

**NENHUMA IDEIA NOVA**  
DESAPRENDER COMO  
ECOLOGIA DECOLONIAL EM  
*AMAZÔNIA*, DA MALA VOADORA

*NO NEW IDEAS*  
UNLEARNING AS  
DECOLONIAL ECOLOGY IN  
MALA VOADORA'S *AMAZÔNIA*

Artur Sartori Kon<sup>1</sup>

1 Doutor (2021) e mestre (2015) em Filosofia (FFLCH-USP). Bacharel em Artes Cênicas (IA-Unicamp, 2009). Faz pós-doutorado em Artes Cênicas na ECA-USP com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2021/13778-6; São Paulo, São Paulo, Brasil. arturskon@gmail.com

## RESUMO

O artigo analisa a peça *Amazônia*, criada pela companhia portuguesa mala voadora em 2018, para investigar a possibilidade de uma autocrítica decolonial por parte de criadores europeus. Será fundamental nesse sentido menos a apresentação de um saber alternativo, que se pressupõe já existente e pronto para ser absorvido, do que uma operação de “desaprender”, tal como advogada por pensadores como Walter Dignolo. Isso implicará ver na peça menos uma distinção clara entre colonizadores e colonizados, brancos e negros, vilões e heróis, e muito mais uma confusão proposital entre os pólos, explorando algo próximo à “dupla consciência” de que falava W. E. B. Du Bois.

## Palavras-chave

Teatro contemporâneo. Estética e política. Ecologia decolonial. Teatro português.

## Abstract

The article analyzes the play *Amazônia*, created by Portuguese company mala voadora in 2018, in order to investigate the possibility of a decolonial self-criticism by European creators. Fundamental in this sense is not so much the presentation of an alternative knowledge, which is assumed to already exist ready to be absorbed, but an operation of “unlearning”, as advocated by thinkers such as Walter Dignolo. This will imply seeing in the play less a clear distinction between colonizers and colonized, whites and blacks, villains and heroes, and much more a purposeful confusion between those poles, exploring something close to the “double consciousness” discussed by W. E. B. Du Bois.

## Keywords

Contemporary theater; Aesthetics and Politics; Decolonial Ecology; Portuguese Theater.

Falamos da necessidade de “aprender a desaprender” — esquecer o que nos foi ensinado, nos libertar dos programas de pensamento impostos sobre nós pela educação, pela cultura e pelo ambiente social, sempre marcados pela razão imperial ocidental. (TLOSTANOVA, Madina e MIGNOLO, Walter, 2012, p. 7)

Entendo e respeito o conceito de ‘lugar de fala’, (...) mas gosto mesmo, como poeta, é de pensar a linguagem como um ‘lugar de falha’ (...), aberto à experimentação e, por isso mesmo, ao erro. (ALEIXO, Ricardo apud BUZATTI, 2018)

Uma das mais relevantes e poderosas discussões no campo artístico hoje, sobretudo no contexto brasileiro, diz respeito à recuperação de saberes historicamente apagados e desprezados, almejando “a re-construção e a restituição de histórias silenciadas, conhecimentos e linguagens subalternizados”, como formula o pensador argentino Walter Mignolo (2007, p. 451). Afinal, trazer para o proscênio “outras epistemologias, outros princípios de entendimento” teria como consequência – ao menos potencial – a descoberta de “outra economia, outra política, outra ética” (ibid., p. 453) e, poderíamos acrescentar, outra estética. Como se os artistas pudessem e devessem realizar uma reparação de “injustiças epistêmicas” (FRICKER, 2007) que não cessam de ocorrer, sobretudo em campos supostamente menos abertos à alteridade e multiplicidade de vozes – em que circula um saber oficial necessariamente ligado a um poder<sup>2</sup>.

Assim, parte significativa da melhor produção atual é marcada pela emergência ou consolidação de autorias dissonantes, isto é, pelo trabalho de mulheres, pessoas negras, indígenas, transexuais etc., cujo recém-adquirido destaque serve para apresentar ao público uma forma de conhecimento da realidade distinta daquela a que estaríamos acostumados, oriunda da experiência ou vivência, mais do que de uma educação formal. Ora, se essa nova (contra)hegemonia sem dúvida revitaliza trabalhos e debates, parece suscitar uma pergunta difícil até mesmo de ser colocada, quanto mais respondida: o que podem ou devem fazer aqueles artistas que não integram essas populações historicamente excluídas ou oprimidas? O fato de que pertencem, pelo contrário, àquelas que exerceram o poder e, portanto, também as injustiças mencionadas (sem que isso signifique, obviamente, que eles próprios sejam individualmente culpados por elas) pode ocasionar a justa objeção de que resolver essa questão não é a tarefa mais urgente do nosso tempo.

Nem por isso, contudo, ela seria simplesmente inócua ou dispensável – e de fato diversos criadores têm se perguntado (dentro e fora de suas obras) sobre a possibilidade e o modo de tratar do racismo sendo branco, do machismo

2 Trata-se, na verdade, de uma preocupação antiga que recebe novo fôlego – afinal, “desde meados dos anos 70, a ideia de que o conhecimento também é colonizado e, portanto, precisa ser de-colonizado se expressou de diversos modos e em diferentes campos disciplinares” (MIGNOLO, 2007, p. 450).

sendo homem, da LGBTQIA+fobia sendo cis e hétero etc. Até porque, como nos lembra Mignolo (2007, p. 455), se é bem verdade que “a fundação ocidental da modernidade e do conhecimento é (...) altamente limitada e perigosa”, é preciso admitir que ela também é “inevitável”. Ou, como dizem Mignolo e Tlostanova (2012, p. 6), “não há posição de fora da qual a matriz colonial possa ser observada e descrita”, antes “nós todos estamos dentro dela” – donde a necessidade de um “processo de desligamento [*delinking*]” para “escapar do controle” dessa perspectiva hegemônica. Algo que esses pensadores também formulam como um *desaprendizado*: “Aprender a desaprender a educação imperialista é o ponto de partida da educação decolonial” (ibid., p. 22)<sup>3</sup>. Em ambos os termos fica sublinhado de modo extremamente produtivo o sentido do prefixo “*de(s)-*” de “decolonial”: não uma nova teoria e uma nova política para competir com as anteriores, mas uma *negação* delas.

Mas, se por um lado “o colonizador não pode ser o agente precípua da descolonização sem a orientação intelectual dos *damnés*”, isto é, dos colonizados (MIGNOLO, 2007, p. 458), por outro lado a descolonização é um processo pelo qual não apenas esse colonizador precisa passar. Em alguma medida, caberia dizer que todos ocupamos, em algum grau, a posição do colonizador e do colonizado, ou melhor dizendo: esses papéis *nos ocupam* a todos, em maior ou menor grau. Onde a pertinência da questão colocada.

No entanto, naturalmente não é possível encontrar uma resposta-modelo para esse questionamento, isto é, uma solução que sirva para todos os casos e que lhes seja anterior. Cada tentativa singular precisará buscar seu próprio caminho. Não obstante, há muito o que aprender com aquelas que já foram feitas e que eventualmente julgarmos bem-sucedidas. Será esse nosso objetivo aqui, tomando para um estudo de caso a peça teatral *Amazônia*, estreada em janeiro de 2018 pela mala voadora, coletivo português<sup>4</sup>. O título e a origem do grupo são suficientes para perceber que se trata de um experimento elaborado a partir do ponto de vista do colonizador – e de fato o diretor Jorge Andrade (2018) não nega essa posição: “podem surgir críticas de ‘Quem é esse que não é brasileiro e vem falar do Brasil?’”, reconhece ele em entrevista quando apresentou o trabalho no Festival Mirada (em Santos), “mas o que me importa é falar do lugar do colono”.

O que parece implicar a assunção de uma posição altamente contraditória. Por um lado, “a dívida que o colono tem com as ex-colônias não é pagável”, por outro, isso “não implica que essas colônias não exijam ser ressarcidas dos danos”; o diretor sabe que “não há como não apontar o dedo – sobretudo quando vozes

3 É interessante notar que os próprios autores formulam essa ideia de “aprender a desaprender para poder reaprender” a partir da inspiração de “um princípio crucial no currículo da Amawtay Wasi”, a Universidade Intercultural do Povo e Nações do Equador (Mignolo e Tlostanova 2012, p. 12), cujo objetivo é “o desenvolvimento de práticas reflexivas e intuitivas de sábios mais do que profissionais ao estilo ocidental”. Para isso essa instituição “não rejeita o conhecimento existente (na ciência, tecnologia, medicina, ciências sociais etc.), mas o subsume dentro da visão, das necessidades e do estilo de vida das nações indígenas”, de modo que “o conhecimento ocidental é destacado da cosmologia ocidental e ‘incorporado’ e subsumido na cosmologia indígena” (ibid., p. 14-15).

4 Respeitamos aqui a preferência dos artistas pelo uso das minúsculas e do feminino no nome do coletivo.

de pessoas que não tinham lugar de fala passam a ocupar seu lugar de fala”, e ao mesmo tempo insiste: “Não estou ali para dar aulas” (ibid.). Talvez caiba mesmo ao criador europeu tentar desenvolver antes “uma capacidade de ouvir aquilo que ainda não compreende”, como coloca o historiador indiano Dipesh Chakrabarty (2002, p. 36), de modo a “afastar-se das certezas que operam no gesto de que o sujeito do conhecimento, juízo e vontade sempre já sabe o que é bom para todos, antes de qualquer investigação”, e “estar aberto à possibilidade de que nossos sistemas de pensamento, com todas as suas aspirações a apreender as coisas em sua totalidade, sejam tornados finitos pela presença do outro”<sup>5</sup>. Gostaria de mostrar aqui que o trabalho artístico pode ser campo privilegiado para a execução dessa proposta, isto é, para a experiência de um *não-saber*.

## I. Uma telenovela ecológica

A peça começa com um áudio em *off*, ainda no escuro. Um fundo sonoro em que uma nota longa produz uma sensação de expectativa e encantamento, uma voz masculina calma e com um efeito de eco (gerando um tom quase religioso) apresenta a história a que deveremos assistir:

Um grupo de artistas de vanguarda, com o apoio da Fundação Cartier, foi para a selva fazer um episódio piloto de uma telenovela ecológica. O planeta precisa, as pessoas interessam-se, é ético, é urgente, vai ter audiências. *Amazônia* é uma telenovela verde, é uma eco-novela.<sup>6</sup> (ALLEN, 2016, p. 202)

Em seguida, enquanto algumas vozes começam a cantar sons de “A” e “O” em longas notas, formando aos poucos um coro que contribui para a grandiosidade da cena, uma luz azulada acende muito lentamente sobre o cenário. Vislumbramos uma floresta sobre o palco. Mas depois de algum tempo fica impossível não perceber que há algo errado, ou fora de lugar: o que ocupa o espaço é, na verdade, um conjunto de pinheiros de plástico (duplamente inadequado, portanto, para uma pretensão de obra ecológica sobre a floresta amazônica: tanto o material quanto a espécie não correspondem à expectativa) e algumas caixas de som empoleiradas em tripés.

Já aqui fica explícito um jogo ativamente buscado, neste e em outros trabalhos, por um dos diretores artísticos do coletivo, o cenógrafo José Capela (2019, p. 228): “tenho um grande interesse pela intenção de criar ilusão cênica”,

<sup>5</sup> Amy Allen (2016, p. 202) associa a proposta de Chakrabarty à ideia de “desaprender para aprender” segundo Mignolo e ao mesmo tempo ao pensamento crítico de autores europeus como Michel Foucault e Theodor Adorno, que também propõem “um tipo de desaprendizado – uma problematização crítica de nosso próprio ponto de vista historicamente sedimentado que nos liberta em relação a ele”.

<sup>6</sup> Pude assistir à peça em São Paulo, quando foi apresentada dentro da programação da “Extensão Mirada”, no Sesc Vila Mariana. Contudo, para esta análise, me baseio sobretudo no vídeo e no texto da peça, que me foram gentil e prontamente cedidos pela mala voadora, a cujos integrantes agradeço.

ao mesmo tempo que não dá para não reconhecer “a efetiva impossibilidade dessa ilusão” – mas, entre ela e o artil, encontra-se “um território lúdico encantatório”. Esse jogo, segundo Figueiredo e Chiarelli (2019, p. 86), de fato opera uma “desconstrução da ilusão do espetáculo” aos moldes brechtianos, mas não se reduz a ela, “pelo contrário, convoca a atenção do espectador para um novo espaço de ilusão” que chama atenção para “a cumplicidade do espectador” em relação ao que é visto, e assim Capela “instala, de novo, todo um programa de disciplina do olhar a partir do recurso a dispositivos vários, privilegiadamente através de imagens”. É nesse território fronteiro entre ficção e desconstrução que a peça se dará.

Eis que a música muda, trazendo uma alternância rápida de notas tocadas em um teclado eletrônico – justapondo à anterior sensação sublime uma nova informação, um tom veloz e moderno – quando se anuncia: “Amazônia – A vida tal como ela é”. Para o público brasileiro, o subtítulo (que não é o da peça homônima, o que nos leva a concluir que pertence à telenovela mencionada) talvez remeta à célebre obra de Nelson Rodrigues adaptada para a televisão pela Rede Globo nos anos 90. Uma luz acende sobre uma mesa no proscênio, em que passará uma cena de café-da-manhã aparentemente banal – e de fato comum a certa teledramaturgia (o que pode nos levar a concluir que se trata da “econovela” mencionada no *off*): uma família é servida por um empregado enquanto seus integrantes conversam, repetindo à exaustão perguntas e observações banais como “dormiu bem?” e “nada melhor do que uma longa viagem para termos um merecido e repousado sono”. Algo que Capela (apud FROTA, 2017) caracteriza como “uma sucessão de teatro quase realista, que podia ter cem anos”. É até difícil, em meio a intermináveis desejos de bom-dia, atentar para algumas falas mais significativas, como quando o pai diz: “Bom dia filha. Sua curiosa. Já sei que andaste por aí a espreitar tudo quanto era canto. Não te quero é na rua, estás a ouvir?”; e, diante de protestos dos filhos (questionando o uso da palavra “rua” estando eles na floresta): “Sabem bem o que quero dizer. No mato. Isto é tudo muito bonito mas é assim, da janela”.

Percebemos logo que essa família tem uma posição ambivalente em relação ao lugar em que se encontra, ao mesmo tempo valorizando a natureza e preferindo mantê-la afastada. Imediatamente se estabelece uma camada crítica em relação a essas personagens apresentadas como clichês de teledramaturgia – o que, aliás, já é em si um clichê: quantas vezes já não vimos no teatro paródias de novelas com intuito de ridicularizar essas produções e apontar nelas uma camada ideológica? Caberá a nós seguir assistindo para descobrir até onde a mala voadora levará esse procedimento.

Um primeiro ponto a observar é que, diferentemente do que se poderia esperar – tanto de estereótipos da telenovela quanto de uma peça europeia que pretende assumir a perspectiva do colonizador –, o elenco não é majoritariamente branco. Não apenas é negro o ator Bruno Huca, que faz o papel do empregado, mas também a avó, representada por Isabel Zuaa (atriz conhecida por trabalhar em filmes brasileiros como *Joaquim e As boas maneiras*), o pai (Welket Bunguê, que também atuou em *Joaquim*, mas ficou mundialmente famoso em 2020 ao protagonizar a nova versão cinematográfica de *Berlim Alexanderplatz*)

e o filho (Marco Mendonça). Completam o elenco Jani Zhao, de ascendência chinesa (no papel da filha), e uma única atriz branca, Maria Ana Filipe (a mãe). Também não há entre eles diferença visível de idade que justificasse de modo realista a designação dos papéis; ademais, todos se chamarão por seus primeiros nomes reais ao longo de toda a peça.

O fato, destacado pelo diretor em uma entrevista, de que o processo de criação foi bastante coletivo, e não centralizado em sua própria função autoral (ANDRADE, 2018), também relativiza um pouco o “lugar de fala” do colonizador europeu, obrigando-nos a pensar nas experiências e posições desses outros artistas, igualmente portugueses, mas de ascendências diversas (sobretudo africanas: Bungê nasceu em Guiné-Bissau, Huca em Moçambique, e os pais de Zuaa eram um guineense e uma angolana). “Queríamos que fosse não só uma representação do colono branco”, explica Andrade (ibid.). Nesse sentido, o que a peça parece explorar o tempo todo é uma espécie de “dupla consciência”, talvez não idêntica, mas inversa e ao mesmo tempo complementar àquela teorizada por W. E. B. Du Bois (2021) diante da vivência do negro norteamericano: se para ele essa identidade bipartida e mesmo contraditória (racial e nacional) gerava “uma sensação peculiar, essa consciência dual, essa experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena”, isto é, uma introjeção do ponto de vista do dominador na vida psíquica do dominado, aqui temos a introjeção na perspectiva do europeu – estimulada pela importância que discursos decoloniais e minoritários alcançaram no presente, ao menos em alguns contextos – da consciência do colonizado, produzindo “duas lutas inconciliáveis” ou “dois ideais em disputa” em um sujeito que “dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio”<sup>7</sup>. No caso específico dessa dupla consciência do colonizador, a ansiedade costuma tomar a forma de culpa – ou de certo “masoquismo moral”, como falava Freud (2011), e mais recentemente, a partir dele, Wendy Brown (2001) – ou vergonha (Bewes, 2011).

Isso complexifica nossa desconfiança diante de falas estereotipicamente coloniais como “Lá por nos afastarmos da civilização não vamos perder as boas maneiras” ou a proposta de cortar imediatamente uma árvore cujos galhos, batendo na janela de Jani, a mantiveram acordada a noite toda. Ou quando a cena acaba, com a avó Isabel pedindo para o empregado Bruno preparar “qualquer coisa típica” para o almoço; diante da incompreensão dele, ela explica, demonstrando um preconceito caricatural: “Típico, típico aqui é tubérculos e macaco e insectos, vermes e pessoas e fruta e vegetais...” Devemos entender esse discurso na peça como uma denúncia, por parte de artistas identificados com a posição do colonizado, do discurso europeu? Ou como uma confissão, por parte do europeu, daquilo que nele mesmo é caricatural, e que ele reconhece, mas que o olhar (real ou imaginário) do colonizado não lhe permite esquecer?

O caráter reificado do roteiro paródico fica ainda mais reforçado em

<sup>7</sup> É interessante, ao falar de “consciência do colonizado”, assumir a produtiva ambiguidade do genitivo, podendo significar tanto, por um lado, estar consciente a respeito da existência do outro quanto, por outro, tentar pensar com a cabeça do outro – exercício brechtiano por excelência, aliás.

seguida, quando os atores executam a cena inteira novamente, desde o começo – como se uma novela fosse, afinal, composta meramente de repetições infundáveis de fórmulas dramáticas prontas. Apenas algumas informações novas surgem nessa segunda rodada: ficamos sabendo que o pai, saiu de avião “a captar umas imagens aéreas da propriedade”, ao que sua esposa e sua sogra respondem ao mesmo tempo, como quem desdenha da possibilidade de haver qualquer coisa de relevante ou interessante para se ver na floresta amazônica: “E então? É tudo verde, não?” Um pouco depois, os pais perguntam se o filho Marco “já editou as imagens”, e justificam a pressa: “É que precisamos de dinheiro” (urgência reiterada várias vezes por diferentes membros da família); ele responde, tentando tranquilizá-los, mas deixando entrever a violência simbólica operada sobre a população indígena: “Só falta apagar uma ou outra tribo”. A avó observa: “Nunca pensei que ainda existissem nativos por aí. É preciso ter cuidado”; e logo em seguida repete-se o diálogo entre pai e filha sobre ela ter ficado acordada a noite toda, mas dessa vez ela atribui o fato a “um leopardo que rondou a casa a noite toda”. Quando o pai propõe matá-lo, fica patente a rapidez com que violências simbólicas podem se transformar em mortes reais.

## II. Explicando para confundir

Os atores logo começam uma terceira rodada da mesma cena do café-da-manhã, com a troca de bons-dias entre Isabel e Bruno e em seguida a entrada de Welket, a quem a avó faz uma pergunta que a princípio não podemos compreender: “Por que é que mandaram para aqui aquela gente toda? Do Bangladesh?” Porém, ao invés de prosseguir com a apresentação da ficção dramática pelas próprias cenas e diálogos, cria-se aqui uma interrupção. O próprio diretor, Jorge Andrade, entra e inicia uma longa explicação sobre diversos princípios da criação teatral a que estamos assistindo – o que, naturalmente, não pode ser visto como algo exterior a ela, e portanto, necessariamente, tem seu status de explicação objetiva e confiável posto em questão desde o princípio<sup>8</sup>.

Ficamos sabendo que os artistas acharam melhor, “para tratar de um tema ecológico, que nós próprios fôssemos ecológicos”, de modo que “fazia sentido não termos ideias novas para este espetáculo” e portanto seria preciso “reciclar coisas que já existiam”. A partir daí, os criadores teriam começado “a ver espetáculos com o propósito de os roubar”, relata Frota (2017). O primeiro exemplo dado é o cenário, atribuído a uma outra peça chamada

8 É relevante notar que essa entrada do diretor só aconteceu, segundo ele próprio, nas apresentações da peça no Brasil: “na versão apresentada em Portugal, eu não entrava no espetáculo. Não me sentia bem. Na possibilidade de mostrar para o Brasil, fiz um jeito para estar como parte dele. Sinto que é uma história minha também. E assim legitima o espetáculo, a meu ver” (ANDRADE, 2018). Podemos deduzir que a explicação era feita, na versão apresentada em Portugal, pelos próprios atores, que também participavam dela aqui no Brasil.

*Conto de Nata*<sup>9</sup> – donde o fato de serem pinheiros, podemos concluir. A repetição da cena do café da manhã, aliás, seria igualmente motivada por princípios ecológicos: “Claro que podíamos também almoçar uma sopa de macaco e depois ao jantar comer um ensopado de carne humana, por exemplo”, explicam eles, insistindo comicamente no clichê das comidas “típicas” de acordo com o olhar colonizador. “Mas fazer três refeições não seria lá muito ecológico, pois não? Então, ficamos no café”.

Também os figurinos (elucida Andrade, e em seguida é complementado por Isabel) não foram criados para a peça, e por isso, “como se pode ver, pouco importou ser de estilos diferentes” (de fato, o espectador já podia ter percebido desde o início que as roupas são totalmente desbaratadas, incluindo blazers modernos e trajes de época; o próprio diretor entra em cena com uma batina de padre), a única coisa comum entre eles é que são todos pretos, “porque como íamos fazer uma telenovela e como éramos todos maus, era bom que a roupa fosse preta, porque nas telenovelas os maus vestem-se sempre de preto”. É a deixa para a explanação passar do campo da reciclagem dos materiais concretos e passar a das ideias – pois também a narrativa e as personagens são recicladas, no caso reaproveitadas de clichês, como percebemos: “Tirando o final é tudo reciclado, inclusive o texto deste espetáculo”. Essa proposta de “tentar fazer uma peça sem nenhuma ideia nova”<sup>10</sup> pode soar, ela mesma, bastante nova e criativa, mas poderia também remeter a algo preexistente, nomeadamente àquilo que o poeta e crítico americano Kenneth Goldsmith (2011, p. 1) chamou de “escrita não-criativa”, proposição que parte da percepção de “uma nova condição na escrita hoje: diante de uma quantidade sem precedentes de textos disponíveis, o problema não é a necessidade de escrever mais; ao invés disso, temos que aprender a negociar a vasta quantidade que existe” – isto é, o que importaria agora seria “como eu abro caminho em meio a esse matagal de informação”, exigindo habilidades de administração, organização e distribuição mais do que de produção. O uso da palavra “matagal” no trecho citado poderia ser apenas uma coincidência anedótica, considerando a relação com a temática da peça que estamos analisando. Contudo, Goldsmith (ibid., p. 28) também descreverá a rede de textos prévios na qual cada nova obra se insere como a um “ecossistema linguagem/informação” ou uma “ecologia” da qual os escritores seriam os “guardiões” (*custodians*).

Compreendemos, assim, que essa reciclagem de materiais preexistentes também é um modo de inserção num circuito – ou em um ecossistema – e de intervenção nele. A escolha da telenovela aqui se mostra absolutamente consequente, e a “preocupação com o teatral e o metateatral patente na maioria das obras” da mala voadora (REYES, 2015, p. 43) prova ir muito além de um

9 Na versão portuguesa, era outra a peça referida como fonte, como relata Caetano (2017): “Como é explicado a certa altura, ‘os atores são reciclados do espetáculo Moçambique’, os pinheiros artificiais vieram de *The Hunting Scene*, espetáculo de Cláudia Gaiolas e Daniel Worm, os efeitos de luz já tinham sido usados noutros espetáculos da companhia, a música é feita com ‘os restos’ da música que Rui Lima e Sérgio Martins tinham feito para Hamlet e até as ideias do argumento foram ‘roubadas’ de outros espetáculos que os atores viram por aí.” Talvez a mudança tenha sido feita para evitar uma referência que não faria sentido para o público brasileiro.

10 Assim o diretor caracteriza o trabalho quando ainda estava sendo criado, em entrevista no podcast do Teatro Maria Matos, disponível em: <https://youtu.be/NktTyzAyWaA>.

interesse “autorreferente” pós-moderno<sup>11</sup>. Afinal, como avalia o pensador belga Bruno Bosteels (2016, p. 50), “o gênero do melodrama e suas convenções formais” podem ser o terreno ideal “para pôr à prova e interrogar a brusca alteração das relações sociais produzidas na América Latina”. Pois elaborações estéticas de modo algum têm seus efeitos limitados ao campo da arte: “As pessoas vivem a política melodramaticamente”, ou seja, há uma percepção de que “os maus estão do outro lado, [enquanto] os bons somos nós”, uma “dicotomia do bem e do mal [que] é uma estrutura melodramática” à qual a política parece se submeter – não sempre, mas hoje sim, sublinha o pensador belga, sugerindo que essa concepção não é inescapável (id., 2023, p. 345).

É justamente esse o ponto enfatizado também pelos criadores de *Amazônia* da cena explanatória: “Pode ainda não ter ficado claro”, diz o diretor, “mas aqui, nós, somos todos maus”. E Jani completa: “E vamos destruir a floresta e matar os índios.” Então expõe-se a trama da peça (que só ficará evidente agora, como narração, enunciada como uma declaração de princípios):

É escolher uma família e matá-los e dizer que foram os índios. Temos que começar a deitar abaixo esta floresta. Já os açoitámos até os ossos ficarem à mostra, aticámos os cães para que lhes comessem as entranhas e deixámos os seus corpos ali para serem comidos pelos vermes. Agarrámos nos filhos deles pelos pés e esmagámos as cabeças contra as árvores... Queimámos alguns vivos. A Monsanto já enviou os bidons com os pesticidas? É pegar na avioneta e sobrevoar a floresta e pulverizar os índios com o pesticida. Num abrir e fechar de olhos vemo-nos livres deles. (mala voadora, 2018, não paginado)

O exagero da maldade das personagens só pode produzir uma visão ambígua: ficam explícitos os horrores do colonialismo e sua persistência nos tempos “pós-coloniais”, mas ao mesmo tempo é impossível não questionar o que ganhamos com essa exposição maniqueísta da problemática verdadeiramente urgente.

Mas os próprios artistas fornecem mais uma interpretação para a escolha formal pela reciclagem: a repetição cênica corresponderia ainda a uma infeliz repetição histórica. Afinal, tudo isso que se apresenta, essas maldades coloniais encarnadas nos vilões da telenovela ecológica aqui imaginada, na verdade “são tudo coisas que já se passaram há muito tempo, e que continuam a passar-se, e continuarão a passar-se e a história repete-se e repete-se” (o que convenientemente acabaria por justificar até mesmo o figurino composto de peças de épocas diferentes, dizem eles, tirando assim mais risadas do público).

11 O próprio grupo (apud Reyes, 2015, p. 44) diz que “continua a interessar-nos aferir o teatro como retórica. Como possibilidade e como retórica”. Martins (2017, p. 125) observa que entre as peças da mala voadora há “um único fio condutor: cada espetáculo deve ser uma proposta de relação entre um determinado ‘tema’ e a especulação formal em torno do que pode ser ‘teatro’”, de modo que, em suas obras, “manter instável a categoria «teatro» é um ato político”. Assim, “as histórias a que estamos condenados, desde a narrativa histórica à ficcional, são examinadas na sua forma — no «contar» —, detetando-se discursos ideológicos nos grandes melodramas e nos mais ínfimos objetos” (ibid., p. 125-126).

Ora, essa lógica da não-criatividade também parece permitir a antecipação de todo o resto da peça: já somos informados de que até a cena final (“um final que será, assim esperamos, verdadeiramente surpreendente”, e por isso será a única parte não revelada previamente) veremos apenas repetições incessantes do café-da-manhã, “tirando a parte em que mostramos a bunda”. E os próprios atores comentam a revelação: “dito assim, parece um pouco gratuito, mas não é”. Afinal, esclarecem, haverá um momento em que deverão entrar em cena os Patrocinadores. Porém, trazer mais atores de Portugal de avião significaria “poluição, pegada ecológica...”, de modo que decidem fazer representar essas novas personagens pelas bundas de três dos atores que já compõem o elenco. Eles chegam a dizer que na versão original “os patrocinadores são feitos por gente verdadeira”, o que (ainda que insistam que os espectadores poderiam conferir o fato no site do grupo) obviamente não é verdade; em Portugal, simplesmente era dada outra explicação.

Dito tudo isso, parece que poderemos retornar à cena do café-da-manhã. Mas, ainda que ela de fato comece, é apenas para sofrer nova interrupção no mesmo ponto – a menção, ainda incompreensível, a Bangladesh –, em que o diretor parece achar necessária mais uma elucidação:

[...] recebemos um apoio do Ministério da Cultura do Governo de Portugal para fazermos uma residência artística na Amazônia. Estivemos no Acre durante 1 mês em pesquisa no Museu da Borracha em Rio Branco. Um museu que tem a maior coleção de jornais sobre a Amazônia. [...] E, foi nessa residência que surgiu a ideia de fazer uma telenovela. Contactámos uma série de Fundações para angariar dinheiro para podermos fazer um episódio piloto da telenovela Amazônia. E recebemos uma resposta da Fundação Cartier. No dia 18 de Novembro de 2016. A carta está em Francês mas basicamente diz que acha o projecto muito interessante e que nos dão 50.000 € para fazermos o nosso episódio piloto. E está assinada pelo presidente da Fundação um tal de Sr. Dr... (mala voadora, 2018, não paginado)

Nesse ponto, porém, a fala de Andrade é submergida pelo retorno do áudio em *off*, com a mesma música grandiosa e uma narração idêntica à do começo (“Um grupo de artistas de vanguarda, com o apoio da Fundação Cartier, foi para a selva...”). A partir daqui, os artistas jogarão livremente, alternando cena (o café-da-manhã) e pausa para a contextualização do diretor – que, fragmentando-se e misturando-se à ficção, perde qualquer confiabilidade como informação verdadeira, qualquer qualidade de explicação autêntica. Como se a própria peça duvidasse da possibilidade – ou da utilidade – de se explicar, de se fazer entender.

### III. Desaprender e desbunde

Nesse sentido, não admira que a peça mergulhe numa confusão crescente. Quanto mais as cenas são repetidas e explicadas, menos há clareza e separação entre as camadas de representação. Aos poucos, percebemos que aquelas figuras que encenam o eterno retorno do café-da-manhã são ao mesmo tempo tanto as personagens da telenovela ecológica de que se falava quanto o time de artistas engajados que supostamente foi à Amazônia para criar essa mesma novela. Mas também a diferença entre os artistas ficcionais e os reais (os integrantes da mala voadora) vai sendo desfeita, conforme suas próprias atividades vão sendo narradas e com isso simultaneamente colocadas em questão:

não fomos para a selva coisa nenhuma. Fomos buscar imagens de vegetação luxuriante a filmes e documentários sobre a Amazônia e montámos tudo muito bem montado e claro que foi tudo filmado, os interiores, a cena do café-da-manhã, em Lisboa, na minha casa. E ficámos todos contentes com o resultado e enviámos o link do episódio para as 100 maiores empresas cotadas na bolsa de Nova Iorque. Para arranjarmos patrocinadores. (mala voadora, 2018, não paginado)

Assim, avalia o diretor (apud CAETANO, 2017), “vamo-nos perdendo um pouco entre a ficção e a realidade”, de modo que “as fronteiras entre quem é a família e quem são os grupos de artistas de vanguarda que vão para a Amazônia ou os próprios atores que fazem o espetáculo vão-se confundindo, por isso às tantas já não sabemos quem são os artistas e quem são as personagens”. Frota (2017) observa que o tom da peça “é progressivamente mais descontrolado, rejeitando qualquer didatismo ou pedagogia em favor de uma saturação tal do desvario que tudo se adensa num carrossel burlesco”. E nota que nem essa mistura é uma ideia nova: os próprios criadores a teriam tirado – ou melhor, reciclado – do romance *Tia Julia e o escrevinhador*, de Mario Vargas Llosa (citado no programa da peça)<sup>12</sup>, “livro em que um autor que se dedica à escrita simultânea de quatro radionovelas começa a baralhar os argumentos” (ibid.).

Essa confusão deliberada – que poderíamos ainda caracterizar como uma produção ativa de *não-saber* – faz com que toda a ridicularização crítica que já estamos acostumados a ver lançada sobre os produtos melodramáticos da indústria cultural acabe resvalando também sobre a arte que pretende resistir à lógica do mercado. Se a própria Amazônia aqui “aparece como uma espécie de cliché - o mundo interessa-se, é urgente, é ético” (ANDRADE, 2017), esse é um bom tema tanto para o teatro alternativo quanto para a indústria cultural interessada na “capitalização do politicamente correto” (ARAÚJO, 2018).

Resta saber se e como é possível diferenciá-los, uma vez que gestos como “criar um elenco de artistas negros e brancos sob o discurso de ‘pluralidade’, (...) mas deixando de lado indígenas” não é apenas “comum às empresas que

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.teatrosaoluiz.pt/wp-content/uploads/2019/04/folha-de-sala-amazonia.pdf>.

adequam às suas publicidades a ideia de inclusão” (ibid.), mas também a muitos dos grupos mais combativos da cena atual<sup>13</sup>. E, afinal de contas, essa mesma cena que se pretende politicamente consciente e até mesmo antidramática (sobretudo a partir da crítica brechtiana ao drama burguês), também não cai frequentemente num discurso *melodramático*? Observação que não foi feita apenas por seus opositores, mas também por aliados históricos como o filósofo Paulo Arantes, para quem uma “dramaturgia da vítima” tornou-se quase constante nesse teatro, que no limite posiciona parcelas enormes da sociedade como objeto passivo de “políticas de ressarcimento”, ao invés de sujeitos potenciais de sua própria emancipação<sup>14</sup>. O clichê *kitsch* da telenovela não diz respeito apenas aos colonizadores vilanizados, mas também frequentemente às produções culturais anti- e decoloniais, caso optem pela simplificação dicotômica.

Mas *Amazônia* acerta ao não reconduzir esse raciocínio a uma nova dicotomia, entre uma “má” arte política e uma suposta “boa” arte praticada pela mala voadora. Como diz José Capela (apud FROTA, 2017): “Aqui ninguém é bem-intencionado; o escape e a redenção estão mais numa perda de lógica, no abandono da lógica do que em qualquer tipo de boa intenção”. O que significa incluir a si próprio na crítica encenada, segundo as palavras de Jorge Andrade (apud ibid.): “Aquilo que procurámos era que em nós artistas (...) houvesse algum desencanto e alguma confusão. (...) Aquela coisa de estarmos à procura do criminoso, sendo nós o detective, e depois descobrirmos que o criminoso é o próprio detective”. Motivo trágico por excelência, desde Édipo – e de fato a combinação entre tragédia e comédia parece ser o modo de a peça tentar superar o melodrama da qual assumidamente parte.

Para compreender essa operação, é interessante observarmos o modo como operam na narrativa as figuras dos Patrocinadores. De fato, algumas vezes ao longo da obra, ouvimos a gravação em *off* recitar – sempre ao som da mesma música sublime – uma lista de empresas que, além da já mencionada Fundação Cartier, teriam financiado a telenovela ecológica (que já não se distingue bem da própria peça a que assistimos):

*Amazônia* – com o apoio STAR ALLIANCE, RENAULT, MONSANTO, REPSOL, PHILIP MORRIS, EDP RENOVÁVEIS, BRITISH PETROLEUM, VISA, TOYOTA, COCA-COLA, BAYER, NIKE, MICROSOFT, GENERAL ELECTRIC, SAMSUNG, NESTLÉ, CITIGROUP, PEPSICO, MASTERCARD, BOEING, L'OREAL, SIEMENS, GOLDMAN SACKS, DEUTCHE BANK, GALP, MCDONALDS, AT&T, CHINA MOBILE, MITSUBISHI, ROYAL DUTCH SHELL, NOVARTIS, GRUPO GERÓNIMO MARTINS, PHILIPS, LA REDOUTE, BANCO SANTANDER (mala voadora, 2018, não paginado)

13 Andrade (2018) sublinha a intenção da peça de “pôr em evidência a ausência dos povos originários da Amazônia, que infelizmente continuam sendo os últimos a falar”.

14 A reflexão foi feita em debate com Hans-Thies Lehmann no evento Próximo Ato, no Itaú Cultural, em 7 de novembro de 2009 (ver KON, 2017, p. 131-132).

A presença de marcas como a Monsanto – a mesma que, durante o café-da-manhã, é referida como responsável por fornecer pesticidas aos artistas – entre as primeiras listadas, além de diversas outros nomes envolvidos em escândalos antigos e recentes, já mostra como a ecologia é um campo contraditório, em que os mesmos agentes operam como vilões e mocinhos<sup>15</sup>. O que fica ainda mais explícito na exigência que essas empresas teriam feito – inclusive com mediação do – de que fossem empregados como figurantes na produção da telenovela refugiados climáticos do Bangladesh (e aqui finalmente a menção a esse país distante é justificada). “Ou seja”, diz Jorge em cena, “os nossos potenciais patrocinadores interessam-se artisticamente pelo nosso projeto se nós ficarmos com as suas vítimas. Com os coitados do Bangladesh. Por que quem, senão eles, serão responsáveis pela subida do nível do mar?” Ora, “para acabar com esta história dissemos que sim. Porque precisávamos de dinheiro”. E quantos artistas não se associam todos os dias a apoiadores e realizadores de índole questionável (sejam empresas privadas ou órgãos governamentais)? Quantos têm o privilégio de poder dizer não?

Ademais, teria sido exigência deles a novela ser gravada em uma área sem a presença de indígenas (sempre chamados de “índios” na peça, incorreção política que não sabemos se atribuímos à mala voadora ou aos artistas ficcionais). Donde a necessidade, mencionada no café-da-manhã logo no início, de apagá-los das imagens, uma vez que não foi possível – ainda – apagá-los da realidade. O que também não deixa de ganhar uma justificativa poética e política: o indígena, desse modo, “apesar de ser o protagonista da nossa telenovela é um protagonista ausente, silenciado porque assim é mais representativo da realidade”. Fica bastante visível o quanto a mala voadora flerta aqui com o politicamente incorreto e com o cinismo. O que não significa qualificar sua obra como cínica e politicamente incorreta: o que ela alcança é, antes, a explicitação de certa equivalência de fundo entre o cinismo e o politicamente correto<sup>16</sup>. Posturas que poderíamos imaginar opostas, mas que convivem com perfeita tranquilidade tanto nesses artistas quanto em seus patrocinadores:

15 Talvez se pudesse falar, como faz Malcom Ferdinand (2022, p. 25), em “ambientalismo” como uma tentativa de resolver a “fratura ambiental” “sem questionar as injustiças sociais, as discriminações de gênero e as dominações políticas ou a hierarquia dos meios de vida e sem se preocupar com a causa animal”, procedendo “de uma genealogia apolítica da ecologia” – ora, é previsível que se trate “principalmente de homens Brancos, livres, sozinhos e de classe abastada”.

16 É o que mostra Black em estudo sobre *Raça, racismo e correção política na comédia*: “quando certas piadas ou performances cômicas parecem empregar a ironia, a sátira e o cinismo, amiúde sucumbem a uma posição liberal que privilegia a habilidade do indivíduo de admoestar os que estão no poder, bem como movimentos sociais e culturais” (2021, p. 43), o que corresponde a um “multiculturalismo liberal [que] introduziu novas formas de regulação e um maior sentimento de culpa e ansiedade em discursos sobre a correção política e o comportamento ‘politicamente correto’”, numa tentativa de “regulação privada” que ignora, ofusca ou negligencia a complexidade dos problemas tratados (ibid., p. 24). Notemos também que o próprio diretor admite que “É um espectáculo politicamente muito pouco correcto” (ANDRADE, 2017).

Portanto acabamos por integrar os do Bangladesh no nosso enredo e armámo-los e mandámo-los para o mato para que matassem os índios. (...) é um episódio horrível porque os do Bangadesh morrem todos, e os índios, e é horrível, mas é para um bem maior, porque depois, no fim, há redenção. (mala voadora, 2018, não paginado)

Tudo isso culmina na já anunciada “cena das bundas”, recurso para representar os Patrocinadores que finalmente serão não apenas listados, mas encarnados sobre o palco<sup>17</sup>. Pois, como se explica a certa altura do café-da-manhã eterno, “os filhos da puta dos índios enganaram-nos”, isto é, “fizeram os seus vídeos e passaram-nos à merda das ONGs que os enviaram para os patrocinadores”, que assim “ficaram a saber que manipulámos as imagens que lhes enviámos. E cortaram o financiamento e estão a vir para cá”.

Três dos atores se posicionam atrás da mesa (que antes foi a do café, mas agora está preparada como para uma conferência, com microfones de mesa diante de cada uma das três cadeiras colocadas para eles). Sobre eles desce do urdimento um enorme enfeite com formato de pinheiro, como se fosse um gigantesco purificador de ar, dos que se penduram nos retrovisores dos carros. Mas, ao invés de se sentar normalmente, os três dão as costas para o público e se agacham. Quando a luz se acende sobre a mesa, surgem atrás delas os seus traseiros nus, que balançam diante dos microfones acompanhados de gestos das mãos, como se falassem por ali (mais tarde chegarão até a fumar). Cobram explicações dos beneficiários de seu patrocínio, tanto sobre as imagens enviadas pelos indígenas, quanto sobre o incêndio que agora consome a floresta – pois, em seu desespero, os artistas atearam fogo à mata na tentativa de fazerem desaparecer as evidências de sua contravenção. Diante dos patrocinadores, porém, colocam a culpa nos refugiados do Bangladesh (afundando-se cada vez mais no politicamente incorreto, justamente na tentativa de dissimulá-lo):

JANI – Ah. Isso do fogo. Isso do fogo é por causa dos hindus.  
 MARIA ANA [pela bunda] – Os hindus?  
 JANI – Sim. Os do Bangladesh.  
 ISABEL [pela bunda] – Mas no Bangladesh eles não são muçulmanos?  
 JANI – Nem todos. Muitos são muçulmanos mas também há hindus. [...] eu também ainda os confundo. Os hindus quando morrem não querem ser enterrados. Querem ser queimados. E os muçulmanos não querem que nada disso seja feito à frente deles e como são muitos, claro, batem nos hindus e obrigam os coitados a esconderem-se no mato para poderem queimar os seus familiares. E pronto no meio de uma fogueira ou outra o fogo saiu fora de controlo e é o que está à vista, a selva começou a arder.

<sup>17</sup> Também não parece se tratar de ideia original, como deduzimos pelas fotos de uma cena semelhante em outra peça, reproduzidas no programa da peça (ver nota 11 acima).

[...] Nós até dissemos: para quê queimar a tua mãe ou o teu pai, para quê queimar os teus parentes? Isso é tão violento. Olha fazemos um funeral bonito. Não falta por aí madeira exótica, fazemos um caixão bonito. Mas nada. E também nesse aspecto não tivemos sorte nenhuma com os muçulmanos porque eles também: caixões, nada. É uma mortalha à volta do corpo e vão assim para debaixo da terra. O que acaba por ser um problema porque os corpos apodrecem num instante e rapidamente viram estrume e é ver nós a desbastar um pouco, um bocadinho de selva para podermos andar assim um pouco mais à vontade e no outro dia já a vegetação está da altura de um metro. Isto só quem vive aqui é que sabe... (mala voadora, 2018, não paginado)

Os patrocinadores, porém, insistem no corte da verba. Não deixa de ser curiosa – para não dizer absurda – essa posição dos empresários bilionários como os mais corretos, na posição de fiscalizar o trabalho dos artistas a partir de critérios ecológicos e decoloniais. Ainda que não seja por mera bondade de coração:

MARCO [pela bunda] – Oh! Que merda. [...] Ponham-se na nossa posição! Nós estamos a ser pressionados pelas ONGs que nos impedem de continuar a apoiar este projecto. Era suposto terem vindo para aqui e ficarem quietinhos a viver em harmonia com toda esta natureza onde também deveria haver lugar para os coitados do Bangladesh... como é que eles disseram? Os da GreenPeace? Como é que eles disseram?  
ISABEL [pela bunda] – *Equilíbrio cósmico*. Foi o que eles disseram. Equilíbrio cósmico.  
MARIA ANA [pela bunda] – Por isso, senhores, sem equilíbrio cósmico não há dinheiro. (mala voadora, 2018, não paginado)

O que também não deixa de ser um modo de colonizar do discurso ecológico e decolonial, colocar suas instâncias decisórias no centro de poder econômico e político, na Europa. Como diz Caetano (2017), “a novela vai sendo ‘colonizada’ por todos os patrocinadores, cada um com a sua exigência”.

Em um rompante de raiva, Welket pega um microfone e vai ao proscênio denunciar a hipocrisia dos patrocinadores, dizendo que “eles sabiam perfeitamente que nós não éramos meia dúzia de hippies que chegaríamos aqui e que receberíamos de braços abertos os coitados do Bangladesh e nos sentaríamos à volta de uma fogueira, todos com penas na cabeça a beber ayahuasca e a fumar o cachimbo da paz”. Repete várias vezes essa mesma fala, até que percebemos que as palavras mudaram, que já não podemos reconhecê-las, que estão em alguma língua que não o português (lembremos que o ator é nascido na Guiné-Bissau). Mais uma vez, não há entendimento possível.

#### IV. Ideias para acelerar o fim do mundo?

Chegamos a um cenário apocalíptico. Após a decisão de atar fogo à mata, os atores se embrenham entre os pinheiros fumando cigarros. Ouvimos o choro desesperado de Jani, que é repreendida por Welket, que diz que lamentar não leva a nada. “Mas isto está tudo a acabar”, argumenta a filha, e o pai responde: “Está, mas não é o fim do mundo”. Mas não é o que a imagem cênica construída parece sugerir. Vemos a floresta queimar – a fumarada dos cigarros complementada por máquinas de fumaça e diversos refletores que descem do urdimento<sup>18</sup>, pintando a cena de vermelho – e mesmo sendo aquela artificial, de pinheiros de plástico, isso não deixa de produzir um efeito sinistro.

Um modo de ler essa catástrofe é concordando com a solução encontrada pelos próprios artistas para a pergunta por “como quebrar o ciclo” de repetições apresentadas: “Em *Amazônia*, a solução que encontramos foi: ‘Vamos nos matar todos, porque quem está errado é o homem’” (ANDRADE, 2018). Seria uma “aproximação (ficcional) a um (real) movimento voluntário para a extinção da humanidade”, criado por Les U. Knight<sup>19</sup>, “cuja solução para evitar o desastre planetário passa por a humanidade se retirar da equação da vida na Terra” (FROTA, 2017). Mas será que é isso mesmo que a peça indica? Precisamos concordar com a visão dos criadores sobre a obra?

O desfecho a que se chega, parece-nos, contradiz essa conclusão, ao mesmo tempo que radicaliza o *nonsense*: todos abandonam o palco, menos Bruno (o empregado), que explica que “as ONGs não só conseguiram fazer com que os patrocinadores deixassem de financiar o nosso projeto artístico, como também moveram contra nós uma ação judicial junto ao Tribunal dos Direitos do Homem”, numa reunião “que simbolicamente se realizou na Antártida”. A descrição do evento é completamente ridícula e absurda:

O presidente da Organização das Nações Unidas, depois de despertar o nó da gravata, deu início à sessão dizendo que, apesar de ele pessoalmente ser um fã da telenovela *Amazônia*, devido à pressão da Greenpeace a mesma não podia ser mais emitida. Um esquimó, com um taco de basebol [...] dirigiu-se ao presidente da ONU e, possivelmente confundindo-o com uma foca, desfez-lhe a cabeça à paulada. Ninguém pareceu reparar no incidente, pois o bar havia sido aberto e estavam a servir daiquiris. O Alto Comissário para os Refugiados pediu a palavra e começou por dizer um por um o nome de todos os figurantes do Bangladesh. Passado 12 horas, ainda a lista ia a meio, começaram a ouvir-se assobios de protesto. Que já se tinha percebido a ideia. A secretária do Alto Comissário, que vestia uma canga, pediu

18 O jogo das luzes, que segundo os próprios artistas também foi reaproveitado de outra peça, diversas vezes ganha autonomia no espetáculo. Como se o procedimento de reciclagem também gerasse certa “emancipação” – para falar com Bernard Dort (2013) – dos elementos da encenação.

19 Ativista também citado no programa da peça (ver nota 11 acima), criador do Voluntary Human Extinction Movement. Para uma explicação de suas ideias, ver Buckley (2022).

desculpa pela falta de pragmatismo do seu chefe e acusou-nos de sermos desumanos. Que tínhamos matado todos os refugiados no primeiro e único episódio em que entraram. Que muitos haviam alimentado a esperança legítima de vir a ter um papel na história. Perguntou ainda o que se iria agora fazer com eles. Que o seu regresso ao Bangladesh estava fora de questão uma vez que o país estava a desaparecer debaixo de água. Dissemos que esse problema não se colocava pois estavam todos mortos. Que tudo aquilo que as pessoas viam em suas casas acontecia de fato. Que tanto os figurantes do Bangladesh como os índios haviam sido mortos e que a floresta havia sido mesmo queimada. Que só assim era possível o realismo que aquele projeto exigia. [...] O Comissário Europeu para a Cultura levantou-se e disse que os artistas deviam ter toda a liberdade para poder criar. Todos os presentes concordaram. Em grande parte, porque estavam desejosos por saber como iria acabar a telenovela. Havia, porém, o problema da Greenpeace. [...] Um grupo de coelhinhas da Playboy disse que tinha como resolver o problema. Uma delas dizia ter em sua posse um vídeo onde um conhecido ambientalista sodomizava um pinguim com um gato do Arizona. Aliviados todos aplaudiram. Os patrocinadores puderam assim voltar a apoiar o nosso projeto em parte porque também eles ansiavam por saber que final tínhamos nós preparado para esta trama. (mala voadora, 2018, não paginado)

Eis que, quando tudo parecia perdido, voltamos à cena do café-da-manhã. O que, aliás, só serve para nos sugerir que *talvez fosse melhor se tudo estivesse perdido* – se algum tipo de catástrofe tivesse impedido a eterna repetição do mesmo velho melodrama. Mas até isso teria sido fácil demais: a obsessão milenarista com o fim dos tempos não deixa de ser um modo de evitar o desastre que *já está aqui* pela romantização de um desastre fantasiado, espetacular<sup>20</sup>. O que se expressa na própria concepção das personagens-artistas para o final de sua telenovela ecológica: “Matávamo-nos e depois agarrávamos a cauda de um cometa e íamos por aí. Isto só era suposto acontecer no último episódio. Que seria transmitido em direto, na noite de Natal. Era uma ideia tão boa!”. Mas Welket frustra os planos ao aparecer prematuramente morto sobre a mesa de café-da-manhã: “enganou-se. Confundi tudo e matou-se antes do tempo”.

Como diz o diretor Jorge Andrade em cena, na explicação final da peça, “até hoje ainda não sabemos muito bem o que aconteceu” no fim daquele processo de criação, em que supostamente um dos atores (representado por Welket, mas que agora recebe o nome de João) teria se matado. Resta apenas “fazer o final que tínhamos previsto para a telenovela hoje aqui para vocês”, isto é, “dançar uma dança africana anti-imperialista numa espécie de ritual catártico”. E antecipa: “e depois matamo-nos. E pela primeira vez alguma coisa de realmente original se passará neste palco esta noite. E esperemos que o resto da humanidade nos siga o exemplo”. Mas, se de fato veremos a dança – uma repetição obsessiva

20 Para Alenka Zupančič (2017/8, p. 16), no “tom apocalíptico” adotado pelo nosso tempo (16) não há “uma abertura para novas dimensões do possível”, mas apatia e depressão (ibid., p. 22-3). Contra essa constante ameaça, seria preciso admitir que “não estamos enfrentando o apocalipse que se aproxima, mas já dentro dele”, pois sem aceitar “plenamente que não há saída, nada pode mudar de fato” (ibid., p. 24-5).

de apenas três movimentos por todos os atores em coro, durante mais de cinco minutos, fazendo-os chegar à exaustão sob a mesma luz vermelha apocalíptica de antes – não há suicídio algum, mesmo ficcional.

Mais do que uma proposta como a da extinção voluntária da humanidade (que, aliás, ignora a percepção decolonial básica de que nem todas as sociedades humanas têm igual responsabilidade em relação aos impasses ecológicos e políticos do presente), o final de *Amazônia* parece se aproximar daquilo que propõem duas outras referências fundamentais para o pensamento ecológico verdadeiramente radical hoje. De um lado, parece colocar em prática a ideia de *ficar com o problema*, formulada por Donna Haraway (2016, p. 1), para quem é preciso evitar a tentação, comum a “tempos urgentes”, de apressar as soluções que garantiriam um futuro seguro; muito mais produtivo seria, segundo a pensadora, “aprender a estar verdadeiramente presente” em “miríades de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, sentidos”. O que implica “herdar histórias difíceis, para todos, mas não igualmente e não do mesmo modo” (ibid., p. 89). Ao mesmo tempo, a peça pode corroborar a defesa por Isabelle Stengers (2005, p. 1001) da posição do *idiota*, aquele que “não objeta nem propõe nada que ‘conte’”, mas (assim) “resiste o modo consensual pelo qual a situação é apresentada e na qual as emergências mobilizam o pensamento ou a ação” (ibid., p. 994). Ser idiota inclui recusar-se a apresentar “um programa para um outro mundo possível”, o que não significa negar o conhecimento: “nós conhecemos, há conhecimento, mas o idiota exige que desaceleremos, que não nos consideremos autorizados a crer que possuímos o sentido daquilo que conhecemos” (ibid., p. 995).

Em ambos os casos, não se trata de tomar o fracasso como conclusão e fim da história, o que resultaria numa posição tão cínica quanto aquela que se pretende criticar, mas de *partir do fracasso* como realidade inescapável *no presente*: a peça “assume desde logo o falhanço como ponto de partida”, num tempo em que “já ninguém se propõe mudar o curso da História nem almeja mudar o mundo” (FROTA, 2017)<sup>21</sup>. Partir do fracasso, mas *sem saber onde chegar*. Aceitar esse final inconclusivo, esse inacabamento. Isso não implicará se abster de saber previamente como esse fim se dará? Inclusive aceitando “uma noção, profundamente política [e, acrescentaríamos, essa sim verdadeiramente decolonial], de não estar no centro” (ibid.), isto é, de não ser aquele que tem a resposta ou a responsabilidade de dá-la, não ser o *protagonista*. Como dizem os próprios criadores no programa da peça (ver nota 11 acima): “A melhor maneira de conhecer o fim de uma história é chegar ao fim dessa história”.

E isso pode nos sugerir outra compreensão do recurso “ecológico” da reciclagem utilizada (e comentada) na peça: “nenhuma ideia nova” torna-se imperativo inclusive em termos políticos. Sobretudo, a peça parece querer (e conseguir) evitar “as lições morais graças a um absurdo que impede qualquer seriedade de discurso numa primeira camada” (FROTA, 2017). Pois cabe ao artista hoje não contribuir com o que se tornou um verdadeiro *mercado* de ideias e discursos

<sup>21</sup> Essa percepção do fracasso adviria do final da peça anterior da mala voadora, *Moçambique*, que já tratava com questões do passado colonial português (além de ser a obra cujo elenco *Amazônia* reciclou).

políticos vendáveis, que farão sucesso diretamente proporcional ao quanto servirão meramente para confirmar os posicionamentos e opiniões dominantes em um sistema cultural.

“Evidentemente”, diz o próprio grupo (MALA VOADORA, 2018, p. 2), “perante temas tão grandiosos e urgentes, todos nós, que nos preocupamos com o curso do mundo e com as suas misérias e injustiças, não podemos fazer outra coisa senão inclinarmo-nos” – deferência que ao mesmo tempo gera questionamento real (“Esta militância também nos levanta dúvidas a nós”) e uma sensação de desconfiança. Afinal, “numa hora e um quarto, não dá para mudar a história de um país” (ANDRADE, 2017). Por isso, “se a arte militante não extravasar o âmbito daqueles que facilmente confirmam a pertinência dos seus conteúdos, estaremos perante um mero ‘ritual de autoconfirmação conjunta’” (MALA VOADORA, 2018, p. 3). *Desaprender* esses conteúdos e sobretudo os modos de sua perpétua confirmação torna-se assim primordial.

**REFERÊNCIAS**

ALLEN, A. *The End of Progress: Decolonizing the Normative Foundations of Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 2016.

ANDRADE, J. Quero que cada espetáculo cause um curto-circuito no cotidiano. *Jornal de Negócios*, 17 nov 2017. Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/jorge-andrade-quero-que-cada-espectaculo-cause-um-curto-circuito-no-quotidiano>. Acesso em 4 jul. 2023.

ANDRADE, J. “A arte serve para pôr a nu a realidade” [entrevista a Mateus Araújo]. *Revista Continente*, 13 set 2018. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/coberturas/mirada-2018/-a-arte-serve-para-por-a-nu-a-realidade->. Acesso em 04 jul. 2023.

ARAÚJO, M. Apresentação sem título à entrevista. In: ANDRADE, Jorge. “A arte serve para pôr a nu a realidade”. *Revista Continente*, 13 set 2018. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/coberturas/mirada-2018/-a-arte-serve-para-por-a-nu-a-realidade->. Acesso em 4 jul. 2023.

BEWES, T. *The Event of Postcolonial Shame*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

BLACK, J. *Race, Racism and Political Correctness in Comedy: A Psychoanalytic Exploration*. Londres: Routledge, 2021.

BOSTEELS, B. *Marx y Freud en América Latina: Política, psicoanálisis y religión en tiempos de terror*. Madri: Akal, 2016.

BOSTEELS, B. Ficção, estética y política (entrevista a David Parra e Ignacio Caripán). *Aisthesis* 73, 2023, p. 343-355.

BROWN, W. *Politics Out of History*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

BUCKLEY, C. Americano defende que mundo deixe de ter filhos. *Folha de S. Paulo*, 25 nov 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/11/no-mundo-de-8-bilhoes-este-americano-defende-que-pessoas-parem-de-ter-filhos.shtml>. Acesso em 4 jul. 2023.

BUZATTI, Lucas. Uma das grandes vozes líricas do Brasil, mineiro Ricardo Aleixo lança antologia poética. *Hoje em dia*, 4 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/uma-das-grandes-vozes-liricas-do-brasil-mineiro-ricardo-aleixo-lanca-antologia-poetica-1.618925>. Acesso em 18 dez. 2023.

CAETANO, M. J. Amazônia ou uma espécie de telenovela ecológica. *Diário de notícias*, 9 nov 2017. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/amazonia-ou-uma-especie-de-telenovela-ecologica-8903710.html>. Acesso em 4 jul. 2023.

CAPELA, J. Arquitetura fácil, imagens grandes. In: CAPELA, J.; DUARTE, J. C. (eds.). *Windows Catalogue*. Lisboa: Direção Geral das Artes, 2019, p. 224-228.

CHAKRABARTY, D. *Habitations of Modernity: essays in the wake of subaltern studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

- DORT, B. A representação emancipada. *Sala Preta* 13(1), 2013, p. 47-55.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. São Paulo: Veneta, 2021 [recurso eletrônico].
- FERDINAND, M. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu, 2022.
- FIGUEIREDO, F.; CHIARELLI, C. Modos de dar a ver: dispositivos da visão na cenografia de José Capela. In: CAPELA, J.; DUARTE, J. C. (eds.). *Windows Catalogue*. Lisboa: Direção Geral das Artes, 2019, p. 80-93.
- FREUD, S. O problema econômico do masoquismo (1924). *Obras completas, volume 16: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 184-202.
- FRICKER, M. *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- FROTA, G. A delirante telenovela da Mala Voadora a caminho do fim. *Público*, 6 nov 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/11/06/culturaipsilon/noticia/a-delirante-telenovela-da-mala-voadora-a-caminho-do-fim-1790932>. Acesso em 4 jul. 2023.
- GOLDSMITH, K. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. New York: Columbia University Press, 2011.
- HARAWAY, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- KON, A. S. *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017.
- MALA VOADORA. Edimburgo, agosto de 2018. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/71598>. Acesso 4 jul 2023.
- MALA VOADORA. *Amazónia (versão apresentada no Brasil)*. Manuscrito não publicado. 2018.
- MARTINS, R. As poéticas do desassossego da mala voadora, *Colectivo 84*, Martim Pedroso & Nova Companhia e Miguel Loureiro (coletivo 3/quartos). In: COELHO, R. P. (coord.). *Teatro português contemporâneo: experimentalismo, política e utopia*. Lisboa: TNDM II & Bicho-do-Mato, 2017.
- MIGNOLO, W. D. Delinking. *Cultural Studies* 21(2), 2007, p. 449-514.
- MIGNOLO W. D.; TLOSTANOVA, M. V. *Learning to Unlearn: Decolonial Reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.
- REYES, A. G. El pensamiento complejo en las producciones escénicas de "mala voadora": Diálogo entre las artes. *Hesperia* XVIII(2), 2015, p. 37-49.

STENGERS, I. The cosmopolitical proposal. In: LATOUR, B.; WEIBEL, P. (eds.). Making Things Public. Cambridge: MIT Press, 2005, p. 994-1003.

ZUPANČIČ, A. The Apocalypse is (still) disappointing. S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique 10 & 11 2017/18, p. 16-30.

**Submetido em: 25/07/2023**

**Aceito em: 24/12/2023**