁSQUEZ, 2010, p. 32). Voltando aos parâmetros marxistas, temos que ter em mente que existe uma realidade objetiva e com ela podemos produzir uma nova realidade, pois ela “nos fornece verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre, goza ou sonha”. (VÁSQUEZ, 2010, p. 32).

SERPENTE

Com esse realismo, não poderíamos incorrer na ditadura do autor, do texto, da representação, pois este pensamento “acaba por centrar na ideia que o autor caberia o direcionamento da obra, aproximando-se da representação do real.” (LOBO, 2008, p. 88).

²⁰ “O teatro mostra onde estamos no tempo histórico, mas fá-lo em uma espécie de amplificação legível própria. Esclarece a nossa situação.” (Tradução Nossa)

TOUPEIRA

Com esse ponto de vista do modo teatral, andamos na corda bamba, para não correr “o perigo de repetir demais, tal e qual, o que foi qualificado publicamente, na mídia e no discurso padrão, como ‘político’”. (LEHMANN, 2009, p. 3).

SERPENTE

E por isso uma outra forma de conhecer da realidade? Poderia se complementar com outras formas de conhecimento?

TOUPEIRA

“Mas o conhecimento que a arte pode nos dar acerca do homem, este conhecimento só pode ser atingido por um caminho específico que não é, de modo algum, o da imitação ou reprodução do concreto real; a arte vai do concreto real ao concreto artístico – chamemo-lo assim”. (VÁSQUEZ, 2010, p. 31). São modos diversos de apreender o real, um conhecimento particular, imprimindo-lhe um valor cognoscitivo diverso, próprio da arte. “[...] Se renunciamos ao conhecimento que a arte – e somente a arte – pode nos proporcionar, mutilamos a nossa compreensão da realidade”. (KONDER, 2013, p. 25).

SERPENTE

Há lugar para aquilo que invade o palco de forma inesperada? Diante deste teatro, a meu ver, “[...] o efeito político no teatro realmente parece ser mais involuntário, com possibilidades além da intenção. O teatro não pode ser um instituto de auxílio para a formação política”. (LEHMANN, 2009, p. 3). Ao se aproximar da realidade, vocês se assentam na figuração e na representação do idêntico! Esse “[...] realismo necessita superar a barreira da figuração, numa superação dialética que reabsorva as figuras e formas reais para elevar-se a uma síntese superior. A figura real, exterior, é um obstáculo que tem de ser superado para que o realismo não seja propriamente figuração, mas transfiguração. Transfigurar é colocar a figura em estado humano”. (VÁSQUEZ, 2010, p. 38).

TOUPEIRA

Segundo um dos nossos autores, Gullar, “a função do teatro não é, no meu entender, reproduzir a realidade, imitá-la, a não ser no sentido da *mimesis* aristotélica. Imitar o processo da realidade. Nesse sentido, acredito que o teatro pode ‘reproduzir’ o mundo e, no caso da pergunta, o Brasil. Evidentemente, não se trata de afirmar que o teatro esgotará a complexidade de problemas que constituem a atualidade do mundo contemporâneo e, mesmo, a do Brasil contemporâneo”. (ROSENFELD, 1997, p.

99).Nos aproximamos assim de Brecht, vimos nele e no seu teatro elementos dos quais poderíamos expor nosso modo de fazer teatral. Mas “Brecht são vários, desde sua juventude até a maturidade, das peças didáticas até retomada das linhas mestras do humanismo clássico shakespeariano. Desde sempre ele partia da motivação de que é importante procurar renovar as formas da expressão estética. Os novos temas, as novas situações e os novos problemas que caracterizam a vida nas sociedades contemporâneas implicam, por si mesmos, uma tendência tanto para novos conteúdos quanto para novas formas. [...] E o objetivo da nova arte, para Brecht, deve ser a pedagogia. O ‘estudo’, portanto, deve servir de base para o teatro alcançar o objetivo que Brecht lhe atribuíra: o objetivo pedagógico.” (KONDER, 2013, p. 122-123). Essa pedagogia pretendia trazer uma mensagem ao público. Veja nesta cena de “Liberdade, Liberdade”, realizamos um chamado do espectador para a ação:

“HOMEM 2

(Bem sério, mas neutro, autoritário). E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento achamos fundamental que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para esquerda, seja para direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada.

MULHER 1

Mil e muitas mil são as liberdades humanas. Numa rápida discussão, os autores desse espetáculo conseguiram fixar algumas delas. A fundamental: liberdade física, se dono do próprio corpo, poder ir e vir livremente.

HOMEM 2

“Depois dessa liberdade, que já é uma conquista do ser humano, a mais importante é a liberdade econômica.” (SCDP, 1969, p. 40-41).

Dessa forma cumprimos “[...] o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra essa ação”. (BENJAMIN, 1994, p. 88). Mas Brecht fez uma crítica social e política com seu teatro, como nós tentamos desenvolver no período da ditadura, mostramos “um mundo que os homens criaram e podem sempre

transformar; nele, os próprios homens aparecem como seres *in fieri*, definidos pela interação dialética entre o condicionamento social (elemento objetivo) e a escolha que fazem de si mesmos, a cada instante, dentro do quadro circunstancial dado (elemento subjetivo). O espectador não é chamado a reconhecer no palco as profundezas de uma eterna natureza humana; é chamado a observar diversas condições humanas *históricas*. Olhe como usamos, na peça “Sed Lex Dura Lex...”, para cada início de cena explicamos ao espectador o que vem a seguir, tematizando as cenas teatrais. Ou mesmo estabelecendo um tom crítico como no caso da censura:

“[...] mas ele fica indignado

com a total falta de auxílio

para o teatro brasileiro.

Eis o que ele nos envia

Com o devido respeito

A permissão da censura

Senão a própria Isabel.” (SCDP, 1967, p. 6).

Outra passagem, agora indicando a ação subsequente de forma bem didática por meio de *slides*:

“Nosso primeiro capítulo

E todo ele dedicado

Ao lumpem proletariado.” (SCDP, 1967, p. 5).

SERPENTE

Como se processou a mudança de um teatro didático a um teatro épico?

TOUPEIRA

“A peça épica é uma construção que precisa ser vista racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas, e, por isso, sua representação deve estar a serviço daquela visão”. (BENJAMIN, 1994, p. 88). Com o teatro épico, queremos despertar o interesse nesse público, que não pensa sem motivo, propomos a compressão desses conflitos dando-lhes elementos para uma solução possível. Indicamos um caminho, uma mensagem:

“A VOZ

Está bem... está bem... fui eu... Foi a moral da peça, manja? Uma parábola, entende? Moralidade, mora? A mensagem da peça – Vejamos. Você está nessa fosse porque não resolveu os problemas que parecem tão simples de resolver não é? Mas é sempre simples para quem não tem o problema. Pra quem não está no fogo. Andar é simples,

não é? Mas para aquele cara que não sabia andar é a coisa mais complicada do mundo. É isso, minha santa.” (SCDP, 1967, p. 44).

SERPENTE

Quais métodos e artifícios são utilizados por esse teatro épico?

TOUPEIRA

Temos na base do teatro épico o que processamos como distanciamento. Esse distanciamento nada mais é do que tornar o espectador ativo no processo de reflexão dos temas trazidos pelas peças de teatro. Nosso intuito é retirar o espectador de uma zona de conforto. Na linha da peça didática, queremos que o público tome consciência dos problemas da sociedade oriundos da representação de nossa realidade. Queremos deixar o espectador atento, desperto do sono da ideologia burguesa. Tanto no “Opinião” quanto em “Liberdade, Liberdade”, temos o processo de distanciamento [...] “À técnica que buscava colocar o público ‘em transe’, deve-se opor uma linguagem que force certo *distanciamento* do espectador em relação àquilo que está sendo representado para ele. O público não deve ser arrastado pela ação representada como pela correnteza de um rio. Os acontecimentos da trama devem se encadear, mas os elos desse encadeamento devem permanecer bem visíveis. [...] *distanciamento* deve contribuir para dar aos elementos da realidade que se quer mostrar – e transformar – as proporções exigidas pela perspectiva a partir da qual ela é enformada.” (BENJAMIN, 1994, p. 79).

SERPENTE

Novamente a realidade sendo significada pela representação.

TOUPEIRA

“A arte não deixa de ser realista por modificar as proporções; só deixa de sê-lo quando as modifica de modo tal que o público fracassaria, na vida real, caso se baseasse nas imagens representadas para entender a realidade e agir nela”. O palco para o teatro de Brecht não é para iludir, mas dispor como “uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável”. (BENJAMIN, 1994, p. 79). Esse distanciamento é provocado apresentando ao espectador questões, na peça “Liberdade, Liberdade”, trouxemos a própria discussão sobre o que é liberdade.

“HOMEM 2

Transformamos a liberdade numa puta que anda de mão em mão.

HOMEM 1

“A liberdade e a puta são as coisas mais cosmopolitas debaixo do sol. Agora a liberdade vai dormir no leito de Robespierre. Mas esse não tem mais que seis meses de vida; logo nos seguirá.” (SCDP, 1969, p. 53).

“HOMEM 1

Mas afinal, o que é a liberdade?

Apesar de tudo o que já se disse e de tudo o que dissemos sobre a liberdade, muitos dos senhores ainda estão naturalmente convencidos que a liberdade não existe, que é uma figura mitológica criada pela pura imaginação do homem. Mas eu lhes garanto que a liberdade existe. Não só existe como é feita de concreto e cobre e tem cem metros de altura. [...]” (SCDP, 1969, p. 55).

Como não suscitar a discussão sobre a liberdade num momento histórico em que havia primazia da sua falta. Para interromper a narrativa e propor questões para reflexão, nos utilizamos da música ou fragmentação própria do texto.

SERPENTE

Como nas músicas trazidas no “Show Opinião”!

TOUPEIRA

A música é um fator decisivo no teatro do Brecht, ainda efetuando a união em uma música popular. Olha lá, Zé, Nara e João. A música não era apenas para ser escutada “mas a ideia que se vestia de música! Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música Ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!” (BOAL, 2000, p. 226). “Falar e cantar é, assim, também um modo de retomar a posse de si mesmo, de reencontrar seu próprio nome – e remeter às próprias origens, inclusive sociais. Com isso o testemunho, mesmo que de forma inconsciente ou não intencional, vai tendo um valor investigativo e expressivo maior – até mesmo do sentir e pensar de todo um tempo” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 50). Todas as músicas queriam expressar uma opinião realizando a integração da nação, captando novos sentimentos e valores. O povo é a razão da música. (GARCIA, 2008, p. 121). Novos lugares para esses diversos sujeitos que representavam o povo: “morro (favela+miséria+periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso [...], o coronelismo.” (CONTIER, 1998, p. 4). Por meio dessa música, naquele momento

inicial do regime militar, “oferecia condições para manifestações de oposição e meios de organização da intelectualidade engajada” (GARCIA, 2008, p. 124).

SERPENTE

As músicas eram entremeadas por trechos das histórias dos personagens, atores, não é?

TOUPEIRA

Esse show era mais que um modelo de enunciação de Nara, Zé e João, era uma forma de acesso a uma realidade, a uma verdade que não é particular somente, e sim geral; “poder-se-ia dizer que a história vai-se deixando entrever em situações que são emblemáticas de nossa realidade social: a população de rua e a favelada, nos centros urbanos; a emigração, na área rural, espreitam silenciosamente por trás desses depoimentos, transformando esses *testemunhos-de-vida* assim dramatizados, dando-lhes a dimensão de uma verdade/realidade maior” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 54-55).

SERPENTE

Quase um ato performático, essa estrutura de testemunho, de falar sobre si mesmos, retira um pouco a carga dramática e se desloca da narrativa representativa. Colocam suas vozes e seus corpos a disposição do público.

TOUPEIRA

Muitos de nossos trabalhos consistiam numa dramaturgia, “já não consiste no encadeamento dos acontecimentos até ao seu desenlace, mas muito mais na sua separação, na sua segmentação segundo os seus possíveis contraditórios; trata-se de quebrar a cadeia das ações; de desencadear, de multiplicar, de pluralizar os possíveis da fábula”. (JACOB, 1981, p. 79-80).

SERPENTE

“Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível”. (DELEUZE, 2013, p. 171). Ao olhar para opção de construção de “personagens e situações fragmentadas, vários fios narrativos, mesmo com a presença de um eixo central, simultaneidade de ações em diferentes espaços e a iluminação adquirindo um papel fundamental na condução dramática” (PATRIOTA, 2007, p. 32). Identifico novamente semelhanças, pois tanto na proposta de vocês como na nossa, a dramaturgia teatral está “a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação”. (BENJAMIN, 1994, p. 79).

TOUPEIRA

Nas músicas reside a função formal da interrupção com seus estribilhos rudes e dilacerantes”. (BENJAMIN, 1994, p. 80).

TOUPEIRA

Essas interrupções e fragmentações são a “[...] *expressão de uma ruptura*, não só da linguagem, como do que por ela se expressa: ruptura com a tradição e seus cânones, levando com isso a um questionamento de valores arraigados na consciência social e na cultura, tal como entre poesia e prosa, verso e música” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 66). Produzindo um curto-circuito com as propostas aventadas pelo ESTADO do que deveria vir a ser a identidade nacional. Exercitamos a reapropriação de símbolos, filósofos, personagens históricos, porque “diante de uma *perda*, por exemplo, a da liberdade, ou da expropriação permanente garantida pela opressão, reapropriar-se da fala é o início mesmo de uma autoafirmação e de um reconhecimento, de elaborar a própria experiência, de retornar à posse de si mesmo, de reencontrar o próprio nome ('Eu sou...'), de situar-se no plano social” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 67). Recuperávamos o acesso à realidade transformando as situações para fazer chegar a ela, de forma inesperada e pouco conhecida. (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 67).

SERPENTE

Essa realidade foi reapropriada em suas peças com a dimensão da comédia, do riso. Novamente alinhados ao que Brecht pensava sobre a comédia, sua inclinação por este gênero se deve ao fato que para a tragédia não havia solução, enquanto a comédia admitia uma solução aos problemas apontados na trama das peças.

TOUPEIRA

A comédia aqui permite trabalhar com várias referências do período, como peças publicitárias e programas de auditório, como também perpassar os diversos segmentos sociais, operários, sambistas, garçons, generais, policiais, presidente. Mas o riso vem de “elementos da comicidade que são, na maioria das vezes, externos a estrutura da peça, isto é, o dramaturgo tem que contar um determinado nível de informação e com uma postura política específica, por parte do público, para que o riso se institua como tal. Dessa maneira, a força dessa narrativa cômica não está exclusivamente na forma. Pelo contrário, há que existir um pacto com plateia, em relação ao repertório mobilizado, a fim de que o aspecto risível da situação venha à tona.” (PATRIOTA, 2007, p. 13). Sob o signo da comédia, nosso grupo “discutiu aspectos da vida política brasileira, por meio de personagens que representam



BICHA MILITANTE

distintos segmentos sociais (operários, sambistas, gerais, policiais, velhos, entre outros) ou profissões (assessora, comissário, presidente, porteiro, garçom, major). Mobilizava o público, comprometendo o espectador com a realidade. Subverte a cena da realidade, escapando “[...] como a *resistência*, que se expressa em sua incrível capacidade de ‘rir da própria desgraça’, de enfrentar as adversidades e ‘dar um jeito’.” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 55).

SERPENTE

E aquela cena de “Dura Lex Sed Lex no Cabelo só Gumex”, em que o fio condutor, entre os diversos quadros, é a presença da Virgem Maria na América Latina é um dos melhores exemplos da comédia aos moldes brechtinianos. Ela é enviada por Deus, embora “seu time esteja em ótima forma/com Frei Chico, Hélder Câmara e Alceu de Amoroso Lima”, à América Latina. E assim, ao chegar, viverá toda a sorte de infortúnio: será confundida com prostitutas; irá presa; ocupará a cadeira do delegado”. (PATRIOTA, 2007, p. 11-12).

TOUPEIRA

“Vianninha utilizou a Virgem Maria como elo entre diferentes cenas e situações, e lançou mão de vários recursos que compõem a estrutura da revista, tais como: a presença do coro, ora anunciando o momento seguinte, ora comentando a própria cena. Muitas vezes, essa função é executada por uma personagem ou por um grupo, não existindo apenas um único narrador, mas várias instâncias narrativas. Por exemplo, existem cenas apresentadas por um locutor de telejornal, além da utilização de *slides* compondo momentos do espetáculo, ilustrando falas e/ou propondo novas significações para o que ocorre no palco”. (PATRIOTA, 2007, p. 13). Pode parecer até um paradoxo unir distanciamento e riso, mas Brecht entendia que a comédia conseguia traduzir “cenicamente os mecanismos da exploração do trabalho pelo capital, assim como desvendou aspectos da estrutura econômica e social do país, pois a contribuição política que o teatro poderia trazer para aquele momento era a de subsidiar discussões e propiciar o aumento da consciência política do espectador em consonância com sua origem social”. (PATRIOTA, 2007, p. 38). Mesmo Brecht, de forma a não fugir da ideia de um teatro representacional, entende que “as representações por vezes comportaram grande inverossimilhança nas imagens (ao menos aparentemente). Em sua essência, contudo, as imagens da fantasia, por inverossímeis que pareçam, só são bem-sucedidas quando falam aos homens deles mesmos. Quando, divertindo-os, instruem-nos, classificam-lhes as consciências.”

(KONDER, 2013, p. 125). Rimos de todo mundo, de nós mesmos, da censura, da ditadura, veja:

“AGENTE

Meu Deus! É a guerrilha! Estourou a guerrilha!

ISABEL

Mas isso é o que você oferece aos seus irmãos? Não aceitem! Ele oferece a ruína, o desespero, o aviltamento, o desencanto...

UMA VOZ

Olha esse comunismo aí...” (SCDP, 1967).

Rimos da censura:

“TIO SAM

Aqui ó. Não sei como passou na censura, hein. Tudo comunista. Olha a cara daquele magro. Comunista tudo. Aqui ó. Eu disse que não sei o que estou fazendo nesta revista. Sou da América Latina. Não tem nada uma coisa com outra. Tudo comunista. Aqui, ó. Aqui, ó.” (SCDP, 1967, p. 46).

Rimos também do Judiciário:

“QUINTO

A senhora não quer me nomear para o Supremo Tribunal?

ISABEL

O senhor é jurista?

QUINTO

Precisa ser jurista?” (SCDP, 1967, p. 37).

Tem outra em “Liberdade, Liberdade”:

“HOMEM

Eu quero saber quem lida com as leis.

HOMEM 2

Os juízes.” (SCDP, 1969, p. 38).

SERPENTE

Me lembra o que Cacilda Becker dizia: “Considerando o que de maior existe como teatro no mundo, verificamos que o que se pretendeu sempre foi educar divertindo. Não pode haver educação sem divertimento. O conhecimento traz em si as duas virtudes. Descobrir é maravilhar-se”. (ROSENFELD, 1997, p. 101).

TOUPEIRA

Já estava presente no “Show Opinião”, a mistura entre o didático e alegria: “No que a alegria ameaça tomar conta, no que o envolvimento festivo ganha pé, estabelece-se rapidamente um corte para a explicação, a diluição objetiva, o empenho didático. De uma maneira geral, o movimento é oscilante: soltar o elemento novo (a alegria) e prendê-lo em seguida (a lição)” (HOLLANDA, 1981, p. 35). Tem mais, somos reconhecidos na filiação entre comédia e Brecht pelos jornais da época: “Os autores da peça “Se Correr o Bicho Pega...” indicam a sua filiação ao teatro de Brecht dando-lhes a sua interpretação: ‘A nossa comédia, teoricamente, tem um modelo: o filme Tom Jones. O antiascetismo, a autoironia, uma inevitável e sarcástica complacência, um fiel e maduro amor à objetividade, a inexistência da contradição entre sensualismo e virtude.’ A obra em si mesma é tão objetiva quanto o homem, com a comédia transformamos a realidade através de golpes de imaginação e intuição.

SERPENTE

Então podemos nos divertir ao mesmo tempo em que se provoca o distanciamento?

TOUPEIRA

Temos que construir um teatro épico, onde distanciamento e divertimento se encontrem, no qual queremos um espectador consciente do acontecimento teatral, que não apenas o interprete e nem se identificando, evitando o momento catártico. Esperamos que a Plateia se distancie e possa refletir e analisar o enredo. Para alcançarmos isso utilizamos “narração, das canções, do cenário, de títulos de cenas e projeções.” (RESENDE, 2011, p. 3). Queremos que o espectador saia de sua posição passiva de recepção, mas que produza suas próprias significações. Brecht observou que a velha técnica de comunicação com o público nos recintos de representação teatral ainda tem qualquer coisa de ritual mágico (ponto de contato com Walter Benjamin): “os espectadores, em trajes domingueiros, rígidos, contraídos, se imergem na penumbra das casas de espetáculo e são desligados de sua existência cotidiana. O recurso a essa velha técnica já não consegue divertir o espectador e já não consegue instruí-lo em coisa alguma. Além disso, o público que vai ao teatro se restringe a setores cada vez mais reduzidos das camadas privilegiadas da população. Mesmo os indivíduos que têm condições econômicas e financeiras para ir ao teatro (e que são cada vez menos numerosos) sofrem as consequências alienadoras decorrentes do fato de viverem em uma realidade social indomada e em uma comunidade dilacerada, tornam-se mais ou menos neuróticos e começam a trocar as

casas de espetáculo teatral, em número crescente, por outros recintos que lhes proporcionem *divertimentos* mais excitantes. O teatro que pretenda concorrer com os *divertimentos* mais excitantes que a burguesia vai buscar fora das casas de espetáculo é um teatro que renuncia à sua mais alta missão cultural, abandona a riqueza do conhecimento que pode transmitir e se dedica à exploração do meramente sugestivo, do arbitrariamente ‘chocante’ ou do ‘exótico’ e do pitoresco. E não conseguirá jamais escapar à sufocante tutela da burguesia.” (KONDER, 2013, p. 126). Não nos confunda com o divertimento burguês.

SERPENTE

E o que me diz sobre as fábulas criadas, como a do Bicho?

TOUPEIRA

Havendo conciliação entre divertimento e distanciamento, abre-se espaço também para encantamento e distanciamento. Quando falamos em encantamento, não estamos querendo dizer envolvimento passional (a prisão do espectador à sequência de cenas, a trama, e não as cenas mesmo). Quando falamos em encantamento, estamos procurando significar uma maior intensidade de apreciação do espectador que tem diante de si não a verossimilhança da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente esta realidade.

“O espetáculo do Bicho tenta repor no homem seu amor a ação, a intervenção, a criação. Abre o apetite para o humano, como em Brecht: a forma não é mais tirada da natureza e sim, extraída da beleza, da necessidade de expressão do artista.” (Arena diz..., 1966, p. 2). Nossa estratégia de transformação passa pelas fábulas construídas para a cena, lugar de “paragem em cada um destes momentos-cruzamento, destes momentos de alternativa em que urgem os possíveis e a sua conseqüente exploração”. “É a manutenção do conceito da fábula, que para Brecht ficou como o coração e a alma de Aristóteles do teatro. A fábula (com a sua implicação da ação dirigida ao seu significado) representa aquele *ratio(n)* de ferro do teatro de Brecht, [...]”. (LEHMANN, 2009, p. 227).

SERPENTE

O que Bicho pretendia dizer na peça?

TOUPEIRA

O *bicho*, símbolo pantagruélico, ganha foros de abstração para encobrir o verdadeiro caráter de uma situação que não poderia ser publicamente explicitada, sob risco de entornar o caldo cuidadosamente mantido até o bordo de uma panela posta sobre

fogo forte” (MOSTAÇO, 1982, p. 90). “[...] contrariando a *Bicho*, onde todas as classes são mostradas em suas falibilidades morais” (MOSTAÇO, 1982, p. 93). Esta falibilidade do herói traz a abertura das chaves dos códigos impostos pelo PC e pelo ISEB sobre qual deveria ser o sujeito revolucionário. Temos aqui “*herói humilde de Bicho*, um Tom Jones caboclo cuja interferência política era sempre fortuita ou ocasional, quase involuntária, alinhando-se definitivamente com os personagens armados e combatentes por opção” (MOSTAÇO, 1982, p. 94). Um herói problemático que tenta se integrar a uma frente de resistência à ditadura. A chamada da peça indica o desafio: “O teatro, que bicho deve dar?” Esse bicho traz a sua fé na ingenuidade e na invenção das tradições populares, produz-se um choque “com os dados sensíveis que ele (espectador) tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade. O espectador passa alternativamente e dialeticamente da constatação do belo em si da criação à constatação da justeza da síntese proposta. Repõe no homem seu amor à ação, à intervenção, à criação. Abre o apetite para o humano” (DAMASCENO, 1994, p. 189-190).

SERPENTE

Esse processo ritualístico de comoção do público não foi apenas viabilizado com o “Bicho”, no “Show Opinião” não podemos também identificar este processo? Escute o depoimento de Heloisa: “Lembro-me de ter assistido várias vezes ao show (Opinião), de pé, arrepiada de emoção cívica. Era um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos. A plateia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em ‘casa’, sintonizados secretamente no fracasso de 64, vivido como um incidente passageiro, um erro informulado e corrigível, uma falência ocasional cuja consciência o rito superava” (HOLLANDA, 1981, p. 35).

TOUPEIRA

Por isso no “Show Opinião”, colocamos no palco uma mistificação primeira, do plano do real, convencendo-os que eram eles (Zé, Nara, João) os agentes transformadores da história; mistificação segunda, ao criar, manter e implementar através de suas obras a difusão desta crença; Nara, como representante da classe média, embora não percesse das mesmas mazelas, emergia na postura de engajamento e se posicionava como representante de uma burguesia ativa, questionadora da realidade social. Trazia para o palco um viés psicológico denunciando a divisão de classe, outros daqueles elementos da estética marxista. Aproxima-se o ideológico e a aproximação da realidade. A intenção era focar nas desigualdades sociais daqueles

que estavam no palco, inclusive se necessário fazê-lo de forma sarcástica. Uma voz ‘pergunta se ela tenciona distribuir seus ganhos de gravação entre os pobres, se ela pensa que música é trabalho da Cruz Vermelha’. Nara insiste no papel de mediação cultural: ‘Música é para cantar. Cantar o que a gente acha que deve cantar... Aquilo que a gente sente, canta’. A voz insiste igualmente que as diferenças culturais são irrevogavelmente determinadas pelas diferenças econômicas: ‘Você não sente nada disso [...] Você tem uma mesa de cabeceira de mármore que custou 180 contos, Nara. Você já viu um lavrador, Nara?’ (77) Nara recusa essa categorização, rebatendo: ‘Não. Mas todo dia vejo gente que vive à custa dele.’ (77)” (DAMASCENO, 1994, p. 160-161). O “Show Opinião” “criou uma equação inquietante entre ‘popular’ e ‘democrático’. Através de todas as suas proposições testemunhais, os cantores insistiram em ver-se como representantes da voz popular da Nação, acentuando o chão comum das massas brasileiras (*o povo*) sobre a divisão de classes. Os termos da oposição subjacentes ao protesto eram *povo versus* militares. Como uma categoria social, *povo* era extremamente abrangente: qualquer brasileiro que optasse pela democracia contra a ditadura militar se tornava povo, não importando sua origem social ou interesses econômicos. O apelo retórico do Opinião foi dirigido à formação de uma frente unida contra o golpe, e a democracia cultural que o espetáculo desejou exemplificar como já existente no Brasil se apresentava em contraste metafórico à falta de democracia política” (DAMASCENO, 1994, p. 164-165).

SERPENTE

Esse processo mistificante concorreu “decisivamente para iludir seus públicos em rituais cívico-esquerdizantes; algo como substituir as tarefas concretas de luta por uma ida ao teatro, catarses sobejamente experimentadas por este público mistificado” (MOSTAÇO, 1982, p. 86). Apegado ainda na ilusão da aliança entre o povo e a burguesia. Traduzia-se “numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a ‘sintaxe das massas’ significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível –, em favor de um mimetismo que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poética popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (HOLLANDA, 1981, p. 26).

Esse padrão proposto em diversos momentos da experiência teatral de vocês, retornava a perspectiva de apreensão e apego a representação da realidade, reproduzindo o mundo. O problema de assentar num teatro da representação é que, *“returns us to the old problematic of a concern with the reality of image as what we see (is our perspective too limited?), and of image itself being merely a partial ‘reproduction’ or ‘visible aspect’ of something more ‘real’ (but not yet visible to us).”*²¹ (BOTTOMLEY, MOORE, 2012, p. 166).

TOUPEIRA

Por parte de vocês há uma negação irrestrita à representação?

SERPENTE

Havendo representação, somente se ela for infinita, um movimento em direção multidirecionada, nem ponto de chegada nem ponto de saída, um percurso, um processo, multiplicar pontos de vista, figuras sem ser submetida a convergência, de um único objeto, de um único mundo. (DELEUZE, 2006, p. 108, *apud* MALUFE, 2014, p. 475). Olhe como fizemos: “os jogos cênicos, a dança, e a simples presença e gesticulação constante dos atores, sugerem uma multiplicação de centros de atenção ausente nas outras representações. É assim que o espectador não consegue dominar a todo momento o conjunto e vê-se na obrigação de escolher se deseja acompanhar um detalhe até seu fim, ou mudar constantemente sua atenção e ficar com a sensação de ter sempre perdido algo”. (LOBERT, 1979, p. 53).

TOUPEIRA

Quais as soluções encontradas nos espetáculos teatrais de vocês? Ao olhar estas cenas, apenas presencio uma “Profusão e simultaneidade de respostas alternativas oferecidas por alguns atores que, em cena, não explicitariam nada senão confundiriam mais ainda a plateia ansiosa de compreender o discurso ético e estético da peça que assistem”. (LOBERT, 1979, p. 1). Não sendo reflexo, ou nem ou menos, reflexão, qual o fim dessas apresentações?

SERPENTE

O artista está para além, liberta forças, não se deixa aprisionar. E somente consegue criar, porque está esgotado com tudo aquilo que ele escutou e viu demais, quase

²¹ “Nos leva de volta para a velha problemática de uma preocupação com a realidade da imagem enquanto aquilo que nós vemos (nossa perspectiva é limitada demais?), e da própria imagem ser meramente uma ‘reprodução’ parcial ou ‘aspecto visível’ de algo mais ‘real’ (mas que ainda não está visível para nós).”(Tradução Nossa)

insuportável, incomensurável, era demais para ele, torna-se diferente é o único caminho. Encontrar saídas, significando “o ato de tornar visível o invisível, tornar audível o inaudível, tornar dizível o indizível – ou, para formular essa ideia em toda a sua abrangência, tornar pensável o impensável”. (MACHADO, 2009, p. 221). A arte fala muito do que homem não pode falar, produzindo uma resposta ao controle da sociedade e de seus códigos. (BITTAR, 2009, p. 191).

SERPENTE

A proposta de teatro apresentada por vocês me coloca o questionamento se este teatro popular apenas não está transpondo de uma representação, com todos os seus limites, de uma representação burguesa para a representação popular. “Ao que me parece, o teatro popular remete a um fato majoritário, designando o padrão em relação ao qual as outras quantidades serão consideradas menores – o que supõe um estado de poder ou de dominação –, tornar-se minoritário é se desviar do modelo. Assim, a variação contínua não para de extrapolar o limiar representativo do padrão majoritário, possibilitando a minoração. E a função antirrepresentativa do teatro seria constituir uma figura da consciência minoritária, tornando atual uma potencialidade, que é diferente de representar um conflito. Deste modo, se nesse caso a arte não exerce mais poder é porque, participando da criação de uma consciência minoritária, ele remete a potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema de poder a que se pertencia como parte da maioria. A função política do teatro – e da arte em geral – é contribuir para a constituição de uma consciência de minoria.” (DELEUZE, 2010, p. 16-17).

TOUPEIRA

Representamos um teatro sobre os conflitos, sobre os conflitos de classe trazidos pela ditadura. A nossa minoria, intitulamos como povo, nosso fazer teatral é produzido sobre eles, em relação com eles. Nos baseamos na lição de Brecht que recomenda aos atores que recolham e analisem os melhores gestos que puderem observar, para aperfeiçoar e devolvê-los ao povo, de onde vieram. A premissa deste argumento, em que arte e vida estão conciliadas, é que o gesto exista no palco *assim como* fora dele, que a razão de seu acerto não esteja somente na forma teatral que o sustenta. O que é bom na vida aviva o palco, e vice-versa. Ora, se a “forma artística deixa de ser o nervo exclusivo do conjunto, é que ela aceita os efeitos da estrutura social (ou de um movimento) – a que não mais se opõe no essencial – como equivalentes aos seus.

Em consequência há distensão formal, e a obra entra em acordo com o seu público; poderia diverti-lo e educá-lo, em lugar de desmenti-lo todo o tempo.” (SCHWARZ, 1978, p. 82).

SERPENTE

Apesar de não ter havido qualquer elaboração teórica por nossa parte, aderimos a um teatro experimentado sobre esta ótica antimajoritária e antirrepresentativa. “O teatro permanece representativo a cada vez que toma os conflitos como objeto, é porque eles já estão normalizados, codificados, institucionalizados. E o próprio Brecht não parece ter escapado disso, ao querer apenas que eles sejam compreendidos, que o espectador tenha os elementos de uma ‘solução’ possível.” (DELEUZE, 2010, p. 15-16). É porque os conflitos já estão normalizados, codificados, institucionalizados. São ‘produtos’. Eles já são uma representação, que pode ser representada de forma ainda melhor em cena. Quando um conflito ainda não está normalizado é porque depende de alguma coisa mais profunda, é porque é como o raio que anuncia outra coisa e vem de outra coisa, emergência súbita de uma variação criadora, inesperada, sub-representativa. As instituições são os órgãos da representação dos conflitos reconhecidos, e o teatro é uma instituição, o teatro é ‘oficial’, mesmo sendo de vanguarda, mesmo sendo popular. [...] (DELEUZE, 2010, p. 57-58). Procuramos o susto, a surpresa, não um produto acabado para ser apreendido, e que encontram ressonâncias nas expectativas do público. Nosso elo com os espectadores se constitui quando nossa luta política “funda novos processos de subjetivação marcados por novos recortes acerca do lugar no mundo segundo os que resistem ao lugar que lhe é designado pelo processo de governamentalização dos conflitos, ao qual vocês acabam por ceder. Essa é a luta dos que se recusam a submeter-se a esse lugar, propondo outros que são imprevistos e silenciados.” (TEDEIA, 2011, p. 73)

TOUPEIRA

Naqueles momentos de um teatro épico de fragmentação da linearidade narrativa, por meio das músicas, dos personagens, nos encontramos com vocês. No contexto dessa imprevisibilidade, a língua corporal do teatro e o gestual social ganham novos significados. O teatro épico é gestual. “[...]. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que

não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos”. (BENJAMIN, 1994, p. 80).

SERPENTE

Não estamos aqui para “Repudiar Brecht, seria uma insanidade, porém o mesmo não fez o caminho integral da crítica”, efetuou a maior “operação crítica”, mas essa operação foi feita “sobre o escrito e não em cena”. A operação crítica completa é a que consiste em 1º) retirar os elementos estáveis; 2º) colocar, então, tudo em variação contínua; 3º) a partir daí, transpor também tudo para ‘menor’ (é o papel dos operadores, respondendo à ideia de intervalo ‘menor’). (DELEUZE, 2010, p. 44). No show “Família Dzi Croquettes”, chamamos o público, demos primazia: “E, no devido lugar do espetáculo – *a Hora da Prostituta* –, ‘todos estão convidados a subir no palco e falarem o que quiserem, reservamos este momento para público’. A cena passou-se em branco por falta de voluntários”. (LOBERT, 1979, p. 92).

TOUPEIRA

Podemos apontar para outra leitura do Brecht, no qual ele se afasta dele mesmo, se abrindo para novos arranjos cênicos, criando uma ficção do tipo “vamos público, procurem vocês mesmos o final”. Esse último dado, da interpretação mais ampliada do *gestus* no teatro épico, leva “a um primeiro plano, se ele não tivesse diante dos olhos, no processo teatral, uma realidade translinguística totalmente ‘verbalizável’. É esta realidade que faz teatro, segundo a utopia para chegar a uma experiência social (comunicação alterada), que não pode competir com uma conceitualização, desde que pretenda transformar de volta a experiência sensorial em certeza política”. (LEHMANN, 2009, p. 227- 228).

SERPENTE

O problema talvez central é o de pensarem na representação e produção de um ideal de povo, sem ouvir o “povo”. Talvez concorde com Guattari: “o movimento operário e revolucionário estaria esclerosado atualmente devido a sua postura de surdez perante os verdadeiros desejos do povo e esta situação só pode ser remediada se nós pudermos, nos colocarmos a escuta de nosso próprio desejo e daquele de nosso entorno mais imediato.” (MACRAE, 1982, p. 107).

Ora, “‘Vocês sabem, o povo que falta’. O povo que falta e, simultaneamente, que não falta. O povo que falta, isso quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra

de arte e um povo que não existe ainda não é e não será jamais clara. Não há obra de arte que não faça apelo a um povo que não existe mais”. (DELEUZE, 2003, p. 398).

TOUPEIRA

Tentamos escapar dessas armadilhas ao nosso modo, por meio da Virgem Maria, do Bicho, de Nara.

SERPENTE

Para produção do novo, devemos abandonar a representação. Escapar do realismo. “É daí que emerge a virtualidade da Ideia, livre e dissemelhante, virtualidade plena e real, a qual é sempre suscetível de se atualizar. E que sempre pode se diferenciar em novas relações, já que não é simplesmente um decalque/cópia de uma essência pensada. Fonte da proliferação das multiplicidades, que se diferem do antinarcisismo das variações contínuas; contra os humanismos consumados ou finalizados. Sublinho: *proliferar a multiplicidade*”. (CASTRO, 2015, p. 27- 28). “Nesse espaço, o ser é livre para metamorfosear-se no não ser, ou seja, para tornar-se aquilo que está para além do pensável, que só pode emergir de uma situação quando se está presente e não pode ser antecipado, priorizado nem limitado”. (CYSNEIROS, 2014, p. 11). “O empobrecimento dos sistemas prévios de referência contextual denota a preocupação de seus autores em utilizar sua peça como veículo permanente de ideias novas e renováveis. A convenção é poder atribuir conteúdos múltiplos e diferentes a qualquer sistema formal e conseqüentemente eliminarão estes quando destruírem a qualidade da práxis. O esforço vai estar sempre ligado a manutenção das possibilidades de reformulação mais que a preservação dos temas em si mesmos”. (LOBERT, 1979, p. 226).

TOUPEIRA

Não nos subestime, implantamos novas formas e novos padrões para o teatro, seja “pelos textos que criaram e encenaram, pelas suas formas arquitetônicas renovadas, pelas novas técnicas de representação forjadas, pelas revoluções ideológicas que veicularam inseridos numa práxis – verdadeiramente demolidora, [...] mas em modelos associativos alternativos, socializantes” (MOSTAÇO, 1982, p. 184-185). E o novo para vocês, foi trazido pela opção do ambíguo em seus shows?

SERPENTE

Enquanto isso, demolimos as estruturas ao propor o caótico e a ambiguidade, como temas, mas como formas teatrais por excelência para expressar o novo. Fizemos de nossos shows “algo mutante, onde a ruptura permite graus e intensidades políticas e

estéticas diversas”. O ambíguo tem dois sentidos: um relacionado à própria estrutura do show ou relacionado à dimensão da subjetividade política. Pensando na proposta de um teatro minoritário, temos que abrir as fendas para que o novo se apresente. Por isso a ausência de uma dramaturgia em total em sua completude, que permite lugares de manobra e do improvisado traz o “esvaziamento de conteúdo imediato; suas verdades, ditas de modo irônico, duvidoso, jocoso, realçavam e reforçavam a instabilidade do terreno que sustenta os nossos valores, objetivos, sentidos, conceitos. Sua marca é o movimento; fazer contato com os Dzi é ser movido, mexido”. (CYSNEIROS, 2014, p. 11). Fazendo com que, daí em diante, toda a realidade proposta seja posta em jogo e, inclusive, as dores e sofrimentos tornem-se oportunidades de divertimento e riso. Realizando a função negativa da arte, associada a riso, grotesco e com a coisa sem sentido. (LEHMANN, 2003, p. 11).

TOUPEIRA

Como incorporar o político nessa prática teatral? Como descobrir o que é político onde habitualmente não se percebe nada? (LEHMANN, 2009, p. 3).

SERPENTE

Vamos pensar “[...] qual deveríamos falar mais sobre o movimento em direção às margens do que a partir delas. Deve-se pensar não num teatro com conteúdos políticos de “prima vista”, e sim num teatro que incorpore um relacionamento genuíno com o que é político. Isso seria possível, por exemplo, ao deixar algo acontecer através do teatro, mas não ao representar, imitar ou trazer ao palco uma realidade política que acontece em outro lugar, para no máximo impingir uma mensagem ou uma doutrina, e sim ao deixar a política ou o que é político atingir a estrutura do teatro, ou seja, ao atravessar o presente, [...]”. (LEHMANN, 2009, p. 5). Esse deixar acontecer necessitava de uma falta de dramaturgia, “no qual há uma fusão entre o ator e personagem ou personagens, ou ainda, pode-se dizer, no qual não existem personagens, apenas traços de uma, transformando qualquer tentativa de reprodução ou substituição numa impossibilidade, uma vez que atuado por outros, o resultado será necessariamente diferente. O teatro como mero fio condutor retira da linguagem a ênfase dada pelo teatro até então, neutralizando, assim, a captura de qualquer sentido primeiramente pela racionalidade – ou pelas defesas do ego.” (CYSNEIROS, 2014, p. 32). Era incontrolável, pois cada ator atualizava o roteiro com seu próprio linguajar, e como o conteúdo era apropriado pelo público? Posso arriscar que está mais nas ligações, nas relações entre uma variedade temática do que em grandes

temas. Existem insinuações, apelos para uma compreensão ou provocação. As imagens formadas no palco se situavam como lentes de aumento, “que desloca conteúdo e forma segundo o grau de aproximação onde, excessos e carências, se absorvem na economia da percepção e informação dados pelo contexto da pessoa em ação”. (LOBERT, 1979, p. 99).

TOUPEIRA

Cria-se um teatro à deriva, ou variável! Sempre se deslocando de lugar.

SERPENTE

Se a toda hora tentamos escapar das classificações, aqui nos rendemos à proposta de teatro ‘menor’, em que a subtração é a possibilidade de um fluxo de intensidades, de afetos, experiências e experimentações. A proposta era “eliminar as constantes ou invariantes não apenas na linguagem e nos gestos, mas também na representação teatral e no que é representado em cena; portanto, eliminar tudo o que ‘exerce’ Poder, o poder daquilo que o teatro representa (o Rei, os Príncipes, os Senhores, o Sistema), mas também o poder do próprio teatro (o Texto, o Diálogo, o Ator, o Encenador, a Estrutura); e, a partir daí, fazer tudo passar pela variação contínua, como por uma linha de fuga criadora que constitui uma língua ‘menor’ na linguagem, um personagem ‘menor’ em cena, um grupo de transformação ‘menor’ através das formas e temas [*sujets*] dominantes.” (DELEUZE, 2010, p. 55).

SERPENTE

Essa operação procede conforme o teatro de Carmelo Bene: “esse teatro crítico é um teatro constituinte, criador do novo. [...] é crítico porque opera amputando, subtraindo alguma coisa – alguns dos elementos – da peça originária para fazer aparecer algo diferente.” (DELEUZE, 2010, p. 11-14). [...] a subtração dos elementos do poder, que libera uma força não representativa como potencialidade do teatro. (DELEUZE, 2010, p. 11-14). A improvisação a partir do texto, e sua modificação incessante no palco, traz a libertação da linguagem: “Quero uma linguagem usada de modo novo, excepcional e incomum; revelar suas possibilidades de gerar o choque físico...”. (KÜHNER, 1997, p. 27). O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria, enquanto devir-universal, operando alianças aqui ou ali conforme o caso, seguindo linhas de transformação que saltam para fora do teatro e assumem uma outra forma, ou se reconvertem em teatro para um novo salto.

TOUPEIRA

Como o processo de tomada de consciência marxista?

SERPENTE

“A consciência, a tomada de consciência, é uma grande potência, mas não é feita para as soluções nem para as interpretações. É quando a consciência abandona as soluções e interpretações que ela conquista sua luz, seus gestos e seus sons, sua transformação decisiva.” (DELEUZE, 2010, p. 64).

TOUPEIRA

Esse teatro pretende partir em direção a quê? Chegar onde?

SERPENTE

O importante para nós, “não era saber quem você é, mas quem você deixava de ser – e rapidamente deixar de ser novamente. A existência para eles se transformava numa experiência nômade.” (THURLER, 2011). Estávamos sempre em trânsito, deslizando sobre as categorias, colocando nosso corpo em vibração. Estamos num campo de batalha, suspendendo sentidos e significados culturais, aos poucos sua audiência era convocada a “posicionar-se para aquém da acomodação no confortável afundamento no lugar-onde-me-puseram do cotidiano. Esse deslocamento provocado pelo corpo a corpo não trazia somente desconforto, mas o empoderamento dos indivíduos subitamente conscientes de sua liberdade de escolha [...]” (CYSNEIROS, 2014, p. 64). Nossos corpos estão a serviço do desbunde!

TOUPEIRA

Não poderia ser diferente, porque se a premissa de que seus projetos de teatro e de vida se superpunham, incorporando o cotidiano, o imediato, o vivido, ao propor aos espectadores “transar suas próprias transas”, “se assumir” e “curtir em cima” do que viesse, adotava de forma inevitável “desobedecer a”. Flutuavam entre as definições dos conceitos; eles transcendiam os enquadramentos, as classificações, transitavam entre os rótulos somente para ir além deles e os implodir, desconstruir e desestruturar.” (THURLER, 2011). Buscava-se o confronto entre corpos masculinos em roupas supostamente femininas. Rompendo com a ideia de que isso somente era possível no carnaval.

“[...] brasa viva de Momo – gozador

homem que imita mulher

mulher que imita mulher

mulher que imita homem

homem que imita homem
 nem Sansão nem Dalila
 ABAIXO O CORTADOR DE ONDA!

o espetáculo transborda o palco
 espaços públicos

A VOZ DO CARNAVAL

Juca imita Carmen Miranda
 e outros

salamaleques” (HOLLANDA, 1981, p. 82-83).

SERPENTE

Os atores, creio, levaram para o palco sua fechação: queriam dar pinta e se divertir. A revolução foi inesperada. O contexto sociopolítico era responsável por “um mal-estar, uma náusea, que vira nesse movimento besta uma oportunidade de vômito; e foi assim que o deboche tornou-se crítica, ainda que fosse totalmente possível ir ao teatro e sair de lá só com a alma lavada por algumas boas risadas, sem uma grande reflexão. E ainda assim o espetáculo estaria justificado.” (CYSNEIROS, 2014, p. 33).

TOUPEIRA

Havia espaço para o entendimento da sua significação diante do ESTADO?

SERPENTE

Nós éramos a própria falha. Para nós, o erro, a falha, é nossa potência, inclusive em face do público. Não tínhamos um objetivo definido, mas talvez resida nisso a nossa força! “A julgar pelos valores do grupo e pelo impacto dos expectadores, é seguro assumir que a referida obra teatral não possuía objetivo definido, pois definir um objetivo e traçar estratégias para atingi-los pertence ao domínio da razão e esse não era um espetáculo racional. Antes, ele era uma experiência para os sentidos. Daí o seu potencial transformador, transgressor.” (THURLER, 2011) “Em sua estética *camp*,²² Dzi Croquettes falha, por não ter o fracasso como objetivo – isso seria, paradoxalmente, ter sucesso –, mas por não adotar como seus os meios já

²² Ela diz que “camp (um termo difícil de traduzir, mas equivalente, *grosso modo*, ao nosso “fechação” ou “bichice”) seria uma sensibilidade” um tipo de esteticismo, uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético, mas não em termos de beleza e sim em termos do grau de artifício e estilização. Esta forma de percepção do mundo seria uma decorrência da condição de oprimido do homossexual, que torna possível que ele enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento. A força do “camp” repousa em grande parte no seu humor corrosivo e iconoclasta, disposto a ridicularizar todos e quaisquer valores. (MACRAE, 1982, p. 109-110).

constituídos pelo poder, pela norma. Buscando novos meios, abrindo-se a novidade, exagerando, o espetáculo abre mão do conteúdo e da moralidade e o fazendo tornou-se extraordinário. Ele falha, precisamente, por que não busca adequar-se; ele precisa falhar para revelar sua potência.” (CYSNEIROS, 2014, p. 105) Nossa falha encontrou nos elementos do riso (humor, ironia) e da *performance* os descaminhos em busca de um teatro minoritário.

TOUPEIRA

O humor também está presente na maior parte das esquetes de vocês, o traço forte do seu teatro era rir de si mesmos, não se levarem a sério, sempre caindo do salto, não se levando a sério. (CYSNEIROS, 2014, p. 32). “A alegria marida-se à política, contagiando-se, ao ponto que o trágico é expurgado, denunciado como elemento oposto”. (GODINHO, 2003, p. 10). Para os Dzi Croquettes, “você pode falar sobre tudo que te angustia, que te afeta, tudo que você acha que está fora dos eixos, com humor. É a saída” (CYSNEIROS, 2014, p. 32).

SERPENTE

O humor travestido de grotesco, abjeção, foi destinado a permitir a emergência de novas subjetividades políticas, aqui a ambiguidade abre a fenda para uma experimentação com o público, em que ele era convidado também a preencher com sua subjetividade. Havia humor também na própria falta de sentido, “são falas que cobrem outras falas – as dos outros atores – e estas são cobertas pela música como se fosse a intenção do espetáculo de separá-los mais ainda de seus significados”. (LOBERT, 1979, p. 41). Todas as sobreposições que se calam, dando margem ao silêncio. Ser disruptivo, transgressor, de modo a facilitar “novos modos de subjetivação nas quais abjeção e sujeição podem ser fundidas, embaralhadas e vivenciadas simultânea e alternadamente; e perceber de que maneira tanto o grupo, quanto o documentário que o atualiza, lidam com o artifício e o fracasso como instrumentos de desterritorialização de sujeitos e (re)territorialização de corpos abjetos.” (CYSNEIROS, 2014, p. 14). “O humor *camp* do grupo invertia todos os padrões de papéis sexuais normativos, abalando as marcas e representações de gênero tradicionais de masculinidade. Sua mensagem sexual que confundia propositalmente os gêneros promovia a ideia de que suas imagens externas eram anomalias superficiais. A fluidez com que assumiam *personas* masculinas e femininas – o Dzi Croquettes parecia dizer – era possível precisamente porque os seres humanos possuíam em si características de ambos os sexos. O refrão de uma canção

dizia que, apesar da aparente 'alteridade' de suas representações, eles não eram diferentes dos membros do público: 'presença maravilhosa dos Dzi Croquettes, cidadãos ... *made in Brazil*, já avisei ... gente computada igual a vocês'." (GREEN, 2000, p. 410- 411).

SERPENTE

Esta incompreensão era reflexo do desdém do grupo diante da racionalidade da política predominante naquele período histórico. Em determinado momento, quando se achava entender algo, vinham eles corromper. Construíram esse algo, o entre, o interstício, o que poderia ser uma nova subjetividade política. Resistem aos códigos, binários. "[...] tudo é e não é". (LOBERT, 1979, p. 28). "Aqui, tudo passa como se ora fosse, ora não fosse, se, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, esses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes, vivenciando-os o sujeito, alternadamente, sem que a tensão engendre o novo, não se pode falar de contradição, mas apenas de ambiguidade". (LOBERT, 1979, p. 28).

TOUPEIRA

Recusavam-se a seguir o posto como o lugar que devam aceitar, mas construir e criar um lugar ainda não desenhado. (TEDEIA, 2011, p. 220). Propositadamente davam especial passagem aos novos campos sociais, aspectos outrora invisibilizados como gênero, da classe, da raça e da sexualidade. "Deixar a repetição que dá consistência a própria subjetividade e ceder um pouco ao caos, ao fracasso ou a loucura, ainda que só por um momento, dar passagem a novos afetos, ou a novas maneiras de responder as interpelações do cotidiano, pode provocar um deslocamento de sentido que faz com o mundo – ou mundos inteiros – desmorone." (CYSNEIROS, 2014, p. 51).

SERPENTE

Queremos evitar "enquadramentos, classificações, definições fechadas; ou inversamente preservar uma proposta que se alargasse, abrisse vão ao infinito. Sem transformar seu projeto num novo enquadramento, ou melhor, como conseguir transgredi-lo continuamente". (LOBERT, 1979, p. 19- 20).

TOUPEIRA

Abertura para aquilo que vocês denominaram como representação infinita, onde "Seus escritos subvertem o código ideológico (mitemas familiares, religiosos, estatais) ao mesmo tempo que o código da língua (garantia última da unidade do sujeito). Uma subversão que é uma *prática* e não uma derivação, por que ela formula não uma nova

linguagem (no sentido simbólico tético), mas uma rede simbólica que é o imediato de um ritmo semiótico no qual se decifram por um lado o corpo infinitesimal (sujeito e objeto ao mesmo tempo), por outro lado e ao mesmo tempo os códigos naturais, ideológicos, políticos múltiplos”. (LOBERT, 1979, p. 19). Vocês partiram de um lugar marginal, a boate, para o palco de um teatro. Isso somente reforçou a ruptura com o espaço teatral. Nesse sentido, era impossível pensar numa estrutura que não privilegiasse o corpo no palco. “Terá sido isto uma *performance*? Um fio de instituição, um arrastão de associações, um modo de convocar esteticamente um turbilhão de sensações e elementos disparatados mas ao mesmo tempo o cuidado para que elas ‘funcionem’. Se ‘disparem’ mutuamente, se ‘intensifiquem’, e assim criem um curto sentido, na sensação, na percepção, no pensamento.” (PELBART, 2003, p. 165).

SERPENTE

A aposta na *performance* “*from the object to the body as agent and object, from “atemporal” apprehension of a completed work to the intensified awareness of temporality through the participatory experience in the process of its making, from the primacy of the rational to the celebration of somatic expressivity.*”²³ (FUSCO, 2000, p. 8) O paradoxo é que a *performance* floresceu num momento em que a presença do ESTADO no espaço público se materializou no controle dos corpos com violências, “*I am here referring to the disappearance of bodies, the brutality of the military and the police, the censoring of contestatory voices, and open warfare against political opposition*”.²⁴ (FUSCO, 2000, p. 9).

TOUPEIRA

Estávamos em conexão, na peça “Liberdade, Liberdade” também falamos na censura dos corpos:

“TODOS

Será devidamente censurado

E se balançar o corpo, vai para mão do delegado

Será devidamente censurado

E se balançar o corpo.” (SCDP, 1969, p. 43).

²³ “Do objeto ao corpo enquanto agente e objeto, da apreensão “atemporal” de uma obra concluída à consciência intensificada da temporalidade por meio da vivência participativa no processo de sua construção, da primazia do racional à celebração da expressividade somática”.(Tradução Nossa)

²⁴ “Aqui me refiro ao desaparecimento de corpos, à brutalidade dos militares e da polícia, à censura de vozes contestadoras, e à guerra aberta contra a oposição política”.(Tradução Nossa)

SERPENTE

Éramos disruptivos, “Somos *performers*, não somos atores representando, apenas somos! [...] é um autobiógrafo, que possui uma relação direta com os objetos e com a situação de enunciação. [...] é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e enquanto pessoa) e como tal se dirige ao público.” O *performer* realiza uma encenação de seu próprio *eu*, o ator faz o papel de outro” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 48). “*The risks that Dzi Croquettes took, with the censorship of Brazilian censorship in the mid-1970s, the risks that they took with their own bodies in the creation of performance persona, and, fundamentally, the risks that they took in the creation of routines that audiences and critics at the time found difficult to categorize were all part of the defiance of fossilized cultural categories, authorized artistic expressio, and violently imposed social subjectivities. If the dictatorship excised violence in the interplay between what was permissible and what was banned, the performance routines of Dzi Croquettes would be symbolically violent acts of defiance designed to disrupt cultural complacency.*”²⁵ (FOSTER, 2013, p. 3).

TOUPEIRA

A *performance* centrada no corpo garante a diluição das fronteiras, borrando os limites ora estando aqui, ora não estando mais. A subversão da *performance* passa pelo sexo, gênero. Veja a descrição dessa cena: “Numa explosão de música, gritos, luzes que piscam, corridas de cima para baixo, o palco é invadido por 'odaliscas, vedetes, viúvas, pierrôs, prostitutas, *clowns* e rumbeiras': a família Dzi Croquettes se apresenta. Maquiagem, roupas, e gestos os distinguem uns dos outros. Mas a indiferenciação de protótipos masculinos e femininos é comum a todos. Grandes cílios, bocas exageradas e a purpurina cintilante e colorida, formando desenhos psicodélicos, mancham seus rostos e corpos que exibem barbas, bigodes e pelos viris. Os vestuários delirantes englobam vestidos de lamê, maiôs de franjas e lantejoulas, malhas de balé desfiadas, combinações desajeitadas, chapéus extravagantes,

²⁵ “Os riscos que os Dzi Croquettes correram com a censura da censura brasileira em meados da década de 1970, os riscos que correram com os próprios corpos na criação de personagens de performance, e, fundamentalmente, os riscos que correram na criação de números que o público e os críticos daquela época tinham dificuldade em categorizar, faziam todos parte do desafio às categorias culturais fossilizadas, à expressão artística autorizada, e às subjetividades sociais violentamente impostas. Se a ditadura exerceu violência na interação entre aquilo que era permissível e aquilo que era proibido, os números das performances dos Dzi Croquettes seriam atos simbolicamente violentes de desafio com o propósito de perturbar a complacência cultural.”(Tradução Nossa)

perucas... meias de futebol presas a ligas de mulher e pés calçados com sapatos de salto ou botas pesadas e polainas". (GREEN, 2000, p. 410).

SERPENTE

O corpo questionava os estereótipos, se tornando lugar de resistência. Em nossos espetáculos, "os signos se misturavam, havia uma mescla de adereços, entre sutiãs e botas militares, perucas e luvas de boxe." (MOSTAÇO, 2011, p. 2). Um risco que ao ser traçado imediatamente abre espaço para outro risco que o desmonta. Um gesto anterior que o posterior, ao se colocar lado a lado, resignifica as contradições, "um – gesto – começado – genericamente masculino, se especifica – na ação – num feminino': a 'continência militar' se decompõe e se transforma num 'virar a bolsa'. Alternativamente um 'balanceio de quadris' se desdobra na expressão 'virilizante de força'". (LOBERT, 1979, p. 32). Assim, nem homem, nem mulheres [...] "eles dançavam em cena e contavam piadas cheias de humor ambíguo, tentando furar o cerco repressivo desse período ditatorial em que a censura e a polícia mobilizavam-se ao menor movimento que destoasse dos parâmetros permitidos" (TREVISAN, 2011, p. 288).

TOUPEIRA

O corpo nu associado ao humor, por "ser menos verbal e mais performático, envolvia a audiência de modo a possibilitá-la um contato com obra e de cada receptor com seus próprios recursos – medos, desejos, valores." (CYSNEIROS, 2014, p. 35). Deve-se destacar "a ideia de espaço cênico, o vazio desse espaço, mas também na forma como ele é preenchido, configurado por signos, máscaras, por meio dos quais o ator desempenha um papel, ou papéis, como a cena atravessa pontos, tece pontos notáveis e a repetição vai sendo tecida, compreendendo a diferença (DELEUZE, 2006, p. 31; BRITO, 2013, p. 10).

SERPENTE

O nosso corpo ficava à deriva e encarnava prazer. A *performance* permitia uma arte efêmera, "*time-based and process oriented, that incorporated the body as an object and as subject of inquiry, and explored extreme forms of behavior, cultural taboos, and social issues.*" (UGWU, 1995, p. 150). "*Artists dealing with these issues often adopt the strategy of reworking cultural stereotypes, a very different objective from that of the imaginative retrieval of 'original cultural forms', or that of creating entirely new paradigms devoid historical traces. Reworking stereotypes leads yo heated debates about the extent to which the artists ironic reinterpretation of an established paradigm*

can be discerned by different audiences, and hence the danger inadvertently recapitulating the scenarios they seek to subvert."²⁶ (UGWU,1995, p. 164). O "espetáculo que evoluía, como um organismo, sem se fixar, sem se institucionalizar, e essa evolução era compartilhada com o público à medida que se desdobrava – não se aguardava os seus resultados para sobre eles incidir o julgamento se bom ou mau, digno ou indigno de ser mostrado, se seria lucrativo ou não, a experiência seria feita no palco." (THURLER, 2011, p.15)

TOUPEIRA

Sua fluidez, que fugia de um *script* fixo e estático, apagava as convenções teatrais, sociais e políticas preestabelecidas. "Os Dzi Croquettes certamente deram expressão aos afetos marginais e ao fazê-lo romperam com a moral da sociedade de sua época e produziram uma nova realidade. Eles se permitiram o atravessamento e modificação por afetos que deram origem a novas formas de fazer teatro, de conceber masculinidade, a feminilidade, o exercício da sexualidade, para citar os mais óbvio." (CYSNEIROS, 2014, p. 51). "[...] querendo ou não, pouco importa – para aglutinar todo tipo de loucos e marginais, mundanos ou não". (DELEUZE, 2013, p. 15).

SERPENTE

Assim fizemos a política, de modo oblíquo, expressando somente o que é possível pelo teatro, tornando-se intraduzível a conceitualização do discurso político da realidade. E o mais importante, não reproduzimos a política, mas a interrompemos. Censura política. Portanto, "o teatro político deveria ser entendido como uma prática não da regra, mas da exceção. Somente a exceção, a interrupção do que é regular, deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação [...]". (LEHMANN, 2009, p. 8). Temos que ter um teatro que rompa, admitindo vozes outras não encontradas na representação política, de forma a não substituir o lugar das reuniões, seguir abrindo fendas.

²⁶ "Baseado no tempo e orientado por processos, que incorporaram o corpo como um objeto e como sujeito de questionamento, e exploraram formas extremas de comportamento, tabus culturais e questões sociais." (UGWU,1995, p.150) "Os artistas que lidam com essas questões muitas vezes adotam a estratégia de retrabalhar os estereótipos culturais, um objetivo muito diferente do objetivo da recuperação imaginativa de 'formas culturais originais', ou do objetivo da criação de paradigmas totalmente novos destituídos de traços históricos. Retrabalhar estereótipos leva a debates acalorados sobre o grau de capacidade de públicos diferentes discernirem a reinterpretação irônica pelos artistas de um paradigma estabelecido e, portanto, o perigo de recapitular inadvertidamente os cenários que procuram subverter."(Tradução Nossa)

(O ESTADO adentra a cena).

SERPENTE

Pode chegar junto, não temos medo, nossa força é na mesma medida de nossa resistência. Se quiseram nos condenar à morte, gritamos pela vida, pela criação.

“Ao lado do poder, há sempre potência. Ao lado da dominação, há sempre insubordinação. E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo: este ponto... é simplesmente lá onde as pessoas sofrem, ali onde elas são as mais pobres e as mais exploradas; ali onde as linguagens e os sentidos estão separados de qualquer poder de ação e onde, no entanto, ele existe: pois tudo isso é a vida e não a morte.” (NEGRI, 2001).

TOUPEIRA

Ao ESTADO, o seguinte aviso: ‘Podem me prender/Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião’ (62).” (DAMASCENO, 1994, p. 159). ‘O resto é só ter coragem’. ‘Carcará/Pega, mata e come!’ (82)” (DAMASCENO, 1994, p. 162).

TOUPEIRA E SERPENTE

Nosso denominador comum quanto as nossas resistências, mesmo tendo construídos pontos de vista divergentes, é que nossa resistência se opõe ao um “estado de coisas” que compõe um poder: um movimento de insurreição que se eleva contra a opressão. (BERGEN, 2009, p. 11).

TOUPEIRA E SERPENTE

Não nos encontramos pessoalmente em tempo e espaço determinados, mas aqui estamos em coexistência, possibilitando a aliança entre as resistências que provem de nossas peças e vidas. Somos resistentes porque por meio de nossa prática artística afetamos o espaço político, por sermos portadores de “intencionalidades voltadas a processos de transformações, internos ou externos aos sujeitos.” (CHAIA, 2007, p. 39).

Nem toda obra de arte será resistência, mas toda resistência é uma obra e arte. A arte é resistência. “O ato de resistência tem duas faces. É humano e é também o ato da arte. Apenas o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta dos homens”. (DELEUZE, 2003, p. 398). A resistência se anunciará com “a difusão de comportamentos resistentes e singulares.

Se ela se acumula, ela o faz de maneira extensiva, isto é, pela circulação, a mobilidade, a fuga, o êxodo, a deserção [...]” (PELBART, 2003, p. 142).

TOUPEIRA E SERPENTE

Apesar dos elementos que partilhamos nas nossas práticas teatrais de resistência, o que nos faz TOUPEIRA e SERPENTE?

TOUPEIRA

Ao tomarmos uma prática teatral do Brecht, da representação, nos filiamos à prática da resistência dialética²⁷. “[...] o drama está intrinsecamente relacionado com a noção de dialética, dialética no sentido de um conflito que tem uma progressão e que vai caminhar depois, mais à frente, para uma síntese. Não há como dissociar o conceito de drama dessa dialética”. (LEHMANN, 2003, p. 10) E, por conseguinte, se temos representação, “está ligado indissociavelmente à ideia de uma verdade, de uma totalidade, de uma coisa que tem fim. Mas essa interconexão, ou ligação, não é a mesma coisa cem por cento”. (LEHMANN, 2003, p. 17). Nessa linha, há uma verdade exterior, e “*el teatro tiene por función la de volver visible la relación de los sujetos com esa verdad que el mundo inmediato oblitera*”. (BADIOU, 2005, p. 120).

SERPENTE

Por isso “*le processus dialectique fait passer les deux termes l’un en l’autre jusqu’à les mener à une unité synthétique plus haute rachetant les limitations de la thèse et de l’antithèse. Opter pour une altérité intérieure au même, c’est aussi décider d’une liaison entre activité et passivité (...) règne d’un démon de la nécessité absolue rédimant toute contingence, loi d’airain travaillant à la mise en place d’une équation sans reste, à savoir, celle du réel et du rationnel, position d’un Soi assurant par sa maîtrise une marche triomphante vers l’émancipation*”²⁸ (BERGER, 2009, p. 16). Neste processo está presente que a contradição é a raiz do movimento pensado na superação desta no interior.

²⁷ A resistência dialética aqui elaborada se relaciona com o que Berger nos apresenta como onde dialética, no qual apesar da infinitas diferenças categoriais, podemos articular vários autores a partir de alguns elementos constantes no pensamento dialético. Neste ponto podemos referenciar: Hegel, e reorganização do seu pensamento por Marx e a Escola de Frankfurt. (BERGER, 2009, p.15).

²⁸ “O processo dialético faz os dois termos se cruzarem até levá-los a uma unidade sintética maior, adquirindo as limitações da tese e da antítese. Optar por uma alteridade interior ao mesmo, é também decidir por uma ligação entre atividade e passividade (...) reina a partir de um demônio uma necessidade absoluta que redime toda contingência, uma lei de ferro trabalhando para o estabelecimento de uma equação que coincide exatamente, a saber, aquela do real e do racional, posição do Eu garantindo por meio de sua mestria um caminhar triunfante rumo à emancipação”(Tradução Nossa)

TOUPEIRA

“Porque o drama enquanto estrutura nos oferece uma ideia da estrutura como totalidade. Você não tem como impedir isso. Existe uma estrutura de começo, meio e fim, e essa estrutura quer dizer totalidade. Isso já se pode ler em Aristóteles. Ele diz que uma tragédia precisa ser um todo. E logo em seguida diz que um todo é o que tem começo, meio e fim”. (LEHMANN, 2003, p. 17) Totalidade, ideia central para a resistência dialética filosófica. Podemos falar “*el teatro produce, em si mismo y por si mismo un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no se a el escenario*”²⁹. (BADIOU, 2005, p. 121). A contradição sempre se realizará em busca dessa totalidade, em torno da identidade que se nega e se reafirma novamente. Em nosso exercício teatral, já estava contido nas peças algo que se transformava, no “Show Opinião” era Nara, em nossa vida, era a lógica do PC na mobilização da burguesia nacional em face do imperialismo.

SERPENTE

Em suma, nossa diferença é que, a dialética, “*là où la première 'peint soi sur le monde*”, enquanto no vitalismo³⁰, “*peint le monde sur soi*”³¹. (BERGEN, 2009, p. 18). O mundo e sua realidade para a dialética está em vias de transformação quando a ação do resistente se alicerça na negatividade, estabelecendo a contradição já posta. Enquanto isso, o tomarmos uma prática teatral da *performance*, do corpo e da subtração, nos filiamos a resistência vitalista, alicerçada nas ideias de uma alteridade que advém diferencial e intensiva. “*Là où le devenir dialectique se voit impulsé par le moteur du négatif et dessine un mouvement symétrique au cours duquel un terme se fait l'autre, le devenir vitaliste produit un schéma asymétrique où, sous la poussée d'un point de crise qui dérègle l'agencement, une multiplicité s'arrache à ce qui la méduse et s'engage dans des 'noces contre nature' avec ce qui l'assaille. Il n'y a pas à nier l'altérité et à intérioriser cette différenciation; le détour par l'extériorité ne s'offre pas comme l'instrument d'une possession plus haute: un terme émerge au fil d'une genèse*

²⁹ “O teatro produz em si e por si mesmo um efeito de verdade singular, irreduzível. Há uma verdade-teatro que não é dado em qualquer lugar não para o palco.”(Tradução Nossa)

³⁰ O vitalismo não se apresenta de forma homogênea, parte de Espinosa e reflete-se em condições outras em Bergson, Deleuze. (BERGER, 2009, p. 22). Apostamos na proposta de Pelbart, quando identifica um vitalismo próprio em Deleuze, ao se contrapor a finitude, a angústia, a castração, a morte. Ainda, evoca “a vida como um indefinido, neutro, singular, acontecimento que transborda toda a repartição entre o interior e o exterior, o subjetivo e o objetivo, o bem e o mal. [...] a vida como virtualidade pura, potência pré-individual, campo de imanência do desejo.” (2010).

³¹ “Onde a primeira ‘se pinta sobre o mundo’, enquanto o vitalismo³¹, ‘pinta o mundo sobre si’”(Tradução Nossa)

*risquée, sur base d'un heurt avec le chaos, lequel terme affirme la coexistence des termes virtuels qui demeurent enroulés*³² (BERGEN, 2009, p. 22-23).

TOUPEIRA

Partimos da negatividade como movimento que, *"plongeant la conscience dans l'inquiétude, introduit d'une part un jeu, une scissiparité en elle, d'autre part un écart par rapport au monde, doublant la différence avec soi d'une contradiction avec le monde. Elle est le levier de cette plasticité qui transite toute détermination. Toute négation se redouble en une négation de la négation: le fini, niant la totalité infinie qu'il se fait ne pas être, se nie à son tour et conquiert l'infini, l'identité du sujet et du monde. Il n'est d'identité que médiée par la négativité, la différence à soi"*³³ (BERGEN, 2009, p. 33).

SERPENTE

A dialética torna-se incapaz de produzir a diferença, porque se acomoda no quadro das representações e da identidade. O limite é dado por aquilo que já está presente desde o início. *"A decir verdad, la dialéctica no libera lo diferente; sino que, por el contrario, garantiza que siempre estará atrapado. La soberanía dialéctica de lo mismo consiste en dejarlo ser, pero bajo la ley de lo negativo, como el momento del no ser. Creemos que contemplamos el estallido de la subversión de lo Otro, pero en secreto la contradicción trabaja para la salvación de lo idéntico"*³⁴. (FOUCAULT, 1970, p. 26).

³² "Onde o devir dialético se vê impulsionado pelo motor do negativo e desenha um movimento simétrico no decorrer do qual um termo se faz outro, o devir vitalista produz um esquema assimétrico onde, sob o impulso de um ponto de crise que desequilibra o agenciamento, uma multiplicidade se arranca daquilo que a paralisa e se envolve em um 'casamento antinatural' com aquilo que a ataca. Não é o caso de negar a alteridade e interiorizar esta diferenciação; o desvio pela exterioridade não se oferece como o instrumento de uma posse mais elevada: um termo emerge no decorrer de uma gênese arriscada, baseada em uma colisão com o caos, aquele termo afirma a coexistência dos termos virtuais que permanecem enrolados."(Tradução Nossa)

³³ "Mergulhando a consciência na inquietude, introduz por um lado um jogo, uma fissão binária nela, e por outro lado uma brecha em relação ao mundo, duplicando a diferença consigo mesmo a partir de uma contradição com o mundo. Ela é a alavanca desta plasticidade que transita toda a determinação. Toda negação se redobra em uma negação da negação: o finito, negando a totalidade infinita que ele se faz não ser, se nega por sua vez e conquista o infinito, a identidade do sujeito e do mundo. É somente identidade mediada pela negatividade, a diferença consigo mesmo." (Tradução Nossa)

³⁴ "Na verdade, a dialética não liberá-lo diferente; mas, ao contrário, ele garante que sempre ser preso. A soberania dialética do mesmo é deixá-lo ser, mas sob a lei do negativo, como o momento do não-ser. Acreditamos que contemplamos o surto de subversão do Outro, mas contradição secretamente trabalhando para a salvação da mesmice."(Tradução Nossa)

TOUPEIRA

Aos sermos resistência dialética, estabelecemos uma oposição ao ESTADO, à sociedade. O conflito se impunha entre comunistas e burguesia, entre os subversivos e o ESTADO. Instituído um processo de correlação de forças.

SERPENTE

Essa matriz dialética de posição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro do comando, com as subjetivações identitárias dos protagonistas definidas pela sua exterioridade recíproca e complementariedade dialética. Nossas relações não eram diretas e sistemáticas, porque suscitamos “posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes. Criam-se outros traços de conflitualidade.” (PELBART, 2003, p. 136). Aqui em nossa forma de exercer a resistência, consiste “*au carrefour des actions et passions que les corps exercent les uns sur les autres; lorsque dans cette distribution des valences énergétiques, dans ces jeux entre corps affectés et corps affectants un vecteur de pétrification, d’amenuisement vital menace un agencement, un soulèvement de la servitude en direction de la liberté est à même d’éclater, éperonné par le désir de gagner une amplitude vitale porteuse de l’affect de joie commun à Spinoza, Nietzsche et Deleuze*”³⁵ (BERGEN, 2009, p. 45).

TOUPEIRA

Queremos guerra ao ESTADO. O antagonismo, a oposição frontal em nome da guerra. Assimilada em grande medida na lógica da eliminação, da organização coletiva organizada num único objetivo comum, no qual amigo-inimigo se tornam a síntese do conflito. A expressão de nossa guerra ocorre no combate, no contra, inclusive. (BERGER, 2009, p. 41-54).

SERPENTE

O objetivo dialético turva seu caminho no enfrentamento ao Estado, se deixando capturar ao buscar a tomada do poder e “a ilusão de uma lei para pacificar a guerra instaurada pelo ESTADO, “falsa coincidência entre Estado e lei conduziu o

³⁵ “No cruzamento das ações e paixões que os corpos exercem uns sobre os outros; quando nesta distribuição das valências energéticas, nesses jogos entre corpos afetados e corpos que afetam, um vetor de petrificação, de diminuição vital ameaça um agenciamento, um levante da servidão rumo à liberdade está capaz de estourar, impulsionado pelo desejo de ganhar uma amplitude vital portadora do afeto de alegria (l’affect de joie) comum a Spinoza, Nietzsche e Deleuze.” (Tradução Nossa)

pensamento revolucionário a reclamar-se outra legalidade, a qual não poderia senão passar pela conquista do Poder e pela instauração de um outro Estado.

ESTADO

Uma de nossas formas de capturar as resistências é nos apoiar na representação, para além do controle da censura e da sociedade, algumas resistências que se amparam nos mecanismos da representação, acabam por não ceder às novas resistências. “A representação aparece como verdadeira parafernália contra o que emerge e não cessa de se apresentar contra o processo a algazarra da ideia que constitui um perigo para a quietude da consciência. O afecto, à base da representação, é talvez o medo da vida e de suas múltiplas expressões. Nenhum *controle* sobre o real é possível, pois tudo é variação de variedades, desordem criadora, e as próprias ideias são multiplicidades simultaneamente distintas e obscuras, insondáveis potenciais que desfazem o sujeito de sua identidade, tornando-o um paciente”. (LINS, 2004, p. 41). A representação elaborada do povo brasileiro, como um dos caminhos para a resistência, foi transposta e aceita pela TOUPEIRA em suas peças de teatro. Dessa forma, manejamos essa figuração dentro do imaginário social do regime militar.

SERPENTE

A resistência vitalista dissipa “*la filosofía de la representación, de lo original, de la primera vez, de la semejanza, de la imitación, de la fidelidade.*”³⁶ (FOUCAULT, 1970, p. 10). Para nós é insuportável o que a representação faz do real, como “algo exterior e separado do pensamento. Logo, o que é insuportável é fazer crer que o pensamento se reduz à consciência e que o corpo é redutível ao organismo”. (LINS, 2004, p. 38). Nossa forma é guerrilha, na qual operamos numa contraefetuação³⁷ dos “estados de coisas”, onde se dobra os termos atuais para a liberação do campo das virtualidades. (BERGEN, 2009, p. 55-56). Nossa oposição funda-se aos “*rappports extrinsèques avec*

³⁶ “A filosofia da representação do original, pela primeira vez, a semelhança, imitação, a fidelidade.”(Tradução Nossa)

³⁷ Efetuar e Contraefetuar constituem duas atividades opostas, porém necessárias e complementares para a prática filosófica: produzir conceitos. Efetuar significa conceituar, delimitar a potência semântica das coisas, aprisionar (totalizar ou saturar semanticamente) o Ser. Contra-efetuar, ao contrário, significa liberar o Ser desta prisão ontológica (des-ontologizar), criar linhas de fuga (um sentido) para o devir. A contraefetuação, neste caso, libera o Ser para as forças em si, sem mediação das formas (como o fazem as filosofias abstratas e transcendentais). Conceituar, neste caso, constitui uma atividade incessante de aprisionamento e libertação do sentido.

des nébuleuses, des constellations, d'après lesquels chaque pion du go remplit des fonctions d'insertion ou de situation, comme border, encercler, faire éclater."³⁸ (BERGEN, 2009, p. 58). A exemplo, liberamos o masculino e o feminino, possibilitando que aquilo que subsistia nesses conceitos se expressasse.

TOUPEIRA

Nos organizamos em *"les ensembles sociaux présentent en effet un petit nombre d'états possibles: la sérialité, le groupe en fusion, l'organisation et l'institution."*³⁹ (BERGEN, 2009, p. 67-68). Em nosso caso, nos organizamos em grupo teatral a serviço inicialmente do PC. Adesão da qual com o tempo fomos nos afastando.

SERPENTE

Somos *"Peuplé d'intensités, de devenirs, soumis à des connexions avec le dehors qui fortifient ou décomposent ses rapports, tout agencement, qu'il soit individuel ou collectif, présente une cartographie de lignes en perpétuel dynamisme."*⁴⁰ (BERGEN, 2009, p. 72). Multiplicidades, que não se filiavam a movimentos sociais ou categorias criadas pelo ESTADO. Era tudo. Era nada. Para alguns, homossexuais; para outros, travestis; para o ESTADO, subversivos; para nós, simplesmente: Dzi Croquettes. Irradiava novas subjetividades políticas. Eramos um movimento em outro sentido, vibramos com os nossos espectadores e a partir de então eles passaram a se vestir como nós, a amar como nós, a falar como nós, uma mudança de atitude. (DZI CROQUETTES, 2009)

TOUPEIRA

Ao final sou TOUPEIRA, porque *"ne cessant de miner le terrain, c'est sur les ruines des défaites passées que s'arrachera la victoire. À même le verrouillage par l'ordre, alors que les lignes de force de l'insoumission achoppent sur des points de rebroussement, les ferments de la révolte continuent à mûrir en profondeur, sapant souterrainement les piliers du système en place. Les révolutions manquées insistent sous une guise spectrale, ne regagnant la clandestinité obscure qu'afin de clisposer*

³⁸ "Relacionamentos extrínsecos com nebulosas, com constelações, segundo os quais cada peão do jogo desempenha funções de inserção ou de situação, como estar ao lado, cercar, fazer estourar."(Tradução Nossa)

³⁹ "Os conjuntos sociais apresentam com efeito um pequeno número de estados possíveis: a serialidade, o grupo em fusão, a organização e a instituição."(Tradução Nossa)

⁴⁰ "Repleto de intensidades, de devires, submetido a conexões com o externo que fortificam ou desmancham seus relacionamentos, todo agenciamento, seja individual ou coletivo, apresenta uma cartografia de linhas em dinamismo perpétuo."(Tradução Nossa)

leurs bombes à retardement dans les strates les plus enfouies du présent"⁴¹ (BERGEN, 2009, p. 104). Nossa estratégia se assenta na acumulação de forças para a revolução e o enfrentamento da superestrutura.

SERPENTE

Por outro lado, sou SERPENTE porque "*invisible, creusant en profondeur, font place les glissements du serpent à la surface*"⁴² (BERGEN, 2009, p. 106). Como SERPENTE, traço ondulações como serpente, linhas de fuga⁴³ em zonas estriadas do sistema. (BERGEN, 2009, p. 107). Somos oblíquos, diagonais. Esperamos o momento certo para o bote no ESTADO. Para isso tramamos redes, nós, encontros de potências. Apesar de não querermos substituir a luta de classe pelas lutas do desejo, mesmo assim os pontos de junção entre elas trarão àquelas uma energia inimaginável. (MACRAE, 1982, p. 107).

TOUPEIRA

Tenho compreendido nosso erro: "Quando opomos os dois tipos de investimento social, não estamos contrapondo o desejo enquanto fenômeno romântico de luxo, aos interesses que seriam exclusivamente econômicos e políticos. Acreditamos, ao contrário, que os interesses sempre se encontram e se dispõem onde o desejo lhes predetermina o lugar. Por isso, não há revolução conforme aos interesses das classes oprimidas se o desejo mesmo não tiver tomado uma posição revolucionária mobilizando as próprias formações do inconsciente. Pois de qualquer modo o desejo faz parte da infraestrutura (não acreditamos de modo algum num conceito como o de ideologia [...])." (DELEUZE, 2013, p. 30). Deveríamos estar "propondo a confluência das duas posições político-estéticas paradigmáticas, adversárias na década de 1960 (a vanguardista e a nacional-popular), contra a ordem do regime militar na formação

⁴¹ "Sem parar de minar o terreno, é sobre as ruínas das derrotas passadas que a vitória se arrancará. Ao lado do travamento pela ordem, enquanto as linhas de força da insubmissão esbarram sobre as cúspides, os fermentos da revolta continuam a amadurecer em profundidade, solapando as bases dos pilares do sistema vigente. As revoluções fracassadas permanecem sob uma forma espectral, reganhando a clandestinidade obscura somente para posicionar suas bombas-relógio nas camadas mais enterradas do presente"(Tradução Nossa)

⁴² "Invisível, cavando em profundidade, ocorrem os deslizamentos da cobra na superfície"(Tradução Nossa)

⁴³ As linhas de fuga estão relacionadas a uma certa distribuição dos possíveis. "Fugir é entendido nos dois sentidos da palavra: perder sua estanqueidade ou sua clausura: esquivar, escapar. [...] a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, [...] implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis que desemboca numa transformação ao menos parcial, perfeitamente improgramável, ligada a imprevisível criação de novos-espacos-tempos, de agenciamentos institucionais inéditos [...]." (ZOURABICHILI, 2004, p. 29-30).

diversificada do ideário mobilizador de frações da sociedade, principalmente as intelectualizadas, que estavam presentes nos movimentos sociais e nos grupos de esquerda do período” (RIDENTI, 2010, p. 88).

BOCA

"[...] talvez, já não valha mais a pena, se é que um dia valeu, discutir os Dzi Croquettes em termos puramente racionais". (LOBERT, 1979, p. 27).

SERPENTE

Há na sua prática teatral de resistência devires: devires-democracia, devires-povo, devires-herói, devires-bicho. Apesar das diferenças, o que nós temos de comum, somos linhas. Somos todos devir!⁴⁴ Somos devir-animal! Nós como linhas, construímos nossas cartografias, essas são dadas pelas nossas práticas artísticas. “Os processos são devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade dos seus cursos e pela potência de sua continuação [...]”. (DELEUZE, 2013, p. 187). Do começo do grupo Opinião ao final, vocês se colocaram em relação, distanciando-se do regime de identificação política do PC e do ISEB. Realizaram aberturas e movimentos em direção a outros desejos. Tornaram viáveis encontros nos quais redesenham o que entendiam por povo e por democracia.

TOUPEIRA

Podemos realizar uma dupla captura, onde vamos namorar, mudaremos cada qual ao seu jeito, sendo outras coisas. Saltamos cada um no precipício do outro. Retornamos. Outros. “A questão não é de modo algum constituir uma falsa unidade que ninguém deseja. Aqui também a questão é o quanto o trabalho de cada um pode produzir convergências inesperadas, e novas consequências, e revezamentos para cada um”. (DELEUZE, 2013, p. 43). “Não se tratava mais de partir nem de chegar. A questão era antes: o que se passa ‘entre’?”. (DELEUZE, 2013, p. 155). Desse movimento o que devêm? O que pode tornar-se?

⁴⁴ De acordo com Zourabichivili, “devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. [...] Devir é conteúdo próprio do desejo (máquinas desejantes ou agenciamentos)” desejar é passar por devires. [...] Não é uma generalidade, mas o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se “desterritorializam” mutuamente para formar algo novo. (2004, p. 24). Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos, não uma similitude, mas um deslizamento, um avizinhamo extremo, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contra-natureza.

SERPENTE

Realizar nossas experimentações e entabular estas conversações, não necessariamente temos algo a dizer, a comunicar, mas sim a perpassar um pouco de cada um em cada um de nós, para manter acesa a conversação consigo mesmo. (DELEUZE, 2013, p. 7). “Experimentar é cultivar encontros [...] Encontrar e deixar-se encontrar”. (SILVA, 2014, p. 504). “Experimentam-se, pois, as intensidades. Sendo assim, não se encontram nunca pessoas ou coisas, mas forças. Os encontros nunca são pessoais, mas encontros de intensidades”. (SILVA, 2014, p. 505). Dessa forma, “Formar encontros e pensar a partir deles talvez seja uma posição conquistada por um procedimento de subtração – constituição e por uma forma de expressão adequada” (BRITO, 2013, p. 6). A todo momento experimentamos, como família, dentro e fora do palco, entre nossas subjetividades, que se anunciaram politicamente. Nos tornamos outros. Pensamos a partir desses encontros, com o CENSOR, com o ESTADO, com vocês.

(Aos poucos saem linhas dos corpos da TOUPEIRA e da SERPENTE, que se conectam entre si, enlaçando-os).

TOUPEIRA e SERPENTE

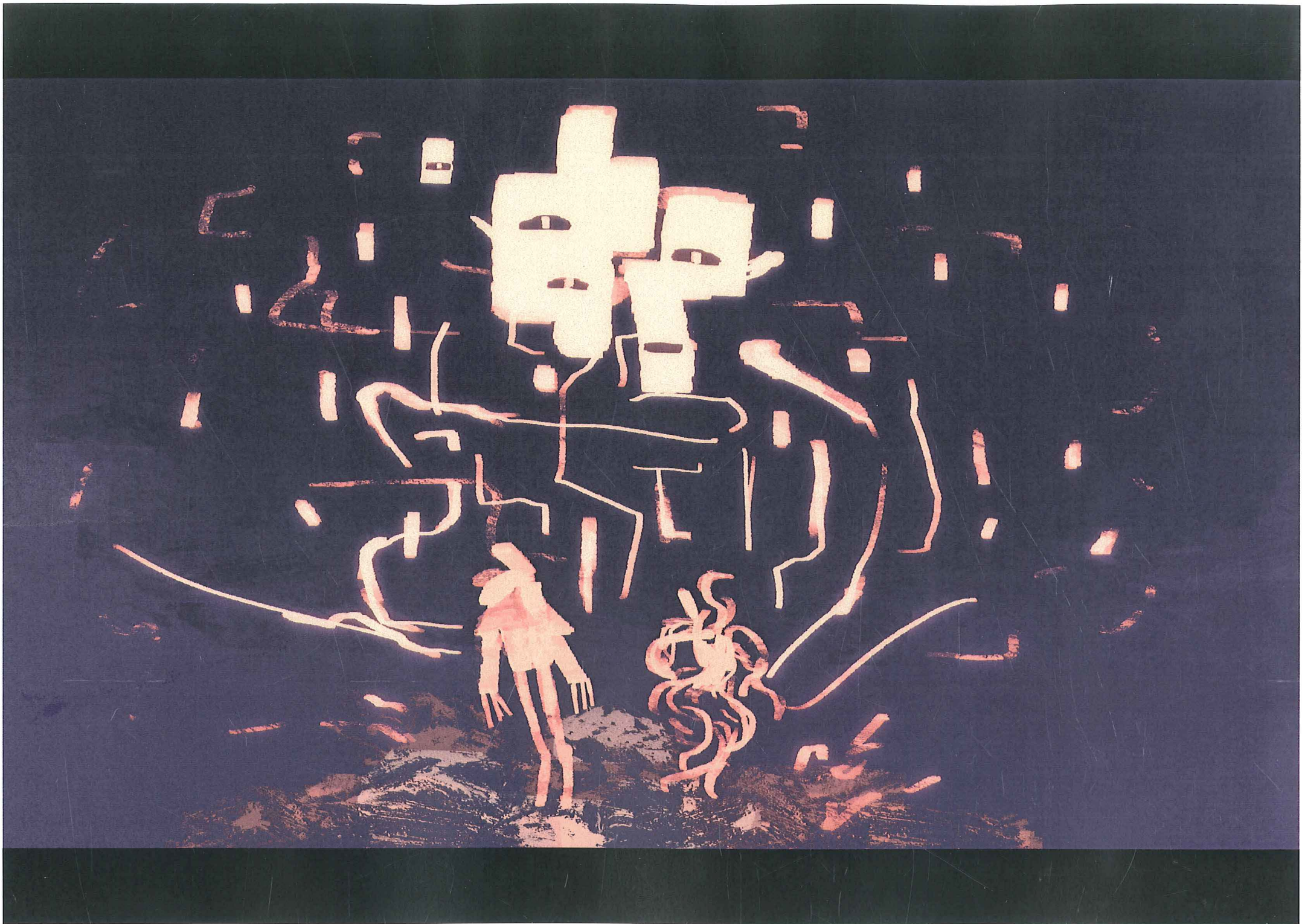
*“Creativity is experimentation, working out, leg work and thus, necessarily, inconclusive.”*⁴⁵ (BOTTOMLEY, MOORE, 2012, p. 167).

TOUPEIRA E SERPENTE

Nossas afinidades nos constituem em potência de desejo! Pelo riso, pela fragmentação, pela música, nos esquivamos. Somos muitos, somos fugidios! “A tarefa da arte é tornar a realidade impossível.” (LEHMANN, 2003, p. 11).

A todo momento sentimos o que “[...] é colocar-se em perigo expor-se. [...] Eis por que a escrita bailarina, música e ritmo, dança sem órgãos, desvia o espectador de seu território, de sua língua, de seu corpo estrangulado pelo excesso de órgãos e desejos camuflados, acochado por uma cordialidade letal que impede a eclosão de uma rebelião criativa da epiderme, e mata na carne o desejo-animal que, como o devir-animal é vida caroço, quentura, fertilidade”. (LINS, 2004, p. 83). “Quando muito, o

⁴⁵ “Criatividade é experimentação, malhação, trabalho duro e, portanto, necessariamente inconclusiva.”(Tradução Nossa)



animal vislumbra a possibilidade de uma segunda entrada que tem apenas uma função de vigilância”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 19). Colocamo-nos em perigo durante a censura, regime militar, ditadura. Ao buscar esse devir por meio de nossas linhas de fuga, nos anima, dilacerando os limites, nos colocando em vizinhança.

“HOMEM 1

A última palavra é a palavra do poeta; a última palavra é a que fica.

A última palavra de Hamlet: O resto é silêncio.

A última palavra de Julio Cesar: Até tu Brutus?

A última palavra de Jesus Cristo: Meu pai, meu pai, por que me abandonaste?

A última palavra de Goethe: Mais luz!

A última palavra de Booth, assassino de Lincoln: Inútil, inútil...

E a última palavra de Prometeu: Resiste!” (SCDP, 1969, p. 101)

Somos devir-animal.

BOCA

Desejo!

(Toda a profusão de linhas se multiplica exponencialmente, envolvendo TOUPEIRA e BICHA, na qual suas figuras se desmaterializam, linhas, moléculas vão confirmando apenas uma única figura, um ROSTO⁴⁶).

BOCA

“A Princesa Izabel

olhai por nós

todo rosto o mesmo rosto a

mesma falta de destino.

Mais gente

Todo rosto o mesmo rosto

⁴⁶ “Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e todos os meios [...] O rosto surge no entrecruzamento de dois eixos, duas semióticas bastante diferentes: a da significância, que “não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias”; a da subjetivação, que “não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão”, lugar de ressonância.” (DELEUZE, 1996, p. 49). O rosto é inumano.



Chuva noite sol a pino
 Todo rosto o mesmo rosto
 Igual como batida de sino" (SCDP, 1967, p. 5).

(TOUPEIRA e SERPENTE se transformam num ROSTO em movimento, que faz-se e desfaz-se a toda hora. O ROSTO engole o ESTADO).

CENA 3

(O ROSTO se dissipa e se acumula em variações de múltiplos rostos, cada qual com uma voz. Multiplicidades numa singularidade).

ROSTO

As ações político-artísticas estão investidas de desejo.

BOCA

Desejo!

ROSTO

O desejo requer uma máquina⁴⁷ ou conjunto. (PATTON, 2013, p. 106).

ROSTO

O desejo estabelece "*proceso de conexión, codificación y consunción*"⁴⁸ (PATTON, 2013, p. 108), anima as máquinas.

ROSTO

Circuitos complexos de desejo, que circulam pelos conjuntos maquínicos, que desenvolveram uma revolução que "*quiere significar una ruptura con la determinación causal que opera previamente en un campo social dado, entonces sólo lo que es del orden del deseo y su irrupción explica la realidad que esta ruptura asume en un momento y en un lugar dados*"⁴⁹ (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 377, *apud*

⁴⁷ Nas máquinas de desejo "tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nas panes e nas falhas, nas intermitências e nos curtos circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes em um todo. [...] A máquina é portanto social antes de ser técnica [...] não há diferença de natureza entre as máquinas sociais (mercado capitalista, Estado, Igreja, exército) e as máquinas desejantes, mas uma diferença de regime ou lógica: estas "investem" aquelas." (ZOURABICHILI, 2004, p. 35).

⁴⁸ "Processo de ligação, de codificação e desperdício." (Tradução Nossa)

⁴⁹ "Significou uma ruptura com a determinação de causalidade, que anteriormente operado em um dado campo social, em seguida, apenas o que está na ordem do desejo e seu surgimento explica a realidade de que esta ruptura leva a uma hora e num determinado lugar." (Tradução Nossa)

PATTON, 2013, p. 105). Atenção, não são todas as máquinas que sustentam as ações revolucionárias. Do outro lado temos máquinas sociais investidas “[...] *el polo paranoico, reaccionario y fascista* [...]”⁵⁰. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 366, *apud* Patton, 2013, p. 105).

ROSTO

“É o nosso desejo que faz a revolução”, (SEVCENKO, 2005, p. 18) descobrindo o que não se sabe, criando.

ROSTO

Somos revolução naquilo que transborda do controle do ESTADO, não somente dado pelo que perdemos com a censura e o regime militar (liberdade, direitos, cidadania) “[...] *deseo es constituido por el intento siempre renovado e imposible de recuperar un objeto de satisfacción perdido*”⁵¹. (PATTON, 2013, p. 106). Aquilo que perdemos durante a ditadura não será recuperado, mas renovado continuamente. Somos esquizofrênicos, pois nossas obras de arte são este estado puro de desejo. (PATTON, 2013, p. 108).

ROSTO

Sendo máquinas, não fazemos a guerra. Contudo somos máquinas de guerra porque trazemos condições de mudança, transformação pela criatividade. “*Las mutaciones surgen de esta máquina, que en modo alguno tiene como objeto la guerra, sino más bien la emisión de quanta de desterritorialización, el pasaje de flujos mutantes (en este sentido, toda creación es producida por una máquina de guerra)*”⁵². (DELEUZE; GUATTARI, 1977, pp. 229-230, *apud* Patton, 2013, p. 156).

ROSTO

Traçamos linhas de voo criativas, num espaço liso de deslocamento, sendo máquinas de guerra científicas, artísticas, filosóficas! (PATTON, 2013, p. 157). Temos espaço estriado e liso, no que somos lisos, somos essas linhas de fuga, “[...] *líneas de escape que siguen flujos decodificados y desterritorializados, por la otra. El esquizoanálisis,*

⁵⁰ “O polo paranoico, reacionário, fascista.”(Tradução Nossa)

⁵¹ “Desejo é constituído pelo impossível recuperar um objeto de satisfação sempre renovada tentativa e perdeu.”(Tradução Nossa)

⁵² “As mutações surgem a partir desta máquina, que de forma alguma visa a guerra, mas sim a questão de quanta de desterritorialização, a passagem do mutante flui (neste sentido, toda a criação é produzido por uma máquina de guerra).”(Tradução Nossa)

*dicen, no tiene estrictamente ningún programa político que proponer.*⁵³ (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 380, *apud* PATTON, 2013, p. 105).

ROSTO

Máquinas de “fluxos de intensidade, partículas de afeto e signos não significativos.” Temos que ser constantemente máquinas revolucionárias, “capaz de se fazer cargo do desejo e dos fenômenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando, mesmo por dentro, as máquinas revolucionárias”. (DELEUZE, 2013, p. 29; PATTON, 2013, p. 107).

(ESTADO novamente entra em cena).

ESTADO

Hoje (agora se situando temporalmente), sou Máquina Despótica Bárbara. Precedeu a mim a Máquina Territorial, que estabelecia em razão da fixidez da terra, as relações de filiação e aliança e a codificação no *socius*. Eu como ESTADO, tenho o déspota no cume como motor imóvel, que tem o aparelho burocrático como superfície lateral e órgão de transmissão, que tem os aldeões na base como trabalhadores. Minha tarefa é sobrecodificar. A *sobre-codificação* é precisamente a operação que constitui a essência do Estado, que mede ao mesmo tempo sua continuidade e ruptura com as antigas formações. Mas também a emergência de uma nova forma de inscrição (enquanto sobre-codificação), essência da nova lei, significando antigas inscrições. Verticaliza-se as relações. (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 264).

ROSTO

Ao fazer a guerrilha, realizamos sem afrontamento, no limite sem batalha. “A esse fascismo do poder, nós contrapomos as linhas de fuga ativas e positivas, porque essas linhas conduzem ao desejo, às máquinas do desejo e à organização de um campo social de desejo: não se trata de cada um fugir “pessoalmente”, mas de cada fugir, como quando se arrebenta um cano ou um abscesso”. (DELEUZE, 2013, p. 30). Criaremos em face da servidão, do intolerável, da morte.

ROSTO

Temos que lutar contra o ESTADO, evitar a captura por ele de nossos corpos, de nossas máquinas, de nossos desejos. Afrontar a lógica de incorporação de nossos

⁵³ “Linhas de escape seguinte decodificado e fluxos desterritorializado por outro. Esquizoanálise, eles dizem, não é estritamente nenhum programa político para propor.”(Tradução Nossa)

corpos e potências na lógica estatal. Captura que se viabiliza por retornar ao representativo, recaindo nos modelos. Este aumento de poder é quantitativo e linear. Como máquinas de metamorfose, que “*representa un modelo de aumento de poder más cualitativo o multidimensional: comprende alguna otra cosa además de aumentar las cantidades de fuerza*”⁵⁴. (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 422, *apud* PATTON, 2013, p. 158).

ESTADO

Nossa essência é criar “*espacios homogéneos y mensurables o estriados. La constitución de un medio de interioridad implica el trazado de límites y la instalación de medidas comunes que permiten la determinación de similitudes y diferencias. Una de las tareas fundamentales del Estado es estriar el espacio sobre el cual reina.*”⁵⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 385, *apud* PATTON, 2013, p. 160). Este espaço estriado permite a divisão para a clausura dos desejos.

ROSTO

Ao contrário, nossa essência como máquina de guerra somos “*el elemento constitutivo del espacio liso, la ocupación de este espacio, el desplazamiento dentro de este espacio, y la composición correspondiente de pueblos. [...] Aumentar el desierto*”⁵⁶. (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 417, *apud* Patton, 2013, p. 160). Em contraposição ou não, o espaço liso é um espaço aberto, indiviso.

ROSTO

Máquina de Guerra, engendradora de fluxos nômades, produzida por um pensar-sentir que não depende de uma alteridade, de outrem, como individualidade desvinculada do desejo e da Vida, mas que, acoplado aos fluxos e refluxos, produz devires encamados no universo, inclusive não falante, sem gramática, vegetal, antes do verbo: “Na época em que o homem era um vegetal”, dirá Artaud. “Experimento, pois, como *Máquina de Guerra*, alheio à perspectiva do juízo, que reduz o pensamento

⁵⁴ “Ela representa um modelo de maior poder mais qualitativa ou multidimensional: inclui outra coisa além de aumentar quantidades de força.”(Tradução Nossa)

⁵⁵ “Espaços homogêneos e mensuráveis ou estriado. O estabelecimento de um meio de interioridade envolve limites de desenho e instalação de medidas comuns que permitem a determinação de semelhanças e diferenças. Uma das tarefas fundamentais do Estado é estriar o espaço no qual a reina.”(Tradução Nossa)

⁵⁶ “O elemento constitutivo do espaço liso, a ocupação deste espaço, o deslocamento dentro desse espaço, bem como a composição correspondente dos povos. [...] aumentar o deserto.”(Tradução Nossa)

à consciência e permanece prisioneiro de uma imagem dogmática daquilo que significa pensar". (LINS, 2004, p. 33).

ROSTO

Ao sermos nômades no deserto, tensionamos o processo contínuo de codificação e sobrecodificação. Questionamos a fixidez do ESTADO, “[...] *operating as a vector which destabilises, from within, the management of control through state forms. On both sides (state and nomad), there is Always something ostensibly behind or beyond, but, in fact, this externality is already on this side of the border. It is a secret which depends upon a prior betrayal, upon the mutilated and the de-coded. For this reason, we should then be slow to valorize the nomadic war machine, for in these cases war does not promise freedom or emancipation, but rather the carrying away to a new regime, to an-other logic of capture.*”⁵⁷ (BOTTOMLEY, MOORE, 2012, p. 174). Tanto como TOUPEIRA ou SERPENTE, introduzimos a desconfiança no regime de captura do ESTADO. Este teve que se reinventar, propondo novas formas de sobrecodificação. A censura em seu tom ambivalente, político e moral, tinha a pretensão de estabelecer os limites entre o sim e o não, o moral e o imoral, o opositor e o apoiador do regime, o censurado e o liberado.

ROSTO

“*Dentro de y por sí mismo, el Estado se funda en una violencia estructural o legal, una violencia de captura, cuyas manifestaciones institucionales son instituciones jurídicas y penales de captura y castigo, tales como la policía y las prisiones. [...] Hay violencia legal toda vez que la violencia contribuye a la creación de aquello contra lo cual es utilizado [...].*”⁵⁸ (DELEUZE; GUATTARI 1987, p. 448, *apud* Patton, 2013, p. 161). Tudo passa a ser referido, no direito temos: códigos, listas, categorias, conceitos.

⁵⁷ “(...)operando como um vetor que desestabiliza, de dentro, a gestão do controle por meio de formas estatais. Em ambos os lados (estado e nômade), Sempre há algo ostensivamente por trás ou além, mas, na verdade, essa externalidade já está neste lado da divisa. É um segredo que depende de uma traição anterior, do mutilado e do descodificado. Por esta razão, não devemos nos apressar para valorizar a máquina de guerra nômade, porque nesses casos a guerra não promete liberdade ou emancipação, e sim a mudança para um novo regime, para uma outra lógica de captura.” (Tradução Nossa)

⁵⁸ “Dentro de e em si, o Estado se baseia em uma violência estrutural ou jurídica, captura de violência, cujas expressões institucional são legais e penal instituições de captura e punição, tais como a polícia e prisões. [...] Há violência legal sempre que a violência contribui para a criação daquele contra o qual ele é usado.”(Tradução Nossa)

ROSTO

Questionamos a estabilidade requerida pelos códigos sociais, morais e políticos, no processo de territorialização e assentamento no que é legível. Nos dissociamos “*el proceso del deseo no está dirigido por naturaleza a la producción de sujetos estables cuyos propios deseos conscientes respetan el orden familiar y social. [...] acarreada por la acción de códigos sociales, estructuras familiares y comportamiento hacia los niños*”⁵⁹. (PATTON, 2013, p. 106).

ESTADO

Não somente nós, mas a sociedade tem a tarefa de coordenação e controle destes fluxos, “*de deseo, inscribirlos, registrarlos, ver que no existan flujos que no estén adecuadamente contenidos, canalizados, regulados*”.⁶⁰ (DELEUZE; GUATTARI *apud* Patton, 2013, p. 130).

ROSTO

O ESTADO quase nos emudeceu. A perda da fala foi temporária, retomada como nova língua, não assimilada pelos processos de codificação do *socius* e de sobrecodificação, a exemplo do Andrógeno. “Tenho a impressão que para muitos artistas, para muitos intelectuais, a questão central é você estar em frente ao perigo. E esse perigo é o perigo de você perder a fala. Não ter a possibilidade de fala, não ter a possibilidade de intervenção ou de ser ouvido numa sociedade como essa. Todos sentem como uma coisa muito forte esse perigo de você ficar simplesmente mudo e você perder a sua fala e sua capacidade de intervir. E, por isso, a coisa mais importante no teatro é que faça uma coisa com um grupo”. (LEHMANN, 2003, p. 14). A todo momento nos organizamos em grupelhos para exercitar a guerrilha.

ROSTO

“Nem senhores, nem senhoras

Gente dali, gente daqui

Nós não somos homens, também não somos mulheres

Nós somos gente [...] gente computada igual a você, vocês querem uma flor, vocês querem uma flor, nós temos

⁵⁹ “O processo do desejo não está dirigido pela natureza ou a produção de sujeitos estáveis cujos próprios desejos conscientes respeitam a ordem familiar[...] transportada pela ação de códigos sociais, estruturas familiares e comportamento em destinada as crianças.” (Tradução Nossa)

⁶⁰ “De desejo, inscreve-los, registra-los, ver que não existam fluxos que estejam adequadamente contidos, canalizados, regulados”(Tradução Nossa)

Vocês querem uma porrada, nós também temos”. (LOBERT, 1979, p. 30).

ROSTO

O artista como essa máquina que produz intensidades em estado puro de desejo, por meio de suas obras de arte sua vida, vive em busca da “*captura de sensaciones en un medio dado y por tanto depende de una susceptibilidad a los efectos de las fuerzas en la producción de estados intensivos. Como el deseo, el arte en su forma pura existe en un estado de exilio permanente, un estado nomádico que resiste a la territorialización de estilos particulares, géneros o modo de captura. Tanto el arte como el deseo en sus formas esquizoides tienen afinidad con aquellos estados que poseen el potencial para el cambio o la metamorfosis.*”⁶¹ (PATTON, 2013, p. 109).

ROSTO

Estamos à beira da revolução.

ESTADO

Há um perigo iminente com estes artistas, pois “A obra/artista, procurando o lugar do humano, ganha a qualidade de um petardo com potencial para estilhaçar ou colocar em risco a sociedade.” (CHAIA, 2007, p. 31).

ROSTO

O medo do ESTADO que nos tornássemos peças e engrenagens uns dos outros residia no fato que assim nos tornamos oposição a este estado de coisas que foi instituído durante o regime militar. Somos ‘máquina revolucionária, a máquina artística’ [...]” (DELEUZE, 2013, p. 36).

ROSTO

Abrimos brechas, nem aqui, nem acolá, entre (), uma zona de vizinhança, de indistinção, de indeterminação ou de indiscernibilidade entre elas. “Sempre existe uma brecha entre a norma e o vivido, o dogma e a crença, as normas e condutas. Nessa brecha se insinuam as reformulações, os desvios, as apropriações e as resistências (CERTEAU, 1980, 1990; CHATIER, 2010, p. 46).

Esses novos que são criados, não são resultado de “uma evolução, pelo menos não uma evolução por descendência e filiação. O devir não produz nada por filiação; toda filiação é imaginária. O devir é sempre de ordem outra que a ordem da filiação. Ele

⁶¹ “Capturar sensações e, por conseguinte, depende de uma susceptibilidade para os efeitos de forças na produção de estados intensivos forma. Como o desejo, a arte em sua forma pura existe em um estado de exílio permanente estado nômade que resiste territorializando particular, estilos, gêneros ou modo de captura. Tanto a arte e desejo em suas formas esquizóide tenham afinidade com os Estados que têm o potencial de alterar ou metamorfose.”(Tradução Nossa)

pertence à aliança. [...] o rizoma é aliança, é unicamente de aliança" (CASTRO, 2015, p. 187).

BOCA

*"Los devenires son moleculares, no molares"*⁶². (PATTON, 2013, p. 120).

ROSTO

*"Como individuos o colectividades, sostienen, estamos compuestos de diferentes clases de líneas: líneas molares que corresponden a las formas de segmentación rígidas que se dan en instituciones burocráticas y jerárquicas; líneas moleculares que corresponden a las formas fluidas o superpuestas de división características de la territorialidad primitiva [...]"*⁶³. (PATTON, 2013, p. 126).

ROSTO

Podemos ser compostos tanto de linhas moleculares, ou molares. Os grupos, instituições que se acomodam em medidas estabelecidas com fins de categorizar ou de taxinomia, são exemplos de *"molar aggregates ('the state', 'society', 'the market', 'social classes', 'sexes) represent functional, stable entities or large-scale structures and have a specific use in social theory"* [...] *They draws boundaries around that which is to be researched or scrutinized"*.⁶⁴ (SCHUILENBURG, 2012, p. 113).

ROSTO

Linhas Moleculares que atuam de modo disperso, compondo uma miríade de forças, somos um devir-povo, devir-democracia, devir-revolução, devir-borboleta, devir-andrógono, "[...] povo por vir e que ainda não tem linguagem. Criar não é comunicar, mas resistir. Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. [...] São os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida [...]". (DELEUZE, 2013, p. 183).

ROSTO

Ao sermos máquinas, não poderíamos ceder espaço para a crítica, apegada a representação, tal qual a da TOUPEIRA. Devemos atuar como agenciamento maquínico, "em prolongar, em acelerar um movimento que atravessa o campo social.

⁶² "Os devires são moleculares, não molares."(Tradução Nossa)

⁶³ "Como indivíduos ou grupos, argumentam, que são compostas por diferentes tipos de linhas: linhas correspondentes às formas molares de segmentação rígida que ocorrem em instituições burocráticas e hierárquicas; linhas moleculares correspondentes às formas fluidas ou sobrepostas de características divisão da territorialidade primitiva."(Tradução Nossa)

⁶⁴ "Agregados molares ('o estado, 'a sociedade, 'o mercado, 'classes sociais', 'sexos') representam entidades funcionais, estáveis ou estruturas grandes e têm um uso específico na teoria social" (...) Delineiam divisas em volta daquilo que vai ser pesquisado ou escrutinado".(Tradução Nossa)

Deixemos de lado a pergunta “o que isso quer dizer?”, pois o que interessa é como alguma coisa anda, funciona, qual é a máquina. (DELEUZE, 2013, p. 33). Somos desejo, não deixamos nos representar, somos imanentes.

ROSTO

Nosso teatro, em seu formato TOUPEIRA e SERPENTE, traz consigo um devir-revolucionário da arte. Principalmente por observarmos na experiência teatral não um todo homogêneo, diferente, pelo heterogêneo e múltiplo. Por diversos momentos esse teatro tem como objetivo “retirar-nos de nossa zona de conforto, confrontar-se diante do caos, sem, contudo, deixar de traçar meios de nos fazer escapar as armadilhas da vida fascista, produzir linhas de fuga, que nos façam resistir aos modelos predeterminados pela forma Estado... sem resistir ao microfascismo da vida cotidiana.” O Opinião em seu começo se tornou vacilante diante da possibilidade de enquadramento nos modelos, apenas quando se afastou do processo inicial da instauração do regime militar é que encontrou uma autocrítica e escapou da captura da vida fascista. (VASCONCELLOS, 2013, p. 91).

ROSTO

Reforço “não devemos nos preocupar com a pergunta: o que isto quer dizer? As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero; e também têm medo do lugar aonde vão chegar, de seu ponto de queda. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é *história*. O que conta, ao contrário, é o devir: o devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução. “Não chegarei a lugar nenhum, não quero chegar a lugar nenhum. Não há chegadas. Não me interessa aonde uma pessoa chega. Um homem pode também chegar à loucura. O que isto quer dizer?” É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão.” (DELEUZE, 2010, p. 34-35).

ROSTO

Estamos no meio, nos encontramos no meio. “É pelo meio que as coisas crescem. [...] Ora, o meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem o histórico nem o eterno, mais o intempestivo. (DELEUZE, 2010, p. 34-35). Este meio que possibilitou nosso diálogo, entre MILITANTES e BICHAS, entre SERPENTE e TOUPEIRA. Assim nos tornamos ROSTO.

ROSTO

“[...]Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 220).

ROSTO

Os devires estavam presentes no MILITANTE e BICHA, TOUPEIRA e SERPENTE. Não se exaurem na história, porque são atualizados, desterritorializados que se juntaram/uniram para transformar-se em outra coisa. Sempre situacional ou situado, não apresenta um plano geral da revolução, unitária, mas uma variedade e múltiplas formas de devires revolucionários. (PATTON, 2012, p. 16). Este ROSTO desviou do controle, não cessará de ressuscitar e de resistir. “Assim, para compreender a classificação deleuziana dos devires, sobretudo o que significam devir minoritário e devir imperceptível, é preciso partir da ideia de que expressões como ‘tornar-se criança’, ‘tornar-se mulher’, ‘tornar-se negro’, ‘tornar-se índio’, ‘tornar-se revolucionário’, ‘tornar-se animal’, ‘tornar-se imperceptível’ [...]” (MACHADO, 2009, p. 214). O ROSTO traz o aviso permanente da negação da representação.

ROSTO

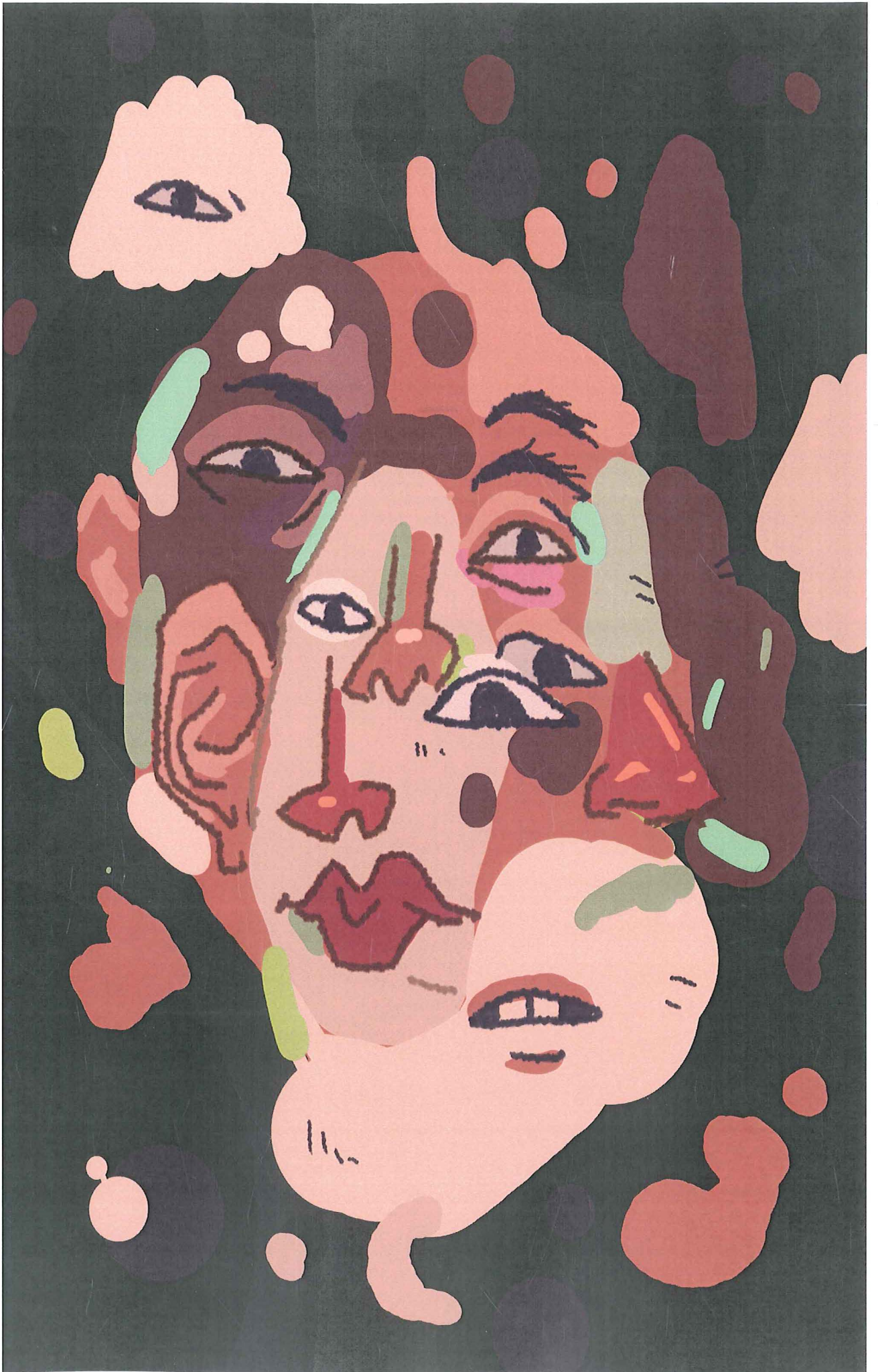
O ESTADO nos seus estratagemas de captura, ao contrário do que poderíamos pensar, a censura não impediu “as pessoas de exprimir, ao contrário, ela as forçam a se exprimir”. (DELEUZE, 2013, p. 166). A criação se faz em gargalos de estrangulamento”. (DELEUZE, 2013, p. 171).

ROSTO

Os devires que escapam da caixa de pandora, que tem o ESTADO como guardião, circulam pelas máquinas artísticas-políticas como TOUPEIRAS e SERPENTES, liberando a potência de um devir-povo, um povo que ainda não existe (e pode não vir a existir enquanto tal), um povo que não há.” (VASCONCELLOS, 2013, p. 92) e que se encontra com o irrepresentável que desconecta todo pensamento”. (RANCIÈRE, 2009, p. 12). Ao permitirem a experimentação novos modos do sentir, induzem novas formas de subjetividade política”. (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

BOCA

“E eis que surge o novo renascimento, e com ele um novo ser trazendo toda a força do macho e toda graça da fêmea. É fácil com ele viver e atendê-lo, eu só não sei



explicá-lo e o faço com um grito Ahhhh,..... é o andrógino”.⁶⁵ (LOBERT, 1979, p. 46).

ROSTO

Essas subjetividades políticas afloram a partir de linhas de fuga, como o Andrógino e o Bicho. Não são representações em si mesmas, porque estabelecem estas relações com... entre ()!

ROSTO

O devir revolucionário do teatro é potência por permitir o encontro com o espectador, no qual novas formas de sentir e de subjetividade se apresentam, (GOMES, 1997, p. 10) diante do público. “A convocação de um grupo de pessoas para assistir a outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana, é um ato social”. (GOMES, 1997, p. 10). “O teatro possibilita ao espectador, de uma maneira sensível, direta, alcançar essa plenitude, tornar social a sua individualidade”. (GOMES, 1997, p. 11). Estes devires se formam no encontro, “ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria)” (DELEUZE, 1996, p. 73-74, *apud* SILVA, 2014, p. 499). “O encontro não é uma troca, mas uma mistura, uma vizinhança. Não há uma negociação, mas uma conspiração, uma confidência, um segredo, uma revolução silenciosa”. (SILVA, 2014, p. 501). Rasga-se a cena para os devires, diante do espectador, colocando em risco o ESTADO e a sociedade.

ROSTO

Escutem com atenção, este processo do devir-revolucionário do teatro, dos devires impregnados neste plano, *“es un asunto mucho más ambivalente y riesgoso: más ambivalente puesto que implica dejar atrás fundamentos existentes de valor, con el resultado de que no siempre es claro si es un bien, o ciertamente con qué criterios podría ser evaluado como bueno o malo; riesgoso, porque no puede saberse por anticipado adónde podrían conducir tales procesos de mutación y cambio, sea a nivel*

⁶⁵ “O limite dessa chave é apontado pela voz sarcástica e estridente que contraria o tom dramático da frase. Surgem três corpos atléticos cobertos de rendas desfiadas, uma luva de box borrada de purpura numa mão e na outra uma luva de cetim coberta de anéis e pulseiras brilhantes; as forças viris se envolvem e se perdem em gestos delicados. Irrupção e desfecho de uma luta violenta amortecida na derivação dos sentimentos eróticos”. (LOBERT, 1979, p. 47).

de conjuntos individuais o colectivos”⁶⁶. (PATTON, 2013, p. 128). Não podemos prever de antemão se este devir está associado a um desejo esquizofrênico ou fascista.

ROSTO

O sucesso de uma revolução “só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma revolução é imanente, e consiste nos novos liames que instaura entre os homens, mesmo se estes não duram mais que sua matéria em fusão e dão lugar rapidamente à divisão, à traição”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229).

ROSTO

Esse devir-revolucionário teatral produzindo novas subjetividades políticas, novos afectos e perceptos pode realizar a travessia para a filosofia criando conceitos? “É que o conceito como tal pode ser conceito de afecto, tanto quanto o afecto, afecto de conceito. O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. Em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente heterogêneas. Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais. E o inverso também”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 89). O MILITANTE, povoou o teatro épico, que povoou a TOUPEIRA, que povoou a dialética, que povoou um devir, que povoou um ROSTO, que povoou o vitalismo, que povoou a SERPENTE, que povoou a *performance*, que povoou a BICHA.

⁶⁶ “É um negócio muito mais ambivalente e arriscado: mais ambivalente, pois envolve deixar para trás fundações existentes de valor, com o resultado que nem sempre é claro se é uma boa, ou certamente que critérios poderá ser avaliado como bom ou mau; arriscado, porque não se pode saber com antecedência onde poderiam conduzir tais processos de mutação e mudar, quer ao nível dos conjuntos individuais ou grupos.”(Tradução Nossa)

ROSTO

Erigir uma cartografia do teatro revolucionária, no interstício das resistências, requer um plano de imanência,⁶⁷ onde haja um movimento de “migração de uma estética da ilusão (manifestação utópica, expressão, representação) para a estética da atenção que enfatiza o todo complexo da arte como uma situação, uma cena na qual se trata, mais do que qualquer outra coisa, de deter-se, interromper, calar-se da trama de estrutura, que verbaliza. Uma arte de intensidades, como insinuação do não representável.” (LEHMANN, 2009, p. 68-69).

ROSTO

O ROSTO para outros saberes se apresentará como intercessor, na sua complexidade, retratando a cartografia do devir teatral revolucionário na ditadura. Como intercessor é mobilizador do pensamento, pois a partir dele é que se criam problemas, pois ele o instiga. Pode-se dizer, assim, que sem os Intercessores, o pensamento não age, não inventa, não cria”. (BRITO, 2013, p. 2). O pensamento ser forçado a agir por meio de problemas, é necessário que o pensamento seja afetado por alguma coisa. Neste sentido, os Intercessores autorizam “o pensamento entrar em deslocamento, mobilidade, trânsito, criação”. (BRITO, 2013, p. 2). Este movimento, que não tem um ponto de partida, vai criar “as ligações, as conexões, os agenciamentos; assim, o esforço, agora, não é para encontrar a causa, mas o entre. Tudo deve passar entre dois, três, sempre pelo meio. (BRITO, 2013, p. 2).

ROSTO

A criação é mobilizada pelos intercessores, pois o pensamento sai do dogmatismo, da reflexão, forjando continuamente suas relações, de buscar suas intercessões. (BRITO, 2013, p. 3). A criação parte dos encontros e dos problemas. (BRITO, 2013, p. 2).

ROSTO

A partir desses intercessores, a resistência filosófica se aproxima do teatro, “*el teatro, el teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan*

⁶⁷ O plano de imanência é uma imagem de pensamento, a imagem que o pensamento se proporciona do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento [...] é um corte no caos [...] uma nova maneira de abordar a experiência, ou de pensar o que há.” (ZOURABICHILI, 2004, p. 39-43).

*máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos*⁶⁸. (FOUCAULT, 1970, p. 10). Permitir *“La filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales [...]”*⁶⁹. (FOUCAULT, 1970, p. 40). Um pensamento de teatro, que faça saltos e assuma outras formas, outras vestimentas. Trata de ter uma tomada de consciência de uma grande potência, que não é conduzida para soluções e representações, mas é exatamente quando a consciência abandona qualquer tipo de solução, de interpretação que ela pode conquistar a luz (DELEUZE, 2010, p. 64). Há todo um jogo político, um jogo de como construir novos modos de vida e pensamento”. (BRITO, 2013, p. 4).

ROSTO

“Nessa configuração, um pensamento se põe a tecer cenas, espaços cênicos, e experimenta forças, traços dinâmicos que se deslocam; ele também experimenta o corpo, a linguagem, os gestos, os olhares, antes do corpo organizado, “máscaras antes das faces, espectros, fantasmas, antes dos personagens” (DELEUZE, 2006, p. 31; BRITO, 2013, p. 10).

ROSTO

Irei ao encontro do Direito. “À medida que o discurso teatral torna escassas as figuras simbólicas do cálculo racional e da racionalidade para com o objetivo político, ele sepulta qualquer tentativa de conferir à lei uma ‘autoridade mística’. Ele exige, mesmo de forma não programática, uma outra lei, mas de acordo à sua forma, o discurso do teatro exige um outro tipo de lei, talvez uma não lei, uma justiça fora de qualquer norma. Ele exige assim algo impossível para o pensamento, que ele tinge, por esse motivo, com uma aura de possibilidade. A determinação política e democrática do teatro não está nesse ponto de forma alguma em conflito com sua determinação artística. Na medida em que o discurso estético é aquele do ‘mais’, da sugestão de uma outra possibilidade, ele abala as fortalezas da racionalidade política que, liberadas de um certo controle pela loucura e pelo delírio de uma Antígone, não são mais do que máquinas de domínio”. (LEHMANN, 2009, p. 29). Eu me apresentarei como intercessor, baterei à porta do Direito, reclamando pelos resistentes, esses

⁶⁸ “Teatro, teatro multiplicado, poliescênico, simultâneo, cenas fragmentadas são ignorados e os sinais são feitas, e que sem representar qualquer coisa (copiar, imitar) máscaras de dança, gritando corpos, mãos e dedos gesticular.”(Tradução Nossa)

⁶⁹ “A filosofia não como pensamento, mas como o teatro: teatro de mímicas com múltiplos, fugazes e instantâneos cenas onde gestos, sem ver sinais são feitos.”(Tradução Nossa)

devires múltiplos que enunciam e anunciam um outro mundo possível. Irei interpelar por este novo criado por estes teatros revolucionários.

ROSTO

O Direito pode construir um novo pensamento? Podemos fazer com que o Direito salte, assuma outras vestimentas? Haverá da filosofia, do teatro, linhas que se apresentam em devires para outros modos, que passem entre uma coisa e outra? Vamos construir um espaço em que seja possível criar?

BOCA

Abrir fendas no ESTADO, suplantar sua sobrecodificação, fixar-se de forma movediça no Direito. A promessa de ir além na fachada fechada do Direito e criar direitos. Resistir, inventando direitos. (SEGURADO, 2007, p. 56).

(O ROSTO ocupa totalmente o palco, de uma enormidade que completa os espaços. Ele se apaga e a escuridão toma conta do palco).

ATO TRES

CENA 1

(Aparece ao fundo do palco uma imagem de deserto. Mostra apenas uma pessoa caminhando, imagem pequena, impossível identificar quem seja. O tempo passa, noites e dias. Com o passar do tempo, outra pessoa se agrega à anterior. O tempo passa, noites e dias. Uma terceira se agrega às demais. Caminhantes no deserto. A imagem se apaga e aparece novamente o ROSTO. Silenciosamente, entra o FABULADOR. Para, olha para o ROSTO e segue para um canto do palco. Silenciosamente, entra o VIDENTE. Para, olha para o ROSTO e segue para outra parte do palco. Silenciosamente, entra o ARTESÃO. Para, olha para o ROSTO e atravessa o palco, saindo pelo lado contrário da sua entrada. O ROSTO balbucia algo incompreensível e desaparece. Acendem-se focos de luz em cada um dos personagens. Cada um deles está realizando uma atividade).

BOCA

“[...] consideremos um campo de experiência tomado como mundo real, não mais com relação a um eu, mas com relação a um simples ‘há...’. Há, nesse momento, um mundo calmo e repousante. Surge, de repente, um rosto assustado que olha alguma coisa fora do campo. Outrem não aparece aqui como um sujeito, nem como um objeto mas, o que é muito diferente, como um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e, todavia, não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou um equivalente do rosto”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 28).

FABULADOR

O que este rosto significa? Apesar de ser rosto, não compreendo. Suas linhas, cercas, margens não traçam os limites.

VIDENTE

E polívoco, multidimensional.

FABULADOR

Assim rompe com a rostidade.



VIDENTE

Fuga dos significantes para algo novo. Caímos num buraco negro, ou numa parede branca que não se deixa imprimir. O ROSTO traz consigo uma miríade de devires que escaparam no processo de resistência teatral. Tornaram-se atemporais. ROSTO está prenhe de devires, devir-povo (quem constituiria este povo brasileiro voltado à revolução? quem está a tornar-se este povo?); devir-liberdade (qual liberdade foi retirada, abolida? por qual liberdade(s) devemos demandar? de opinião? econômica? aquela que vem a tornar-se?); devir-democracia (quais as condições dessa democracia? o que deveríamos partilhar nessa democracia?); devir-andrógono (nem homem, nem mulher, então o que viria a ser? que estado de coisas podem ser e não ser ao mesmo tempo?); devir-corpo (aquele no qual se produz as subjetividades? seria suporte para novos contornos do homem/mulher, seria material/imaterial? seria o front da resistência?); e assim por diante, evoca-se com ROSTO muitos problemas para o pensamento que tem nos diversos planos o desafio de criação do novo.

FABULADOR

Seria o impossível?

VIDENTE

Seria além do possível, com o possível em si mesmo. Povoar este deserto com estes devires, em constante nomadismo. Emergência de novos. Como pensar o novo em nossos desertos?

FABULADOR

Como ele se anuncia, escoando, escapando de todas as representações? Diferencia-se do rosto humano? Qual forma de pensamento a partir de um ROSTO impensável e intraduzível pelas polaridades da racionalidade? Debatemo-nos sobre um pensamento dissociado da vida, calcada na racionalidade. Acostumamos a pensar a partir de cristalizações da lógica binária que passa a orientar as ciências, a política e a arte por meio das distinções entre falso e verdadeiro, essência e aparência, razão e irracionalidade, certo e errado, entre tantas coisas. Tentamos evitar a discussão sobre estas tensões no campo social. Naturalizamos a racionalidade. “A racionalidade constituía-se numa forma de solapar a vida” (SEGURADO, 2007, p. 53).

VIDENTE

Operamos com um pensamento que erige “muros que se traduz processo de disciplinarização do pensamento?” (SEGURADO, 2007, p. 53). Onde podemos

encontrar outra forma de pensar que parta da vida e não a abandone, recaindo numa abstração transcendental da racionalidade?

FABULADOR

O pensamento imanente aposta na unidade entre pensamento e vida, porque desenvolve uma dinâmica a partir da qual a vida está constantemente ativando o pensamento, ao mesmo tempo em que o pensamento deve ser compreendido como a própria afirmação da vida. Sendo assim, ação e pensamento são inseparáveis, considerando que a diferenciação entre ambos os domínios era impensável. A cisão não ocorre apenas entre pensamento e vida, mas também entre os saberes. A filosofia tornou-se refém dos outros saberes porque entendida “[...] como metadiscurso, metalinguagem, uma tendência da filosofia moderna que, desde Kant, tem por objetivo formular ou explicar critérios de legitimidade ou de justificação”. (MACHADO, p. 12, 2009).

VIDENTE

Ao pensar a imanência do pensamento rompe-se com esta dependência dos outros saberes com a filosofia. A filosofia não tem mais o objetivo de “fundá-los, justificá-los ou legitimá-los, mas estabelecer conexões ou ressonâncias de um domínio a outro a partir da questão central que orienta suas investigações: ‘o que significa pensar?’, ‘o que é ter uma ideia?’ na filosofia, nas ciências, nas artes, na literatura”. (MACHADO, 2009, p. 13).

FABULADOR

“Pensar como ocorre a gênese das ideias de forma imanentista, trata-se de pensar a origem sem distinguir condição e condicionado”. (DOMINGOS, 2014, p. 284). Recorrer às origens não permite os movimentos. “Se hoje em dia o pensamento anda mal é porque, sob o nome de modernismo, há um retorno às abstrações, reencontra-se o problema das origens, tudo isso... De pronto são bloqueadas todas as análises em termos de movimentos, de vetores”. (DELEUZE, 2013, p. 155). A criação do novo nesses saberes, pressupõe este trânsito, sem um lugar de partida, e nem de chegada.

VIDENTE

Mas cada saber possui e tem suas próprias formas de criação, enquanto a ciência cria funções e a arte cria sensações – perceptos e afectos –, a filosofia cria conceitos. “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano

de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes [...]. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 253). Neste deserto, os devires do ROSTO dialogam com as dimensões de finitude e infinitude, do possível e do impossível. Estes devires não somente recortam cada plano, mas realizam saltos entre os planos. “Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. “A filosofia tira *conceitos* (que não se confundem com ideias gerais ou abstratas), enquanto que a ciência tira *prospectos* (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira *perceptos* e *affectos* (que também não se confundem com percepções ou sentimentos)”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 37).

FABULADOR

Esses pensamentos estabelecem os encontros entre conceitos, funções, affectos, num choque que ao seu impacto formam picos de singularidade, “[...]onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênesse.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 254- 255). Estabelecem-se convergências, porém esses momentos comportam “dois perigos extremos: ou reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ou nos precipitar no caos que queríamos enfrentar”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 254-255). De toda sorte, temos que pensar na horizontalidade dos saberes, plano ao lado de plano, que podem se dobrar sobre si mesmos, ou sobre outros.

VIDENTE

Então “[...] Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que um outro, ou mais

plenamente, mais completamente, mais sinteticamente pensado”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 253- 254).

FABULADOR

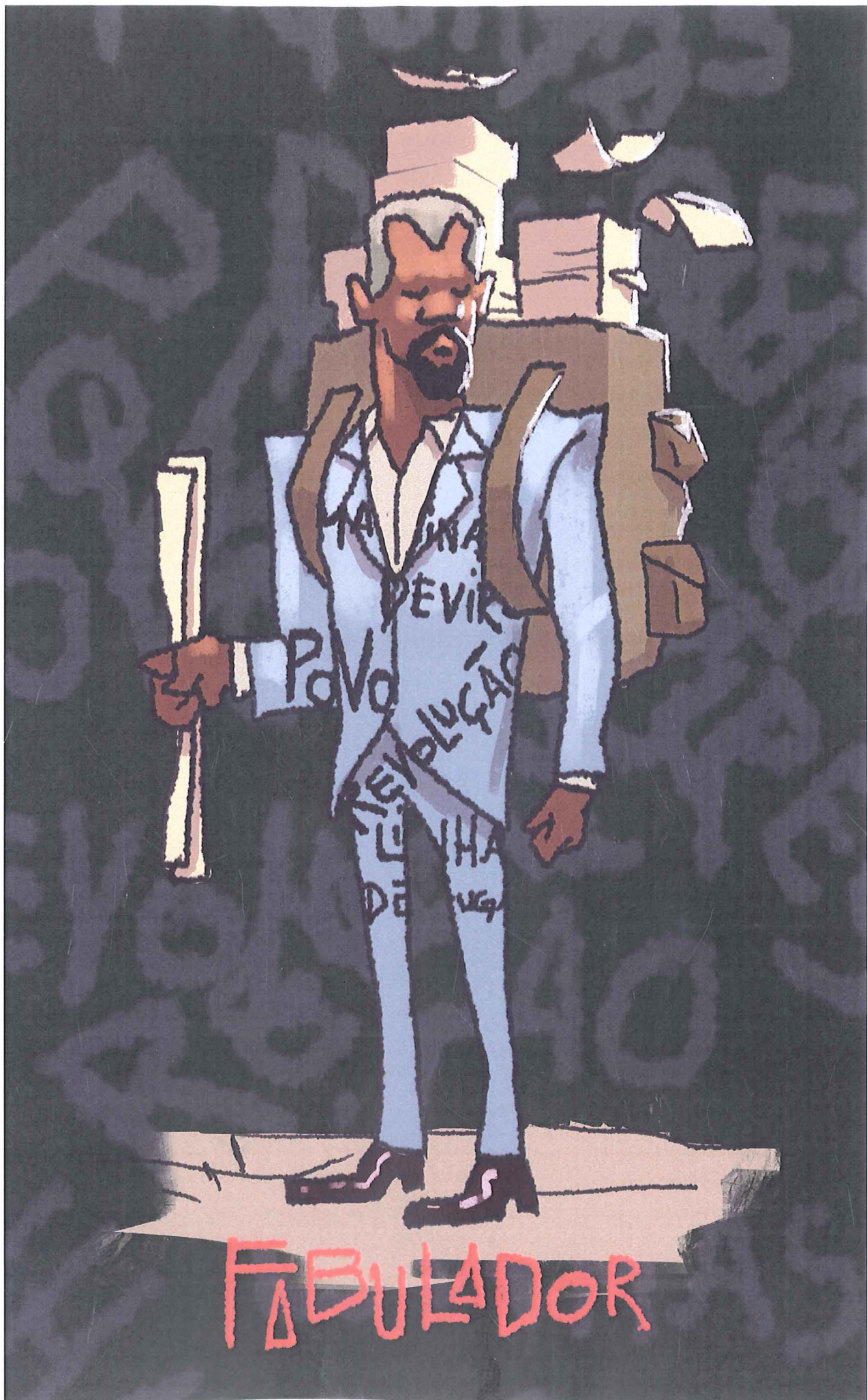
Temos que ao criar conceitos estamos criando o novo, uma singularidade. “Não existem universais, mas apenas singularidades. Um conceito não é universal, mas um conjunto de singularidades em que cada uma se prolonga até a vizinhança de uma outra”. (DELEUZE, 2013, p. 187). Há variáveis, mutações e possibilidades de ir em direções diversas até funções e afectos.

VIDENTE

Ao me deter diante do ROSTO, capto aquilo que ainda não existe, enxergo um devir-andrógono, um devir-bicho, um devir-revolução. Capto algo que excede, que transborda para além do que se vê. “A vidência tem por objeto a própria realidade em uma dimensão que extrapola seu contorno empírico, para nela apreender suas virtualidades, inteiramente reais porém ainda não desdobradas. [...]. Ele enxerga a intensidade, a potência, a virtualidade. Não é o futuro, nem o sonho, nem o ideal, nem o projeto perfeito, porém as forças em vias de redesenharem o real”. (PELBART, 2013, p. 45). O ROSTO traz em si os rascunhos de outro mundo possível, povoado por novas subjetividades e novas demandas. No campo da filosofia de que forma essas singularidades que em determinados momentos não são vistas se apresentam viáveis para o pensamento?

FABULADOR

Para a filosofia, pensar de forma imanentista abre as oportunidades para que a singularidade se torne viável. Evitar o pensamento transcendental dos conceitos, no qual as pessoas imaginam “os problemas eternos e os conceitos, já dados, dispostos num céu aonde apenas deveríamos ir buscá-los [...]” (ZOURABICHIVILI, 2004, p. 26). Este pensamento pressupõe uma clausura nos modelos, uma lista fechada, “uma distribuição sedentária se caracteriza pela submissão dos entes a uma instância totalizada e fixa” (DOMINGOS, 2014, p. 289), pensados por uma filosofia representativa. Por outro lado, podemos ter a dinâmica de distribuição nômade, introduzir o movimento no conceito, para que se movam até outros conceitos, outras margens. Devemos povoar, conectar, subir e descer. A filosofia não é contemplação, reflexão, comunicação, mas criação, e criação singular, ou melhor, criação de conceitos singulares. O conceito não é essência. (DELEUZE, 2013, p. 174). Não nos deixamos iludir acreditando que são eternos, históricos, mas extemporâneos e



FABULADOR

inaturais. (MACHADO, p. 25, 2009). Recorremos para a ideia construtivista de garantir a singularidade a partir das conexões entre diferença e repetição.

VIDENTE

Assim, com a repetição não temos o idêntico, mas o diferente. “Os dois termos, diferença e repetição, compõem a dinâmica da singularidade.” (DELANDA *apud* Domingos, 2014, p. 289). A repetição é uma verdadeira alternativa porque ela é um critério de individuação ou princípio de síntese imanente do heterogêneo que não submete a singularidade a uma identidade de transcendente. A repetição é um princípio imanente de síntese que se refere exclusivamente à singularidade. Ela força ou constrange uma singularidade a afirmar-se, a afirmar a própria diferença. Parece-nos que a sutileza exigida para compreender a repetição nesses termos “é deixarmos de pensar o seu objeto como idêntico: a repetição não é reiteração do mesmo porque o objeto sobre o qual ela se exerce não tem identidade, o que é repetido é a diferença pura”. (DOMINGOS, 2014, p. 290). Pensar de forma diferencial não a faz se subordinar a identidade, a figuração, a representação. Cria-se o novo.

VIDENTE

No caso da arte, essa ideia de construção se faz no jogo das forças entre aquele que é propriamente o material, no qual essa prática é delimitada, e aquilo que dá sentido ilimitado a esse mesmo material. Isso porque a prática do fazer artístico extrapola materialidade, reinventando suportes, modificando-os, fazendo do próprio ato de criar uma prática intensiva e vital.

FABULADOR

Na filosofia, os atos de criação de conceitos são formados em conversas com outros conceitos. “De um modo bastante original: partindo do que foi pensado por outros, seja filósofos ou não, e integrando esses elementos como conceitos de sua própria filosofia. Assim, sua filosofia é um sistema de relações entre conceitos oriundos ou extraídos da própria filosofia e [...] conceitos suscitados ou sugeridos por outro tipo de pensamento, isto é, pelo exercício de pensamento não conceitual que se encontra nas ciências, nas artes, na literatura.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27). “É como um conjunto de anéis quebrados. Eles podem penetrar uns nos outros. Cada anel, ou cada platô, deveria ter seu clima próprio, seu próprio tom ou seu timbre. É um livro de conceitos. [...]” (DELEUZE, 2013, p. 37). Para o novo que está por vir, precisamos de nossos conceitos e aquelas afecções e percepções trazidas por SERPENTES e TOUPEIRAS por trás do ROSTO. Nesse fluxo em direção ao infinito, *there are no*

philosophical concepts that do not refer to non-philosophical co-ordinates".⁷⁰
(DELEUZE *apud* PATTON, 2012, p. 27).

VIDENTE

O ROSTO admite uma complexidade própria dos conceitos, conformada por vários múltiplos. "É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27).

FABULADOR

"Todo conceito tem um contorno irregular [...] encontramos a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27). Ao mesmo tempo, os conceitos são relativos e absolutos, relativos aos seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação, que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema. E absoluto como um todo, mas relativo enquanto fragmentário. E infinito por seu sobrevoos ou sua velocidade, mas finito por seu movimento que traça o contorno dos componentes. Um filósofo não para de remanejar seus conceitos, e mesmo de mudá-los; basta às vezes um ponto de detalhe que se avoluma, e produz uma condensação, acrescente ou retira os componentes." (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 34).

VIDENTE

Este ROSTO que se apresenta a nós evoca a pensar por problemas, um problema ou vários, [...] problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução: estamos aqui diante de um problema concernente à pluralidade dos sujeitos, sua relação, sua apresentação recíproca". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 27-28). Há a formação de estratos e camadas de problemas colocados por SERPENTE e TOUPEIRA, "[...] num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 29-30). "[...] Com efeito, todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma co-criação. Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja

⁷⁰ "Não há conceitos filosóficos que não tenham coordenadas não filosóficas" (Tradução nossa).

ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 30).

FABULADOR

Não necessariamente diante dos conceitos formados dizemos quais os problemas que estes conceitos respondem. (DELEUZE, 2013, p. 174).

VIDENTE

O processo de entrelaçamento de problemas rompe com os suportes dos planos, indo em direção ao processo de hibridação dos saberes, que em nada tem de haver com a interdisciplinaridade, porque do ponto de vista imanente quebra-se a disciplinarização da racionalidade. Não precisamos pensar na pergunta que talvez nos fizemos anteriormente, onde está a resistência? Estamos aqui pelo simples fato de que “não se produz só na fábrica, não se cria só na arte, não se resiste só na política. Assistimos ao fim dos suportes em vários domínios, mas também das esferas em que eles ganhavam sentidos. [...] Assim a arte extrapola a arte, a política extrapola a política, a produção extrapola a produção, a subjetividade extrapola a subjetividade. Seria preciso pensar conjuntamente estes processos e a hibridação dessas esferas nas condições de hoje, tanto nos seus efeitos liberadores, como constringedores.” (PELBART, 2003, p. 132).

VIDENTE

Nossa tarefa se constitui em criar pontes, entre conceitos, abrindo para outros conceitos, se aliando a outros componentes de conceitos, indo ao infinito, jamais sendo criados do nada. O ROSTO traz esse devir-arte-revolucionário que se exprime, mas que é distinto do expressado e a expressão. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 31).

FABULADOR

O ROSTO é um devir-revolucionário da arte, porque “[...] um conceito possui um *devenir* que concerne, desta vez, a sua relação com conceitos situados no mesmo plano”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 30). Também tem caráter revolucionário porque todo ato de criação é político. *“The task of philosophy is the creation of concepts or the modification of old ones that give expression to the abstract machines and pure events on the plane of immanence. Indeed, because the concepts that philosophy creates are supposed to express pure events, it follows that philosophy shapes many of the mundane events in terms of which we understand and respond to the history that unfolds around us. For this reason, and because the task of philosophy as they*

*conceive of it is to create new concepts, philosophy is an inherently political activity*⁷¹. (PATTON, 2012, p. 26).

VIDENTE

O ROSTO “[...] é esquizo, a partir de sua anarquia, assumirá diversos devires. O ser-corpo-esquizoide desliza de uma identidade a outra, passa de um código a outro [...]” (CHIH, 2014, p. 482). Esses vários devires são oriundos da resistência teatral-política de SERPENTE e TOUPEIRA. “É preciso ressaltar que o processo esquizo é a própria experiência de um corpo sem órgãos,⁷² o próprio escorrer dos fluxos descodificados que escapam da lógica representacional”. (CHICH, 2014, p. 482). O ROSTO que nos escapa!

FABULADOR

A pretensão do ROSTO é de “jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo [...]” (DELEUZE *apud* SILVA, 2014, p. 497). Ele tem mais a ver com linhas que nos atravessam, forças que nos afetam, enfim, devires que nos arrastam para outros lugares e dissolvem nosso chão, nosso território – pura desterritorialização”. (SILVA, 2014, p. 497-498) “[...] *seeds, crystals of becoming whose value is to trigger uncontrollable movements and deterritorializations of the mean of majority*”⁷³ (DELEUZE; GUATTARI *apud* PATTON, 2012, p. 16).

VIDENTE

O ROSTO cria em nós o chamado de várias vozes, que corresponde ao inaudível, potência da vida. FABULADORES e nós nos amparamos em criar zonas de vizinhança, que “[...] que definem a consistência interior do conceito. [...]. As zonas e as pontes são as juntas do conceito”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 32).

FABULADOR

As pontes e as relações estabelecidas entre os conceitos, entre os componentes, são processuais. Articulamos, ordenamos, colocamos os conceitos em vibração,

⁷¹ “A tarefa da filosofia é a criação de conceitos ou a modificação de conceitos antigos que dão expressão às máquinas abstratas e aos eventos puros no plano da imanência. Com efeito, visto que os conceitos que a filosofia cria devem expressar eventos puros, por conseguinte a filosofia molda muitos dos eventos mundanos em termos do que entendemos e respondemos à história que se desenrola ao nosso redor. Por esta razão, e visto que a tarefa da filosofia conforme concebida por eles é criar novos conceitos, a filosofia é uma atividade inerentemente política”.(Tradução Nossa)

⁷² O corpo sem órgãos é oposição ao organismo (funcionamento organizado dos órgãos em que cada um está em seu lugar, destinado a um papel que o identifica). (ZOURABICHVILI, 2004, p. 15).

⁷³ “Sementes, cristais do tornar-se cujo valor é o desencadeamento de movimentos incontrolláveis e desterritorializações da média da maioria”. (Tradução Nossa)



VÖDENTE

ressoando em si mesmos e com os outros, ao invés de seguir ou de se corresponder. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 32-35). Não paramos de mudar os conceitos, agregando, intensificando-os, retirando componentes, refazendo. “[...] um conceito é um todo fragmentado, uma totalidade fragmentária. Isto significa que, em vez de ser algo simples, o conceito é uma multiplicidade, uma articulação de elementos, de componentes, eles mesmos conceituais, distintos, heterogêneos, mas inseparáveis, intrinsecamente relacionados, agrupados em zonas de vizinhança ou de indiscernibilidade”. (MACHADO, 2009, p. 16).

VIDENTE

Por isso podemos dizer que a filosofia imanentista é baseada num construtivismo?

FABULADOR

O plano de imanência deve ser construído; “a imanência é um construtivismo e cada multiplicidade assinalável é como uma região do plano. Todos os processos se produzem sobre o plano de imanência e numa multiplicidade assinalável: as unificações, subjetivações, racionalizações, centralizações não têm qualquer privilégio, sendo frequentemente impasses ou clausuras que impedem o crescimento da multiplicidade, o prolongamento e o desenvolvimento de suas linhas, a produção do novo”. (DELEUZE, 2013, pp. 186-187).

VIDENTE

Ao pensar nos conceitos, me remeto à organização de mapas com planos, onde estes conceitos delimitam estes planos, construindo uma região do plano, colocar em contato regiões “[...] precedentes, explorar uma nova região, preencher a falta. O conceito é um composto, um consolidado de linhas, de curvas. Se os conceitos devem renovar-se constantemente, é justamente porque o plano de imanência se constrói por região, havendo uma construção local, de próximo em próximo”. (DELEUZE, 2013, p. 188). Os conceitos ao entrarem em choque com as afecções e perceptos de TOUPEIRAS e SERPENTES, se encarnam, se efetua nas materialidades e imaterialidades, mas automaticamente se irrompem como outros conceitos. ROSTO nos oferece as intensidades para se pensar em outros conceitos, não se confundindo com este estado de coisas no qual se efetua, sendo incorporeal. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 33). *“Una manera en que los cuerpos pueden aumentar sus poderes es entrando en alianzas con otros cuerpos que sirven para reforzar o realzar sus propios poderes”*. (PATTON, 2013, p. 117). As alianças foram realizadas para enfrentamento ao ESTADO e confundiu o CENSOR. O ROSTO traz como se

ressignificou o conceito de teatro de resistência no período da ditadura. O cruzamento entre TOUPEIRA e SERPENTE estabeleceu uma ponte entre regiões, diante da falta que existia no plano, no mapa.

FABULADOR E VIDENTE

“Todo conceito é forçosamente um paradoxo”. (DELEUZE, 2013, p. 174).

FABULADOR

Acontece, Acontecimento. O acontecimento é “*causalidad acodada; los cuerpos, al chocar, al mezclarse, al sufrir, causan en su superficie acontecimientos que no tienen espesor, ni mezcla, ni pasión, y ya no pueden ser por tanto causas: forman entre sí otra trama en la que las uniones manifiestan una cuasi-física de los incorporeales, señalan una metafísica*”.⁷⁴ (FOUCAULT, 1970, p. 12).

VIDENTE

O conceito de resistência teatral-política alarga-se em razão da precedência de um acontecimento entre SERPENTE e TOUPEIRA “[...] O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa, é um acontecimento puro, uma *hecceidade*, uma entidade [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 33). O acontecimento sempre está relacionado ao ato de criar, “que não se reduz nem à natureza existente das coisas reais nem à forma expressa dos conceitos e das proposições. O acontecimento-sentido é neutro, indiferente por completo em relação tanto ao particular como ao geral, ao singular como ao universal, ao pessoal e ao impessoal”. (DELEUZE *apud* CHICH, 2014, p. 485). “*The critical function of the concept is ensured by the fact that, qua expression of a pure event, it is never exhausted by its empirical manifestations, but also by the fact that it relates to the milieu in which it is deployed.*”⁷⁵ (DELEUZE *apud* PATTON, 2012, p. 27). Essa processualidade gerou intensidades que não se deixaram capturar pelos significados dados por um conceito como resistência trazido pela filosofia da representação. Estes acontecimentos foram derivados de múltiplos encontros, entre ideias, conceitos, atores/atrizes, espaços, afectos, textos, corpos, públicos, entre outros.

⁷⁴ “Causalidade açodada; os corpos, ao chocar-se, ao mesclar-se, ao sofrer, causam em sua superfície acontecimentos que não têm espécies, nem mesclas, nem paixão e já podem ser causas: formam entre si outra trama na qual as uniões se manifestam em uma quase-física dos incorpóreos, indicando uma metafísica.” (Tradução nossa).

⁷⁵ “A função crítica do conceito é garantida pelo fato de que, enquanto expressão de um evento puro, nunca fica exaurido por suas manifestações empíricas, mas também pelo fato de que tem relação com o meio em que é utilizado.(Tradução Nossa)

FABULADOR

Esses acontecimentos e, por consequência, os conceitos são recortes num caos, trazidos pelo plano de imanência. “O plano de imanência é como um corte do caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. [...] *Dar consistência do infinito* é muito diferente do problema da ciência, que procura dar referências a caos, sob a condição da renúncia aos movimentos e velocidades infinitos, e de operar, desde início, na limitação de velocidade: o que é primeiro na ciência é a luz ou o horizonte relativo”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 59).

VIDENTE

A arte para possibilitar a criação de perceptos e afectos⁷⁶ não pode se ater às obras de arte como interpretação, mas como experimentação. “É sempre uma questão de experiência. Jamais interpretar. A interpretação remete a um significado já existente, enquanto a experimentação remete ao novo que está por vir. Estar preso ao passado, ao sabido, à legitimação do que já se sabe é mortificar a própria existência, é tirar-lhe seu vigor, sua juventude, sua meninice, seu devir-criança que expressa a alegria de viver, de dançar, de brincar, de imaginar e de criar”. (SILVA, 2014, p. 498). Não podemos confundir os perceptos das percepções, pois “são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. [...] A obra de arte é um

⁷⁶ “El concepto de afecto, por tanto, establece una conexión conceptual entre la comprensión de los cuerpos en términos de poder y en términos de devenir. Los cuerpos sufren una modificación o cambio cuando actúan sobre otros cuerpos o cuando otros cuerpos actúan sobre ellos. Estas modificaciones, que son el resultado de entrar en relación con otros cuerpos, son lo que Spinoza llama ‘afecciones’”. (PATTON, 2013, p. 116). “Los afectos pueden ser activos o reactivos, y, en su discusión del concepto de poder de Foucault, Deleuze se apoya en esta distinción a fin de clasificar las diferentes formas en que un cuerpo puede actuar sobre otros y en que estos pueden actuar sobre él: ‘incitar, provocar o producir [...] constituyen afectos activos, mientras que se incitado o provocado, ser inducido a producir, tener un efecto ‘útil’, constituyen afectos reactivos’”. (DELEUZE, 1988, p. 71, apud PATTON, 2013, p. 116).

ser de sensação, e nada mais: ela existe em si". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213).

FABULADOR

Ao visualizarmos o estabelecimento dessas pontes para a criação de conceitos, as linhas não possuem apenas como entrada um ponto, mas entradas múltiplas, abrindo-se para o imprevisto garantido por outras entradas. "O princípio das entradas múltiplas só impede a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que, de facto só propõe a experimentação". (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 19).

VIDENTE

O ROSTO "é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227). Produz-se um descolamento histórico, não situado, mas imanente à vida, à potência. "Os perceptos desta vida e deste momento criados pelo artista não são mais esta vida nem este momento, mas qualquer vida, quaisquer momentos, uma vez que se desprenderam de qualquer tempo cronológico ou de uma suposta relação com um suposto real para se transformarem em devires de sensações que se manifestam através do impessoal ao qual as artes, a literatura, remetem". (LOBO, 2008, p. 101). Estes encontros, se colocam "em" e "com" outros. A experimentação, a forma como "Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações, nos remetem não a uma referência de um objeto, mas aos múltiplos desejos que transpassam este ato". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 216).

FABULADOR

Apesar de que toda obra de arte é monumento "[...] mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218). Fabulação que com os meios do material visa "arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217).

VIDENTE

Experienciar no palco de teatro, lidar com os elementos materiais, como luz, cenário, música, corpos, textos, mas são utilizados como lugares para extração de afectos como devires, uma lista aberta e plural, que pode incluir pelo menos: *devenir-intenso*, *devenir-animal*, *devenir-mujer* y *devenir-imperceptible*⁷⁷. (PATTON, 2013, p. 116). O experimentar poderá permitir as sensações, nas múltiplas intensidades, em graus variados, como blocos de sensação. “As quantidades intensivas fazem parte das condições de possibilidade da experiência, visto que são aquilo que podemos antecipar em relação às sensações, antes que elas ocorram empiricamente”. (SILVA, 2014, p. 149). “[...] Deleuze fará das quantidades intensivas não mais apenas as condições da experiência possível, mas as condições da experiência real, os elementos mínimos que produzem efeitos sensíveis, assim como deflagram as individuações”. (SILVA, 2014, p. 149). O próprio pensamento deve ser experienciado, não a imaginação do pensamento. (CASTRO, 2015, p. 217).

FABULADOR

A experimentação produz essas quantidades intensivas, que nos ajudam a traçar os contornos para a criação. Não partimos do zero. “O grau zero é a ausência de sensação, situação em que nenhum fenômeno se nos apresenta. Em tal caso, do ponto de vista da sensibilidade, da receptividade, os únicos elementos em jogo seriam as intuições puras do espaço e do tempo. Tais intuições puras, ou seja, sem nenhum elemento empírico, são também vazias, precisamente por não serem preenchidas por nenhum conteúdo vindo da experiência. As intuições puras não são, contudo, os únicos elementos da receptividade independentes da experiência, pois, mesmo sem a sensação, sem que a sensibilidade seja afetada, pode-se antecipar algo da percepção. Este algo é precisamente o fato de que qualquer fenômeno que apareça à sensibilidade terá uma quantidade intensiva, ocupará o tempo e o espaço com qualidades de grau variável diferente de zero (pois o zero seria a ausência de qualquer afecção)” (SILVA, 2014, p. 150).

FABULADOR

Há uma tentação renitente de se acomodar essas intensidades em formatos, estratificações e segmentações. Tende a efetuar no organismo uma decomposição e

⁷⁷ “Uma variedade de diferentes classes de devir. Uma lista aberta, mas inclui ao menos: devir-intenso, devir-animal, devir-mulher e devir-imperceptível.” (Tradução nossa).

se transformar em outra coisa. (PATTON, 2013, p. 115). A experimentação no teatro trouxe uma proliferação de intensidades, de afectos e perceptos, organizadas em devires, que rejeitam “ser sugado pelo outro, procurando então as margens, as brechas, as fissuras, levando ao delírio as formas de identidade. O devir é uma experiência subterrânea no sentido de forças invisíveis que não podem ser capturadas por um centro de poder. Por isso o devir é sempre um devir ‘menor’”. (SILVA, 2014, p. 497), por exemplo, no caso da SERPENTE, que não se suportava e resistia a se reconhecer nas diversas identidades propostas por COMUNISTAS (Bichas); CENSOR (Homossexuais, subversivos, entre outros).

VIDENTE

Transbordam os planos, saberes, “O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa”. (DELEUZE, 2013, p. 175).

FABULADOR

O ROSTO é evidência dessa aliança ativa e interna entre eles, filosofia e arte, mas sempre uma aliança que recusa ser “extensiva, cultural e sociopolítica, e sim, aliança intensiva, contranatural e cosmopolítica. Se a primeira distingue filiações, a segunda confunde espécies, ou melhor, contraefetua por síntese implicativa as diferenças contínuas que são atualizadas, no outro sentido (o trajeto não é o mesmo...) pela síntese limitativa da especiação descontínua”. (CASTRO, 2015, p. 189).

VIDENTE

ROSTO abre a brecha para “escapar do controle, incitar o processo de singularização dos indivíduos como forma de construção de territórios existenciais, espaços vivos e comprometidos com a criação de novas práticas sociais, e novamente associar ação e pensamento”. (SEGURADO, 2007, p. 54).

BOCA

“[...] Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo dirige-se a este porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então não pode entrar mais tarde. ‘É possível, diz o porteiro, ‘mas agora não’. Uma vez que a porta da lei continua como sempre aberta, e o porteiro se posta ao lado, o homem se inclina para olhar o interior através da porta. Quando nota isso, o porteiro ri e diz: ‘Se o atrai tanto, tente entrar apesar da minha proibição. Mas veja bem: eu sou poderoso. E sou apenas o último

dos porteiros. De sala em sala, porém, existem porteiros cada um mais poderoso que o outro.” (KAFKA, 1997 p. 230).

(Ambos saem de cena e são seguidos pelo ROSTO).

CENA 2

(O ARTESÃO entra em cena carregando num carrinho de mão livros, muitos livros, leis e muitas leis. Despeja no meio do palco todos eles. O ambiente é como se fosse uma biblioteca com várias molduras de quadros, vazias, por todas as paredes. Sai do palco e retorna com mais livros, mais leis e leis. Realiza o mesmo ato umas sete vezes. Ao terminar, senta sobre todos os livros, leis, leis, leis e leis).

VIDENTE

Aqui te apresentamos o ROSTO. Em movimento, como risco no céu. Sinônimo de aliança, de devir, junção entre a arte e a filosofia. ROSTO “*que se elabora en conjuntos que no son ni los de la familia, ni de la religión ni del Estado. En cambio, dan expresión a grupos minoritarios, o grupos oprimidos, prohibidos, en rebelión, o siempre al borde de instituciones reconocidas*”.⁷⁸ (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 247, *apud* PATTON, 2013, p. 118).

FABULADOR

À primeira vista pode te parecer como anômalo, que “[...] *no significa anormal, sino lo desigual, lo tosco, lo áspero, el filo cortante de la desterritorialización*”⁷⁹. (DELEUZE; GUATTARI, 1987, p. 244, *apud* PATTON, 2013, p. 119). Como o ARTESÃO reage diante dos problemas trazidos pelo ROSTO? Como será possível também uma aliança com o Direito? É viável a realização do movimento em face do Direito?

ARTESÃO

O ROSTO se apresenta a nós como nômade, me preocupa quando esses nômades avançam em direção ao Direito, correm por nosso campo, “[...] eles desconhecem os costumes locais e imprimem a capital em que se infiltraram sua esquisitice. Ignoram

⁷⁸ “Que se elabora em conjuntos que não são nem da família, nem da religião nem do Estado. Ao contrário, dão expressões a grupos minoritários, ou grupos oprimidos, proibidos, em rebelião, ou sempre ao largo das instituições reconhecidas.” (Tradução nossa).

⁷⁹ “Anômalo não significa anormal, mas o desigual, o tosco, o áspero, o fio cortante da desterritorialização” (Tradução nossa).



as leis do Império, parecem ter sua própria lei, que ninguém entende. E uma lei-esquiza, dizem Deleuze-Guattari, talvez pela semelhança do nômade com o esquizo. O esquizo está presente e ausente simultaneamente, ele está na tua frente e ao mesmo tempo te escapa, sempre está dentro e fora, da conversa, da família, da cidade, da economia, da cultura, da linguagem. Ocupa um território, mas ao mesmo tempo o desmancha, dificilmente entra em confronto direto com aquilo que recusa, não aceita a dialética da oposição, que sabe submetida de antemão ao campo do adversário, por isso ele desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido, corrói o próprio campo e resiste as injunções dominantes. O nômade, a exemplo do esquizo, e o desterritorializado por excelência, aquele que foge e faz tudo fugir. Ele faz da própria desterritorialização um território subjetivo.” (PELBART, 2003, p. 20).

VIDENTE

O ROSTO é um risco ao Direito. “Nos Estados de não direito o que conta é a natureza dos processos de libertação, forçosamente nomádicos. Nos Estados de direito não são os direitos adquiridos e codificados que contam, mas tudo aquilo que atualmente constitui um problema para o direito, tudo o que leva as conquistas a correrem o risco permanente de serem novamente questionadas”. (DELEUZE, 2013, p. 196). O ROSTO traz problemas cravados de novos devires, novas subjetividades políticas e demandas que interpelam por novos direitos.

FABULADOR

Poderíamos pensar num processo que permitisse a hibridação dos saberes, dos planos como ocorreu conosco. Queremos escutar a resposta para: Qual deveria ser o lugar do Direito: *“One answer is to say that law is a hybrid form, that it proceeds by adopting some of philosophy's created concepts (such as justice, humanity, rights, duty and judgement) but that it also draws upon scientific functions (for forensic medicine has its own functions and styles of inhuman observation). Moreover, law is also in part a production of affects: legal cases have their own drama and style, with the narration of cases often creating affects of pity and horror and with gal judgements, possibly, imagining or creating worlds not yet lived”*⁸⁰. (COLEBROOK, 2009, p. 14-15).

⁸⁰ “Uma resposta é dizer que a lei é uma forma híbrida, que passa através da adoção de alguns dos conceitos criados da filosofia (como a justiça, humanidade, direitos, deveres e julgamento), mas que também se baseia em funções científicas (para a medicina forense tem a sua próprias funções e estilos de observação desumanos). Além disso, a lei também é em parte uma produção de afetos: processos judiciais têm o seu próprio drama e estilo, com a narração dos casos, muitas vezes criando afeta de piedade e horror e com julgamentos galão, possivelmente, imaginando ou a criação de mundos ainda não vividas.”(Tradução Nossa)

ARTESÃO

Essa tarefa não me é fácil, olhem o meu entorno, tenho aqui o desafio de superar muralha, muros, cercas, compartimentos. Perco-me nas abstrações. O pensamento, no Direito, está totalmente adstrito àquilo que vocês chamam de um pensamento representativo e racional. Nosso pensar no Direito se auxilia das categorias jurídicas que definem, nomeiam os limites.

FABULADOR

O que fazer diante do ROSTO que se apresenta como novo na política e na arte? Como transferir a potência da resistência, a vida, para o plano do Direito?

ARTESÃO

Somos sedentários e produzimos filiações, ao imitar, aparecer, ser, corresponder. (CASTRO, 2015, p. 185). Trabalhamos com noções como Estado de direito, direitos universais e sujeitos de direito que são abstratas, produzindo generalidade e univocidade. “E é em nome disso que se breca todo pensamento, que todas as análises em termos de movimentos são bloqueadas.” (DELEUZE, 2013, p. 156). Essas noções de abstração, “[...] *irreducible to any singular, existent figures, they are eternal, abstract and transcendent rights belonging to everyone and no one in particular*”⁸¹. (PATTON, 2012, p. 17). Somos o avesso ao pensamento imanentista, recorreremos a figuras preexistentes.

VIDENTE

O que deve causar espanto a vocês é bater à sua porta devires não somente políticos, mas artísticos. Ao que me parece, é inimaginável que possamos criar ressonâncias, ecos, alianças para a criação de direitos. Reforça que nunca tivemos um lugar na política e na democracia. *“In the Greek tradition, Plato excludes art and artists, poetry and poets from the helm of reason and good government and inaugurates the ancient quarrel between arte and poetry on the one hand and philosophy and truth on the other. [...] Law has mimed philosophy in its reservations if not downright hostility to art and images. Plato again started in the Laws that” when the poet or a painter represents men with contrasting characters he is often obliged to contradict himself, and he does not know which of the opposing speeches contains truth. But for the legislator, this is impossible: he must not let his laws say two different things on the*

⁸¹ “Irredutível a quaisquer figuras singulares, existentes, são direitos eternos, abstractas e transcendentales que pertence a todos e ninguém em particular.”(Tradução Nossa)

same subject.”⁸² (DOUZINAS and NEAD, 1999, p. 6). Basta somente olhar para quem são os sujeitos desses saberes. *“The self in art – as painter or viewer – is free, desiring, corporeal, it has gender and history. The subject of law – as judge or litigant – is constrained, censored, and ethereal. The legal person is a collection of rights and duties, a point of condensation of capacities and obligations of a general or universal nature; the judge is at the service of the law of reason, which has no history, no past or future, but is omnipresent. The legal subject comes before the law genderless and without context, a persona or mask placed on the body.”*⁸³ (DOUZINAS and NEAD, 1999, p. 3).

ARTESÃO

Indício que separamos vida e pensamento, em que somente pela mediação das figuras que permeiam o nosso plano, fixas e estáveis, pode haver a entrada do ROSTO. Há um excesso de figuras, direitos aos quais tudo da vida deve se subsumir. *“No more than the soul in Plato, a painter's canvas is not a blank slate waiting for something to fill it. The canvas is overpopulated, covered by the "figurative givens" ["données figuratives"]; that is to say, not simply covered by the pictorial figurative codes, but by clichés, doxai, the world of shadows on the wall. What are "figurative givens" or doxai? They are the meaningful sensory-motor delimitation of the perceptual world as the human animal organizes it when it makes itself the center of the world, when it transforms its position of image among images into cogito, into the center from which it delimits images of the world. The "figurative givens" are also the delimitation of the visible, of the meaningful, of the credible, such as empires organize them, empires considered as collective actualizations of the subject's imperialism.”*⁸⁴

⁸² “Na tradição grega, Platão exclui arte e artistas, poesia e poetas do leme da razão e da boa governança e inaugura a disputa antiga entre arte e poesia, de um lado, e entre filosofia e verdade do outro.(...) A lei tem feito mímica da filosofia em suas ressalvas, quando não tem sido francamente hostil à arte e às imagens. Platão novamente afirmou em Leis que 'quando o poeta ou o pintor representa homens com características contrastantes, muitas vezes é obrigado a se contradizer, e não sabe quais das falas antagônicas contém a verdade. Já para o legislador, isto é impossível: o legislador não pode permitir que suas leis digam duas coisas diferentes sobre o mesmo assunto.”(Tradução Nossa)

⁸³ “O eu na arte – como pintor ou espectador – é livre, desejoso, corpóreo, possui gênero e história. O sujeito da lei – como juiz ou litigante – é restringido, censurado e etéreo. A pessoa jurídica é uma coleção de direitos e deveres, um ponto de condensação de capacidades e obrigações de natureza geral ou universal; o juiz está a serviço da lei da razão, que não tem história, não tem passado ou futuro, mas que é onipresente. O sujeito legal aparece perante a lei sem gênero e sem contexto, um personagem ou uma máscara colocada sobre o corpo.”(Tradução Nossa)

⁸⁴ “Assim como a alma em Platão, a tela do pintor não é uma lousa em branco esperando para ser preenchida. A tela está sobrepovoada, coberta pelos “dados figurativos” ["données figuratives"]; isto é, não simplesmente coberta por códigos figurativos ilustrativos, mas por clichés, doxai, o mundo das

(RANCIÈRE; DJORDJEVIC, 2004, p. 6-7).

VIDENTE

*"The task of art is to undo the world of figuration or of doxa, to depopulate that world, to clear off the terrain, sweep away all that is already on the canvas, on every screen; to decapitate those images in order to put in their place a Sahara"*⁸⁵. (RANCIÈRE; DJORDJEVIC, 2004, p. 6-7). Nós viemos do deserto, queremos deslizar sobre esse plano que muda constantemente com os ventos, queremos povoar o seu plano.

FABULADOR e VIDENTE

Nossos devires produzem movimentos, que tentam escapar de ser capturados pelo ESTADO, porém ao lado dele estão três elementos em nossa sociedade, direito, instituições e contratos, que produzem a codificação do *socius* e a sobrecodificação do ESTADO. (DEUCHARS, 2011, p. 2). Assim se reterritorializa, se codifica. Somente a codificação permite que se interprete e se julgue, criem-se tábuas valorativas, predeterminadas. "Cabe escapar ao juízo, mesmo porque nem a arte nem o pensamento filosófico respondem ao caráter bicéfalo do *muthos*, vínculo fundador, organicista, do 'pensar-verdadeiro' e do *logos*, como fundamento legal, contratualista do 'pensar-justo', do Estado-razão, por meio do qual a representação, durante muito tempo, confinou-os no *organon* (DELEUZE; GUATTARI, 1989, p. 434-441 e 464-470; LINS, 2004, p. 20).

ARTESÃO

O direito apodera-se da vida proscrevendo-a: "apóiam-se sobre ela e a subjetividade achatando suas virtualidades pela constituição de modos de vida que tendem a ser puramente atuais. Campo de imanência de uma vida que, capturada, volta a produzir transcendência sob a forma da possibilidade do seu aniquilamento ou da sobrevivência; como identidade ao conceito de não morte ou de vida orgânica." (CORRÊA, 2009, p. 16). O modelo certo para produzir a previsibilidade e a segurança no Direito foi a lei. "A lei, por sua vez, é impotente para suscitar acontecimentos, mas

sombras na parede. O que são "dados figurativos" ou doxai? São a delimitação significativa sensório-motora do mundo perceptivo conforme organizado pelo animal humano quando este se faz o centro do mundo, quando transforma em cogito sua posição de imagem entre imagens, quando se transforma no centro a partir do qual delimita imagens do mundo. Os "dados figurativos" também são a delimitação do visível, do significativo, do crível, tal como organizados pelos impérios, impérios considerados como atualizações do imperialismo do sujeito." (Tradução Nossa)

⁸⁵ "A tarefa da arte é desfazer o mundo da figuração ou da doxa, despovoar aquele mundo, limpar o terreno, eliminar aquilo que já está na tela, em todas as telas; decapitar aquelas imagens para colocar no seu lugar um Saara."(Tradução Nossa)

não cessa de produzir estados – aplica-se sobre o que acontece; ou, o que é o mesmo, vige como forma pura, e ao vigorar, aplica-se sobre os estados, constitui novos estados, busca restituir determinadas realidades a estados de fato pretéritos (*status quo ante*). Ao vigorar (de “*vigors*, que etimologicamente é a força interna que mantém viventes os organismos vegetais e animais), a lei não é mais que um dispositivo de captura que extrai sua força dos viventes, aplicando-se a eles”. (CÔRREA, 2011, p. 484). Existe o enquadramento dos modos de vida na potência de seu devir, circunscrevendo a vida naquilo que é representável, traduzível, governável.

FABULADOR

Desse modo, “[...] Conflitos políticos estabilizaram-se como relações que são mantidas através da norma e da regra – por meio da lei. Daí existir a tendência de não mais guardar o que é agonal atrás da fachada quebradiça de relações de direito”. (LEHMANN, 2009, p. 8) “na forma de direito que se tornou estável, um caráter agonal, que vai certamente se tornar cada vez mais invisível, disforme e inatingível. Mesmo que disponhamos de um conhecimento mais ou menos exato sobre as forças políticas, elas permanecem para nós altamente reais, mas ao mesmo tempo inapreensíveis pelos sentidos [...]”. (LEHMANN, 2009, p. 9). Os devires que atravessam TOUPEIRA e SERPENTE acabam por ancorar-se no Direito abstrato e genérico, o que está à sua frente torna-se paradoxalmente fora de seu alcance. “*While there are philosophers and jurists who believe that the only rights are those enshrined in positive law, there is no reason to restrict the concept of a right to this degree*”⁸⁶. (PATTON, 2012, p. 19). Esses direitos traçados como limites que demarcam, agem sobre a proteção ou defesa de comportamentos, num “saber jurídico apegado a fantasia de um ‘já-dito-desde-sempre’, surgiu o excesso de vazio: o descompasso provocado por uma infinidade de discursos superpostos (um dogmatismo vulgar) que não pode pensar criativamente na realidade de nossa época.” (WARAT, 2004, p. 36). “Por consequência, esse pensamento jurídico anuncia a tranquilidade de uma vida social amparada pela palavra da lei que parece prever todas as possibilidades de conflito [...]” (WARAT, 2004, p. 58).

⁸⁶ “Embora haja filósofos e juristas que acreditem que os únicos direitos são aqueles consagrados no direito positivo, não há motivo para restringir o conceito de direito tanto assim.”(Tradução Nossa)

VIDENTE

O ROSTO nos mostra para além da moldura, “[...] *is taken to imply that rights exist independently of their institutional expression. [...] the criticism laws and constitutions for their denial of civil rights to minority groups is taken as evidence that these rights exist in some sense outside of or apart from their legal enactment*”⁸⁷. (PATTON, 2012, p. 19) O ROSTO “é o Desterritorializado, aquele que não tem centro nem grande complexo de posse [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 122).

ARTESÃO

Temos até aqui um direito como retrato, como “a fotografia intocável, impossível de beijar, proibida, enquadrada, que já não pode usufruir da sua própria vista, como desejo impedido pelo telhado ou pelo teto, o desejo que já não pode gozar da sua própria submissão”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 20). Um direito que reflete um “desejo bloqueado, submetido ou dominante, neutralizado, com ligações mínimas, lembrança de infância, territorialidade ou reterritorialização.” Este capta “desejo, territorializando-o, fixando-o, fotografando-o, colando-o numa fotografia ou na roupa justa, dando-lhe uma missão, extraindo-lhe uma imagem de transcendência a que ele se prende, ao ponto de opor a si mesmo essa imagem. Nesse sentido vimos como cada bloco-segmento era uma concreção de poder, de desejo e de territorialidade ou de reterritorialização, regida pela abstração duma lei transcendente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.144-145).

VIDENTE

Esse processo encoberta a potência da vida dos resistentes políticos, as categorias dessa forma se autonomizam porque baseada numa perspectiva racionalista. A lei se transforma no verdadeiro motor ativo do Direito. (EDELMAN, 1976, p. 16-20). Ao contrário do que imaginaríamos ao se tentar processar essa operação de identificação com o real, constrói uma ficção.

ARTESÃO

Isso mesmo, o Direito tem a pretensão de condensar na lei todas as formas de vida que a governam, as visíveis e as invisíveis. O real é objeto do Direito, constitui o real no Direito e para o Direito. (EDELMAN, 1976, p. 40-42). Apagam-se as possibilidades

⁸⁷ “[...] é interpretado como implicando que os direitos existem independentemente de sua expressão institucional. [...] a crítica de leis e constituições por sua negação de direitos civis a grupos minoritários é tomada como evidência que tais direitos existem em algum sentido fora ou à parte de sua promulgação legal” (Tradução Nossa)

de multiplicidades da vida para reorganizar segundo o princípio da identificação jurídica, retomando a ideia de que seja sagrado e eterno. (EDELMAN, 1976, p. 47). Os devires dos resistentes TOUPEIRA e SERPENTE devem ser chamados ao Direito para a denúncia da sua repetição mecânica. O tempo da resistência no direito, é o tempo do artesanato. (EDELMAN, 1976, p. 52). O CENSOR em seu conluio com o ESTADO somente pode sancionar a ordem em razão da construção dos dualismos fundantes da censura, que pretendia imobilizar os sujeitos da resistência teatral-política.

FABULADOR

Essas formas pretendem a suficiência da própria ordem normativa, escapando delas as forças dissidentes dos devires que tencionam a partir da vida. Não se permitem contaminar e nem o trânsito de outros conceitos, afectos e perceptos.

FABULADOR

Cria-se uma imagem dogmática do direito. “[...] *thought is dogmatic when it dwells in the realm opinion which sees recognition as the essence of thought. In other words, for many philosophers thought is what happens when thing are recognized as instances of pre-existing categories. Thus the dogmatic image of law is that cases are recognized as instances of pre-existing rules; in other words, legal judgment is subsumptive*”.⁸⁸ (LEFEBVRE, 2008). Porque assim o direito está atrelado a uma “noção de limite, entendido essencialmente como externo, fronteira ou limitação, linha que demarca até onde se pode ir”. (SILVA, 2014, p. 151). Essa dogmática é construída na eficácia do rigor lógico da razão, na unidade das concepções e na elegância da construção jurídica, converte-se em uma disciplina, “*que se limita a reproduzir y*

⁸⁸ “Departing from this “radicalism” Lefebvre focusses his writing on Deleuze's critique of Law and of the human rights discourse insofar as this critique targets the dogmatic image of adjudication and its insistence on the subsumption of cases under pre-existing rules. Subsumption of cases under rules is Kantianism and, in-deed, the Kantianism of the subsumptive theory of legal judgment (“a case only falls under the law when the law speaks of it”) is all-too- pervasive. Lefebvre easily shows that it puts its stamp on the legal theory of H. L. A. Hart for which the Kantian doctrines of the subsumption of cases under categories and concepts as well as the doctrine of schematism of the First Critique are indispensable enabling premises. Similarly, Lefebvre shows convincingly that, in Ronald Dworkin's work, adjudication is modelled on the reflective teleological judgment of the Third Critique. Here, the case for the subsumption is made with the help of the assumption that our principles can be ordered into a coherent assemblage, permitting thereby members of the community to recognise themselves as members of a collective of ordered principles. Finally, the author shows that, in the case of Habermas' appropriation of Kant's Doctrine of Right in his discourse ethics, norms and rules, once agreed upon in open and fair discussion, are ready to function as covering concepts in adjudication. Lefebvre's point is that whether with Hart or with Dworkin or with Habermas the Image of thought remains subsumptive and, therefore, inhospitable to creativity and innovation”. (LEFEBVRE, 2008, p. 201).

*explicar el contenido del derecho vigente, cuya legitimación y justificación no cuestiona. Trata tan sólo de descifrar su significado exacto, que supone unívoco y susceptible de ser establecido plenamente como tal, a través de la conceptualización. En esta instancia metodológica, identifica el significado del termino cone l concepto referencial, lo que conduce al establecimiento de un contenido exacto para la ley. El concepto seria entonces, una categoria conceptual estable, indiscutible, con significacion cerrada.*⁸⁹ (WARAT, 2004, p. 155).

ARTESÃO

O ESTADO sempre nos garantiu o irrestrito funcionamento como uma ficção de um limite racional. Tornamo-nos por excelência uma máquina de captura.

VIDENTE

A você (dirige-se ao ARTESÃO) proponho, ao invés de traçar limites, compor os direitos por meio de uma artesanaria, e não por assimilação. “Para pensar esses vários planos e pensar em algo não familiar, o que está difícil de conhecer e se tornar visível [...]” (BOTTOMLEY; MOORE, 2012, p. 164). Pensar “uma outra filosofia deslocada das concepções estereotipadas na modernidade. Nada de entender o mundo unicamente por palavras. Tentar entendê-lo desde uma experiência de situações sem teorias que intoxiquem as interpretações e nos façam dependentes dos argumentos e suas palavras de ordem.” (WARAT, 2004, p. 102). Os devires da TOUPEIRA e da SERPENTE, que nos processos de agenciamento semearam o plano de afectos e perceptos, podem calçar o caminho para esse outro Direito, aquele que fortalece outro mundo possível.

FABULADOR

Pois não se trata, “[...] de pregar a abolição da fronteira [...]; mas sim de ‘irreduzir’ e ‘imprecisar’ essa fronteira, contorcendo sua linha divisória (suas sucessivas linhas divisórias paralelas) em uma curva infinitamente complexa. Não se trata então de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-lo, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los”. (CASTRO, 2015, p. 28). As leis não têm identidade própria a margem da potência da vida dos resistentes. (WARAT, 2004, p. 299). Desse modo, os direitos podem se

⁸⁹ “Que se limita a reproduzir e explicar o conteúdo da legislação em vigor, cuja legitimidade e justificação não questionar. Basta tentar decifrar o seu significado exato, que é inequívoca e capaz de ser plenamente estabelecido como tal, através de conceituação. Nesta análise metodológica, identifica o significado do conceito l referencial cone prazo, levando a Estabelecimento conteúdo exato da lei. O conceito seria, então, uma categoria conceitual estável, sem dúvida, com significância fechado.”(Tradução Nossa)

estabelecer em relação a perspectiva imanente “[...] *rights may be defined as ‘established ways of acting or established ways of being acted toward, ways of being treated’* (MARTIN, 1993, p. 41, *apud* PATTON, 20⁹⁰12, p. 19). *There is more to be said about what is meant by saying that a particular way of acting is ‘established’, but the important point here is that this definition give us a concept of rights is immanent to the social relations and practices of a given community*”. (PATTON, 2012, p. 19-20), portanto “*rights like concepts are situational or site-specific. The establishment and protection of particular ways of behaving or being treated or part of the ongoing struggle to maintain human freedom [...]*” (PATTON, 2012, p. 29). Porém alicerçado num devir-liberdade disseminado pela TOUPEIRA e pela SERPENTE, num processo de tornar-se livre, o Direito termina por confundir os desejos das Máquinas de Guerra como vontades legalmente expressas. (WARAT, 2004, p. 74).

(ROSTO interrompe a conversa, com gargalhadas⁹¹).

ROSTO

Exercitem mais a ironia e o humor ao se enfrentar com essa forma de pensar o Direito a partir da lei de forma dogmática. Convidem TOUPEIRA e SERPENTE para emplacar uma relação cômica com esse Direito. Pode ser tanto pela ironia como pelo humor. O importante aqui é o riso. Rir de si mesmo abrirá os planos para a imanência no Direito.

VIDENTE

Para pensar um Direito que subsiste a lei, libertá-lo da própria lei, devemos ter uma destruição crítica cômica que possa realizar uma contraefetuação, [...] *un mouvement ascendant en direction d’un fondement impossible*.⁹² (SUTTER, 2009, p. 34).

FABULADOR

Faz-se necessária a identificação de como podemos proceder a uma análise cômica do Direito. Temos a ironia e o humor. Das duas formas podemos subverter o império

⁹⁰ “[...] os direitos podem ser definidos como ‘formas estabelecidas de agir *ou* formas estabelecidas de ser tratado’ (1993, p.41 Martin *apud* Patton, 2012, p. 19). Há mais a falar sobre o que significa que determinada forma de agir é ‘estabelecida’, mas o que é importante aqui é que esta definição nos dá um conceito de direitos que é imanente às relações e práticas sociais de uma determinada comunidade.”(Tradução Nossa)

⁹¹ O riso como conceito elaborado por Bergson, no qual o riso “é uma reação inconsciente que objetiva preservar o tecido social, reintegrando os comportamentos desviantes.” (BERGSON, p. 100-110). O riso está vinculado ao princípio da mecanização da vida, no qual notamos “certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vivida de uma pessoa

⁹² “Um movimento ascendente em direção a um fundamento impossível.”(Tradução Nossa)

da lei. Podemos compreender a ironia enquanto operação que procura regionalizar a lei ao insistir na posição de uma lei ainda mais elevada e incondicional. Ou seja, seguindo a tradição romântica que vê na ironia uma “bufonaria transcendental”. Donde se segue a definição: “Sempre chamamos de ironia o movimento que consiste em ultrapassar a lei em direção a um princípio mais alto, e isso a fim de reconhecer na lei apenas um poder segundo.” (DELEUZE, 2009, p. 74). O outro modo de subverter a lei é o humor. “Nós chamaremos de humor não mais o movimento que ascende da lei para um princípio mais alto, mas aquele que desce da lei em direção às consequências.” Ou seja, não se trata de regionalizar o ordenamento produzido pela lei através da posição de um princípio que a transcende, mas de “torcer” a lei pelo aprofundamento de suas consequências. Seguiremos a lei ao pé da letra, respeitaremos os critérios normativos que aspiram a fundamentar a orientação no julgamento, mas faremos de maneira tal que eles justifiquem consequências que pareçam inicialmente contraditórias em relação à lei. O humor é essa capacidade de fazer a lei justificar disposições performativas que lhe pareceriam contraditórias. Se Deleuze pode afirmar que o humor é a coextensividade entre o sentido e o não sentido, é porque quer demonstrar que a significação da lei pode ser consistente com uma pragmática que normalmente lhe seria estranha.

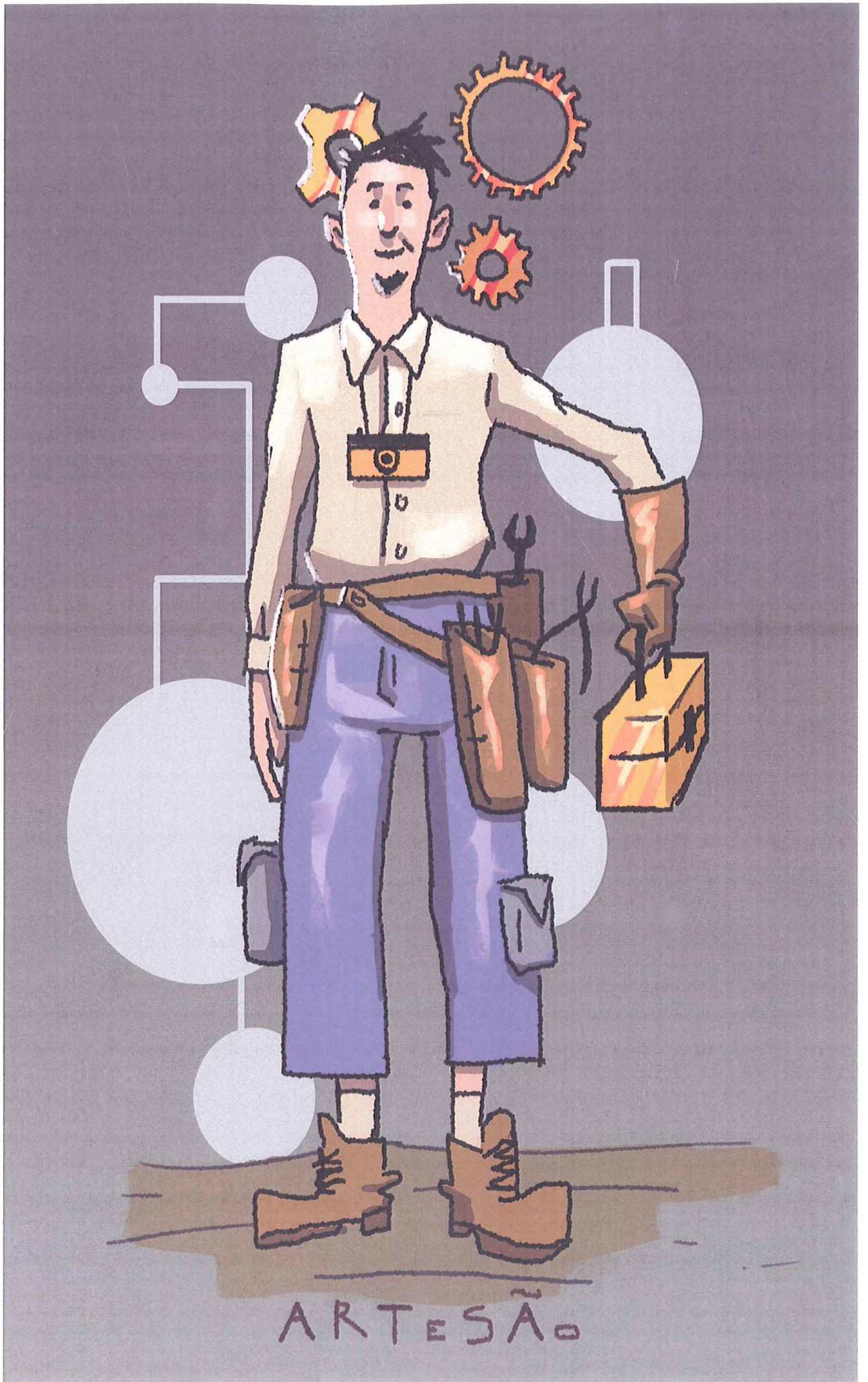
VIDENTE

Recusamos a ironia por recair no artifício da transcendentalidade, mas nos apegamos ao humor, por ser por meio dele que podemos pensar na abertura de buracos para a criação do novo, que fuja da indexação e significação da lei. Este ato de torcer o Direito por uma pragmática por tomar dois caminhos: “[...] *creation of new rights, or the modification of existing rights*”.⁹³ (PATTON, 2012, p. 18).

FABULADOR

As duas operações com o Direito que se perfilham na busca do humor, “[...] estão preocupados com a captação direta daquilo que se rebela contra os princípios do pensamento dogmático: os fluxos descodificados, não domesticáveis, e, portanto, não passíveis de serem conceitualizados. Era preciso pensar os buracos, as forças pré-conceituais – tudo aquilo que estivesse além dos limites da representação”. (CHIH, 2014, p. 480). A pragmática proposta por Deleuze está calcada naquilo que ele entende por uma prática jurídica.

⁹³ “Criando novos direitos ou modificando os direitos existentes”. (Tradução nossa).



ARTE SÃO

ARTESÃO

Torna-se evidente a separação que existe entre a lei e a prática jurídica, quando identificamos quatro problemas que testemunham esta inadequação do pensamento da lei à prática do direito. São os problemas do legalismo, do naturalismo, do consensualismo e do institucionalismo. Todos os quatro apresentam uma estrutura similar: um dos elementos constituintes da implementação prática do pensamento da lei sempre se comprova ser um elemento constituinte de sua traição concreta. Não somente o pensamento da lei não consegue se efetivar como um todo lógico e coerente, como também sua implementação se demonstra ser toda desprovida de fidelidade ao seu programa. Sutter (2009, p. 72) assenta-se na ideia que *“c’est d’abord une pratique d’invention (stratégies) concernant des actes (illégalismes). C’est ensuite une pratique de subvention (lois naturelles) concernant des sociétés. C’est aussi une pratique de convention (artifices) concernant des individus. C’est enfin une pratique d’invention (règles) concernant des institutions”*.⁹⁴

ARTESÃO

O lugar de uma prática jurídica que trai a lei e permite dar vazão aos devires de SERPENTE e TOUPEIRA é a jurisprudência. A potência da vida que propugna pelo novo não encontra nos códigos ou nas declarações, a sua possível enunciação é a jurisprudência. “A jurisprudência é a filosofia do direito, e procede singularidade, por prolongamento de singularidades”. (DELEUZE, 2013, p. 196).

FABULADOR

Pela perspectiva de um Direito imanente, somente no espaço da jurisprudência pode-se responder a problemas específicos, implementando rupturas criativas e invenção de outros. (PATTON, 2012, p. 29). “[...] *Jurisprudence as ‘the mode of practicing the law, where the law is engaged with anew in each and every situation’*. Deleuze uses

⁹⁴ Primeiro ela trai a ideia de justificação implícita na definição da lei. Depois ela trai a ideia de fundação implícita na definição do direito natural. Ela também trai a ideia de garantia implícita na definição do contrato. Por último ela trai a ideia de limitação implícita na definição de governo. Há, portanto, um paradoxo próprio da prática axiomática do direito: de um lado ela implementa o programa que implica o pensamento moderno da lei; mas por outro lado, essa implementação não para de se afastar cada vez mais dos termos desse programa. No entanto, a prática axiomática do direito se afirma fiel ao pensamento moderno da lei: há lei nas intervenções no mapa das ilegalismos; há lei no subsídio das sociedades realizado pelas leis naturais; há lei nas convenções através das quais os indivíduos se vinculam; e há lei nas invenções por meio das quais as instituições ampliam as relações unindo atos, sociedades, indivíduos e coisas. Assim não basta dizer que entre a prática axiomática do direito e o pensamento da lei somente existe a diferença que sempre tem entre uma teoria e uma prática. No fundo ambas constituem a mesma prática, mas percebida de dois pontos de vista diferentes: o pensamento da lei é a parte triste e estéril, enquanto a prática axiomática do direito é a parte alegre e fértil. (SUTTER, 2015, p. 90-91).

*the term creatively, as a contextualized, positive and problem-specific thought located in the middle of concrete situations. Jurisprudence is a philosophical thought that amounts to praxis, and that facilitates the production of radical encounters between bodies and, consequently, the ‘prolonging of singularities’.*⁹⁵ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 110).

VIDENTE E FABULADOR

ROSTO apresenta o elemento político e artístico ao Direito, de resistências e seus devires. Torna-se nesse processo algo novo. *“Jurisprudence creates law, where law must be understood as involving, among other things. In addition, in so far as jurisprudence is also a matter of politics, it involves the processes through which new ways of acting or being acted towards become established (or old ways disestablished)”*.⁹⁶ (PATTON, 2012, p. 21).

ARTESÃO

Na jurisprudência se permite o encontro, o acontecimento, com aquilo que não é inteligível, *“Into its own when, in response to an encounter – that is, precisely when a case cannot be recognized as falling under a pre-existing rule – it must invent or create the rule that allows us to do justice to the singularity of the case.”*⁹⁷ (LEFEBVRE, 2008) O encontro com o ROSTO *“is singular, necessary and violent or unrecognized; the encounter is that which imposes itself on us, forcing us to think. [...]”*.⁹⁸ (LEFEBVRE, 2008). Torna-se um problema para o Direito disseminado pelas resistências teatrais.

VIDENTE

E podemos resumir a jurisprudência aos juízes?

⁹⁵ “Onde situaríamos a lei? Uma resposta seria que a lei é uma forma híbrida, que a lei procede através da utilização de alguns dos conceitos criados pela filosofia (como justiça, humanidade, direitos, dever e julgamento) mas que também se vale de funções científicas (visto que a medicina legal tem suas próprias funções e estilos de observação desumana). Ademais, a lei em parte também é uma produção de afetos: os processos jurídicos têm seu próprio drama e estilo, onde a narração de casos muitas vezes cria afetos de compaixão e horror e com julgamentos legais, possivelmente, imaginando ou criando mundos que ainda não foram vividos.(Tradução Nossa)

⁹⁶ “Jurisprudência cria a lei, onde a lei deve ser entendido como envolvendo, entre outras coisas. Além disso, na medida em que a jurisprudência é também uma questão de política, que envolve os processos através dos quais novas formas de agir ou ser atuado no sentido de se estabelecer (ou velhas formas desestabilizadas).”(Tradução Nossa)

⁹⁷ “Em seu próprio quando, em resposta a um encontro - isto é, precisamente quando um caso não pode ser reconhecido como estando sob uma regra pré-existente - deve inventar ou criar a regra que nos permite fazer justiça à singularidade do caso.” (Tradução Nossa)

⁹⁸ “E singular, necessário e violenta ou não reconhecida; o encontro é o que se impõe sobre nós, obrigando-nos a pensar.”(Tradução Nossa)

ARTESÃO

Não, “*we mustn’t go on leaving this to judges*”⁹⁹ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 110). Porque “[...] juízes são inatingíveis, inalcançáveis, eles superam nossa experiência. Não vemos nossos juízes. Não vemos a Lei. E o pior de tudo: não vemos nossos erros, pois são escritos numa espécie de livro invisível”. (LINS, 2004, p. 17). A autoridade do Juiz presentifica nas decisões judiciais a captura dos devires, por isso a necessidade de uma oposição a essa postura: “[...] interrompe o juiz que quer ditar sua deposição ao escrivão: “Ah não, disse-lhe eu, o senhor não substituirá suas palavras pelas minhas [...], o senhor tem uma maneira de dizer que eu não posso aceitar” (BLANCHOT, 1966, p. 22; LINS, 2004, p. 17).

VIDENTE

Para quem devemos deixar o exercício desta prática jurídica?

ARTESÃO

Por não ser judicial, a prática jurídica “[...] *is a fundamentally juridical, even lawyerly kind of exercise. How so? To craft a concept tailored to a singularity entails that concept will be no larger or more extensive than that singularity, and will not be transportable, will not speak to problems outwith the narrow confines of the irreducibly singular case before the philosopher. To every event its unique concept. The most that can be said is that concepts created in other contexts can guide, in an ad hoc fashion, the development of new ones. As a philosopher, you will never encounter the same singularity again, thus you will never subsume the new case under the rule of the old; instead, you will chart a new path into the problem, you will codify the singularity before you with its own philosophical construction (or you will propagate doxa, hatred of thought)*”.¹⁰⁰ (MCGEE; SUTTER, 2012, p. 205). Essa atividade é própria de um sujeito do Direito, que seguindo a lógica seria o advogado, “*which is to say, as advocate. [...] who similarly thought himself always engaged in advocacy, taking sides and making a*

⁹⁹ “Nos não devemos deixar isto para os juízes.”(Tradução Nossa)

¹⁰⁰ “E fundamentalmente jurídico, mesmo advocaticamente de exercício. Como assim? Para criar um conceito sob medida para uma singularidade implica esse conceito não será maior ou mais extensa do que a singularidade, e não vai ser transportável, não vai falar com problemas fora do âmbito dos estreitos limites do caso irreduzivelmente singular antes do filósofo. Para cada evento de seu conceito único. O máximo que se pode dizer é que os conceitos criados em outros contextos podem orientar, de forma ad hoc, o desenvolvimento de novos. Como filósofo, você nunca vai encontrar a mesma singularidade de novo, assim você nunca vai subsumir o novo caso sob o domínio do velho; em vez disso, você vai traçar um novo caminho para o problema, você vai codificar a singularidade antes de você com a sua própria construção filosófica (ou você irá propagar doxa, o ódio de pensamento)(Tradução Nossa)

case [...] The expression 'making a case' is apropos: *La pratique du droit* is launched by the making, the fabrication, of a case. Too often, legal philosophy imagines that a case is something transparent, given and unproblematic. Instead, Deleuze challenges legal philosophy to shed this judicial prejudice and attend to the element of advocacy through which cases are shaped and constructed. We admit to a certain partiality in this question because we are lawyers, but this particular gesture seems to us more important than the others in understanding and thus in working with Deleuze's thought".¹⁰¹ (MCGEE; SUTTER, 2012, p. 206). Quero questionar inclusive quem é esse "advogado". Pois esse conceito tem encontrado seu próprio processo de contraefetuação, pois realizar o "advocacy", advogar em nome de, não é mais exclusivo do advogado, mas realizado por aqueles que são os próprios resistentes. A eliminação das barreiras dos planos e saberes nesse sentido ampliam as possibilidades do prolongamento das subjetividades político-teatrais para dentro do Direito. Não se limita esta prática jurídica a levar o caso ao Judiciário, mas também ao Legislativo e ao Executivo nas suas instâncias administrativas.

FABULADOR

De que se tratam esses casos, como eles se conformam e quais seus efeitos quanto à vida?

ARTESÃO

Os casos "*inevitably involves both micro and macro politics, along with legislative and judicial decision. However the precise order and relationship between these elements may vary from one situation to another*".¹⁰² (PATTON, 2012, p. 26). Outra questão é que o caso permite um movimento em direção à vida "[...] *case-by-case approach is a means to introduce movement into abstractions and thereby to approach more closely the conditions of life [...]*".¹⁰³ (PATTON, 2012, p. 29), estabelecendo nos casos a

¹⁰¹ "O que quer dizer, como o advogado. [...] Que semelhante pensou-se sempre envolvido na defesa de direitos, tendo os lados e fazer um caso [...] A expressão "fazer um caso" é apropriado: *La pratique du droit* é lançado pela fabricação, a fabricação, de um caso. Muitas vezes, a filosofia jurídica imagina que um caso é algo transparente, dada e sem problemas. Em vez disso, Deleuze desafia a filosofia jurídica para lançar este preconceito judicial e atender ao elemento de defesa, através do qual os casos são moldados e construído. Nós admitimos a uma certa parcialidade nesta questão porque somos advogados, mas este gesto particular, parece-nos mais importante do que os outros na compreensão e, portanto, no trabalho com o pensamento de Deleuze "(Tradução Nossa)

¹⁰²¹⁰² "Envolve inevitavelmente tanto a micro política quanto a macro política, junto com as decisões legislativas e judiciais. No entanto, a ordem e a relação exata entre esses elementos podem variar de uma situação para outra".(Tradução Nossa)

¹⁰³ "[...] a abordagem caso por caso é um meio para se introduzir movimento em abstrações e assim se aproximar mais de perto às condições da vida [...]"(Tradução Nossa)

singularidade. Esse caso é efeito de problemas postos pelos devires, como o ROSTO que demanda a adoção de outro Direito, permitir ao pensamento jurídico avançar “por oposição a legalidade instituída a partir do ESTADO, que represente o coletivo censurado: a porção reprimida da cidadania como imaginário. O que a cidadania não se permite ser [...] Fala dos não ditos da cidadania; o que o poder impõe como impossível de ser dito.” (WARAT, 2004, p. 524). TOUPEIRA e SERPENTES presentes. A lei e a ordem se tornam problemas secundários, mas faces da mesma prática. “*Order and stability always follow later. They emerge from the dynamics within the social, as a temporary congealing point of continually branching series of relations that do not represent ‘things’, but events that never obtain their final meaning. This raises the question how such a combinatory of two levels proceeds*”.¹⁰⁴(SCHUILENBURG, 2012, p. 112).

FABULADOR

A criação de novas subjetividades jurídicas e direitos se relacionará com a lei, agora tendo que ser pensada de forma diversa da perspectiva dogmática e alimentada por essa prática jurídica. Temos então: duas formas uma forma *logos* e uma forma *nomos*. (SUTTER, 2009, p. 91). *Dans la forme logos de la loi, il s’agit de faire du droit un des ‘piliers’ d’une société dont tout l’espace se trouve structuré par des monolithes immobiles, parallèles et équivalents. [...] In spatial terms, logos is the abstract machine that guides striation from within, namely the organization of space of homogeneity [...] ‘striated by walls, enclosures, and roads between enclosures. [...] “[...] This law is not necessarily prohibitive, exclusionary or hierarchical. Its intimate connection with space means that this law is perfectly aware of its spatiality, and understands its operations to be stemming from and returning to it”*¹⁰⁵ (DELEUZE; GUATTARI *apud* PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 98). Essa lei *logos* se associa ao sedentário, aquela lei que captura para realizar a sobrecodificação do ESTADO.

¹⁰⁴ “A ordem e a estabilidade sempre vêm depois. Emergem da dinâmica dentro do social, como um ponto temporário de solidificação de séries de relações que florescem continuamente e que não representam ‘coisas’, e sim eventos que nunca adquirem seu significado final. Isto levanta a questão de como prossegue uma combinação de dois níveis como esta”.(Tradução Nossa)

¹⁰⁵ “Na forma logos da lei, que é fazer com que o direito um dos “pilares” de uma empresa cujo espaço inteiro é estruturado por monólitos imóvel, paralela e equivalente. [...] Em termos espaciais, logos é a máquina abstrata que orienta estrias entre derivada, nomeadamente a organização de homogeneidade espaço de [...] ‘por paredes estriadas, cercos, estradas, gabinetes. [...] “[...] Esta lei não é necessariamente proibitivo, excludente ou hierárquica. Sua conexão íntima com espaço significa agrupamento que esta lei está perfeitamente consciente das suas espacialidades, e entende e operações a serem decorrentes de e retornando a ele ”.(Tradução Nossa)

ARTESÃO

Reconheço essa lei, funda o dogmatismo da lei e o Direito como fotografia. *“This law traditionally fixes space, turns it into points, tight measurements of distance and propinquity, normative geometries, lines of connection that do not allow any excess to surface. Space is terminally unfolded by law, spread like a canvas on which legal operations take place. This kind of law reduces space into its own saturable, controlled context while refusing to (admit that they) operate together in a folded becoming”*¹⁰⁶. (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p. 55).

VIDENTE

A prática jurídica como jurisprudência está conectada à lei *nomos* que vem a designar uma abertura da potência da lei. *Nomos* é uma lei *“one without division into shares, in a space without borders or enclosure’*. *Nomos is the uncountable, incalculable law that distributes emplacements and lines of flight (namely, creative processes that push the limits of immanence) on smooth space. Nomos, on the other hand, is the law as distribution (‘nomé’ in Greek), Nomos é ‘the law... without division into shares, in a space without borders or enclosure’*. (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 98-99). *“Nomos is wedded to a very particular type of multiplicity: nonmetric, acentred, rhizomatic multiplicities that occupy space without ‘counting’ it and can ‘be explored only be legwork”*.¹⁰⁷ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p. 55-56).

FABULADOR

Há um tensionamento entre *nomos* e *logos*, ao qual podemos associar uma distinção sobre duas formas de desejo *“por una parte, conjuntos de deseos fijos o delimitados de maneras particulares, desconectados de todo excepto ciertas relaciones especificadas con el exterior, y, por otra conjuntos más fluidos y abiertos, conjuntos en los cuales siempre son posibles nuevas conexiones y nuevas formas de relación*

¹⁰⁶ “Tradicionalmente esta lei fixa o espaço, o transforma em pontos, medidas apertadas de distância e propinquidade, geometrias normativas, linhas de conexão que não permitem que qualquer excesso venha à tona. O espaço é terminantemente desdobrado pela lei, esticado como uma tela sobre a qual ocorrem operações jurídicas. Este tipo de lei reduz o espaço dentro de seu próprio contexto saturável e controlado ao mesmo tempo em que se recusa a (admitir que eles) opera(m) juntos em um tornar-se dobrado”.(Tradução Nossa)

¹⁰⁷ uma lei sem divisão em partes, dentro de um espaço sem fronteiras ou cercas’. O *nomos* é a lei incontável, incalculável que distribuiu posições e *linhas de fuga* (a saber, processos criativos que empurram os limites da imanência) sobre o espaço liso. O *nomos*, por outro lado, é a lei enquanto distribuição (‘nomé’ em grego), o *nomos* é ‘a lei sem divisão em partes, dentro de um espaço sem fronteiras ou cercas’. (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, pp. 98-99) O *nomos* é ‘casado com um tipo de multiplicidade muito particular: multiplicidades não métricas, sem centro, rizomáticas que ocupam o espaço sem “contá-lo” e que “somente podem ser exploradas pelo trabalho duro”.(Tradução Nossa)

con lo exterior, aun a riesgo de transformar el conjunto en alguna otra clase de cuerpo".¹⁰⁸ (PATTON, 2013, p. 115). Apresentadas como Máquinas de desejo, de guerra, como TOUPEIRA e SERPENTE, e Máquina Despótica Bárbara, como o ESTADO. Aos desejos das máquinas de guerra como SERPENTES e TOUPEIRA, ou como devir, como o ROSTO, invocam um direito *nomos* no qual *"These rights, he suggests, must be considered in the context of a quite specific territorial and political assemblage, just as he had earlier explained in relation to desire: desire is never simply desire for someone or something but always desire for and from within a particular aggregate or assemblage"*.¹⁰⁹ (PATTON, 1996, p. 18).

VIDENTE

Caminhando sob a ótica imanente do pensamento, devemos abolir essa dualidade e oposição entre as duas formas de lei, *nomos* e *logos*. *"At the same time, spatial immanence allows for a proliferation of law within: law is not just logos but also nomos. Despite first impressions, logos and nomos are not different laws. They are overlapping, interfolding aspects of the law. The Deleuzian/Guattarian preference for the nomic must be modified and contextualised in the space of immanent continuum. No doubt, law provides readily available avenues of thought and action, it binds expectations of how to move, and in that way binds thought and behaviour in narrow, blind corridors of striation. But at the same time, law makes its own walls collapse, betrays expectations, reveals smoothness where only pillars used to be. Even in its quality to be disobeyed, the law opens up smooth spaces of new distances and proximities. This is an intensely spatial process — nothing metaphorical here — grounded on material, shifting space. Law is both logic and nomic, both prohibitor and enabler. The space of law is simultaneously striated and full of prescriptions; and smooth and open with possibilities"*.¹¹⁰ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p. 56, 57).

¹⁰⁸ "Por uma parte, conjuntos de desejos fixos ou delimitados de maneiras particulares, desconectados do tudo exceto certas relações especificadas com o exterior, e por outros conjuntos mais fluidos e abertos, conjuntos nos quais sempre são possíveis novas conexões e novas formas de relação com o exterior, ainda com o risco de se transformar o conjunto em alguma outra classe de corpo". (Tradução nossa).

¹⁰⁹ "Estes direitos, ele sugere, devem ser considerados no contexto de um conjunto territorial e político bastante específico, da mesma forma que ele explicou anteriormente em relação ao desejo: o desejo é nunca simplesmente o desejo por alguém ou algo, e sempre o desejo por um determinado agregado ou conjunto, além de vir de dentro do mesmo". (Tradução Nossa)

¹¹⁰ "Ao mesmo tempo, a imanência espacial permite a proliferação da lei internamente: a lei não é somente o *logos*, como também o *nomos*. Apesar das primeiras impressões, o *logos* e o *nomos* não são leis diferentes. São aspectos superpostos e intercalados da lei. A preferência

FABULADOR

A adoção do *nomos* não implica automaticamente num melhor caminho. “Nada é bom absolutamente, tudo depende do uso e da prudência, sistemáticos. [...] o bom nunca está garantido (por exemplo, não basta um *espaço liso* para vencer as estrias e as coerções, nem um *corpo sem órgãos* para vencer as organizações”. (DELEUZE, 2013, p. 46). Não nos esqueçamos da existência de desejos fascistas que permeiam outras máquinas, que não as revolucionárias.

ARTESÃO

Em razão da simultaneidade de ambas as leis, *nomos* e *logos*, e acreditando numa processualidade, num movimento, num trânsito, os devires que compõem o ROSTO deve buscar no interstício da lei, “[...] não se trata de liberdade por oposição a submissão, mas apenas duma linha de fuga, ou melhor, duma simples *passagem*, ‘à direita, à esquerda, onde quer que seja’, a menos significante possível. Por outro lado, as formalizações mais firmes, mais resistentes, do tipo fotografia, elas próprias vão perder a rigidez, a fim de proliferar ou preparar uma revolta que as faz fugir seguindo linhas de novas intensidades [...]”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 24). Essa dimensão que aposta não no ponto de partida e nem de chegada aprofunda o espaço de existência da criação de direitos como um vetor que se amplia, abarcando regiões antes ocultas do plano do Direito. “A finalidade consiste em obter uma ampliação da ‘fotografia’, um aumento até ao absurdo. A fotografia do pai, desmesurada, será projetada num *mapa* geográfico, histórico e político do mundo, a fim de ocultar regiões vastas: Tenho a impressão que para viver só me podem convir os sítios que tu não escondes ou os que não estão ao teu alcance”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 29).

deleuziana/guattariana para o nômico precisa ser modificada e contextualizada no espaço do *continuum* imanente. Sem dúvida, a lei proporciona avenidas facilmente disponíveis de pensamento e ação, ela vincula expectativas sobre como se mover, e desta forma vincula o pensamento e o comportamento em corredores estreitos e cegos de estriação. Contudo, ao mesmo tempo, a lei faz os seus próprios muros caírem, trai as expectativas, revela lisura onde antes havia apenas pilares. Mesmo na sua qualidade de ser desobedecida, a lei abre espaços lisos de novas distâncias e proximidades. Este é um processo intensamente especial — aqui não há nada metafórico — fundamentado em espaço material e movediço. A lei é tanto *lógica* quanto *nômica*, proibidora e facilitadora. O espaço de lei é simultaneamente *estriado* e repleto de prescrições; e *lisa* e aberta com possibilidades”.(Tradução Nossa)

CENA 3

(Aparece de um lado da cena uma criança. O ARTESÃO passa a correr atrás da criança. Iniciam uma brincadeira de pega-pega até que consegue pegá-la. Aos poucos retira alguns livros das prateleiras e com eles inicia a construção de um muro de dentro para fora, com ele e a criança. Um muro que circunda ambos, que avança para cima. Um muro que se transforma em algo único, maciço, sem frestas, unificado. Em determinado momento, quando não é possível mais vislumbrá-los. Escuta-se um grito).

ARTESÃO

(Grita).

Socorro!! Não consigo respirar! Estou sem ar! Socorro!!

(Escuta-se uma respiração ofegante, alta).

Socorro! Eu vou morrer! Estou cansado de respirar! Estou paralisado e entediado.

(Entram novamente em cena o FABULADOR e o VIDENTE e permanecem num dos cantos do palco)

FABULADOR

Aprenda a respirar sem oxigênio.

VIDENTE

Retire desse ar rarefeito a energia. Sinta-se esgotado.¹¹¹

FABULADOR

Pois não era artesão?! Então abra buracos. *"Who is it that fleshes out? The artisan, who finds and follows a way through the constant variations of metal, sound, and image, to extract new technics, new modes of believing in the world."*¹¹²(DELEUZE apud BOTTOMLEY; MOORE, 2012, p. 179).

¹¹¹ Para definir o esgotamento, Deleuze começa distinguindo-o do cansaço pela relação que eles têm com o real e o possível, defendendo que o cansado esgota a realização, enquanto o esgotado esgota o próprio possível, todo o possível, o que não se realiza no possível. Essa diferença de natureza significa que, enquanto a realização do possível se dá em função de determinadas preferências, isto é, procede, por exclusão ou disjunções exclusivas, que acabam cansando, o esgotado, ao contrário, é alguém que renuncia a qualquer preferência, sem nada realizar, esgotado de nada, com disjunções inclusas em que os termos se afirmam em sua distância. (DELEUZE, 2010, p. 17-18).

¹¹² "Quem é que dá consistência? O artesão, que encontra e segue um caminho entre as variações constantes de metais, sons e imagens, para extrair novas técnicas, novos modos de acreditar no mundo."(Tradução Nossa)



CENA 4

(Nesse exato momento, apaga-se a luz. Ao fundo aparece a imagem de uma mão, como se estivesse escavando um buraco, rasgando. Ao mesmo tempo, a criança começa a transbordar para fora do muro como um fluxo de moléculas. O fluxo aos poucos conforma outra imagem: *Árvore*¹¹³ com raízes, onde pulsam os elementos que a constituem. Vida correndo no interior dessa imagem. A cada impulso desse fluxo mais raízes se criam e se interligam. O ARTESÃO aparece e se encaminha até a Imagem-Árvore e senta na sua frente. Entram o VIDENTE e o FABULADOR).

ARTESÃO

Vamos embora.

FABULADOR

Não podemos ir.

VIDENTE

Por que?

FABULADOR

Estamos esperando.

ARTESÃO

O quê?

VIDENTE

Como sabes que era aqui para esperar?

FABULADOR

Era uma árvore.

VIDENTE

E o que esperamos?

¹¹³ "O sentido da árvore não é esta árvore física encontrada na praça, nem a árvore pensada por um sujeito lógico, mas sim a árvore percebida como tal. Uma entidade quase imaterial que não existe, mas insiste e subsiste nas palavras, nos conceitos e nas imagens mentais. Assim, o sentido não é uma qualidade sensível: por exemplo, a qualidade do verde que se atribui às folhas. O sentido é o "verdejar", uma ação, um atributo expresso pelo verbo que indica o estado físico "tornar-se verde", que justamente se refere ao estado de coisas e que também não pode existir fora da proposição. Porém ele não é o ser (empiricamente falando). É o extra ser, nos termos de Deleuze, visto que não se confunde com a proposição lógica que o exprime nem com o estado de coisas materiais". (CHICH, 2014, p. 24).

ARTESÃO

Ah, é verdade, um Direito. Que se faça 'menor'.

FABULADOR

Para um povo 'menor', "colocando para o pensamento a sua potência política. Pensar é inventar outras formas de vida e modos de existência e isso requer outra escrita e linguagem". (BRITO, 2013, p. 8).

VIDENTE

Por quanto tempo?

FABULADOR

O tempo que for necessário. Enquanto isso, cada vez menos.

VIDENTE

Permitirá, assim, que leis não sejam diques e que viabilizem "[...] transbordamento de diferenças revolucionárias, intestinas, em que se elaboram secretamente leis e tipos de amanhã..." (TARDE *apud* PELBART, 2003, p. 113).

ARTESÃO

O vazio provocado pelo buraco é um lugar de invenção, "o lugar vazio seria, no fundo, um lugar carnavalizado." (WARAT, 2004, p. 145).

FABULADOR

Ao momento que deixou escapar pelos buracos, frestas, o devir-criança se processa para dentro do direito. Estamos esperando as indicações de como devemos processar para buscar este entre () *nomos* e *logos*. *Holely space is not something free of the smooth an the striated, it is fabricated only from (and between) them. It is note worthy that the holely space in question (a desert which, in its ostensibly 'natural' state is smoothed by sun and Wind, and in its ostensibly 'cultural' state is striated by mines and planes) is fabricated by the impersonal flesh machine of the five as they croos it.*"¹¹⁴(BOTTOMLEY; MOORE, 2012, p. 167).

ARTESÃO

Os novos direitos poderiam encontrar-se nesse entre () permitindo a emergência até mesmo de outros que não estavam presentes nos devires da resistência teatral, pois como vimos na linha que une esses dois pontos (*logos* e *nomos*) não temos uma

¹¹⁴ "O espaço esburacado não é algo livre do liso e do estriado, é fabricado somente deles (e entre eles). É notável que o espaço esburacado em questão (um deserto que, em seu estado aparentemente 'natural' é alisado pelo sol e pelo vento, e em seu estado aparentemente 'cultural' é estriado por minas e planos), é fabricado pela máquina impessoal da consistência que é formada pelos cinco enquanto atravessam o deserto." (Tradução Nossa)

única entrada, mas múltiplas. *"I begin again in this space of the middle in the following section, where the body of justice emerges precisely in the middle of these two laws and in a paroxysm of repetition. In the remainder of this intermezzo, however, I want to make a case for a Deleuzian conceptualisation of a broadly understood (but not metaphorically) spatial law that floats on the mélange"*.¹¹⁵ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 99).

FABULADOR

A origem não se situa no começo, início. A singularidade dessas novas subjetividades jurídicas e direitos está no meio, no entre (). *"To begin in the middle is every time a new beginning. Beginning in the middle repeats the previous beginning while maintaining its singularity, it does 'not add a second or third time to the first, but carries the first to the 'nth' power'. The middle can never call itself the centre or the origin. The middles is the topology of the rhizome which 'has neither beginning nor end, but always a middle [milieu] from which grows and which it overfills'. So, to begin in the middle is not beginning but carrying on, taking a line of flight and establishing a deterritorialising cutting edge right in the middle of the plane of immanence. A series of beginnings that demolishes the original beginning, drags it from its tail and throws it again in the middle. This new beginning, the repeated beginning that maintains difference rather than identity, is the beginning of the law. The law begins in the middle. And since every middle is immanent to the plane of immanence in which it finds itself undercut and interfolded, the laws finds itself in the middle of the law of depth and the law of surface, furtively spreading itself in the movement between these two laws."*¹¹⁶ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 98).

¹¹⁵ "Retomo o espaço do meio na seção a seguir, no qual o corpo da justiça surge justamente no meio dessas duas leis e em um paroxismo de repetição. No que resta deste entreato, contudo, quero argumentar a favor de uma conceitualização de uma lei espacial entendida geralmente (porém não metaforicamente) que flutua na mistura." (Tradução Nossa)

¹¹⁶¹¹⁶ "Começar no meio é sempre um novo começo. Começar no meio repete o começo anterior ao mesmo tempo em que mantém sua singularidade, 'não acrescenta uma segunda ou terceira vez à primeira, mas eleva a primeira à "enésima" potência (2004, p. 2 Deleuze *apud* Philippopoulos-Mihalopoulos, 2012, p. 94). O meio nunca pode se chamar de centro ou origem. O meio é a topologia do rizoma que 'não tem nem começo nem fim, mas sempre um meio [milieu] a partir do qual cresce e o qual ele faz transbordar' (1988, p. 21 Deleuze; Guattari *apud* Philippopoulos-Mihalopoulos, 2012, p. 98). Então, começar no meio não é começar, e sim continuar, seguindo uma linha de fuga e estabelecendo um ponto de corte desterritorializante bem no meio do plano da imanência. Uma série de começos que demole o começo original, arrastando-o desde seu rabo, jogando-o novamente no meio. Este novo começo, o começo *repetido* que mantém a diferença em vez da identidade (2004, Deleuze *apud* Philippopoulos-Mihalopoulos, 2012, p. 98), é o começo da lei. A lei começa no meio. E visto que todo meio é imanente ao plano da imanência no qual o mesmo se encontra diminuído e intercalado, a lei se encontra no meio da lei da profundidade e da lei da superfície, espalhando-se

VIDENTE

O ROSTO, por apresentar problemas para o Direito, força-nos a deslocarmo-nos entre o *nomos* e *logos*, entre a descodificação e a codificação, entre o fixo e o fluxo realizamos um processo de virtualização que passa de uma solução dada a um (outro) problema. Ela transforma a atualidade inicial em caso particular de um problema mais geral, sobre o qual passa a ser colocada a ênfase ontológica. Com isso, a virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor. Se a virtualização fosse apenas a passagem de uma realidade a um conjunto de possíveis, seria desrealizante. Mas ela implica a mesma quantidade de irreversibilidade em seus efeitos, de indeterminação em seu processo e de invenção em seu esforço quanto a atualização” (LEVY, 2011, p. 17-18). Contrapõe-se a ideia de que devemos ir de um problema a uma solução, uma atualização. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral a qual ela se relaciona, em fazer mutar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular.

FABULADOR

Partimos do atual ao virtual, operacionalizado pela contra-efetuação, “*which serves to restore the connection of the actual to the virtual, thereby loosening the hold that existing ways of thinking about the present have over our actions and opening up space for the emergence of new ways of thinking and being.*”¹¹⁷(PATTON, 2012, p. 27)

ARTESÃO

Esse movimento rompe a dualidade entre *logos* e *nomos*, na qual “[...] a partir de uma linearidade ou de uma platitude inicial, esse ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recosturar o Direito para abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido. O espaço do sentido não preexiste a leitura, a imagem, ao espaço. E ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos. (LEVY, 2011, p. 36). O processo de virtualização está baseado em permitir diversas intensidades no jogo entre os espaços lisos e estriados. “*Law is not just logos that striates but also nomos that destratifies. Law’s movement pushes other bodies to their extreme, to the cutting edge*

furtivamente no movimento entre essas duas leis. Mas essas duas leis, em algum momento elas são distintas, ou sempre aparecem reunidas inextricavelmente?”(Tradução Nossa)

¹¹⁷ “O que serve para reestabelecer a ligação do real ao virtual, afrouxando assim a forte influência que as formas existentes de se pensar sobre o presente exercem sobre nossas ações, abrindo espaço para o surgimento de novas formas de pensar e ser.” (Tradução Nossa)

*of their intensity, and then releases them into finding different assemblages. This movement of destratification goes hand in hand with legal stratification, namely the reterritorialising and overcoding of space both in terms of matter and in terms of semantics. Law provides readily available avenues of thought and action, it binds expectations of how to move, and in that way binds thought and behavior in narrow, blind corridors of striation. But at the same time, law makes its own walls collapse, betrays expectations, reveals smoothness where once there were only pillars. Even in being disobeyed, the law opens up smooth spaces of new distances and proximities. This is an intensely spatial process – nothing metaphorical here – grounded on material, shifting space”.*¹¹⁸ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 101). O entre () pode ser compreendido como um corpo sem órgãos que permite as relações, desejos, transpassarem seu plano, evitando uma sistematicidade, mas evocando uma primazia do relacional, do estar com. *“It is not the case that in the beginning is law, system and relation, with the non-relation or ‘in itself’ being imagined after the event. Instead, they posit desire as a potentiality for creating relation: for example desires for land, for body parts, for sounds, for attachments. There can only be social machines, systems of law or lawfulness in general because of this potentiality for relations.”*¹¹⁹(COLEBROOK, 2009, p. 17) A proposta desse entre () permite interação, experimentação, realiza cruzamentos e transações.

¹¹⁸ “A lei não é só o logos que estria mas também o nomos que desestratifica. O movimento da lei leva outros corpos ao extremo, ao máximo de sua intensidade, para depois liberá-los para que encontrem diferentes formas de conjugação. Esse movimento de desestratificação anda de mãos dadas com a estratificação jurídica, ou seja, a reterritorialização e supercodificação do espaço em termos de matéria e também em termos de semântica. A lei proporciona avenidas facilmente disponíveis de pensamento e ação, ela vincula expectativas sobre como se mover, e desta forma vincula o pensamento e o comportamento em corredores estreitos e cegos de estriação. Contudo, ao mesmo tempo, a lei faz os seus próprios muros caírem, trai as expectativas, revela lisura onde antes havia apenas pilares. Mesmo na sua qualidade de ser desobedecida, a lei abre espaços lisos de novas distâncias e proximidades. Este é um processo intensamente especial — aqui não há nada metafórico — fundamentado em espaço material e movediço”.(Tradução Nossa)

¹¹⁹ “Não é o caso de que no princípio há lei, sistema e relação, onde a não relação ou a relação ‘por si própria’ seja imaginada depois do acontecido. Em vez disso, postulam o desejo enquanto potencialidade para a criação de relações: por exemplo, os desejos pela terra, por parte do corpo, por sons, por ligações. Em geral, somente pode haver máquinas sociais, sistemas de leis ou legalidade por causa dessa potencialidade para relações. Podemos atribuir vários nomes a essa potencialidade, incluindo Corpo sem Órgãos, desejo, diferença em si, ou o virtual. Em todos os casos, o que Deleuze e Guattari rejeitam é a primazia de ‘um’ sistema relacional ou até a sistematicidade em geral. Somente pode haver sistemas, diferenças ou leis se houver potenciais virtuais para *diferir*, para entrar em relações.”(Tradução Nossa)

FABULADOR

O entre () é o lugar do agenciamento para originar, como já dito, mas para desviar. Os conjuntos atualizados constituem “a dimensão daquilo que liga o ato a estratificações comportamentais, estruturas, sistemas, segmentaridades de todos os tipos”. Desse ponto de vista, “o ato surge sempre como o prolongamento de algo já presente, uma certa representação do que já está presente, e numa perspectiva teleológica de um certo projeto, ele mesmo igualmente representado”. Entretanto, durante uma análise, mesmo se “tudo é interpretado, tudo está claro... nada muda, nada parte dessa representação”. (GUATTARI, 1981, p. 3, *apud* LAZZARATO, 2014, p. 183). “Pelo contrário, o maquinismo da produção do ato ‘consiste em produzir modos de organização, de qualificação que abrem um futuro multivalente para o processo – uma gama de escolhas –, para a possibilidade de conexões heterogêneas, fora de conexões previstas já codificadas, já possíveis””. (GUATTARI, 1981, p. 5, *apud* LAZZARATO, 2014, p. 184).

ARTESÃO

A prática jurídica produz agenciamentos nos casos que se repetem, trazendo o diferente, o singular, o novo. *“In which case, the disagreement is nothing new, but simply the banal repetition of a legal problem already discovered at some point in the past. It is, then, those cases that cannot be referred to a previous problem – which would include every case that requires a decision, judicial or otherwise – that make it necessary to search anew for how things should be arranged, to assemble once more the relevant ground. In this necessity, the law is not so much applied as repeated. The repetition is not banal, however, but a repetition of the legal assemblage in its entirety, to the extent that a new ground calls for the rearrangement of the legal assemblage from bottom to top”*. ¹²⁰(MOORE, 2012, p. 132)

VIDENTE

O entre () como um palco de teatro vazio, onde podem circular corpos, *“as bodies of discourse or material bodies, natural or artificial, undefined or future*

¹²⁰ “Neste caso, o desacordo não é nada novo, e simplesmente a repetição banal de um problema jurídico já descoberto em algum momento no passado. É, então, aqueles casos que não podem ser remetidos a um problema anterior – o que incluiria *todos* os casos que requerem uma decisão, seja judicial ou outra – que tornam necessária a nova busca para saber como as coisas devem ser arranjadas, para montar mais uma vez o terreno relevante. Nesta necessidade, a lei é mais repetida do que aplicada. No entanto, a repetição não é banal, e sim uma repetição do conjunto jurídico inteiro, na medida em que um novo terreno pede o rearranjo do conjunto jurídico de baixo para cima”.(Tradução Nossa)

*bodies*¹²¹, (BRAIDOTTI apud PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p.100), os encontros para esse agenciamento. Nesse trânsito “[...] *we encounter real things, real people and various kinds of becoming (becoming-woman, becoming-animal, and so on), with the plane of immanence or virtually, on which we encounter abstract machines, pure events and becomings-imperceptible*”.¹²²(PATTON, 2012, p. 16). Os devires amalgamados pelos personagens TOUPEIRA e SERPENTE podem ser apreendidos aqui neste entre () porque é “o momento em que o exprimido ainda não possui (para nós) existência fora do que o exprime. – Outrem como expressão de um mundo possível.” (DELEUZE, 1968, p. 335; CASTRO, 2015, p. 230). “[...] o momento em que o mundo de outrem não existe fora de sua expressão transforma-se em uma condição eterna, isto é, interna à relação antropológica, que *realiza* esse possível como *virtual*.” (CASTRO, 2015, p. 231).

FABULADOR

Identicamente como se processa com o pensamento filosófico e artístico, para a formação desses novos direitos e subjetividades jurídicas, o Direito, nem *logos*, nem *nomos*, mas neste presente () “incorpora os conceitos ou transforma em conceitos elementos não conceituais, mas, ao proceder à repetição da diferença como uma maneira de pensar, está sempre criando a diferença, como se fosse um dramaturgo que escrevesse as falas e dirigisse a participação de cada pensador que integra à sua filosofia. (DELEUZE, 2010, p. 11).

VIDENTE

ROSTO como devir, como máquina de desejo apesar de ter um caráter inicialmente antidireito. “*Desire is not some imagined effect of the law. It is not the case that one requires an original prohibition to create a desire that must have been. It is the case, they concede, that Oedipal desire is an effect of the law, for it is the prohibition on incest that leads us to assume that incest is what we must have desired. This prohibition distorts a real and revolutionary desire, a desire that is beyond the law insofar as it is not yet a desire for recognition or social production. It is an intensive*

¹²¹ “Como corpos de discurso ou corpos materiais, corpos naturais ou artificiais, indefinidos ou futuros. A lei procede em encontros que alteram constantemente seu potencial, sempre remoldando sua virtualidade enquanto uma nova singularidade real.”(Tradução Nossa)

¹²² “[...] encontramos coisas reais, pessoas reais e vários tipos de tornar-se (tornar-se mulher, tornar-se animal, e assim por diante), com o plano da imanência ou virtualidade, no qual encontramos máquinas abstratas, eventos puros e formas de tornar-se que são imperceptíveis”.(Tradução Nossa)

*desire*¹²³ (COLEBROOK, 2009, p. 16). Por outro lado, por isso mesmo para permitir a entrada do desejo, dos devires no Direito, potencializando-o como imanente, é importante ter uma estratégia, “A prudência exige esse estado de conservação provisório, de manter-se dentro, de estar ali, mas para logo dar o bote. Uma astúcia, uma visão estratégica, um domínio de si, a arte das sutilezas. Um trabalho que exige paciência e muita perseverança, pois ele vai minando os pontos frágeis e rompendo a rigidez de um sistema, fazendo com que vaze, com que escoe e seja arrastado por um fluxo de novas intensidades. Não se pode precipitar, assustar, alarmar, querer desestratificar grosseiramente”. (SILVA, 2014, p. 506). Novamente se reafirma o entre () para a implementação da estratégia, e na artesanaria da experimentação podemos convergir pensamento jurídico e vida.

ARTESÃO

Para o Direito então não haverá o prolongamento da potência da vida na sua plenitude se não for na experimentação viabilizada no agenciamento que ocorre no entre (). No Direito parte-se do *nomos*, que por ser espaço liso, de distribuição nômade, em que há uma proliferação de desejos que se constituem em devires (democracia, povo, revolução, mulher, andrógono) que se apresentam politicamente como demandas problematizando para o Direito. No percurso para o *logos*, no entre () alinhavam-se agenciamentos, contatos, vizinhanças, entre conceitos, afectos, perceptos, funções, de forma a experimentar arranjos nos quais a *logos* realizará o processo de sobrecodificação. “Tendo em conta a natureza da sua segmentaridade e a velocidade das suas segmentações, qual é a aptidão de um agenciamento para transbordar dos seus próprios segmentos, isto é, a sumir-se na linha de fuga e a propagar-se no campo de imanência. Um agenciamento pode ter uma segmentaridade flexível e proliferante e ser, no entanto, tanto mais opressivo, e exercer um poder tanto maior que deixe de ser despótico, mas realmente maquínico”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 147). “*Experimentation is necessary because the diagram is immanent to the folds; it is not a blueprint determining arrangements in*

¹²³ “O desejo não é algum efeito imaginado da lei. Não é o caso de que é preciso ter uma proibição original para poder criar um desejo que teve de ser. É o caso, concedem, de que o desejo edipiano é um efeito da lei, porque é a proibição do incesto que nos leva a supor que deva ter sido o incesto que desejávamos. Essa proibição distorce um desejo real e revolucionário, um desejo que está além da lei na medida em que ainda não é um desejo por reconhecimento ou produção social. É um desejo intensivo.” (Tradução Nossa)

advance. It grows with the folds, and feeds back into them, affecting how the folds themselves will develop. It is therefore a threshold concept, meaning that a certain threshold is reached to the point at which an assemblage becomes reinforcing, feeding back into itself."¹²⁴(BOTTOMLEY; MOORE, 2012, p. 167).

VIDENTE

Esse encadeamento, deve sempre permitir as linhas de fuga, os desvios, por isso que estabelece no entre () lugar de experimentação e não de interpretação que se localiza no *logos*. Os encontros devem buscar a experimentação. "Assim, enquanto o juízo impõe uma busca de interpretação, como na oração, por exemplo, que é uma demanda de sentido que transcende as sensações, a crueldade propõe a experimentação. 'Nunca interpretem, experimentem.' Experimentem a noite sem sono, experimentem o sono sem sonho, experimentem o signo sem o significante, em suma, experimentem as coisas de maneira bruta, em sua simples presença no mundo e em nós". (LINS, 2004, p. 84). Esse encontro "*with non-recognizable object provokes an ongoing and necessarily creative "circuit" between memory and perception*". (LEFEBVRE, 2008) *This is what I would call the joyful moment of encounter between law and other bodies – law on its own cannot deliver itself. It needs to drive itself to its edge and there to produce its becoming. However, joy should be understood as positive, vitalistic force* (BRAIDOTTI *apud* Philippopoulos-Mihalopoulos, 2012, p. 100) *that pushes law from with and into forceful encounters with others bodies. It strikes in the middle of the law's ability to remain the law and yet to compound with economy, politics, science, revolution, gossip, fear, natural catastrophes and whatever else might enter into an encounter with law, thus generating intensive or extensive relations that redefine the plane of immanence on which the laws finds itself*".¹²⁵ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 100).

¹²⁴ "A experimentação é necessária porque o diagrama é imanente às dobras; não é gabarito que determina os arranjos com antecedência. Cresce junto com as dobras, e se realimenta, afetando a forma como as próprias dobras se desenvolverão. É portanto um conceito limiar, significando que se alcança determinado limiar até o ponto em que um conjunto passa a reforçar, se realimentando."(Tradução Nossa)

¹²⁵ "Com um objeto não reconhecível provoca um "circuito" contínuo e necessariamente criativo entre memória e percepção". (LEFEBVRE, 2008) Isto é o que eu chamaria do momento alegre do encontro entre a lei e outros corpos – a lei sozinha não pode se executar. Ela precisa se esforçar até o limite e, no limite, produzir seu tornar-se. Contudo, a alegria deve ser entendida como uma força positiva, vitalista (2006 Braidotti *apud* Philippopoulos-Mihalopoulos, 2012, p. 100) que impulsiona a lei de dentro e para dentro de encontros enérgicos com outros corpos. Atinge o cerne da capacidade da lei de permanecer sendo a lei e mesmo assim se compor com a economia, a política, a ciência, a revolução, a fofoca, o medo, as catástrofes naturais e qualquer outra coisa que possa ter um encontro com a lei,

ARTESÃO

Procura-se com isso um Direito imanente, que negue sua trajetória histórica como representação, transcendental, dogmática, captada como uma fotografia. Se existe um resto que não faz sentido a este Direito construído sobre estas bases, para o Direito imanente temos um *“no organism, just flow and flow that stops the flow, organs that throw themselves in space, on the surface, and then move against each other, molecular explosions, violence of clots and nerves, clashes of Otherness and elements. Nothing is thrown away; all is recycled in the infinite closure of the plane of immanence”*.¹²⁶ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2012, p. 104).

FABULADOR

Como podemos experimentar o Direito neste entre ()? Como proceder às interações, conversações? Qual a operação a ser realizada?

VIDENTE

Por que não realizar uma experimentação do Direito na mesma linhagem de uma literatura ‘menor’, de um teatro ‘menor’?

ARTESÃO

O que lhe configura ser ‘menor’?

VIDENTE

Os devires de TOUPEIRA e SERPENTE estão intimamente vinculados ao conceito de minoritário. (PATTON, 2013, p. 119). A maioria não designa uma quantidade maior, mas, antes de tudo, o padrão em relação ao qual as outras quantidades, sejam elas quais forem, serão consideradas menores. [...] “Mas, nesse ponto, tudo se inverte. Pois, se a maioria remete a um modelo de poder – histórico, estrutural ou os dois ao mesmo tempo –, é preciso dizer também que *todo mundo* é minoritário, potencialmente minoritário, na medida em que se desvia desse modelo.” (DELEUZE, 2010, p. 59).

gerando assim relações intensivas ou extensivas que redefinem o plano de imanência no qual a lei está localizada”.(Tradução Nossa)

¹²⁶ “Nenhum organismo, apenas fluxo e fluxo que interrompe o fluxo, órgãos que se jogam no espaço, na superfície, e depois se movem uns contra os outros, explosões moleculares, violência de coagulações e nervos, embates de Alteridade e elementos. Nada é jogado fora; tudo é reciclado no fechamento infinito do plano da imanência”.(Tradução Nossa)

FABULADOR

Por isso, “Uma literatura ‘menor’ não pertence a uma língua ‘menor’, mas, antes, à língua que uma maioria constrói numa língua maior.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38).

ARTESÃO

Então para um direito ‘menor’ deve-se realizar “operação por operação, cirurgia por cirurgia, pode-se conceber o inverso: como ‘minorar’ (termo empregado pelos matemáticos), como impor um tratamento ‘menor’ ou de minoração, para liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma. (DELEUZE, 2010, p. 36). Desmontar a maquinaria na qual o Direito está preso, principalmente na versão fotografia e *logos*. “*Et ce démontage, quant à lui, n’est que l’observance des conséquences de ce que produit la loi : c’est la loi elle-même qui se démonte*”¹²⁷ (SUTTER, 2009, p. 45)

FABULADOR E VIDENTE

Para a experimentação desse direito ‘menor’: inicia-se com o esgotamento das palavras; para depois dissipar a imagem e potencializar o espaço.

BOCA

“Qualquer linguagem, rica ou pobre, implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 43).

ARTESÃO

Tenho que trabalhar em enfrentar os processos de codificação e reterritorialização da linguagem. Produzimos um excesso de linguagem e um apego à representação do real, enclausurada no Significante. Mãos à obra, como ARTESÃO, vou empreender em “produzir o vazio ou fazer buracos, afrouxar o torniquete das palavras, secar a ressonância das vozes, para se desprender da memória e da razão”. (BECKETT *apud* Pelbart, 2013, p. 40).

ARTESÃO

No Direito vivemos o excesso das palavras, pois a linguagem está destinada a ser eficiente, não pode falhar, agarrando-se a sua tendência a tudo significar, nomear, fixar. Estamos diante da “dificuldade de perfurar a dura superfície da linguagem, de criar aí poros, hiatos, pontos de escoamento, mobilidade. A dificuldade de conseguir

¹²⁷ E quanto a essa desmontagem, nada mais é que a observância das consequências daquilo que a lei produz: é a própria lei que se desmonte.”(Tradução Nossa)

criar o que ele chama de 'abismos insondáveis de silêncio', como a música, por exemplo, seria capaz". (MALUFE, 2014, p. 467).

FABULADOR e VIDENTE

Vamos para bem longe daqui, correr em outro sentido, inverter, "que a linguagem precisa ser fiel, bem armada, bem construída para conseguir chegar o mais perto possível das coisas. [...] a linguagem estaria sempre em falta com as coisas, de que haveria uma dívida impagável à representação. [...] Na contramão disto, vislumbra-se um excesso, e não uma falta; flagra-se um jogo excessivo da linguagem, do código. Sempre que tentarmos falar de algo, a linguagem irá além, estará em excesso em relação a este algo; ela prolifera loucamente e gruda, cria uma superfície aderente, viscosa, difícil de ser quebrada. Se há uma insuficiência da linguagem, ela só pode ser atribuída a um excesso de código e a seu extremo poder de aderência". (MALUFE, 2014, p. 467-468).

VIDENTE

O deserto talvez seja o lugar de enfrentamento desse excesso, "uma briga com o código, no sentido de conseguir escrever desfazendo o código, quebrando a lógica discursiva: 'momento em que a linguagem já não mais se define pelo que ela diz, e ainda menos pelo que a torna significativa, mas por aquilo que a faz correr, fluir, romper-se'." (MALUFE, 2014, p. 468). Romper com o despotismo do significante "*or the assumption that life is necessarily experienced as mediated or constituted through a symbolic system of language*". ¹²⁸(COLEBROOK, 2009, p. 7).

FABULADOR

O controle da vida e de sua potência é realizado pela linguagem, história e discursos do Direito, estas "[...] semiologias significantes, são usadas e exploradas como técnicas de controle e direcionamento da desterritorialização, destruindo comunidades antigas, suas relações sociais, sua política e seus tradicionais modos de subjetivação. Elas pretendem modelar, formatar, ajustar e reconfigurar o processo de subjetivação de acordo com o 'sujeito individual', cujo fracasso sistemático tem conduzido, e continua a conduzir, sempre ao oposto do individualismo, a saber, ao 'coletivismo' do nacionalismo, racismo, fascismo, nazismo, maquinismo e assim por diante. Todo processo de novas subjetividades tende a ser capturado pela moldura

¹²⁸ "Ou a suposição de que a vida seja necessariamente vivenciada ou constituída por meio de um sistema simbólico de linguagem". (Tradução Nossa)

do sujeito de direito. A linguagem se constitui num dispositivo de codificação dos devires com 'fluxos descodificados de indivíduos, pessoas, sujeitos individuados"'. (LAZZARATO, 2014, p. 41).

VIDENTE

A unidade da linguagem foi construída com um sentido do finito. A todo momento "a linguagem é submetida a provas e usos incomparáveis, mas que não definem a diferença entre as disciplinas sem constituir também seus cruzamentos perpétuos". (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 37). Foi construído como um regime de jogo de significâncias, que não são outra coisa que um regime de captura. (WARAT, 2004, p. 291).

FABULADOR

Temos que pensar em reescrever, outra escrita e outra linguagem, "estourando os signos, radicalizando 'a linguagem, para evidenciar seus substratos turvados"'. (MOSTAÇO, 1982, p. 10). O refazer no sentido infinito permitirá o fluxo contínuo. "Confiamos às vezes alguns fragmentos do texto aos povos de signos que nomadizam dentro de nós. Essas insígnias, essas relíquias, esses fetiches ou esses oráculos nada têm a ver com as intenções do autor nem com a unidade semântica viva do texto, mas contribuem para criar, recriar e reatualizar o mundo de significações que somos." (LEVY, 2011, p. 37).

ARTESÃO

As potencialidades da vida e do pensamento se mostram ao "retirar os elementos estáveis da língua, pondo tudo em variação contínua, é, para Deleuze, ser bilíngue numa mesma língua, ser um estrangeiro da própria língua, ser gago da própria linguagem e não simplesmente da fala. (DELEUZE, 2010, p. 15).

FABULADOR

Essa subtração causará constantemente a tensão entre o significante e o sentido, pois a própria língua procede "sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido. Por deixar e ser órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido. E é o sentido, enquanto sentido próprio, que preside à afectação de designação dos sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, a afectação de imagens e de metáforas (as outras coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições). Não há apenas uma reterritorialização espiritual no "sentido", mas física, através desse mesmo sentido. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 45).



ARTESÃO

Temos que formar séries exaustivas de coisas por meio da saturação da linguagem. [...] Pois ele pensa que, quando os componentes linguísticos e sonoros, a língua e a fala, considerados como variáveis internas, são colocados em estado de variação contínua, eles entram em relação recíproca com variáveis externas que dizem respeito a componentes não linguísticos: as ações, os gestos, as atitudes, etc. (DELEUZE, 2010, p. 15).

VIDENTE

Os devires da resistência realizada por TOUPEIRA e SERPENTE coloca em vibração a linguagem, levam “a linguagem a um limite não no sentido de uma limitação da forma, de margem ou de fronteira, mas de grau de potência, como aquilo a partir do qual ela desenvolve sua potência [...] e vai até o fim do que ela pode, atinge sua enésima potência, seu limiar de intensidade. Trata-se, portanto, de um limite gramatical – intensivo – que devasta as designações e as significações, permitindo que a linguagem deixe de ser representativa e adquira a potência de dizer o que é indizível para a linguagem empírica ou habitual. Portanto, quando se cria uma ‘língua original’, ‘desequilibrada’, a linguagem habitual, cotidiana, sofre uma reviravolta, é levada a um limite assintótico, pela criação de novas possibilidades gramaticais, ou, mais propriamente, agramaticais que fazem parte da criação de novos possíveis”. (MACHADO, 2009, p. 211). Para isso pretendemos apurar os olhos e os ouvidos do Direito, ao deixar “uma linguagem levada ao extremo limite, elevada à potência do indizível, torna possíveis visões e audições libertas do empírico, visões e audições superiores, puras, capazes de ver o invisível e ouvir o inaudível, tornando o escritor um vidente (*voyant*) e um ouvinte (*entendant*), alguém que vê e ouve algo grande demais, forte demais, excessivo. O escritor vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem com um objetivo crítico e clínico: captar forças, tornar sensíveis forças invisíveis e inaudíveis, e libertar a vida de uma prisão, traçar linhas de fuga.

FABULADOR

Estamos defronte do problema da possibilidade e da impossibilidade de dizer este mundo. No limiar do dizível e o indizível, que se previne contra a captura. O outro desse mundo somente pode ser referenciado na linguagem de ampliarmos nossos encontros com outros elementos de outros planos, saberes. Devires que são portadores de outras vozes que “conferem uma realidade sempre variável, conforme as forças que elas têm, e revogável, conforme os silêncios que elas fazem. Elas são

ora fortes, ora fracas, até que se calam, por um momento (com um silêncio de cansaço). Ora elas se separam e até mesmo se opõem, ora se confundem. Os Outros, isto é, os mundos possíveis com seus objetos, com suas vozes, que lhes dão a única realidade à qual eles podem pretender, constituem 'histórias'. Os Outros só têm a realidade que suas vozes lhes dão, em seus mundos possíveis." (DELEUZE, 2010, p. 75-77).

VIDENTE

A linguagem nomeia o possível. [...] Mas, caso se espere, assim, esgotar o possível com palavras, também é preciso ter esperança de esgotar as próprias palavras; [...]. Para esgotar as palavras, é preciso remetê-las aos Outros que as pronunciam, ou melhor, que as emitem, as secretam, seguindo fluxos que às vezes se misturam e às vezes se distinguem. [...] Trata-se sempre do possível, mas de uma nova maneira: os Outros são *mundos possíveis*, aos quais são partilhados pelas diferentes formas de resistência. (DELEUZE, 2010, p. 75-77). Tanto TOUPEIRA como SERPENTE, diante do CENSOR, escavaram as palavras para gerar novas ressonâncias de uma criação necessária de um possível sobre o fundo de impossibilidades" (PELBART, 2013, p. 45), evitando um esgotamento do possível (dado de antemão) que fosse a condição para alcançar outra modalidade de possível (o ainda não dado).

FABULADOR

Se esgotar o possível com as palavras, quando as próprias palavras são esgotadas, rompe-se o fluxo que se encontrava retido, abrem-se e racham-se os átomos, abrindo-se para os mundos possíveis trazidos pelas vozes de TOUPEIRA e SERPENTE, que lhes dão a única realidade à qual eles podem pretender. (HACK, 2013, p. 31).

FABULADOR

Paralelamente, a linguagem só existe pela distinção e pela complementaridade de um sujeito de enunciação, em relação ao sentido, e de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada, diretamente ou por metáfora. Esta utilização comum da linguagem pode ser designada "por *extensiva ou representativa* – função reterritorializante da linguagem [...]". (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 45).

ARTESÃO

O Direito está preso à expressão do que se enuncia, "se a lei se mantém inconhecível, não é porque ela se isolou na sua transcendência, mas simplesmente porque é completamente desprovida de interioridade: ela está sempre no escritório do lado, ou atrás da porta, infinitamente (já se via isso desde o primeiro capítulo do *Processo em*

que tudo se passava no 'quarto contíguo'). No fundo, não é a lei que é enunciada em virtude das exigências da sua transcendência dissimulada, é quase o contrário; é o enunciado, é a enunciação que faz a lei em nome de um poder imanente daquele que enuncia: a lei confunde-se com o que diz o guardião, e *os escritos precedem a lei*, em vez de serem, pelo contrário, a sua expressão necessária e derivada". (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 82-83).

VIDENTE

Estamos falando de que linguagem?

FABULADOR

O Direito que rememora com nostalgia: "Ah, o velho estilo...". Trata-se de "uma espécie de ironia com aqueles defensores, que não são poucos, da antiga ordem, do *status quo*, sempre prontos a defender os padrões estabelecidos, do saber, da cultura, ou prontos a lamentar pelas mudanças". (MALUFE, 2014, p. 465). O ESTADO e o Direito ao velho estilo, "tem medo de enfrentar o novo, o desconhecido, o inesperado, o risco do paradoxal [...] fertilizadas pelo espírito de conservação do velho." (WARAT, 2004, p. 105). Aos moldes que existe a codificação em nossa sociedade, e uma sobre-codificação trazida pelo Estado Despótico, as leis (e em nosso caso, a censura) foram formuladas ao velho estilo da escrita, que as trata "como um código – isto corresponde àquilo, este signo está no lugar daquele diferente, tal significante comporta tal significado... O velho estilo, a escrita como discurso – que é também a crença no poder representativa da palavra –, é aquele organizado segundo as leis da retórica, tanto da necessidade da correção linguística como da obediência às convenções de classes, saberes, disciplinas. A busca de um estilo, no sentido que lhe atribui Deleuze, seja na filosofia, seja na literatura, passará então por um movimento inverso do velho estilo. Há que deixar para trás o velho estilo. O que equivale a encontrar um estilo que é mais próximo de uma assintaxia ou uma agramaticalidade, até, um estilo sem afetação, sem ornamentação retórica, um quase não estilo". (MALUFE, 2014, p. 465-466).

ARTESÃO

No Direito, que opera com a linguagem e uma escrita ao velho estilo, está presente a "[...] tentativa de neutralizar toda polivocalidade e multidimensionalidade da expressão, reduzir toda vagueza e incerteza, as significações são diretamente codificadas pela máquina linguística que intersecta o eixo sintagmático de *seleção* das unidades significantes da língua, de acordo com uma ordem gramatical, e um eixo

paradigmático de *composição de frases e significação*, segundo uma ordem semântica, de tal modo que o significado se torna 'automático'. A interseção desses dois eixos não constitui um modo de expressão universal, mas é antes uma verdadeira máquina para estruturar, circunscrever e estabelecer sentidos". (LAZZARATO, 2014, p. 67) "A interrupção do que é representável e calculável politicamente revela o abismo da discursividade e da racionalidade política. [...]". (LEHMANN, 2009, p. 13) Esse abismo é político, na relação sociedade e ESTADO, esse abismo é jurídico, na relação direito e os resistentes.

FABULADOR

Quebrar o velho estilo é acreditar que "Há visões e audições que estariam tapadas, escondidas por detrás da velha linguagem, por detrás do excesso de código em que se transformou nosso discurso". (MALUFE, 2014, p. 466). "Pois certamente não é compondo palavras, combinando frases, utilizando ideias que se faz um estilo. É preciso abrir as palavras, rachar as coisas, para que se liberem vetores que são os da terra". (DELEUZE, 2013, p. 172). Colocar à deriva a linguagem, sendo o único suporte as palavras a ambiguidade e a ambivalência. (WARAT, 2004, p. 11).

ARTESÃO

De nada adiantará se ensimesmar para realizar a fratura, temos que pegar o Direito, como um papel no qual realizamos diversas dobras, e cada dobra sobre si mesma, sobre seu plano, novos recortes são realizados, mas em contato com os afectos, perceptos, mas também funções e conceitos. Assim, "enquanto o dobramos sobre si mesmo, produzindo assim sua relação consigo próprio, sua vida autônoma, sua aura semântica, relacionamos também o texto a outros textos, a outros discursos, a imagens, afectos, a toda a imensa reserva flutuante de desejos e de signos que nos constitui. Aqui não é mais a unidade do texto que está em jogo, mas a construção de si, construção sempre a refazer, inacabada. Não é mais o sentido do texto que nos ocupa, mas a direção e a elaboração de nosso pensamento, a precisão de nossa imagem do mundo, a culminação de nossos projetos, o despertar de nossos prazeres, o fio dos nossos sonhos." (LEVY, 2011, p. 36).

VIDENTE

O texto deve ser "esburacado, riscado, semeado de brancos. São as palavras, os membros de frases que captamos. São os fragmentos de texto que não compreendemos, que não conseguimos juntar, que não reunimos aos outros, que negligenciamos. De modo que, paradoxalmente, ler, escutar, é começar a

negligenciar, a desler, ou desligar o texto. [...] Ao mesmo tempo que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, amarrotamos o texto. Dobramo-los sobre si mesmos. Relacionamos uma a outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costurá-los juntos: ler um texto é reencontrar os gestos têxteis que lhe deram nome.” (LEVY, 2011, p. 36). Reencontrar esses gestos é trazer neste momento de experimentação todos aqueles que podem compor o mosaico, MILITAR, CENSOR, MILITANTE, BICHA, COMUNISTA, TOUPEIRA, SERPENTE. Os nomes próprios designam forças, acontecimentos, movimentos e motivações, ventos, tufões, doenças, lugares e momentos, muito antes de designar pessoas.

ARTESÃO

O ESTADO sabiamente crivou recortes nessa linguagem, capturando-a e transformando-a num “marcador de poder, antes de ser um marcador sintático” (DELEUZE, 2010, p. 12). *“While laws, rules and regulations proliferate and affect every aspect of social relations, the law of law is absent. We are surrounded by laws but we do not know where the Law is. The function of dividing and bonding signs and things is now carried out by the legal institution”*. ¹²⁹(DOUZINAS, 2000, p. 827).

VIDENTE

O ESTADO e o Direito lidam com o excesso de memórias que as palavras carregam, porque as vozes apenas fazem circular o tantas vezes já dito, que criam um excesso de arquivo. Estabilizando-o, fixando na estabilidade da taxionomia jurídica. “Os nomes, os seres e as coisas estão abarrotados de um conteúdo que os faz explodir” (DELEUZE, 2003, p. 115). Essas palavras se encontram cansadas e não esgotadas, pois estas na experimentação no entre () devem se religar com a potência da vida.

ARTESÃO

Seguindo no processo de experimentação orientado por um direito ‘menor’. Temos que levar em consideração que existe uma parcela do mundo ordenada pelos signos imagéticos, como imagens, ícones representativos, metáforas, símbolos. Esses mesmos signos passam pelo processo de referenciação produzido pela máquina do

¹²⁹ “Enquanto as leis, regras e regulamentos proliferam e afetam todos os aspectos das relações sociais, a lei da lei está ausente. Estamos cercados de leis, mas não sabemos onde a Lei está. A função de dividir e vincular sinais e coisas é realizada agora pela instituição jurídica”.(Tradução Nossa)

significante. Novamente temos a preponderância da representação medida pela consciência. De modo que as imagens “distanciam-se da imanência dos acontecimentos, dos devires entrepostos, que tencionam o entre *logos* e *nomos*. (LAZZARATO, 2014, p. 67). A imagem deve ser dissipada. (DELEUZE, 2010, p. 20).

ARTESÃO

A dificuldade de um direito ‘menor’ é aceitar a trabalhar com o não discursivo como se apresentasse como “impotência do inefável, do não dizível ou do irracional” (LAZZARATO, 2014, p. 180). Ao contrário, tem a força do incorporal e corporal, das intensidades, dos afetos que constituem tantos focos de protoenunciações. Estes afetos são informações que circulam tomando lugar em situações imateriais e materiais. “O não discursivo não é uma matéria informe à espera de uma diferenciação, de uma disciplina e de uma organização significativa ou simbólica que viria da linguagem e da ‘lei’”. (LAZZARATO, 2014, p. 180). Estes signos se organizam em regimes de sinais que são máquinas na qual compostos por elementos como “*bodies and things (including tones, exclamations, gasps, stutterings, and so on), excluded from language (la langue).*”¹³⁰ (PHILOPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2016, p.48)

FABULADOR

Opera-se com um direito que num primeiro momento exclui a visualidade e a espacialidade, se inferindo apenas como textos de lei, linguagem escrita. A imagem para o direito se produz sempre em relação com o significante preordenado, criando-se uma hierarquia de imagética. Este significante normalmente se encontra na língua, na linguagem, na linguística. Há um retorno dessas imagens a domínio da língua e das palavras, não conseguindo se desapegar deste Significante.

VIDENTE

Imagens que nos fixam na memória e na história, coordenadas predeterminadas, que reforçam o ponto de vista representativo e figurativo. “Mas é muito difícil despedaçar todas essas aderências da imagem [...], chegar a uma imagem pura, não manchada, liberada dos clichês, apenas uma imagem, uma imagem que surge quando atinge-se um ponto de singularidade, sem nada guardar de pessoal, sem remeter a essas

¹³⁰ “Corpos e coisas (incluindo tons, exclamações, suspiros, e assim por diante), excluídos da linguagem (a língua).”(Tradução Nossa)

pequenas histórias individuais, nem remetendo a um racional.” (DELEUZE, 2010, p. 80).

ARTESÃO

Essa imagem no direito forma uma amálgama com as palavras ao velho estilo, ambos remetem a uma prisão ao conteúdo, do direito a ser contraposto. Proceder uma operação na qual “a imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua ‘tensão interna’, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou *esburacar*, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto.” (HACK, 2013, p. 34). A subsunção é aplicada a essas imagens, como se fosse possível tão somente interpretá-las. *“The image promotes the assumption that everything encountered can be recognised and sustains itself with the help of three postulates: that everything that exists can be subsumed under covering concepts; that encounters which resist subsumption are doomed to be invisible; and that their invisibility rests on the belief that only conceptual differences can be cognitively accounted for, that is, on the belief that difference is always a mere difference between concepts”*.

¹³¹(LEFEBVRE, 2008, p. 200). A imagem tem uma aderência aos possíveis dados e não permitindo que elas escapem desse esquema. Esse direito persegue a intencionalidade por entender as imagens como produtos da consciência. As imagens se tornam figuras de linguagem ou iconografia, empobrecendo o seu lado imanentista.

FABULADOR

O Direito como fotografia encontra nesses mecanismos da imagem seu espaço de poder. *“The law arranges, distributes and polices its own image through icons of authority and sovereignty, tradition and fidelity, rationality and legality.”*¹³²(DOUZINAS, 2000, p.815)

¹³¹ “A imagem promove a suposição de que tudo que for encontrado possa ser reconhecido e que se sustente com a ajuda de três postulados: que tudo que existe possa ser subsumido dentro de conceitos abrangentes; que os encontros que resistem à subsunção estejam fadados a serem invisíveis; e que sua invisibilidade repose na crença de que apenas as diferenças conceituais possam ser consideradas cognitivamente, ou seja, na crença de que a diferença seja sempre uma mera diferença entre conceitos”.(Tradução Nossa)

¹³² “A lei organiza, distribui e políticas de sua própria imagem através de ícones de autoridade e soberania, tradição e fidelidade, a racionalidade e a legalidade.”(Tradução Nossa)

ARTESAO

O logos da lei encontra nos ícones a sua segurança e estabilidade. *“These attitudes to images indicate a permanente theme in the theory of the icon which crosses the divide between representation and its object. Images speak directly to the senses and affect the psyche, they address the labile elements of the self and avoid the calming intervention of logos, language and reason.”*¹³³(DOUZINAS, 2000, p.817)

VIDENTE

A força da imagem reside na instantaneidade. Onde havia a imagem não há mais. “A imagem deve ter acesso ao indefinido, mesmo sendo completamente determinada”. (HACK, 2013, p. 35). “[...] A imagem dura muito pouco, um tempo muito curto, prestes a se dissipar, a explodir”. [...] “a imagem é um sopro, um fôlego, mas expirante, em vias de extinção”. (HACK, 2013, p. 37).

FABULADOR

Portanto, quando já nada resta, advém a “imagem pura, intensidade que afasta as palavras, dissolve as histórias e lembranças, armazena uma fantástica energia potencial que ela detona ao dissipar-se”. (PELBART, 2013, p. 40).

VIDENTE

Pensar imagens articuladas como choques de pensamento, tornando visível aquilo que foge da narratividade enredada por um direito transcendental e idealista. (BOTTOMLEY; MOORE, 2012, p. 167).

ARTESÃO

Apesar da análise visual no direito ser renegada a uma segunda instância, *“the image plays a key role in not only expressing but also shaping understandings of justice and law. The institutions of law, in particular courts of law, are not only sites for the display of particular images but in their totality are rich complex symbolic structures that not only form the individual experience of law and justice but also shape the general meaning of law and justice.”*¹³⁴ (MORAN, p. 1). Pelos mesmos motivos, para navegar

¹³³ “Estas atitudes para imagens indicam um tema permanente na teoria do ícone que atravessa o fosso entre a representação e seu objeto. Imagens de falar diretamente com os sentidos e afeta a psique, eles abordam os elementos instáveis do eu e evitar a intervenção calmante de logotipos, linguagem e razão.”(Tradução Nossa)

¹³⁴ “A imagem desempenha um papel fundamental, não só expressar, mas também moldar o entendimento da justiça e da lei. As instituições de direito, em tribunais específicos do direito, não são apenas locais para a exibição de imagens específicas, mas em sua totalidade são estruturas simbólicas complexas ricos que não só formam a experiência individual de direito e justiça, mas também moldam o significado geral do direito e justiça.”(Tradução Nossa)

tranquilamente no entre () da experimentação, o direito deve se livrar desses pesos memorialísticos, ritualísticos e pleno de iconografias, que petrificam e se fecham em si.

VIDENTE

A autoridade da imagem jurídica organiza-se como máquina de captura dos devires de TOUPEIRA e SERPENTE, moldando-os a uma concepção preestabelecida, reforçando tão somente a força violenta da linguagem. O tornar-se visível no direito recorre a *“patterns of topographical thinking which produce the very spatial patterns with which we are already over-familiar – inside-out, in-front/behind, towards/away, etc”*¹³⁵ (BOTTOMLEY; MOORE, 2012, p. 166) sustentando-se quase que exclusivamente em dados visuais.

ARTESÃO

A imagem para produzir um direito ‘menor’, ao mesmo momento em que se instala, deve desbaratar a sua energia produzida na invenção do novo, “é que a imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua ‘tensão interna’, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremeando no aberto. A imagem não é um objeto, mas um ‘processo’”. (DELEUZE, 2010, p. 81).

VIDENTE

Isto que chamas de processo é o que entendo por uma imagem-movimento, pois creio na identidade entre imagem e movimento. “As imagens – o conjunto do que aparece – estão em movimento, no sentido de que, em vez de serem um suporte de ações e reações, constituindo um mundo de variação universal. O que há no universo são imagens-movimento em perpétua variação umas em relação a outras, em estado gasoso: sem corpos sólidos e rígidos, sem eixos, centros, direita e esquerda, alto e baixo.” (MACHADO, 2009, p.253)

¹³⁵ “Por padrões de pensamentos topográficos que produzem precisamente os padrões espaciais que já conhecemos até demais – frente/verso, em frente/atrás, aproximar/afastar, etc. Assim, a problemática do “tornar visível” passa a ser pouco mais do que o acréscimo de dados visuais, e não a interrupção dos delineamentos estabelecidos da produção do conhecimento.”(Tradução Nossa)

ARTESAO

Dessa forma a imagem no Direito não sossega na moldura que lhe impõem pois variável constantemente na sua forma.

FABULADOR

E para extenuar o espaço do direito?

ARTESÃO

Porém para o Direito transcendental, temos que o espaço somente pode ser formado por compartimentos. Para este Direito o “[...] *space is linear, divisible, measurable. In a spatiolegal manifold, this is replaced by a labyrinth: 'a continuous labyrinth is not a line dissolving into independent points, as flowing sand might dissolve into grains, but resembles a sheet of paper divided into infinite folds or separated into bending movements, each one determined by the consistent or conspiring surrounding'* as Deleuze puts it. This new manifold legal space can be alluring, not because of any promise of certainty but because of the continuous uncertainty and ambiguity. The bodies that move in the labyrinth do not always want to get out. The labyrinth offers the pleasure of disorientation, the need for wanderlust, the desire to hide. At the same time, the labyrinth may fold within itself the pain of disorientation. Labyrinthine space can become oppressive. It all depends on what body we are talking about”.¹³⁶ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p. 43).

Essa noção da lei como *logos*, nos informa como SERPENTE e TOUPEIRA se situavam diante da censura, num processo que, por ser tão compartimentalizado, se transformava num labirinto no qual se perguntavam, onde está a saída?

VIDENTE

O espaço para garantir a experimentação entre () não deve ser submetido ao lugar. “Esse espaço é, portanto, algo que se percorre, não um lugar específico, nem um percorrer delimitado. Um espaço surge na medida em que é percorrido, é povoado, arriscamos dizer, experimentado. Assim esse espaço estaria ligado ao acontecimento

¹³⁶ “(...)o espaço é linear, divisível, mensurável. Na multiplicidade do espaço jurídico, isto é substituído por um labirinto: 'um labirinto contínuo não é uma linha que se desvanece em pontos independentes, como a areia em fluxo poderia se desvanecer em grãos, e sim parece com uma folha de papel dividido em dobras infinitas ou separada em movimentos de flexão, cada um determinado pelo entorno compatível ou conspirador', segundo Deleuze. Este novo espaço jurídico múltiplo pode ser sedutor, não por causa de alguma promessa de certeza, mas por causa da incerteza e ambiguidade contínuas. Os corpos que se movem no labirinto nem sempre querem sair. O labirinto oferece o prazer da desorientação, a necessidade do desejo de viajar, o desejo de se esconder. Ao mesmo tempo, o labirinto pode dobrar dentro de si a *dor* da desorientação. O espaço labiríntico pode se tornar opressor. Tudo depende de qual corpo estamos falando”(Tradução Nossa)

– ter lugar. Um espaço é potencial na medida em que *torna possível* a realização de acontecimentos. O espaço, portanto, "precede a realização, e a potencialidade pertence ao possível." E ainda, "o espaço qualquer já pertence à categoria da possibilidade, pois suas potencialidades permitem a realização de um acontecimento ele próprio possível." (DELEUZE, 2010, p. 84; HACK, 2013, p. 36, 37).

FABULADOR

O direito é espacial, composto por materialidades, corpos que produzem em seus encontros, mudanças. O espaço tem caráter relacional com outros corpos, não sendo apenas um objeto mensurável, mas produto e produtor das relações. Não é um espaço vazio de significado ou algo que preexistia. Espaço deve ser visto como "*an active factor in constructing bodies, society, law*".¹³⁷ (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p. 39, 40). Alguns entendem que podemos pensar em três dimensões do Direito como espaço. "*The law has turned spatial.(...)first, that the law can indeed turn, second, that the space towards which law has turned remains adequately spatialised; and third, that this might mean something, not just for legal theory but for law's connection to actual spaces, in their material and embodied dimensions.*"¹³⁸ (PHILOPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p.15)

VIDENTE

Por exemplo um caminhar produz efeitos espaciais, inclusive para o Direito, há deslocamento que ocupa o espaço e o reformula. Produz ressonâncias porque "the law is spatial through-and-through. Indeed, the law has always been turning, folding unto itself in order to create new lawscapes, news ways of dissimulation, new strategies of in/visibilization. Turning has been happening on a micro-level in law, fractal instances of practical, applied and theoretical spatiality that alert the law its surroundings."¹³⁹ (PHILOPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p.36)

ARTESÃO

¹³⁷ "Como um fator ativo na construção de corpos, sociedade, lei".(Tradução Nossa)

¹³⁸ "A lei tornou-espacial (...) em primeiro lugar, que a lei pode realmente transformar, segundo, que o espaço para o qual a lei se transformou permanece adequadamente espacializada.; e terceiro, que isso pode significar algo, não apenas para a teoria jurídica, mas para a conexão de lei para espaços reais, no seu material e incorporado dimensões."(Tradução Nossa)

¹³⁹ "A lei é espacial através do através. Na verdade, a lei tem sido sempre girando, dobrando em si mesmo, a fim de criar novas paisagens do direito, novas formas de dissimulação, novas estratégias de in/visibilização. Viragem vem acontecendo em um nível micro em lei, casos fractais da espacialidade prática, aplicada e teórica que alertar a lei seus arredores."(Tradução Nossa)

Para um direito 'menor', o espaço deve ser colocado a serviço de todas as outras formas de agenciamentos, encontros. Extenuando as potencialidades, permitindo que o direito se torne mais carnal e menos transcendental. Orientando o direito na sua experimentação para ocupar esse espaço, revirando-o na mesma lógica de esburacar palavras e dissipar a imagem. Esse empreendimento afasta a aparente incompatibilidade do convívio entre *logos* e *nomos*. E novamente recaímos no mesmo ponto, a existência de um paralelismo entre materialidade e imaterialidade. "*What is more, law is both a field of knowledge, and the court, the contract, the prison.*"¹⁴⁰(PHILOPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p.36)

FABULADOR

A aproximação da resistência teatral de TOUPEIRA e SERPENTE, que contamina o direito, por meio dos devires-revolucionários que se problematizam com o ROSTO, estabelece "a criação de um saber sobre a vida. Não qualquer tipo de saber, mas um "saber esotérico" que não é dado a qualquer um, que escapa do senso comum, do reconhecimento, criando novas possibilidades vitais, novas formas de existência. Não qualquer tipo de vida, mas uma "vida desconhecida", com suas figuras "intensivas não representáveis", que não cabem num direito abstrato, transcendental, porque gerada e acessível por ser uma "vida constituída por forças informais, intensidade, singularidade, virtualidade. A nossa missão diuturnamente deve ser criar uma língua, imagens e espaços que deem conta destes devires que nos revelam coisas" (DELEUZE, 1977, p. 12, *apud* MACHADO, 2009, p. 212).

VIDENTE

A arte, em especial o teatro, ao antecipar-se, antever, vislumbrar o que ainda é impensável no mundo, trouxe a você ARTESÃO um povo, um herói, um andrógono, realizando no direito "o movimento de deslocamento de conceitos, de ideias, de uma dada concepção de real que se tem e que se vê abalada quando do contato com o inabitual, o inesperado, o insólito que a ficção traz em sua relação de não relação com o mundo". (LOBO, 2008, p. 91). Abrindo o entre (), não sendo nem *logos* nem *nomos*, mas os dois simultaneamente, a experimentação do Direito, por um direito 'menor', criou o novo a partir destes que se apresentaram como minoria.

FABULADOR

¹⁴⁰ "O que é mais, a lei é tanto um campo de conhecimento, e o tribunal, o contrato, a prisão."(Tradução Nossa)

A minoria trazida não designa mais um estado de fato, mas um devir no qual a pessoa se engaja. “Devir-minoritário é um objetivo, e um objetivo que diz respeito a todo mundo, visto que todo mundo entra nesse objetivo e nesse devir, já que cada um constrói sua variação em torno da unidade de medida despótica e escapa, de um modo ou de outro, do sistema de poder que fazia parte de uma maioria. [...] Um devir-minoritário universal. Minoría designa aqui a potência de um devir, enquanto maioria designa poder ou a importância de um estado, de uma situação. É aqui que o teatro ou a arte podem surgir com uma função política específica – desde que a minoria não represente nada de regionalista; mas também nada de aristocrático, de estético nem de místico.” (DELEUZE, 2010, p. 62-64). Todos nós aqui presentes devemos nos engajar por estes devires.

ARTESÃO

Essas minorias são levadas ao Direito por vários espaços de relações, sendo uma delas, inabitual, a arte, o teatro político. O devir-arte-revolucionário. Essas formas de se apreender a subjetividade, de se permitir por meio dela, agenciamentos desses múltiplos. “Que a justiça imanente, a linha contínua, as pontas ou singularidades sejam muito ativas e criativas, compreende-se através da maneira como elas se agenciam e, por sua vez, fazem máquina. E sempre nas condições coletivas, mas de menoridade, nas condições de literatura e de política menores, mesmo se cada um de nós teve de descobrir em si próprio a sua menoridade íntima, o seu deserto íntimo (tendo em conta os perigos de luta minoritária: reterritorializar-se, refazer fotografias, refazer poder e lei, refazer também a grande literatura)”. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 144, 145). Tomar essas minorias como enunciações coletivas para privilegiar o momento da experimentação do Direito no entre ().

FABULADOR

A proposta de construir novos direitos que não sejam transcendentais, mas reconhecíveis de afetos e perceptos dos resistentes teatrais, oriundos da experimentação no entre () nos coloca um paradoxo, não criar estes direitos na lógica de categorias imutáveis, estáveis e fixas. Se efetuamos o movimento em prol dos devires de TOUPEIRA e SERPENTE, porque não nos apoiarmos e engajarmos num devir-direitos. Esse trânsito entre *logos* e *nomos*. Esse conceito nos ajudaria a contra-atualizar formas de resistência do presente nas sociedades governadas pela lei/ Direito. (PATTON, 2012, p. 15).

VIDENTE

O ROSTO coloca essas problematizações quanto ao novo, em que nada se assemelhará “a imagem e as cópias, o modelo e suas reproduções, evitando toda possibilidade de subordinar o pensamento a um modelo de Verdadeiro, do Justo ou do Direito [...]”. (MACHADO, p. 26, 2009). Ao invés de adotar um modelo, ou *nomos*, ou *logos*, deve-se optar pelo entre (), processualidade criativa do Direito.

ARTESÃO

Onde eles não estavam antes é que podemos encontrar os novos direitos “[...] of the parties involved as subjects of power, which means not only as bodies endowed with certain capacities for action but also as bodies endowed with a feeling of power that is acutely sensible to changes in the relations of power that obtain rights may come to exist where they did not before. That is one of the reasons that rights may come to exist where they did not before, or go out of existence where they had previously existed”.¹⁴¹ (PATTON, 2012, p. 22). Permanentemente um devir-direitos.

FABULADOR

A relação entre Direito, Teatro e Política passa a ser transfronteiriça, com um Direito Híbrido, no qual “a própria invenção é um acontecimento jubiloso, uma combinação singular, encontro, novo agenciamento das relações entre as forças, rearranjo. A invenção é uma pequena diferença introduzida no mundo.” (PELBART, 2003, p. 113). O rearranjo do direito é constituído no outro paradoxo do direito, “on the one hand, neither space nor law are exclusively material or immaterial; yet either of them is, through and through, both material and immaterial”.¹⁴² (PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, 2015, p. 43).

VIDENTE

Dialoga-se com as interfaces da ruptura e da manutenção. “O radicalismo da viagem pode provocar uma ruptura tal que não haja mais nenhuma interface com a realidade; antes, um bloqueio: a loucura ou a morte. Risco que deve ser analisado com prudência. Não se trata de fazer concessão ou de manter-se em cima do muro. É

¹⁴¹ [...] das partes envolvidas com sujeitos de poder, o que significa não somente como corpos dotados de certas capacidades para ação, mas também como corpos dotados de um sentimento de poder que é agudamente sensível a mudanças nas relações de poder que obtêm direitos. Esta é uma das razões por que os direitos podem passar a existir onde não existiam antes, ou deixam de existir onde existiam antes”(Tradução Nossa)

¹⁴² “Por um lado, nem espaço nem direito são exclusivamente materiais ou imateriais; ainda que cada um deles é material e imaterial.” (Tradução nossa).

muito mais uma questão de estratégia. O agenciamento é uma estratégia de vida em que se arrisca, mas com prudência. Caso contrário pode-se ter uma queda suicida”. (SILVA, 2014, p. 506).

FABULADOR

Ao se propor novos direitos, não se deve esperar por grandes ações, revoluções. “Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política.” (PELBART, 2003, p. 23).

VIDENTE

O eterno retorno de resistência advém dos devires que se apresentam ao direito: *“The interval is coming to an end. Resistance and revolution are in the air. What causes their cyclical return? The class struggle, the desire of the poor and exploited to see their fate improved, the rise of the 'multitude' and its constituent power, or the wish of people to taste democracy, can help us understand regional specificities and differences. This chapter attempts something different. It explores the metaphysics of resistance, offering a 'narrative' that explains its eternal return and traces its incarnation in philosophy and law.”*¹⁴³ (DOUZINAS, 2013, p. 77-78).

VIDENTE

Entendendo TOUPEIRA e SERPENTE não como blocos monolíticos, mas multidirecionais, encontramos em ambos *“two types of rebellious subjectivity, the conserving and the revolutionizing. When the time gets out of joint, an affective or/and rational sense of injustice incites subjects of resistance. Resistance has therefore two forms: theoretical exploration of the ruling dislocation and political action to resist or redress it. The dissidents and revolutionaries [...]. History moves in a combination of politics, thinking and radical subjectivity”*.¹⁴⁴ (DOUZINAS, 2013. p. 80).

¹⁴³ “O intervalo está acabando. A resistência e a revolução estão no ar. O que causa seu retorno cíclico? A luta das classes, o desejo dos pobres e explorados de ver sua sorte melhorada, o levante da 'multidão' e seu poder componente, ou o desejo das pessoas de saborear a democracia, podem nos ajudar a entender especificidades e diferenças regionais. Este capítulo tenta fazer algo diferente. Explora a metafísica da resistência, oferecendo uma 'narrativa' que explique seu retorno eterno e trace sua encarnação na filosofia e na lei.” (Tradução Nossa)

¹⁴⁴ “Dois tipos de subjetividade rebelde, a conservadora e a revolucionária. Quando o tempo se desregula, um senso afetivo ou/e racional de injustiça incita sujeitos de resistência. Assim, a resistência tem duas formas: a exploração teórica do deslocamento dominante, e a ação política para resistir ou

ARTESÃO

Dar forma e vazão a esses devires revolucionários, para um devir-direitos, constituído por um processo de direito 'menor', permite que as palavras, vozes, imagens, espaços se transfigurem de modo a permitir a potência da enunciação coletiva desses personagens. De "exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade". (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40).

VIDENTE

Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam, "não presentes", se desterritorializam. Uma espécie de desengate os separa do espaço físico ou geográfico ordinário e da temporalidade do relógio e do calendário. TOUPEIRA e SERPENTE saltaram para uma dimensão impessoal. E verdade que não são totalmente independentes do espaço-tempo de referência, uma vez que "devem sempre se inserir em suportes físicos e se atualizar aqui ou alhures, agora ou mais tarde." Contudo, para esse processo de reterritorialização, nunca tendera ao Idêntico, Semelhante ou análogo. (LEVY, 2011, p. 21). Esta pessoa, ou coletividade, ou melhor dizendo, este devir-'menor', diante do direito vai operar "duplo desenraizamento: são como vetores sempre a apontar para o outro lado, interfaces transcontextuais cuja função é representar, no sentido diplomático do termo, o Outro no seio do Mesmo, lá como cá". (CASTRO, 2015, p. 221). Nenhum deles mais será o mesmo, diferentes, potências de devir.

FABULADOR

Quais as expectativas devemos ter na experimentação deste entre ()?

ARTESÃO

Apesar desse processo, o Direito não pode se entender como aquele que possui todas as respostas a todos os problemas, porque ao momento que se apresenta "alternativas estão dadas, disponíveis diante de nós como numa múltipla escolha, mas também no sentido em que tudo parece confinado ao estado de possibilidade. Com isso, o "Tudo é possível" equivale ao "Nada é possível". E sempre que giramos em torno da mera possibilidade, estamos no domínio da pseudo-experiência, desviando-

enfrentá-la. Os dissidentes e revolucionários (...).A história se move em uma combinação de política, pensamento e subjetividade radical".(Tradução Nossa)

nos da efetividade e da necessidade. Essa possibilidade é dada pelas proposições expressas em leis, num possível idealista e normativo e não está disponível no “armário dos possíveis”. O possível deve ser arrastado para além do dito, e aqui amplia-se a crítica, para as variadas formas de saberes que se cristalizam somente no domínio do dizível. O silêncio também tem sua potência, e dele podem emergir as novas subjetividades políticas de resistência da vida.

FABULADOR

A vida é composta por esses planos, máquinas. A vida não morre, porque ela é impessoal e não tem uma imagem. A vida recusa os limites do vivo formado. A vida sempre será um esboço que escapole de uma forma constituída. Vida inorgânica sem precedentes. Vida que não cessa de se “criar por saraivadas e não cessam de bifurcar”. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 100).

ARTESÃO

Esses devires-direitos produzidos em aliança com o povo ‘menor’, neste caso TOUPEIRA E SERPENTE, podem transfigurar o direito em assunto do povo. De um devir-povo. Não estamos aqui para revelar o direito, “mas ‘revirá-lo’ por toda parte”. (PELBART, 2013, p. 42). Impor ao direito, criação de direitos, devir-direitos impor o alargamento dos limites internos e externos e garantir a permanência da experimentação, do encontro, mesmo que irreconhecível por medidas respeitáveis, racionais e razoáveis. Esses devires-diretos devem ter o condão de afetar e ser afetados, inscrevendo novos modos de existir, garantindo um direito à existência.

BOCA

“[...] o que importa é um poder de ser afetado, de mudar de estado, de transir”. (PELBART, 2013, p. 37). Liquefazer-se em múltiplos átomos, que se reagrupam em novos direitos, resistindo, como atos de criação.

FABULADOR

Então onde iremos?

VIDENTE

Não muito longe.

ARTESÃO

Não, não, vamos longe daqui! Porque chegamos.

FABULADOR

Onde? Não saímos do lugar.

VIDENTE

Mas não precisa, porque para fazer o movimento somente precisamos encontrar.

FABULADOR

O quê?

ARTESÃO

Ora, o Direito. Mas Direito outro.

FABULADOR

Temos que esperar então. Ficar aqui. Esperando.

VIDENTE

Mais? Mas quem?

ARTESÃO

Aquele que irá fabular, visionar, esburacar.

VIDENTE

Ele não veio. Mas virá. Ou talvez sua ausência seja sua presença.

FABULADOR

(Silêncio. Olha a árvore). Só a árvore vive.

VIDENTE

(Olhando a árvore). O que é?

ARTESÃO

A árvore.

FABULADOR

Sim, mas de que classe?

VIDENTE

Menor.

ARTESÃO

Vamos ver. Por vir.

(Deixam o palco o FABULADOR e o VIDENTE. ARTESÃO começa a cavar a terra. Aos poucos aparecem em cena os rizomas da árvore. E entrelaçado nela um corpo. O corpo brilha com a mesma intensidade que a árvore. Pulsando os dois conjuntamente. Até o brilho dos dois ofuscar a plateia que não tem como reconhecer um e outro.)

(*Blackout*).



EPÍLOGO¹⁴⁵

(Acende-se uma luz, apenas a BOCA está presente no palco).

BOCA

Estamos em busca desses devires-direitos. Quero que o Direito seja atravessado por outros devires, enunciados pela Arte, pelo Teatro. Assim como neste palco, lugar do acontecimento e dos agenciamentos, presencio a mutação em um outro Direito, alicerçado pela minoração de um Direito maior.

Se o palco é o lugar da criação para o Teatro, o entre () *logos* e *nomos* é o lugar de criação do Direito. Um lugar de experimentação, de esgotar a língua, dissipar a imagem, potencializar as vozes e ocupar o espaço.

Assim, a artesanaria, se impõe como o ato de transfigurar a minha prática jurídica. Poder rachar o Direito Maior, abrindo frestas no entre (), no interstício, promovendo um Direito imanente, menos linear e determinado. Subtraindo tudo aquilo que me atrapalha quando estou me referindo a perceptos e afectos das resistências teatrais. Enfrento a "(...) 'dualidade primordial': relação entre dois tipos de espaço: o espaço liso (vetorial, projetivo, topológico) e o espaço estriado (métrico)." (MACHADO, 2009, p. 23).

Nesse entre (), proponho uma redistribuição dos desejos tal qual "*cuando algo ocurre, el yo que lo esperaba ya ha muerto, o el que lo esperaría no ha llegado aún*". (DELEUZE; GUATTARI *apud* Patton, 2013, p. 127).

Ao desenhar o mapa, abre-se a possibilidade de se encarnar esses conceitos a minha vida.

É tempo de se reterritorializar. A BOCA, os dentes, a língua precisam de um corpo para experienciar/experimentar, para colocar-se em choque com outros corpos.

(A luz se apaga e torna a se acender. Não temos mais uma BOCA, mas L).

¹⁴⁵ Discurso recapitulativo no final de uma peça para tirar as conclusões da história, agradecer ao público, estimulá-lo a extrair as lições morais ou políticas do espetáculo, ganhar sua benevolência. Distingue-se do desenlace' por sua posição "fora da ficção" e pela soldadura que realiza entre a ficção e a realidade social do espetáculo. (PAVIS, 2008, p.130)

L.

Coloco-me em deriva, autorizando que o novo de cada um de nós que está oculto se torne visível, dizível, palpável.

Provoco agenciamentos em direção a devires-direitos. Provoco o movimento em mim e nos outros corpos.

Encontro-me diante de vocês, não mais diante de um abismo, precipício. Saltei e encontro-me em pleno voo. O sentido/direção, o norte muda diante de três momentos, que à primeira vista se mostram dissociados, mas que com o passar da experimentação encontraram seus diálogos com conceitos, afectos e perceptos imanentes nesta tese.

Voo 1 – em direção à resistência teatral

No início do mês de abril de 2016, um edital de convocação foi aberto por quatro artistas de Curitiba para formar um coletivo de pesquisa e ação artística, o GranGran. Apresentei um projeto de intervenção artística que se tratava de elaboração de mapas na interseção de sexualidade, corpo e cidade. Abrigaram-me no projeto. A cada quinze dias foram realizadas as reuniões do coletivo. Participam dele atrizes, atores-dramaturgos, *performers*, cineastas, arte-educadoras e eu.

Era tempo do “golpe” e das mudanças políticas. Da onda conservadora na sociedade, do tempo de pensamentos fascistas (na lógica deleuziana). Apesar de proporções e intensidades diversas, como não se remeter ao contexto do Ato 1.

As proposições que antes eram individuais se tornaram coletivas: de cada individualidade se processou um agenciamento coletivo. Unidade na multiplicidade.

Diante da desestruturação do Ministério da Cultura, ocupação cultural no IPHAN de Curitiba, nossa fronteira de resistência se somou a esse movimento político. Nossa primeira intervenção: sair deste lugar e caminhar pela cidade, até o centro, batendo palmas, como um corpo único. Por que das palmas? Duas semanas antes, um policial assassina um menino que tinha roubado uma banca de revistas, todos que assistem a cena, aplaudem. Queríamos inverter o signo!

O resultado do processo pode ser visto no vídeo anexo, intitulado GranGran.

O incômodo persiste, a violência na cidade impera diante da população em situação de rua, mulheres, gays, lésbicas, trans, negros e outros. Marcar esses lugares de violência na cidade, deixar as marcas, contar outro trajeto, outra história. Os corpos sofrem, mas resistem. Resistência a partir do quê?

A proposta seguinte evoca o pensamento de Baudelaire: “Temos aqui um homem: ele tem de catar pela capital os restos do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que ela espezinhou – ele registra e coleciona. Coleta e coleciona os anais da desordem (...)” (2006).

Pensar nas subjetividades que se formam a partir desses restos e que deixam marcas na cidade. Dar existência àquilo que ainda não existe.

A imersão nesse processo me propõe desejos, devires: devir-cidade, devir-trans, devir-inumano; devir-corpo, devir-lixo, devir-capital.

Vôo 2 – em direção à artesanaria: a experimentação (minoração) do Direito no entre ()

Desde o ano de 2014, tenho ofertado a matéria tópica de Direito e Teatro. Cada ano um processo totalmente diferente, com resultados impensáveis de antemão. Contudo, neste ano, instigado pelos conceitos aqui trabalhados, a construção da disciplina aterrissou em outro plano, o da imanência. A ideia era partir da imagem, do espaço e da palavra para subvertê-los, relocalizá-los em outros lugares, descolá-los dos significantes dados. Experenciar como essas materialidades e imaterialidades poderiam proceder uma minoração, um esgotamento. A cada encontro/aula o rumo das ações era revisado, reorganizado para outros lugares, chegando à sua conformação final.

Primeiro passo: cada estudante deveria escolher um tema que gostaria de trabalhar. Algo que gostaria que fosse dito, visto. Essa ideia deveria ser materializada em objeto. Cada estudante trouxe seu objeto sem dizer a qual tema se referia. Todos os objetos foram colocados na mesa. Agora era hora de se colocar em relação aos objetos, de fazê-los conversar. Os estudantes deveriam agrupá-los conforme entendessem que havia algo em comum entre eles. Os grupos de alunos assim foram formados, por seus objetos, por suas afinidades mediadas por essas materialidades. Estabelecidos os grupos, estes deveriam dialogar para indicar o tema comum que os unificasse. Vida Urbana, Tempo e Liberdade, Um Mundo de Contrastes, Futuro, Identidade e Resistência.

Segundo passo: a partir dos temas encontrados, os grupos deveriam escolher uma cena, uma situação em determinado lugar. Deveriam ir a este espaço, e vivenciar esta cena, apontando seus olhares quanto a cenário, personagens, sons, cheiros, cores, linhas. Poderiam se quisessem interagir com a cena, saindo da situação de

observador, deixar-se envolver. Um pequeno diário foi escrito com os apontamentos da experiência, sentimentos, descrições. Cada estudante deveria elaborar o seu. Todos me entregaram esse material, reflexo de como o contato com essas cenas e situações os afetaram.

Terceiro passo: parti dos relatos e opereí uma subtração, retirei palavras, frases. As vozes dos estudantes. Na aula seguinte, coloquei-as em pedaços de papel sem mencionar de que voz tinha sido retirado, por óbvio que muitos se identificaram. O grupo deveria então eleger quais palavras e frases iria construir uma proposta de cena. Outras palavras contaminaram as ideias de outros grupos, palavras foram ditas de formas distantes da sua enunciação inicial. Colocar em vibração todos os elementos. Então, juntamente com os objetos, as palavras e as frases deveriam gerar personagens e situações conectas ao tema escolhido.

Quarto passo: agregando a esses elementos, o grupo deveria indicar textos jurídico-filosóficos que embasariam os temas/cenas/situações. Conceitos e proposições jurídicas deveriam ser colocados em relações com esses outros elementos, com a finalidade de construir uma proposta final de ato/cena/*performance*. Instigar, colocar em variação, realizando novas combinações, materiais e imateriais. Criando o novo.

Quinto passo: os estudantes, no último dia de aula, apresentaram suas propostas, encenando-as ou explicando como seria a encenação. Os resultados podem ser vistos nos vídeos em anexo intitulados: "Disciplina Direito e Teatro". A meu ver, iniciou-se um processo. Nesse meio é que se inicia. Cenas e *performances* que serão como máquinas de desejo/guerra que instauram outros devires no Direito. Devir-identidade, devir-encarcerada, devir-desigualdade, devir-tempo, devir-morte. Ampliar os espectadores, levando-os a outras matérias do curso de Direito: Teoria do Direito, Direito Civil, Direito Processual Penal. Cavando um espaço de provocação, sendo um ROSTO ao Direito.

Vão 3 – em direção a uma prática jurídica.

No ano de 2011, assumi como professor de Direitos Humanos no Núcleo de Prática Jurídica da Universidade Federal do Paraná. Missão: construir uma prática jurídica em direitos humanos diferenciada, isto é, demandada e voltada aos movimentos sociais. No meu histórico tinha alguns anos de atuação na Terra de Direitos, entidade de direitos humanos. Desde aquele período, muitas eram as interrogações que nos eram

apresentadas cotidianamente. Muitos devires que ainda não encontravam no mundo jurídico sua intelegibilidade. Eram indizíveis, invisíveis, a ponto de em alguns momentos se tornarem inviáveis à vida.

Por esses ROSTOS se colocava sempre um tensionamento entre o posto e o proposto, entre o dito e o escrito e aquilo que ainda estava por falar. As saídas eram a reforma ou a revolução. O Direito sempre definido por seu lado fotografia, dogmatismo jurídico, normativismo absoluto, inclusive referendado por juízes. Na minha dissertação, discorri sobre a assessoria jurídica popular, encontrando o assessor jurídico popular, aquele que advoga em nome de, como um transeunte entre dois mundos. Essa imagem de pensamento sempre me acompanhava. Ao passar dos anos, o sentimento de incômodo em razão do choque entre esses dois mundos foi se intensificando, qual era o lugar de chegada do Direito. Cito alguns exemplos para os quais o silêncio e o excesso do Direito implica num processo de captura dos devires: a) num determinado processo sobre contaminação de sementes criolas por sementes transgênicas no Tribunal Regional Federal, comunidades tradicionais eram os autores. Optou-se por apresentar/anunciar ao juiz em audiência prévia as comunidades tradicionais, apresentar um ROSTO e um corpo. Uma tarde inteira de escuta daqueles que nunca tiveram lugar de fala no Direito. A presença de todos provocava um agenciamento, dos corpos materiais e imateriais, os devires-sementes, devires-ribeirinhos, devires-indígenas atravessavam o Direito. Independentemente do resultado, o Direito transmutava-se; b) atualmente há uma pluralidade de possíveis identidades e expressões de gênero, que insistem em esburacar os conceitos jurídicos de homem/mulher/transexuais e conseqüentemente de sujeito de direitos. A toda hora há criação da potência da vida, fuga dos espaços estriados. As problemáticas trazidas pelo ROSTO de devires das SERPENTES ainda não encontram ressonância no Direito, por sempre se alojar no *logos*, sem realizar a operação de experimentação em direção do *nomos*. Ainda temos que rachar e esgotar as palavras; c) a população em situação ainda se encontra num não lugar no ordenamento jurídico, não são sem teto, nem *homeless*. E mesmo dentro desse conceito, temos uma variabilidade de situações que na maior parte das vezes é transitória. Diante da fixidez e da estabilidade, não há brecha para a experimentação, qual tem sido o desafio de nomeá-los sem limitar o seu movimento como máquinas de desejo.

Também me certificava do deslocamento dos lugares de demandas e de desejos para outros espaços. Não seriam somente os movimentos sociais essas máquinas de

guerra, mas outras articulações, engrenagens, arranjos poderiam ser portadores de resistências, inclusive se utilizando de afectos e perceptos.

Diante dessas cenas, não seremos teatro e *performance*, mas fotografia, enquanto compreendermos que não existe lugar de chegada, mas um movimento, que ao chegar apenas ocorre um processo de virtualização, que implica em colocar novamente em movimento por outro ROSTO que se apresenta. Nesses exemplos e em outros, há a disputa das palavras, imagens e espaços.

Após cruzar esse plano por meio desses voos, ao que me parece, a experimentação de um Direito 'menor' pode ser alimentada pelos devires das resistências teatrais. GranGran pode contribuir para trazer afectos e perceptos para o espaço entre () com vistas à criação de devires-direitos que se comunicam com comunidades tradicionais, pessoas trans, população em situação de rua. Potência e resistência no Direito.

Quem pode ser esse artesão para experimentar e criar devires-direitos?

(No palco apenas um contorno de homem/mulher. Tudo escuro, apenas os traços e desenhos de um corpo. Ao fundo do palco, novamente a imagem do deserto. A imagem se projeta por dentro do corpo).

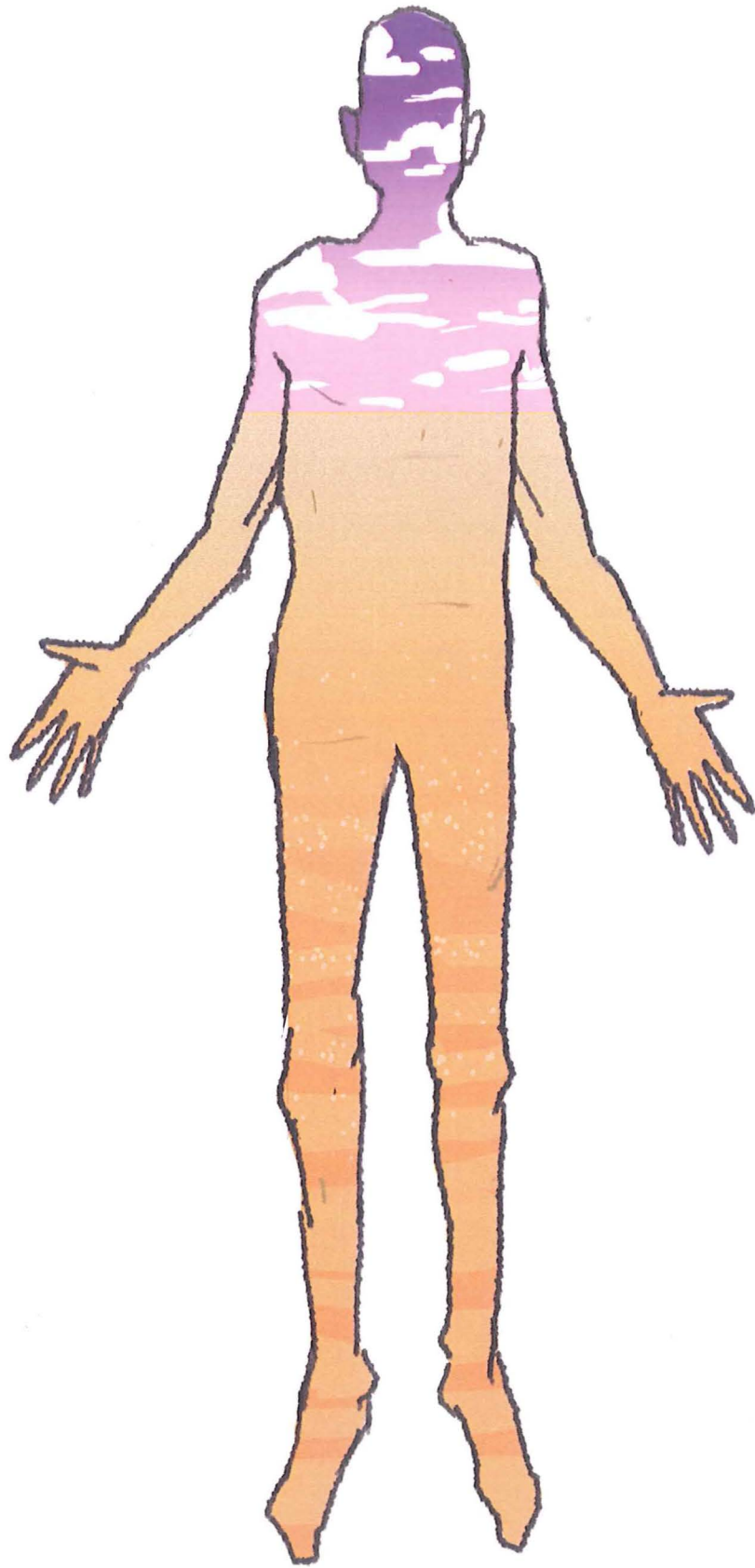
Caminhamos como nômades nesse deserto, um vazio. Para esse processo de minoração do Direito, um Direito 'menor'. Devemos escapar desse molde. Preenchendo-nos de deserto.

Temos que ser, para um Direito 'menor', um jurista -1.

Que o deserto que antes era habitado por FABULADOR e VIDENTE possa povoar esse jurista -1.

Não haverá rostidade, impessoalidade, uma máquina em funcionamento de desejos. Seremos múltiplos, para cada Direito 'menor', para cada devir-direito, um jurista -1. Constantemente seremos afetados pela nossa transfiguração.

Também temos que processar a desterritorialização para alçar os voos, mas enraizar não como raiz, mas como rizoma, conectando um ponto qualquer com outro ponto qualquer. Não seremos Uno, mas apenas dimensões e direções que transbordam na experimentação.



“Ele agora não só penetra nas esferas as mais infinitesimais da existência, mas também as mobiliza, ele as põe para trabalhar, ele as explora e amplia, produzindo uma plasticidade subjetiva sem precedentes, que ao mesmo tempo lhe escapa por todos os lados.” (PELBART, 2003, p. 20).

Seremos múltiplos!

(Apaga-se a imagem do deserto ao fundo, permanecendo a imagem apenas dentro dos contornos do homem/mulher. No tempo seguinte, o sujeito ao centro se depara com espelhos por todos os lados, produzindo uma série de múltiplos, infinitesimal. A luz no palco e na plateia aumenta de intensidade e quase não se consegue enxergar o palco, cegando a todos e todas).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70.

AKAMINE JUNIOR, Oswaldo. **Direito e Estética: para uma crítica da alienação social no capitalismo**. Tese defendida na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. 2012.

AQUINO, Sergio Ricardo Fernandes. **Direitos Humanos de Alteridade: provocações estéticas para uma hermenêutica neoconstitucional**. Revista Direitos Culturais, Santo Ângelo, v.5, n.8, p.105-130, jan/jun, 2010.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1985.

BADIOU, Alain. **Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro**. Compilado por Gerardo Yoel - la ed. - Buenos Aires: Manantial, 2005.

BATISTA, Juliana Wendpap. **Clara Crocodilo e as imagens urbanas de São Paulo na década de 1970**. Anais Eletrônicos do XI Encontro Estadual de História, realizado de 23 a 27 de julho de 2012(FURG). Disponível: http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1346371473_ARQUIVO_ArtigofinalXIANPUHRS_JulianaWendpapBatista.pdf. Acesso em: 10 de setembro de 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Edição bilíngue; tradução Ivan Junqueira – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. — São Paulo: Brasiliense, 1994. — (Obras escolhidas; v. I).

BERGEN, Véronique. **Résistances Philosophiques**. 1 édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

BERGSON, Henri. **O riso: o ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: ZAHAR Editoras, 1983.

BETTI, Maria Silva. **Rasga Coração, de Oduvaldo Vianna Filho: perspectivas formais da representação sócio histórica**. Revista UniABC, v.1, n.1, 2010.

BETTI, Maria Sílvia. **O Teatro, a Ditadura e um breve olhar sobre o movimento de teatro de grupos em São Paulo**. IN: MARINHO, Ana Cristina (org.). Memórias de Borborema 5: Arquivos literários e escritas de si. Campina Grande: Abrallic, 2014.

BITTAR, Eduardo C.B. **Estética, Democracia Pluralista e Direitos Humanos: da estética da diversidade a sociedade, da sociedade pluralista a estética.** Revista Direitos Fundamentais e Justiça N 7. Abril/junho, 2009.

BOAL, Augusto. **Opinião e Zumbi – Os musicais.** In: Hamlet e o filho do padeiro. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.221-235.

BOAL, Augusto; Borba Filho, Hermilo; Camargo, Joracy; Gomes, Dias; Kühner, Maria Helena; Lemos, Tite. **Teatro e Realidade Brasileira**, Civilização Brasileira, 1997.

BOTTOMLEY, Anne; MOORE, Nathan. **Law, diagram, film: critique exhausted.** Law Critique. Springer. (2012). Disponível em : [https://www.researchgate.net/publication/257616931 Law Diagram Film Critique Exhausted](https://www.researchgate.net/publication/257616931_Law_Diagram_Film_Critique_Exhausted) Acesso: 23 de março de 2016.

BRAIDOTTI, Rosi; COLEBROOK, Claire; HANAFIN, Patrick. **Deleuze and Law: Forensic Futures.** United King: Palgrave Macmillan, 2009.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Caminhando contra o vento: Historia, Cotidiano e Arte no Brasil dos anos sessenta.** In: Revista Historia Hoje, 2005.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre o teatro I.** Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.

BRECHT, Bertolt. **Sobre una dramática no aristotélica.** Escritos sobre teatro. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

BRITO, Maria dos Remédios de. **Notas sobre a ideia de intercessores como um conceito na filosofia de Gilles Deleuze: Por um teatro filosófico.** Alegria n 11, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.** COSAC NAIFY, 2015.

CHAIA, Miguel. **Arte e política: situações.** IN: CHAIA, Miguel (org.) Arte e Política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CHATIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo** (Tradução de Cristina Antunes). Belo Horizonte: Autentica Editora, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil.** 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHIH, Chiu Yi. **Por uma estética da diferença: Um diálogo entre Deleuze e Artaud.** In: FORNAZARI, Sandro Kobol (Coordenador). Deleuze Hoje. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **A contracultura: o outro lado da modernização autoritária.** In: Itaú Cultural (Org.). Anos 70: trajetórias. São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 39-44.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e popular na canção de protesto**. Revista Brasileira de História, v.18, n35, São Paulo, 1998, p.13-52.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa. **Deleuze, a lei e a literatura**. Prisma Jurídico [en linea] 2011, 10 (Julio-Diciembre): Disponível: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93421623011>> ISSN 1677-4760. Acesso: 17 de julho de 2016.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa. **Do mesmo a Ruptura: ensaios sobre a filosofia do direito e o novo jurídico**. Dissertação (Mestrado em Direito) – Setor Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp: FAPESP: Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

COSTA, Maria Cristina Castilho, Org. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

COWAN, Benjamin. **Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar**. GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

CYSNEIROS, Adriano Barreto. **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado DZI a partir do documentário DZI Croquetes**. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar) - Setor Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. (Coleção Repertórios).

DAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3. ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Platão e Simulacro**. In: DELEUZE, Gilles. **Logica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-masoch**: O frio e o cruel. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Rd. 34, 1996. Vol. 3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1; Tradução de Luiz. B. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **KAFKA**: para uma leitura menor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003; tradução e prefácio GODINHO, Rafael.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr, e Alberto Alonso Muñoz. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

DEUCHARS, Robert. **Creating Lines of Flight and Activating Resistance**: Deleuze and Guattari's War Machine. Antepodium, Victoria University Wellington, 2011.

DOMINGOS, João Gabriel Alves. **Materialismo da Ideia**: Por que a diferença não é o diverso. In: FORNAZARI, Sandro Kobol (Coordenador). Deleuze Hoje. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014. Lobo

DOUZINAS, Costas. **Philosophy and resistance in the crisis**: Greece and the Future of Europe. Polity, 2013.

DOUZINAS, Costa. **The Legality of the Image**. The Modern Law Review, Vol. 63, No. 6 (nov. 2000), pp. 813-830 Published by: on behalf of the Wiley Modern Law Review Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1097259> Accessed: 23-07-2015 12:15 UTC

DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo**: Textos clássicos de estética. 3. Ed. — Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013. — (Coleção Filô/Estética; 3)

DUBATTI, Jorge. **Cartografia teatral. Introduccion al teatro comparado**. Buenos Aires: Atuel, 2008.

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision, 2009. DVD (110min.), son., cor e PB.

EDELMAN, Bernard. **O direito captado pela fotografia**. Tradutores: Soveral Martins e Pires de Carvalho. Coimbra: Centelha, SARL, 1976.

EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. **Apresentação**. In: Arte e política no Brasil: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. IX-XIV.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA. Grupo Opinião. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opiniao>. Acesso: 21.05.2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA. Dzi Crquettes. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>. Acesso em: 23.02.2016.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: a explosão do obvio**. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FICO, Carlos. **Prezada Censura: cartas ao regime militar**. In: CONY, Carlos Heitor; ALVES, Marcio Moreira. *Topoi*, Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 251-286.

FICO, Carlos. **Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. ° 47, p. 29-60, 2004.

FORNAZARI, Sandro Kobol (Org.). **Deleuze hoje**. São Paulo: Editora FAP-Unifesp, 2014.

FOSTER, David Willima. **Cultural Re-visions of the Brazilian Troupe, Dzi Croquettes**. Karpa 6 (2013). Disponível em: https://www.academia.edu/7434905/CULTURAL_RE-VISIONS_OF_THE_BRAZILIAN_TROUPE_DZI_CROQUETTES?auto=download. Acesso em: 12 de fevereiro de 2016.

FOUCAULT, Michel. **Theatrum Philosophicum**. Novembro, 1970. Traducido por MONGE, Francisco. Anagrama, Barcelona: Letra E, 1995.

FREITAS, Arthur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FUSCO, Coco. **Corpus delecti: performance art of the Americas**. London and New York: Taylor & Francis Group, 2000.

GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. 420 f. Tese (doutorado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-graduação em História Social, 2008. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

GASPARI, Élio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

GASPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX** – São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. Tradução de Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência**: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Ed. Associados. 1984.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HACK, Lilian. **Dos buracos e das línguas**: entre a palavra e a imagem. Porto Alegre: Revista-Valise, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e deslumbre: 1960/1970. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

IRAZABAL, Federico. **El giro político – una introduccion al teatro comparado**. Buenos Aires: Ed. Biblios, 2004.

JACOB, François. **Le Jeu des possibles**. Fayard, 1981. (O jogo dos possíveis: ensaio sobre a diversidade do mundo vivo. Lisboa: Gradiva, 1981, tradução de Norberto Simões de Almeida, José d'Encarnação e Margarida Sérvulo Correia).

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e posfácio Modesto Carone. — São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Tradução Modesto Carone. — São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: um breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. **Opinião**: para ter opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001.

LACERDA, Paula. **Resenha de A Palavra Mágica**: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. In: Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana nº 7, abr. 2011.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

LAZZAROTO, Maurizio. **Por una política menor – acontecimiento e política en las sociedades de control** (tradução de Pablo Rodrigues de Les revolutions du capitalisme, Paris: Les empecheurs de penser en rond, 2004). Madrid: Traficantes de Suenos, 2006.

LEFEBVRE, Alexandre. **The image of Law**: Deleuze, Bergson, Spinoza. Stanford University Press, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleeff/. [Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento]. – São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Coleção Estudos; 263).

LEHMANN, Hans-Thyses. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. São Paulo: USP, 2003.

LEVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Ed. 34, 2011.

LINS, Daniel. **Juízo e verdade em Deleuze**. Tradução de Fabien Pascal Lins -- São Paulo: Annablume, 2004.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica Dzi**: uma resposta difícil de se perguntar - a vida cotidiana dos de um grupo teatral. Campinas: Editora Unicamp. 1979.

LOBERT, Rosemary. **A Palavra Mágica**: A vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP.

LOBO, Andrea Maria Carneiro. **"Desvanecimento poético**: outra existência possível nos textos de Paulo Leminski e Ana Cristina César." *Revista Eletrônica Teses e Dissertações*. v. 1. n. 1, 2008.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

MALUFE, Annita Costa. **Deleuze-Beckett**: Um encontro-leitura. In: FORNAZARI, Sandro Kobol (Coordenador). *Deleuze Hoje*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014.

MACIEL, Luiz Carlos. **Teatro Anos 70**. In Itaú Cultural (Org.). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 105-109.

MACRAE, Edward J. B. N. **Os respeitáveis militantes e as bichas loucas**. In: Alexandre Eulálio. (Org.). *Caminhos Cruzados – Linguagem, antropologia, ciências naturais*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 99-110.

MCGEE, Kyle; SUTTER, Laurent de (Org.). **Deleuze and law**. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd, 2012.

MENDES, Cleise Furtado. **O Teatro, a Besteira e a Cultura de Crítica**. In: V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Anais UFBA, 2009.

MICHALSKI, Yan. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

MORAN, Leslie J. **Visual Justice**. *International Journal of Law in Context*/Volume 8 /Issue 03/September 2012, pp 431-446

MOSTAÇO, Edécio. **Computado, eu?** VI Reunião Científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011. Disponível em:

http://www.portalabrace.org/vireuniao/teatrobrasileiro/4.%202011_edelcio_computad_oeu.pdf . Acesso em: 10 de setembro de 2015.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. 1. ed. Proposta Editorial, 1982.

NANCY, Jean Luc. **“Un sujet?”**. In *Homme et sujet. La Subjectivite en question das les sciences humaines*. Paris: L’Harmattan, 1992.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Arte e Política no Brasil: História e Historiografia**. IN: EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane. *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NEGRI, Antonio. **Exílio**. São Paulo, Iluminuras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAES, Leticia da Costa. **A Política dos Direitos Humanos: Entre Paradoxos e Perspectivas**. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Cruzando os mares: os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa – resistência e contestação político-cultural na década de 1960**. Rio de Janeiro: ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, 2012.

PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PATTON, Paul. **Deleuze y lo político**. Tradução de Margarita Costa. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

PELBART, Peter Pál. **A utopia imanente**. Revista Cult, 2010. Disponível: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-utopia-imanente/>. Acesso em: 03.02.2016.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento**. Tradução de John Laudenberger. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: Ensaios da Biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PELBART, Peter Pál. **Toward na art of instauring modes of existence that “do not exist”**. Disponível:

http://desarquivo.org/sites/default/files/peter_texto_bienal_sampa_2014_eng.pdf.

Acesso em: 12.02.2016.

PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas. **Spatial Justice**: body, lawscape, atmosphere. London and New York: Taylor & Francis Group, 2015.

PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas. **Flesh of the Law**: Material Legal Metaphors (March 2016). *Journal of Law and Society*, Vol 43, Issue 1, pp. 45-65, 2016. Available at SSRN:

<http://ssrn.com/abstract=2727516> or <http://dx.doi.org/10.1111/j.1467-6478.2016.00740.x>

RAMOS, Luiz Fernando. **Trajetórias alternativas do teatro brasileiro nos Anos 70**: coincidências, sincronias e parentescos. *In* Itaú Cultural (Org.). *Anos 70: trajetórias*. São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 111-115.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do invisível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Et tant pis pour les gens fatigués**: Entretiens. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Momento políticos**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. *In*: **A crise da razão**. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Who is the Subject of the Rights of Man?** *South Atlantic Quarterly*, 103: 2/3, Duke University Press, Spring/Summer 2004.

RANCIÈRE, Jacques: **El desacuerdo: política y filosofía**. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

RANCIÈRE, Jacques; DJORDJEVIC, Radmila. **Is There a Deleuzian Aesthetics?** *Qui Parle* Vol. 14, No. 2 (Spring/Summer 2004), pp. 1-14, University of Nebraska Press. <http://www.jstor.org/stable/20686174>.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2ª. ed. rev. e ampl. — São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RISÉRIO, Antonio. **Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil.** In Itaú Cultural (Org.). Anos 70: trajetórias. São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 25-30.

SATIE, Luis. **Direito e Estética: nota crítica.** Revista Direito GV 6(2). São Paulo: jul-dez, 2010.

SCHWARZ, Madalena. **Crisalidas.** Org. Jorge Schwartz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964-1969.** In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SEGURADO, Rosemary. **Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política.** IN: CHAIA, Miguel (org.) Arte e Política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Configurando os Anos 70:** a imaginação no poder e a arte nas ruas. In Itaú Cultural (Org.). Anos 70: trajetórias. São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 13-23.

SILVA, Natanael de Freitas. **Dzi Croquettes:** "Nem Homem, nem mulher, gente". Masculino e Masculinidades. In: Anais do XXI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio: Saberes e práticas científicas, 2014.

SOUSA, Rogério Newton de Carvalho. **Direitos humanos e teatro do oprimido** [manuscrito]: uma aproximação dialógica. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SPINA, Sigismundo; **"Introdução à poética clássica";** 2a. edição, Martins Fontes, pág. 84, São Paulo, 1995.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

SUTTER, Laurent de. **La pratique du droit.** Paris: Michaleon, 2009.

TEDEIA, Gilberto. **Quando a violência política entra em cena.** Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

THRULER, Djalma. **Dzi Croquettes:** Uma política *queer* de atravessamentos entre o real e o teatral. In: Congresso Iberoamericano de Masculinidades y Equidad: Investigacion y Actvismo, 2011, Barcelona. (trans)formando la masculinidad: de la teoria a a la accion, 2011.

TREVISAN, Joao Silvério. **Devassos no Paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia a atualidade.** Ed. Revisada e ampliada. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TREVISAN, João Silvério. **Perverts in Paradise.** London: GMP, 1986.

VASCONCELLOS, Jorge. **A anarcoarquitetura de Gordon Matta-Clark**: autonomismo político e ativismo estético. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 25, maio de 2013.

VASCONCELLOS, Jorge. **Arte e Política no Contemporâneo: o Comum e o Coletivo**. Revista Poieses, n 20, p.13-16, dezembro de 2012.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**; tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3.ed.—São Paulo, Expressão Popular, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WARA, Luis Alberto. Epistemologia e ensino do direito: o sonho acabou. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WARA, Luis Alberto. **Surfando na pororoca**: ofício do mediador. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WARA, Luis Alberto. **Territórios desconhecidos**: A procura surrealista pelos lugares do abandono do sentido e da reconstrução das subjetividades. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZOURABICHVILLI, François. **O Vocabulário Deleuze**. Disponível: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>. Acesso em: 04.09.2015.

PROCESSOS

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSOES PUBLICAS (SCDP). Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória. Processo 148. 1968.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSOES PUBLICAS. A Saída? Onde fica a Saída? Departamento Federal de Segurança Pública. Processo 077. 1967.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSOES PUBLICAS. Liberdade, liberdade ou "Seleção de textos. Departamento da Polícia Federal. Processo 267.1967.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSOES PUBLICAS. Meia Volta Vou Ver. Departamento Federal de Segurança Pública. Processo 051. 1967.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSOES PUBLICAS. Opinião. Processo 5178. 1965.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSOES PUBLICAS. Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come. Processo 408. 1968.

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSOES PUBLICAS. Dura Lex Sed Lex no Cabelo Só Gumex. Processo sem numeração. 1965.

JORNAIS

“Meia Volta Vou Ver” ou o Brasil visto pela Frente. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 07 de maio de 1967. Caderno B, p.02.

A censura modifica “Opinião” em São Paulo. O Globo. Rio de Janeiro. 17 de maio de 1965, Vespertina, Geral, página 6.

A Família Mágica. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 13 de março de 1975. Caderno B.

AMARAL, Zózimo Barroso do. A “esticada”. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 24 e 25 de dezembro de 1972. Caderno B., p.03.

Arena diz que Bicho vai dar. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 03 de abril de 1966. Caderno B, p.06.

BORRIER, Any. Dzi Croquettes, as internacionais. O Globo. Rio de Janeiro. 24 de outubro de 1976. Cultura, página 08.

Dzi Croquettes. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 21 de março de 1974. Caderno B. p.03.

GONÇALVES, Martim. Os egressos do Opinião em “Dura Lex”. O Globo. Rio de Janeiro. 03 de janeiro de 1968, Matutina, Geral, página 6.

Liberdade para Dzi. O Globo. Rio de Janeiro. 15 de maio de 1977, Geral, página 11.

Liberdade, Liberdade e Opinião vão ser suspensos pela DFSP. O Globo. Rio de Janeiro. 16 de junho de 1965, Matutina, Geral, página 6.

M.H.D. Divertidos até certo ponto. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 26 de setembro de 1980, Caderno B, p.09.

Mágicos da Praia. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 27 de março de 1974, Caderno B., p.03.

Mão de piche em “Opinião”. O Globo. Rio de Janeiro. 15 de janeiro de 1965, Matutina, Geral, página 6.

O Cel. Pina contesta notícia sobre sua participação nos incidentes do Teatro de Arena. O Globo. Rio de Janeiro. 31 de maio de 1965, Vespertina, Geral, página 7

O Teatro contra a censura. O Globo. Rio de Janeiro . 18 de julho de 1968, Geral, página 15.

PONGETTI, Henrique. A máscara de Lenin. O Globo. Rio de Janeiro. 09 de junho de 1965, Matutina, Geral, página 5.

Preferiram a Liberdade. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 25 de julho de 1965, Caderno B. p. 02.

Protesto contra a peça "Liberdade, Liberdade" gerou tumulto no teatro. O Globo. Rio de Janeiro. 29 de maio de 1965, Matutina, Geral, página 15.

QUEIROZ, Geraldo. Liberdade, Liberdade. O Globo. Rio de Janeiro. 27 de abril de 1965, p. 12.

RANGEL, Maria Lucia. Lenie Dale a procura de um novo grupo. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 11 de abril de 1976. Caderno B, p.05.

Segurança ignora veto a Liberdade. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 17 de maio de 1965. Caderno1.