

DE FRENTE PARA O PASSADO, DE COSTAS PARA O FUTURO¹

WALTER BENJAMIN, TEMPO E ESPAÇO EM *MASSA RÉ* (2016) DE ELILSON E *MARCHA A RÉ* (2020) DO TEATRO DA VERTIGEM, NUNO RAMOS E ERYK ROCHA

FACING THE PAST, BACK TO THE FUTURE

WALTER BENJAMIN, TIME AND SPACE IN *MASSA RÉ* (2016) BY ELILSON AND *MARCHA A RÉ* (2020) BY TEATRO DA VERTIGEM, NUNO RAMOS E ERYK ROCHA

Renan Marcondes²

1 Artigo escrito como parte do projeto de pesquisa de pós-doutorado *Performar a contrapelo: sinais benjaminianos na arte contemporânea*, realizada na ECA USP com supervisão de Antonio Araújo e bolsa CAPES (processo 150116/2022-5).

2 Artista e pesquisador. Doutor pela ECA USP com pesquisa sobre práticas performativas de desaparecimento na arte contemporânea brasileira. Sua tese foi contemplada com o Prêmio Tese Destaque USP 2022 na Grande Área de Humanidades, Letras e Artes e publicada pela Editora Annablume em 2023. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8650-4151> | e-mail: renancevales@gmail.com.

PONTO MORTO

*Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.*
(João Cabral de Melo Neto, *Habitar o tempo*, p. 365)

Este é um artigo escrito ao longo de 2022, ano eleitoral de especial tensão no Brasil pela urgência de se interromper parte da ascensão de extrema direita em curso evidente desde 2018. Ao longo de sua escrita, concluída antes das eleições em outubro, elementos de vestimenta de viés político tornaram-se recorrentes. Um deles, próprio aos círculos de certa juventude de esquerda, chama especial atenção: bonés, camisetas e bolsas vermelhas onde se lê em inglês *Make Brasil 2002 Again*³. A frase se apropria da palavra de ordem *Make America Great Again* (Faça a América Grande de Novo), nas eleições de Donald Trump, e a recontextualiza a favor do candidato de esquerda Luiz Inácio Lula da Silva. Mas salta aos olhos que elegê-lo significaria, nessa frase, menos ir para 2023 e mais voltar ao ano de 2002 (ano de pentacampeonato da Copa do Mundo e da primeira eleição de Lula, que ganha após três tentativas desde 1989). Tal ideia saudosista não se prende apenas a bonés, e já esteve presente no jingle do candidato pelo PT Fernando Haddad nas eleições de 2018, cujo refrão era “É o Brasil feliz de novo”, ou mesmo na iconografia petista após o impeachment de 2016 e a prisão de 2018, na qual figuram as fotos históricas de Lula e Dilma jovens, resistindo à ditadura brasileira antes de *tudo o que aconteceu* – como se, segundo afirma Rodrigo Nunes (2022, p. 117), “a única maneira de lidar com o trauma recente fosse apagá-lo por completo, substituindo-o por um anterior, mais distante, menos ambíguo e incômodo”. Esse movimento saudosista, “de fuga do presente” e “apego melancólico às vitórias e possibilidades de um passado recente” que é possível identificar, talvez seja menos aquilo que nos diferencia da nova direita brasileira e mais o que nos aproxima dela, estando ambos com intuito de “reforçar velhas convicções e reassegurar as pessoas de que elas sempre estiveram ‘do lado certo’”.

Tal identificação não apenas nos parece politicamente limitada, ao sugerir que nosso horizonte futuro é, na melhor das hipóteses, o de um passado específico ao qual podemos voltar, mas também deixa de notar que o presente aponta para mudanças radicais nos nossos modos de vida futura: mudanças climáticas,

³ Os produtos podem ser vistos no site oficial <https://www.makebrasil2002again.com/> (Acesso em 28 set 2023 19h)

emergência de novas pandemias, fins de acordos globais e dissociações entre capitalismo e democracia liberal parecem nos dizer que tal passado, apesar de desejado, jamais será recuperado.

Essas tensões entre tempo histórico e projetos de futuro gradualmente vão se materializando também no campo da arte. Duas posições recorrentes da arte contemporânea percebem e respondem a esse tema: uma, utópica, vislumbra imagens de terra estável nesses mares revoltos, através de bandeiras, gritos de guerra (que são também frases virais de Instagram), vídeos e imagens daquilo que o país poderá vir a ser em um futuro ideal e livre dos impasses do nosso tempo. Outra, mais sóbria, parece firmar os pés na turbulência do momento e reconhecer, nesse agora violento, a necessidade de denunciar suas ainda fortes heranças coloniais, heteropatriarcais, misóginas e racistas, evidenciando como mesmo o suposto progresso e calmaria de outrora eram apenas um véu sobre uma série de violências, gerando um rico e necessário conhecimento sobre o nosso próprio passado, visando passos futuros (como aparece evidente nas recuperações da ancestralidade de povos originários e de matrizes afrodiáspóricas no campo da arte).

Porém, investigaremos nesse artigo uma terceira posição, que escapa tanto das armadilhas das utopias de futuro quanto das denúncias do passado, propondo tentativas de explodir o continuum da história. Para tanto, observaremos duas obras recentes que optam por andar para trás como gesto fundamental (criadas para o contexto das cidades brasileiras após 2013 e as Jornadas de junho, compartilhando dessa desorientação enquanto prática e escolhendo o espaço público como local privilegiado para tal movimento).

Marcha a ré, performance do Teatro da Vertigem em parceria com Nuno Ramos e Eryk Rocha, consiste em uma grande “carreata” na Avenida Paulista (SP) realizada em marcha a ré com os performers de dentro de seus carros – o que ao mesmo tempo recupera uma situação recorrente no ano de 2020 (as carreatas realizadas por movimentos de direita contra as medidas sanitárias necessárias para a contenção da COVID-19) enquanto cria uma possibilidade de performance ao vivo e fora do formato das *lives*. Já *Massa ré*, performance do artista pernambucano Elilson iniciada em 2016, compreende uma caminhada pública de um coro que anda de costas, com as palmas da mão à mostra. As camisetas dos performers, sempre de cores claras, têm escrito em sua frente o ano de 2016 e nas costas o ano de 1964, respectivamente o ano do golpe que levou ao impeachment da presidenta Dilma Rousseff e ano do golpe que instaura a Ditadura Militar no país. Ambas as performances optam por algo semelhante: andam em linha contínua, em coro, para trás, através de caminhadas organizadas em uníssono, que demonstram certo nível de agência – como se os corpos de repente escolhessem fazer aquilo que estavam sendo forçados a fazer.

Esses casos, nos quais o olhar desejoso para frente e para trás como forma de encontrar saídas abre espaço para outros deslocamentos espaciais do corpo,

como voltar, inverter, interromper, parar e ralentar⁴, demanda-nos outra abordagem da questão do tempo. Para tanto, nosso diálogo principal será com o filósofo alemão Walter Benjamin, desconfiado da suposta natureza progressiva da história e instigado pelo potencial que as cidades têm de sensibilizar seus habitantes, construindo entendimentos específicos de tempo. Apesar da dificuldade de aproximar Benjamin (cuja filosofia percebe a importância do lampejo de imagens do passado no presente) das linguagens ancoradas na execução ao vivo (principalmente a performance e seu discurso acerca de uma presença sem mediação)⁵ tal exercício nos ajuda a distanciar dessas linguagens o já datado argumento de que é só no *aqui e agora* do presente que estaria o tempo privilegiado da mudança política, já que Benjamin propõe que tal tempo só se dá por via de uma relação específica com o passado, que critique o positivismo.

Mas tal dificuldade de aproximação é matizada pelo país de onde fazemos tal exercício e de onde as obras vêm. Afinal, não é possível pensar na crítica do progresso positivista feita pelo autor sem considerar que nossa posição em relação a essa linha homogênea que só anda para o futuro sempre foi subalterna, como se apenas dêssemos os alicerces para que essa suposta progressão lisa fosse possível. De certa forma, é como se nossa turbulenta relação com a história (do progresso e modernização) fosse justamente aquilo que nos coloca em posição privilegiada para pensar em termos benjaminianos, uma vez que nossa historicidade seria aquilo que Vilém Flusser (1998) já chamou de *não-história* e que Pasta Jr. (2012) compreende como gerada por um modo específico de formação, *supressiva*, na qual se desenvolve “uma história paradoxal, que ao mesmo tempo conhece e não conhece a distinção entre o tempo passado e o tempo presente” (*ibid*, p. 14).

Portanto, ao invés de tentarmos nos alçar para fora dessa historicidade particular, no sentido do tão esperado progresso (esteja ele dentro do já citado parâmetro progressista ou mesmo sob chave conservadora⁶), somos convidados por Benjamin a habitá-la de forma intensa, aceitando seu caráter difuso e a (quase forçada) recente redescoberta de outros vetores de tempo e de espaço que nos colocam à deriva e à margem. Ensaaiarmos intencionalmente, enquanto artistas, uma desorientação entre presente e passado parece ser uma necessidade pouco reconhecida, mas urgente, em um momento no qual nosso próprio papel

4 Não apenas obras, mas também mostras e festivais parecem perceber tal opção. A 35ª Bienal de São Paulo, um dos principais eventos a pautar a agenda e as questões da arte brasileira, parece também recorrer a uma concepção não “linear e progressista” do tempo em seu *statement* curatorial.

5 Para mais, ver a introdução do meu livro *Desaparecer: ausências do corpo na arte contemporânea* (2023).

6 Aqui encontramos as inúmeras empreitadas neoliberais que irão crer de forma inequívoca no progresso, partindo do pressuposto de que, nessa história paradoxal – ou não-história – o país estaria sempre sob o signo do atraso do estabelecimento de uma cultura moderna. Luiz Felipe Panelli, membro do Movimento Brasil Livre, argumenta que “no Brasil – e na América Latina como um todo – as ideias do Ocidente não chegam em seu estado puro; no mais das vezes, são ‘filtradas’ e adaptadas à nossa sociedade atrasada”. Daí também que o ministro da economia do governo Bolsonaro, Paulo Guedes, seja tão afeito ao termo “revolução” em suas falas: em 2021, afirma que há uma “revolução silenciosa” de privatizações que torna o Brasil “condenado a crescer”; em 2019, afirmou que um “liberal de verdade é profundamente revolucionário, quase anárquico; ele está sempre olhando para o futuro, nunca para o passado”.

na sociedade se encontra em processo de transição. Como veremos a seguir, apesar de ocorrerem em uma sincronicidade (que veremos ser parcial) de tempo e espaço com seu público, as performances analisadas estão ancoradas em uma semelhante tentativa de se habituar com a presença do passado no presente, seja a partir do olhar para a ditadura militar ou na mais recente questão da pandemia do Covid-19 sob displicência governamental.

MARCHA A RÉ

“O flaneur ou passante solitário das cidades, passeando com sua tartaruga na coleira, move-se majestosamente contra a corrente das massas urbanas que o decompõem num significado inteiramente estrangeiro; é nesse sentido que o seu próprio estilo de caminhar é uma política”.
(Terry Eagleton, *A ideologia da estética*, p. 244)

Marcha a ré foi uma performance realizada pelo Teatro da Vertigem em 2020 na Avenida Paulista. Tratava-se de uma obra comissionada, a ser originalmente executada presencialmente na 11ª Bienal de Berlim (cujo tema era a produção e vida do artista brasileiro Flávio de Carvalho). Sua forma final, após diversas alterações por conta da pandemia, pode ser resumida como uma carreata executada por performers voluntários que dirigiam seus próprios carros em marcha a ré, sendo auxiliados por uma equipe com vestimenta de proteção semelhante às usadas por médicos nos hospitais de campanha. Tendo seu início e seu fim marcados por quatro veículos funerários, a carreata se deslocou até o Cemitério da Consolação, local que marcava o momento final na performance, no qual uma reprodução em grande escala da *série trágica* de Flávio de Carvalho era hasteada na entrada no cemitério, enquanto um trompetista tocava, de trás para frente, o hino nacional. Tendo colaboração do artista visual Nuno Ramos e versão em vídeo feita pelo cineasta Eryk Rocha (possibilitando sua exibição em Berlim e em Porto Alegre ainda durante a pandemia), esse trabalho do Teatro da Vertigem é, notavelmente, menos teatral do que outros, se aproximando de outras obras do grupo como *A última palavra é a penúltima*, performance realizada em uma passagem subterrânea no centro de São Paulo.⁷

Para o grupo, ainda principal nome das performances *site-specific* e das intervenções urbanas nas artes cênicas brasileiras, um dado recorrente é o trabalho com a memória geográfica, cultural e política do espaço no qual opta por instalar suas ficções. Carregados de histórias e acontecimentos, os locais escolhidos para intervenções artísticas tornam-se ao mesmo tempo atualizados e recontextualizados pela força da teatralidade, retirando-os à força do presente no qual se encontram. Daí que podemos ler a escolha da Avenida Paulista, local privilegiado

⁷ Tal semelhança entre as performances, inclusive, resvala na relação entre público e performers: em *A última palavra é a penúltima*, o público ficava imóvel sentado nas laterais de uma longa passagem subterrânea no centro de São Paulo e via os atores e atrizes a ir e vir incessantemente de um lado para outro, sendo um dos poucos casos na trajetória do grupo em que não era possível se deslocar ao longo da obra.

das recentes manifestações de direita na cidade (tendo como principal ponto o prédio da FIESP, no qual foi instalado um enorme pato de borracha em 2015 como símbolo dessas manifestações). Mas também o Cemitério da Consolação – ponto pelo qual diversas manifestações de esquerda passam quando se deslocam da Avenida Paulista para o centro da cidade – que ganha maior dimensão simbólica dado o descomunal número de mortos decorrente da pandemia e o descaso governamental.

Mas Ismail Xavier (2018, p. 116) argumenta que, menos que o local físico, é a dimensão de *travessia* proposta pelo grupo por igrejas, hospitais e shoppings o que permite atravessar “certas camadas do tempo sedimentado na crosta da cidade e torná-las experiência sensível”. Xavier nos ajuda a compreender que, mais do que a dimensão simbólica dos espaços escolhidos pelas peças, está no caráter de trânsito proposto ao seu público a dimensão política das propostas do grupo. Tal argumento é reforçado por Josette Féral (2018, p. 113) em outro texto, no qual afirma que nas obras do grupo “o espectador tem, simultaneamente, algo de *flâneur* e algo de cidadão”, demonstrando como ocorre, ao longo das encenações, a necessidade de uma tomada de posição que retiraria o público dessa “aventura supostamente lúdica” e o obrigaria a se tornar “cidadão engajado”. Engajamento que, notemos, raramente vem na forma de um teatro de discurso político: na verdade o grupo parece curiosamente sempre crente na dimensão ficcional e narrativa do teatro (o que justifica a presença de dramaturgos em quase todas as suas maiores criações), assim como pelo incomum apreço por temas religiosos (o que, desde seu surgimento, cria aproximações e repulsões radicais de parcelas de público).

Tal desvio de tematizações políticas estritas vem do que Silvia Fernandes (2018, p. 222) chama de “intuição histórica” do grupo, o que permite a distância de um teatro político mais tradicional, de “tematização histórica, de panfletagem, de defesa de posições políticas imediatas”. No lugar da forma denúncia, a tríade espaço concreto-dimensão ficcional-travessia depende justamente de uma porosidade própria do ambiente urbano para a criação de obras nas quais tópicos políticos estão sempre lado a lado de lastros narrativos, ficcionais e performativos que estabelecem outros vetores de relação com o público.

Como Walter Benjamin e Asja Lacis⁸ bem notam no texto *Nápoles*, é nas cidades que a ação individual tem a possibilidade de ser afetada pela vida em conjunto, ao ser posta em observação e alteração. A cidade, viva e em constante movimento, tem na decoração das ruas “estreito parentesco com a do teatro”,

8 A dramaturga e atriz letã Asja Lacis é um nome central para a trajetória de Walter Benjamin. A partir do ano de 1924, Lacis inicia um relacionamento com o filósofo que muda radicalmente sua apreensão a respeito da relação arte e política, transformando o então estudioso do romantismo e do barroco em um pensador afeito ao marxismo e ao papel das artes nos processos revolucionários históricos. Grande parte do Benjamin que hoje discutimos, marcado pela adesão crítica ao materialismo histórico e uma aproximação quase mística a temas cotidianos como a educação e a infância, parece ser resultado dessa aproximação.

sendo que “em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário”, tornando-se uma escola de encenação onde “cada atitude e desempenho privado” pode ser “inundado por correntes da vida comunitária” (2011, p. 139-145). Esse potencial quase infinito e descontrolado de que uma coisa interfira em outra nas cidades parece determinar como o Teatro da Vertigem vem pensando a relação entre arte e cidade (principalmente acerca das produções dirigidas por Antonio Araújo, que tornam espaços públicos *site-specifics* para a construção dos trabalhos).

E se Josette Féral (2015, p. 86) afirma que a teatralidade não é uma manifestação física, mas sim uma “clivagem no espaço” produzida pela intenção do olhar do outro ou pela força de um enquadramento, tal porosidade dos espaços públicos é utilizada pelo grupo para operar também uma clivagem no tempo, buscando que uma temporalidade imprópria a determinado espaço se infiltre nele por meio das escolhas estéticas. Ou seja, não se trata aqui apenas do procedimento recorrente de revelar ou evidenciar por meio do enquadramento teatral algo particular da cidade. O procedimento parece ser outro: escolhe-se lugares cuja função no espaço social é genérica (como já se escolheu uma prisão ou um hospital, mas que também poderia ser uma escola, um rio, um cemitério, praça, uma mesma avenida e cemitério), forçando sobre o clichê do local uma dimensão fabular e teatral que pouco explica ou esclarece sobre o problema específico dele em si, mas o torna fragmentário, parte de um todo maior, como se episódios do passado do país voltassem para assombrar suas arquiteturas, em lampejos do passado recente ou remoto no presente imediato.

A cidade não aparece como um campo hierárquico de forças em combate, onde caberia à arte evidenciar coisas que estão invisíveis, mas sim um espaço no qual “evita-se cunhar o definitivo. Nenhuma situação aparece como é, destinada para todo sempre; nenhuma forma declara o seu ‘desta maneira e não de outra’” (BENJAMIN, LACIS, 2011, p. 139-145). Não uma arena de luta, a cidade operaria antes como um campo no qual tudo o que ocorre tem igual força de se estruturar e se destruir no exato momento em que ocorre. Isso faz com que o dado de violência fundante da vida urbana e do nosso passado colonial sejam dados *necessários* para que as peças ocorram, como se elas dependessem desse lastro da violência para suas formas.

Portanto, os gestos críticos das peças do grupo se estruturam menos pelos embates semióticos dos locais onde realizam suas obras e mais por esse apreço ao deslocamento, na forma de um trânsito espacial proposto ao seu público que o permita acessar outras temporalidades, como se apenas um deslocamento espacial progressivo nas encenações permitisse um deslocamento regressivo no tempo – gesto afirmado enquanto intenção pelo encenador Antonio Araújo (2018, p. 224):

É o trânsito que me interessa. Eu acho que quando você propõe um trabalho em que coloca o espectador no meio de uma situação, esse espectador é atravessado por um espaço, **é atravessado fisicamente, é atravessado pela história de um lugar**, por cenas que de fato tiram esse espectador de um lugar e o deslocam para outro. (negrito nosso)

Mas, em *Marcha a ré*, o ato de transitar não é possível para o público por conta do isolamento social, o que leva o trânsito a ser incorporado como forma na obra, que abdica de estruturas dramáticas mais tradicionais – sobre as quais o grupo costuma se apoiar – para investir em uma inclusão do trânsito na própria lógica da performance. A performance demanda de seus performers voluntários um só saber específico e diretamente vinculado com a ideia de trânsito: dirigir um carro, tarefa supostamente corriqueira em uma cidade como São Paulo, que na performance é acrescida de uma dificuldade central – ir, em conjunto, para trás.⁹

Tal escolha simples de inverter o sentido do trânsito pode ser pensada como uma denúncia, como se a carreta (forma de protesto recorrente na extrema direita brasileira, junto das “motociatas”)¹⁰ estivesse levando o país para trás. Talvez a performance se vincule especificamente ao ocorrido meses antes de sua execução, em março de 2020, quando uma carreta (também ao som do hino nacional, como faz a obra) em Manaus, contra as medidas de isolamento social, recebeu apoio direto do presidente Jair Messias Bolsonaro, por meio de uma chamada de vídeo. Aos gritos de “bora trabalhar presidente”, devidamente desmascarados, a carreta parecia anunciar a tragédia ocorrida semanas depois, com o colapso do sistema público de saúde e funerário.¹¹

Uma primeira leitura da obra parece ser a de uma denúncia até simplista ao contexto da pandemia no Brasil: demonstrar, com a duplicação e inversão de um aparato próprio a um suposto e idealizado inimigo (aqueles que fazem carreatas e ouvem o hino nacional), como o país está sendo por eles levado para trás. Nesse sentido, a performance seria reafirmação estetizada de um saber prévio já compartilhado, tanto pelos seus participantes quanto pelo futuro público que assistiria à sua versão em vídeo. Tal perspectiva parece ser a de alguns comentaristas da performance, como João Perassolo (2020) em matéria na Folha de São Paulo, quando sugere (valendo-se de citações do próprio Nuno Ramos) que “a produção se valeu de elementos de apoiadores do presidente” para criar “um misto de performance e protesto”, ou mesmo na reflexão mais alongada de Alexandre Dal Farra (2021) em sua tese de doutorado, na qual entende a obra como “uma reação, nossa, à ação ‘deles’”, que apesar do “efeito grandioso e impactante da ação” não consegue ser nada mais do que “uma espécie de inversão, grandiosa e sublime, de uma atitude do outro” (p. 211). Também a coluna escrita por Paulo Sampaio (2020) afirma que “todos os participantes do protesto eram voluntários que estavam ali por simpatia ideológica”, visando demonstrar,

9 Antonio Duran (2020), dramaturgista do grupo, cita não apenas a dificuldade de obter a permissão para contrariar as regras de trânsito, mas também a “concentração quase ininterrupta ao volante de seus próprios veículos [dos voluntários], pois era necessário manter a atenção tanto para trás quanto para frente e para os lados, já que o risco de colisão, embora de pequenas proporções, efetivamente existia”.

10 Note-se que foram também realizadas carreatas de esquerda, como as ocorridas em janeiro de 2021 em São Paulo (após a realização da performance).

11 A tragédia de Manaus parece acompanhar o diretor Antonio Araújo mesmo em produções futuras. Na ópera *Os Capuletos e os Montéquios*, que dirigiu em 2022, o cenário da icônica cena final da narrativa é uma enorme plotagem de uma vista da cima das valas coletivas feitas pela prefeitura de Manaus durante esse episódio.

através de breves citações de conversas com participantes, que a pequena parcela que foi contratada (como motoristas de carros funerários e o trompetista) divergiam politicamente da suposta ideologia da performance.

Proponho dar um passo atrás dessas críticas – e mesmo das próprias intenções de seus propositores – para perguntar: se entendemos que andar para trás é uma denúncia, signo de um retrocesso a ser explicitado, não estaríamos nos mantendo no argumento de que o que deveríamos estar fazendo, em um suposto curso regular das coisas, é estar andando em direção a um progresso inevitavelmente destrutivo? Tal pergunta nos ajuda a pensar se andar para trás não seria, na verdade, mais um ensaio necessário do que uma denúncia.

Benjamin nos ajuda a ver a obra por essa outra perspectiva. Vivendo as duas grandes guerras do século XX, Benjamin fez parte de uma geração assediada, de forma ambivalente, pelos progressos técnicos e pelo seu potencial destrutivo sob a forma das guerras¹². Como o pensamento de Benjamin, tal qual as obras que analisamos, “tem sua origem numa crise histórica” (EAGLETON, 1993, p. 242), a ideia de progresso é colocada, em ambos os casos, em dúvida, como se mesmo sua possibilidade progressista implicasse uma continuidade de barbárie, quando dentro dos parâmetros do capitalismo.

Talvez por sua aproximação tardia ao marxismo, Benjamin identificava mesmo dentro da esquerda essa falsa ideia de progresso a mover argumentos, como se houvesse um controle (ou autogestão natural) possível e progressivo sobre a existência de determinadas ideias e práticas. Temas então – e ainda – centrais para o pensamento marxista tomavam rumos inesperados quando de encontro com o messianismo judaico do autor, como, por exemplo, a construção da sociedade sem classes como superação da então ordem nacional-socialista sendo “algo que automaticamente aconteceria devido à fantasiosa natureza evolutiva do fenômeno da história” (CARVALHO, 2021, p. 25), ou mesmo o aparente absurdo da existência do fascismo em 1930. Tais noções, mesmo que bem-intencionadas, pressupõem que há, de forma progressiva, um controle possível sobre a existência de determinadas ideias e práticas e uma autogestão quase natural a determinar o impedimento de certas formas de pensar, em superações lisas e sem atrito.

Esse suposto deslocamento liso e sem atritos da história é provocado pelos “escombros sobre escombros” (BENJAMIN, 2005, p. 87) que o anjo da história tem sobre seus pés. Tal anjo, inspirado em um quadro de Paul Klee que Benjamin havia adquirido jovem, se faz presente nas *Teses sobre o conceito de história*, na forma de uma imagem síntese fundada em alegorias religiosas (como a expulsão do paraíso e o apocalipse). Esse anjo realiza um gesto que vemos central na performance *Marcha a ré*: olha para trás. Mas se o que ele vê é “uma única

12 Entre 1933 e 1940 a guerra torna-se uma catalisadora das reflexões de Benjamin sobre a história. Profundamente afetado pelos rumos da guerra, o filósofo judeu não apenas se exila, mas também “passará a viver em pequenos quartos sublocados, e terá cerca de deztoito endereços diferentes até 1940, perdendo seus editores, leitores e boa parte de seus bens materiais – imóvel, livros, recursos financeiros” (CARVALHO, 2021, p. 23).

catástrofe”, responsável por esses escombros, o anjo é ao mesmo tempo impelido para o futuro por uma tempestade “que se emaranhou em suas asas” e o lança para longe de seu desejo.

Benjamin afirma, em um trecho central desse texto, que o anjo “bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços” (idem), tentando, com isso, interromper esse contínuo (independente do que virá depois dessa interrupção), desarticulando a transmissão aparentemente orgânica das vitórias da classe que domina e escreve a história. Daí as famosas formulações do autor de que a verdadeira catástrofe seria que “as coisas continuem assim” (BENJAMIN, 2018, p. 784) e que as verdadeiras revoluções – longe do postulado marxista de aceleração, sob a forma de “locomotiva da história” – seriam “freio de emergência” (idem) para impedir uma inevitável catástrofe no futuro. Em Benjamin, ir para trás não é tanto denúncia, mas signo da necessidade de uma outra aproximação à história, na qual não se foca no que poderá ser construído de inédito, mas sim no que se poderia construir a partir de seus restos.

MASSA RÉ

*“Considero que o passado está em disputa nesse fracasso
crônico do país do futuro”*

(Carla Rodrigues, *Saídas da grande noite colonial*, sem página)

“O resto da história estamos vivendo” (grifo nosso) afirma o artista Elilson (2018, p. 125), ao explicar sua obra *Massa Ré*, de título e proposta semelhantes à vista acima, mesmo que produzida quatro anos antes. Esse *resto* ao qual o artista se refere tem seu evento fundante no impeachment da presidenta Dilma Rousseff, que gerou reflexões que culminaram na performance em questão. Na descrição da obra, feita pelo próprio artista em sua dissertação de mestrado, Elilson inicia seu relato mesclando a descrição de um sonho que teve sobre a morte do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva (seguido por um grupo de pessoas que o pisoteia correndo de costas como comemoração) com o relato de espancamentos de cidadãos que usavam vermelho nas ruas no ano de 2016. Entre o sonho e o acontecimento real, o artista conta ter elaborado um programa performativo simples:

Um grupo de brasileiros, trajando camisas brancas com as inscrições 2016 (frente) e 1964 (costas) em preto, caminha lentamente, silenciosamente e de costas pelas ruas da cidade com as mãos espalmadas para baixo. Os pontos de início e término da caminhada são preestabelecidos em consonância a fatos históricos (*ibid.*, p. 126)

Antes de observar a obra, interessa notar a própria formulação da frase sobre um resto de história e a origem da obra em um sonho. Tanto a afirmação

quanto a narrativa do sonho parecem benjaminianos: podemos ler tanto a frase como se a história já estivesse acabada e vivêssemos apenas seus restos, mas também como se a história fosse constituída pelos próprios restos, sem um presente preciso e inédito no qual se vive a história.

De acordo com Augusto de Carvalho (2021, p. 32-33), Benjamin nos convida a compreender que é “no passado, não no futuro ou no presente, [que] residiriam as características elementares da temporalidade”. Aspectos geralmente ligados ao conceito de futuro, como desejos e projetos, passam a fazer parte do entendimento de passado. Viver o resto deixa de ser um problema ou impasse quando se inverte espacialmente tal noção progressiva de tempo.

Em diversas línguas tal aproximação entre um evento no passado e uma posição à frente ocorre: o termo “before” em inglês significa tanto “antes” quanto “à frente”; a preposição alemã “vor” indica eventos ou ações no passado que já terminaram e um local na frente; mesmo no hebraico antigo, קֵדֶם (qedem) significa tanto a abstração temporal passado quanto o lugar à frente. Sobre essa relação, Carvalho (2021, p. 29) argumenta que

os vestígios do passado são visíveis e disponíveis ao conhecimento, logo, estando à nossa frente; diferentemente do futuro, que, por suas qualidades incertas e seu conteúdo ainda por se revelar, por não oferecer vestígios concretos, mas somente probabilidades, estaria encoberto, inacessível à percepção, fora do campo de visão, logo, espacialmente atrás.

Mas não interessa o passado que se conhece, que é transmitido como lastro do atual presente (pois este é necessariamente o passado dos vencedores e sua “barbárie”), mas o passado a ser descoberto, na forma dos escombros “disponíveis ao conhecimento”. Em uma obra mais recente de Elilson, uma grande estrutura espelhada, que é puxada por performers que caminham de costas, apresenta escrita no espelho a frase “a história nunca se apresenta de frente”, deixando clara essa necessidade de descoberta de algo que não está diretamente visível ao corpo (e que se intensifica pela presença do espelho). Se o artista afirma em seu texto que estamos sempre vivendo um resto de história, isso já nos indica que precisaremos, para observar seu trabalho, compreender proximidades e tensões entre a imagem de andar para trás no tempo e a de andar para trás no espaço.

Conforme Elilson relata, percebendo que o programa acima descrito da performance *Massa ré* tinha grandes chances de ser entendido não como uma proposição artística, mas sim como (mais) uma manifestação cotidiana a favor ou contra um golpe de estado no Brasil, o artista tomou duas decisões: a primeira, mais simples, foi evitar o uso de cores como o vermelho, o verde e o amarelo – cujas conotações políticas eram evidentes e direcionavam leituras específicas da ação. Mas, para além disso, Elilson acrescentou um gesto a essa caminhada, que a desloca em relação às demais manifestações: os performers andam com os braços abaixados, as mãos espalmadas para frente e os dedos para baixo, que em sua leitura indica tanto uma incompreensão em relação ao que se passa (pois é um gesto que cotidianamente acompanha expressões corporais de descontento

e argumentação), mas é também algo que simboliza, nas palavras do artista, que “estou sendo empurrado para trás, mas estou resistindo” (NASCIMENTO, 2018, p. 126).

Novamente, podemos ler tal proposta em chave de denúncia: um grupo de jovens (artistas de esquerda) é empurrado para trás por uma direita mais forte que os aproxima do fantasma de outro golpe de estado, tal qual o que ocorreu no ano de 1964, que está escrito nas costas desse grupo. Mas, na verdade, parece que esse grupo empurra algo – ou, ainda, empurra-se – para trás.

A performance, menos espetacular que a proposta do Teatro da Vertigem e mais próxima aos programas performativos públicos de Eleonora Fabião (que orientou a pesquisa de mestrado do artista), tem na escolha das mãos o que a distancia da denúncia e a situa na crítica. As mãos que empurram o ar à frente do corpo sutilmente materializam que andar para trás necessita de certa força, como se algo à frente precisasse ser empurrado pelo corpo, invertendo relações usuais de forças. Ao contrário do que o artista afirma, eles não estão sendo empurrados enquanto resistem (a não ser metaforicamente). Eles são um coro que deliberadamente, e de forma controlada, opta por, em uníssono, ir para trás, empurrando o que está à sua frente (o passado?). Aqui, empurra-se não para abrir espaço ou prosseguir, mas para conseguir ir para trás (o futuro?). E, pensando naquilo que se vê por quem performa e por quem observa, está no campo de visão desse coro apenas o ano de 2016 sob seus olhos, evento já passado e vivido pelos jovens integrantes do coro, enquanto, em suas costas, está o evento que não viveram, mas que os assombra. Talvez seja ele menos o que passou, mas sim o temido (e quiçá em algum nível desejado) futuro que, paradoxalmente, só tem sua imagem possível em um evento do passado.

Também como na performance do Teatro da Vertigem, essa ida para trás é organizada, metódica, cuidadosa e controlada. Aqui, o termo “massa” de *Massa ré* se reporta a uma discussão que o artista abre em seu mestrado: massa seria, para Elilson (2018, p. 123), “um modelo de coro uníssono”, dotado de “um sentido de blocamento, amontoamento em esteira que é estéril de subjetividades”. Sua visão do termo, essencialmente negativa em termos políticos, é construída a partir das proposições de Negri e Hardt e entende massa como uma “unidade passiva”, “amontoamento de corpos indiferentes uns aos outros”. Ao contrário, práticas dissensuais – como a performance – estariam, positivamente, do lado da multidão: “coro pluriforme e multi-vocálico”, força “articuladora de outros possíveis agenciamentos” (idem).

Não é apenas curioso que sua proposta não contenha formalmente essa pluralidade ou força dionisíaca, mas que o artista se afirme próximo de propostas corais bastante pautadas na forma de denúncia¹³ como *Rosa Púrpura* (2014) de Berna Reale e *Cegos* (2012) do Desvio Coletivo – obras nas quais ele mesmo afirma que “há uma uniformidade nos trajes e gestos dos performers” para concluir que “é justamente esse caráter uníssono que desvirtua a ‘coralidade-correria’ dos

13 Tais propostas, apesar da opulência visual e da escala das escolhas formais (o que facilita sua circulação e apreensão rápida enquanto imagem), não conseguem acessar outras dimensões para além do comentário esclarecido na forma de demonstração daquilo que artistas e público já sabem serem mazelas sociais.

transeuntes, os quais, desacelerando os passos e ativando seu campo perceptivo, também podem se desprender da ‘massa córica’ e expressar dissonância de multidão” (idem).

O artista propõe que é tal espelhamento entre uniformidade passiva de quem performa nas cidades e quem as vive que possibilitaria, segundo afirma sobre as performances corais, realizar atritos no tecido urbano e reengendrar consensos. Visando uma multidão futura a se contrapor com a massa, o artista crê ser necessária a produção de uma outra massa, também homogênea e consensual, como se certa mimese fizesse a obra operar. Mas talvez pudéssemos nos perguntar qual a especificidade dessa massa uniforme que a performance gera, pois o que parece acontecer é que os artistas espelham a si mesmos, fazendo inclusive do coro um espaço de proteção e cuidado entre seus agentes¹⁴ (que poderíamos nomear como “de esquerda”, ou “classe artística”), o que faz da obra menos a denúncia ao outro e mais um olhar crítico sobre o próprio papel dos artistas na atualidade.

Isso surge na própria fala do artista quando narra diversas reações contrárias, não à suposta mensagem do trabalho, mas à evidente inutilidade da proposta (pessoas que oferecem pratos para eles lavarem, ou que os chamam de ‘petralhas’), o que leva Elilson (idem) a afirmar – em favor da obra – que “essa ‘perda de tempo’, contestada por tantos transeuntes e acusada aos performers, é um sinal de perturbação no sensível”. Mas talvez a impossibilidade de se escapar dos traços que identificam essa “massa” seja menos aquilo que torna a obra *boa*, mas sim o que escancara, ao mesmo tempo, sua aderência e seu limite, como fica explícito no seguinte evento:

um homem, sentado com a família, indagou: mas, afinal, o que vocês apoiam? Eu não consigo entender se são contra ou se querem 1964. Ao seu lado, antes que devolvêssemos a pergunta (“o que você acha que é?”), uma mulher, sem expressão de dubiedade, disse: está claro que eles apoiam o Lula e a Dilma, **é só olhar pra eles** (*ibid*, p. 132, negrito nosso).

Essa conclusão da mulher (“é só olhar pra eles”) muda a perspectiva de ambas as obras – pois semelhante conclusão também poderia ser posta aos voluntários da performance do Teatro da Vertigem (o que está, inclusive, na perspectiva adotada pelo texto de Sampaio). Esse reconhecimento de um grupo identificável, que nos coloca também no lugar da “massa”, torna esse tipo de proposta menos uma denúncia e mais o sintoma da necessidade de um ensaio para nós mesmos, ensaio que nos ensine e nos habitue a recuar como parte de estratégia política, a se retirar como passo necessário de uma urgente autocrítica. Conforme afirma Rodrigo Nunes (2022, p. 125), em contraste com o que ocorreu na arte em 1964 (cujo caso central para ele seria *Terra em transe*, de

14 Diz o artista que “os tropeços ocasionados pelos tantos buracos e desníveis das calçadas não viravam quedas graças às mãos dos performers que, em cadeia no sentido contrário, cuidavam de si, apalpando-se” (NASCIMENTO, 2018, p. 127).

Rocha) está em curso um movimento de “superidentificação positiva” dentro da esquerda desde 2016, no sentido de “reforçar velhas convicções e reassegurar as pessoas de que elas sempre estiveram ‘do lado certo’” da história, contra aqueles que iriam para uma suposta lata do lixo.

Proponho lermos a obra de Elilson não como comentário esclarecido acerca do retrocesso que parte do país impõe sobre nós desde 2016 (ou 2013? Ou 1964? Ou 1889? Ou 1500?). Mas ela também não vai para trás temporalmente como retorno saudosista a um passado melhor, mesmo porque esse suposto passado melhor (de 2002?) sempre esbarrará nesses outros tantos passados fundados na violência.

Na verdade, o que essas obras parecem perceber é que não sobrou outra direção para onde ir, e que é necessário ser atravessado por isso, reconhecendo esse fato. Talvez por isso Elilson (2018, p. 127) assinale a necessidade de “aderência radical ao programa” e “resistência a toda sorte de confrontos” para que a ação ‘fosse “propositiva e não reativa, parafrásica e não parodística”. Propositiva, antes de tudo, para a massa que a executa. Ou seja, para que a retração imposta e sentida por todos os lados se transforme, na arte, também em um método de análise, em movimento análogo ao pessimismo revolucionário de esquerda em Walter Benjamin: “pessimismo ativo, ‘organizado’, prático, inteiramente estendido para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior” (LÖWY, 2021, p. 36) e que busca tornar desvantagem em ferramenta de reorganização e agrupamento de desejos.

Por isso o artista afirma que “andar de costas significa ver, irremediável e detalhadamente, tudo que é a cidade que diariamente e apressadamente deixamos para trás. Do céu aos inúmeros corpos deitados no chão; dos monumentos às fezes de gente; das rachaduras ao concreto armado” (NASCIMENTO, 2018, p. 127-128). O movimento de recuo, Elilson bem percebe, aumenta o campo de visão dessa massa, fazendo com que seus olhares mudem sua perspectiva corriqueira sobre a cidade: paradoxalmente, com a necessidade de cuidado e atenção necessários para andar para trás, não se deixam coisas para trás. Elas repousam, a cada passo dado, mais e mais ao fundo, tornando-se cada vez menores (porém ainda presentes) em um campo de visão que só se alarga.

Nesse sentido, deslocar o sentido simbólico da obra (andar para trás no tempo) para se centrar no que ela faz (andar para trás no espaço) é o que permite compreender tais caminhadas como um gesto crítico, que não apenas confirmam uma sensação de mundo, mas que nos dão pistas do que fazer em um momento como esse. Tal fazer parece indissociável de um gesto de recuo que, apesar de parecer nos fragilizar, tem o potencial de ser “uma profanação da expressão

primeira e absoluta da ordem e do progresso: o andar para frente” (*ibid*, p. 133) – profanação que o anjo da história benjaminiano bem que gostaria de fazer, a fim de poder acordar os mortos e juntar os fragmentos.¹⁵

A MÃE MORTA

“*Pedimos àqueles que vierem depois de nós não a gratidão por nossas vitórias, mas a rememoração de nossas derrotas*”.
(Walter Benjamin *apud* Löwy, 2005, p. 115)

Escrito nas costas do coro proposto por Elilson está o ano de 1964. Ele não é somente significante de um momento traumático do passado brasileiro, mas principalmente um fantasma do futuro, que só podemos conhecer na forma do passado. Tal ambivalência se faz presente também na performance do Teatro da Vertigem *Marcha a ré*: sabe-se da inevitabilidade de um futuro de mortes por conta da má gestão governamental da pandemia, mas sua imagem se ancora em uma imagem do passado, ao mesmo tempo, metáfora da morte e um ponto central da nossa história da arte: ao fim da performance, no Cemitério da Consolação, uma enorme reprodução de uma das imagens da *Série Trágica*¹⁶ de Flávio de Carvalho é hasteada em sua entrada, acompanhada pelo hino nacional tocado de trás para frente.

O artista é referência de toda a proposta de *Marcha a ré*: sua *Experiência nº2*, também andou na contramão de uma procissão religiosa por alguns instantes, antes de ser violentamente expulso de lá, como bem narra Luiz Camillo Osório (2005, p. 12):

Em uma São Paulo ainda extremamente provinciana, ele resolve testar os limites da intolerância de uma massa religiosa ferida em seus códigos de comportamento. Durante uma procissão de Corpus Christi ele veste um vistoso boné de veludo e caminha, de forma atrevida, na contramão do fluxo dos fiéis. Depois de um tempo de aparente invisibilidade, ele resolve partir para uma provocação deliberada. Resultado: ele só escapou de um linchamento pela intervenção da polícia.

A releitura do Teatro da Vertigem, apesar de usar a contramão, mantém-se também no espaço protegido de sua própria massa, não incitando nenhum tipo

15 Para uma maior compreensão sobre o gesto de recuo como um gesto benjaminiano, sugiro a leitura do texto “Sobre o teatro épico”, onde Benjamin sugere a lentidão e o ralentar como gestos próprios de um desempenho que se revele crítico (central para comentadores futuros como Giorgio Agamben e Jacques Derrida). Sobre como ler tal recuo em termos de performance contemporânea, indico o artigo de minha autoria “A violência de um gesto” (2021), publicado na revista *Dissonância* (UNICAMP).

16 A série, composta por nove desenhos de 70 x 90 cm cada feitos em carvão sobre papel, é fruto de anotações realizadas pelo artista ao observar os últimos instantes da vida de sua mãe Ophélia Crissiúma de Carvalho.

de confronto direto e assumindo desde o início o caráter artístico da proposta (ao contrário de Carvalho, que se recusou a argumentar que se tratava de arte como forma de escapar de seu linchamento). Porém, assim como a união controlada de Elilson é assombrada pelo ano de 1964, Flávio de Carvalho é tanto referência quanto fantasma desse outro coro. No fim da performance o artista surge como citação direta, através do desenho que fez de sua mãe no leito de morte, agora ampliado do tamanho da entrada do cemitério. Para a performance, escolhe-se especificamente o sétimo desenho que, segundo a análise de Veronica Stigger (2009, p. 9), é um no qual “ela [a mãe] não se entrega [...] ela tem uma espécie de espasmo: ela eleva ainda mais a cabeça e cerra os punhos próximos ao pescoço, como se se agarrasse à vida”. Suas mãos, envoltas em grossas linhas concêntricas ao lado de seu pescoço, indicam menos a entrega e mais o esforço final em respirar.

Seguindo o argumento de que essas performances possuem uma função ensaística em relação aos próprios corpos que performam, como se eles precisassem se acostumar com algo, podemos notar que ambas trazem um elemento que é parcial ou totalmente invisível aos olhos de quem performa, sendo visível principalmente por um eventual público. Nesse caso, não é um ano, mas sim uma imagem, que figura um corpo idoso a tentar respirar. Proponho então que o cortejo fúnebre ao revés não seja entendido como tentativa de salvação pela inversão do aparato usado pela direita, mas sim como gesto necessário no luto de determinado país, que dependia da imagem do progresso e da ascensão (principalmente durante os governos Lula) para se manter. Como afirma Carla Rodrigues (2021, sem página), no Brasil “o futuro só se configura como promessa cínica e desde sempre perdida”.

Talvez por isso não seja tanto andar para trás o gesto fundamental dessa obra, mas sim olhar para trás (virando o rosto ou via retrovisor), revelando a captura breve de um fragmento do que foi possível registrar antes do iminente fim (de uma mãe ou de uma nação), como bem descreve Stigger (idem, negrito nosso) ao falar sobre a série original de Carvalho:

Não há o desenho da mãe morta, tão somente a crônica dos momentos imediatamente anteriores à morte. O que parece interessar a Flávio não é o desfecho propriamente dito, mas o processo que leva a este desfecho – e a inscrição com verbo em gerúndio (minha mãe morrendo) e a quantidade de desenhos que produziu (nove) atestam isso. Assim, ao deslocar o foco para o processo, o artista joga luz sobre o que está em andamento, sobre o que ainda não está terminado e, portanto, sobre aquilo que permanece em aberto, em suspensão – e os desenhos manifestam um proposital caráter de urgência e inacabamento.

Tais elementos como a série trágica ou a escrita 1964 operam como imagens dialéticas: sua legibilidade emerge justamente de uma relação conflituosa com seu tempo, sendo uma “imagem que lampeja” na qual “o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’”

(BENJAMIN 2018, p. 784-770). Isso porque sua legibilidade não se funda no pertencimento pleno delas a uma época, mas sim em uma sincronicidade ambivalente que se prova ao mesmo tempo próxima e distante.

O ano de 1964 é, ao mesmo tempo, signo de um golpe militar que dá início à ditadura brasileira, espectro que volta no ano de criação da performance (inspirada em outro golpe, dado de maneira diversa) e suposição de um futuro que – de costas – se nega, enquanto se carrega. A mãe morta é, ao mesmo tempo, passado referencial de um modernismo distante no qual o progresso era valor, imagem recorrente no momento da performance (ainda sem o surgimento das vacinas e com grande incidência de casos graves da Covid-19) e vislumbre de futuro possível (com ou sem o governo que se critica).

Se essa performance se inicia toda saturada de signos do presente (carros, roupas de proteção, máscaras etc.), seu ponto de chegada é em outra temporalidade, dada centralmente pela imagem repleta de banalidade de Carvalho (mas que também ressoa em escolhas anexas a ela, como o som do hino nacional ao contrário). Por mais que o desenho possa remeter ao contexto da pandemia, não é uma imagem que represente a pandemia ou feita em seu contexto, mas sim uma que possui semelhante atmosfera¹⁷, sem resolver o impasse que se vive, mas mostrando que ele é ainda maior.

O olhar para trás, portanto, não é uma simples visita ao passado: como defendeu o próprio Flavio de Carvalho (1936, p. 78) no livro contemporâneo a Walter Benjamin *Os ossos do mundo*, o passado não teria um valor particularmente importante quando ocorrido, mas é só nele (ou melhor, a partir dele) que podemos vislumbrar algo do nosso tempo: “a luz sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de ajudar a derreter o véu da cegueira; o passado colecionado em museu apresenta mais sugestibilidade que o tumulto de uma geração, e é eminentemente capaz de concorrer ao desabrochar do indivíduo”. Ou seja, não é tanto um apelo à memória de um ponto específico no passado, já que, segundo Benjamin, “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado”.

Não falamos mais de um 2022 tornado melancolicamente 2002 como no começo desse ensaio, mas sim da percepção, ao se olhar para trás, que não há ponto de salvação no passado para projetar no futuro, mas sim “uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros” (BENJAMIN, 2018, p. 87). Não só houve incêndio do Museu Nacional, incendeia-se. Não só houve o assassinato de Marielle Franco, mata-se. Não só houve a displicência governamental na pandemia, deixa-se morrer. E se a porosidade própria das cidades permite certa interferência destes signos, sendo lugar privilegiado para a ocorrência das imagens dialéticas, o Teatro da Vertigem parece investir, novamente, em forças catalisadoras dessa interferência com o desenho de Carvalho, que podemos ler como a imagem dialética benjaminiana, na qual a abrangência dos temas “mãe” e “morte” permitem sua característica central: “o ocorrido de uma determinada

¹⁷ Diz Carvalho que “a atmosfera de um objeto são ‘as recordações’ que o objeto oferece ao observador”, sugerindo “não propriamente uma imagem, mas a sugestibilidade de uma recordação longínqua” (1936, p. 80)

época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’”. E se o passado não lança luz sobre o presente (ou seja, não esclarece nada, não propõe saídas), “o ocorrido encontra o agora num lampejo” (BENJAMIN, 2018, p. 770/783)¹⁸.

Mas enfim, para que exibir tal imagem cifrada, cuja referência do contexto de sua criação cabe apenas a um grupo muito específico? Talvez porque seu dado de dor, de agonia, sublinhada pela porta do cemitério onde é hasteada como bandeira ou cortina, seja a evidência de um comum, que precisaremos reconhecer: o passado nunca foi melhor, e o que invejamos dele em nossa nostalgia é justamente o que ele poderia ter se tornado, mas não se tornou. Estamos saudosos de uma derrota de grande escala, repleta de pequenas vitórias.

O passado, se há um, é o da crueza imparcial da morte que, presente nesse desenho, chocou as “pessoas de bem” da década de 1940 e hoje nada causa, de forma que olhar para trás (e quem sabe encontrar tal imagem) não trará nenhum tipo de redenção ou revelação nem para quem performa nem para quem assiste. Mas tal olhar permite ver a morte em um momento no qual ao mesmo tempo não se podia velar em conjunto nenhum corpo (por conta das medidas de distanciamento social) e no qual se ignorava a morte como fato. Talvez seja mais efetivo do que tentar “acordar” os outros com estatísticas e números alarmantes que perderam seu estatuto de validade, lembrar a nós mesmos que exibições de vida e de morte são funções teatrais. Isso não para salvar os ainda vivos e diminuir o número de mortos (tal função de salvação parece não caber à arte), mas sim lembrar a quem vê que “também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2018, p. 65).

Olhar para trás não para encontrar a salvação, mas sim para, como precisamente coloca Leda Maria Martins (2021, p. 205), remorrer¹⁹: morrer para trás e para frente, “retrospecção” e “retroação”, mas também “repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro”, sendo justamente na ambiguidade temporal do que está no fim das performances e nas costas dos performers onde “anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir”.

Massa ré e Marcha a ré podem, mais que denunciar o impasse político que vivemos de forma explícita desde 2013, sugerir que ir para trás não é algo que é feito forçosamente sobre nós, mas sim algo que precisa ser feito, não para

18 Tal categoria de imagem dialética é aprofundada em artigo escrito conjuntamente a esse dentro da pesquisa de pós-doutorado, intitulado “Ensinar a distração”, publicado na Revista Sala Preta, da USP (2023).

19 A relação com a morte é bastante evidente também no trabalho de Elilson, e parece se complementar com suas caminhadas corais: Em *24*, por exemplo, busca homens desconhecidos chamados Fábio, tal qual seu irmão homossexual que se suicidou aos 24 anos, para realizar “fotos de irmãos”; em *Estação Adílio* (2016) fica em trens do Rio de Janeiro lembrando Adílio Cabral dos Santos, vendedor ambulante atropelado por trens. Nesse trabalho, não apenas os passageiros são convidados a costurar um tecido cortado na metade, como se *reparassem* algo, mas esse mesmo tecido, depois pichado com o nome de Adílio, é colocado sobre o chão e protegido pelo artista, que impede as pessoas de pisarem sobre ele. Aqui, apesar da forma muito mais individualizada, há também a questão da morte como ponto de partida e de chegada (como sempre haverá sob o ano de 1964, mas menos evidente na forma).

detectar um ponto de retorno e salvaguarda, mas para reconhecer o lastro de morte que por vezes é, esse sim forçosamente, silenciado e que irá nos encontrar (já está nos encontrando) no futuro.

SEM PASSADO E SEM FUTURO

*“os vivos descobrem-se no meio-dia da história.
Espera-se deles que preparem um banquete para o passado”*
(Walter Benjamin, *Passagens*, p. 523)

As obras aqui vistas parecem realizar um procedimento semelhante: recuperam um ponto do passado e o trazem à tona formalmente na obra, não para que ele seja resolvido, recuperado ou superado (não se trata afinal, de atualização em nenhum aspecto), mas sim para que ele assombre o presente. A escala da mãe morta a transformar o cemitério em palco, o hino que se torna irreconhecível e o ano de 1964 onde o olho de quem performa não alcança sugerem que não há desejo sem trabalho da memória, assim como não há futuro sem reconfiguração do passado. Portanto, não há força revolucionária sem remontagem dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior.

Mas o ponto central é que não se recupera para resolvê-lo, para desatar os nós, evidenciando onde esteve o problema ou qual foi ou será a solução (tal prática parece tão recorrente quanto ineficaz na arte contemporânea). Aqui, não se resgata quem esteve silenciado, vencido e invisibilizado, visando mudar esse passado em um futuro próximo. Resgata-se algo que já esteve (a mãe, a morte, a ditadura) mas que segue, em silêncio, constituindo o presente – e que não cessará sua aproximação em nenhuma configuração de futuro. E não seria isso que Benjamin tentava expressar quando afirmava que sua geração era uma assediada pela história?

E se não há controle ou intenção de quem remontará essa história ou como ela será remontada, o espaço da cidade e seu caráter de porosidade se faz central, já que ele força esse descontrole tanto no nível das significações quanto no nível da recepção. Aquilo que se critica na obra precisa coexistir com ela: ubers e entregadores seguirão na direção prevista, localizações marcadas por violências passadas marcarão começo e fim das ações, e mesmo os participantes das performances (que carregam em seus corpos dados de um passado em comum entre si e não a todos) serão forçados a se identificarem como um grupo específico, negociando o passado dentro de um espaço que não é só seu.

Essas obras, apesar de sua aderência indubitável ao nosso tempo, o fazem não por denunciarem seus impasses, mas sim por assumirem uma posição crítica fundada na retração não de quem volta no tempo, mas sim de quem dá um passo atrás (gesto fundamental de ambas) e assume não ter respostas. Esse passo para trás no espaço e não no tempo nem se projeta ao futuro e nem se reporta necessariamente um ponto melhor do passado, mas encontra, na indistinção

entre passado e presente, impulso para se pensar e agir. Pois talvez seja só num passado irrecuperável e constituído de fracassos que teremos algum vislumbre de futuro que não seja mera repetição do mesmo.

Referências

- BENJAMIN, Walter *apud* Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, Walter; LACIS, Asja. *Nápoles*. In: Rua de mão única – obras escolhidas volume II. Brasiliense: São Paulo, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*. Giuseppe Castrovilli, 1978.
- BUTLER, Judith. In: *Moving Backwards*. Jornal publicado em ocasião da exposição Moving Backwards de Pauline Boudry e Renate Lorenz no pavilhão suíço da 58ª Bienal de Veneza. 2019.
- CARVALHO, Augusto de. Por que teses sobre o conceito de história? In: *Hoje, Walter Benjamin*. Org. Bruno Almeida Guimarães (et al.). Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- CARVALHO, Augusto de. Sobre o conceito de história de Walter Benjamin, 80 anos. *Revista on-line Estado da Arte*. 2021. Acesso em 17 out 2022.
- CARVALHO, Flavio de. *Os ossos do mundo*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1936.
- DAL FARRA, Alexandre. *O transe brasileiro no teatro*. Doutorado em Artes Cênicas defendido na ECA USP. 2021.
- DURAN, Antonio. *Sobre Marcha a ré, Teatro da Vertigem*, 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/marcha-a-re-teatro-da-vertigem/#more-6796>
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. O flaneur e o cidadão: percurso em site específico. In: FERNANDES, Sílvia (org.). *Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. (pp. 133-143.)
- FERNANDES, Sílvia (org.). *Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduerj, v. 45, 1998.
- LÖWY, Michael. O pessimismo revolucionário de Walter Benjamin. In: *Revista de teoria da história*. 24/2, 2021.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Cobogó: São Paulo, 2021.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NASCIMENTO, Elilson Gomes. *Vulnerabilidade vibrátil: arte da performance e mobilidade urbana*. Dissertação de mestrado em Artes da Cena defendida na UFRJ, 2018.

NUNES, Rodrigo. *Do transe à vertigem*. São Paulo: Ubu. 2022.

OSORIO, Luiz Camillo. Eu sou apenas um! As experiências de Flávio de Carvalho. In: *Caderno Videobrasil I*. São Paulo, p. 12, 2005. (pp. 8-23)

PANELLI, Luiz Felipe. Nova direita não deve aceitar ser chamada de neoliberal. *Jornal Folha de São Paulo*: opinião. 2 abr. 2021.

PASTA JR., José Antonio. O ponto de vista da morte: uma estrutura recorrente da cultura brasileira. In: *Revista da cinemateca brasileira*. Ano 1. V. 1, p. 14, 2012.

PERASSOLO, João. Carreata em marcha a ré une arte e protesto contra Bolsonaro na Paulista. *Folha de São Paulo*. 5 de agosto de 2020. Acesso em 17 out. 2022.

RODRIGUES, Carla. Saídas da grande noite colonial. *Revista Estilhaço*. Disponível em: <https://www.xn--estilhao-y0a.com.br/saidasdagrandenoitecolonial> Acesso em 5 jan. 2024.

SAMPAIO, Paulo. SP: Protesto contra “governo negacionista” reúne 120 carros em marcha-ré. *Uol Notícias*. 5 de agosto de 2020. Acesso em 17 out 2022.

STIGGER, Verônica. Retratos dentro da morte: a série trágica de Flávio de Carvalho. In: *Crítica Cultural*, v. 4 n. 2 p. 9, 2009. (pp. 3-12)

XAVIER, Ismail. O lugar e a cena, o literal e o figurado. In: FERNANDES, Sílvia [org.] *Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 222, 2018. (pp. 115-121)

Submetido em: 06/07/2023

Aceito em: 16/01/2024