



# Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## O outro é um eu

Alexandre Dal Farra

Para citar este artigo:

DAL FARRA, Alexandre. O outro é um eu. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0116

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## O outro é um eu<sup>1</sup>

Alexandre Dal Farra<sup>2</sup>

### Resumo

Na tentativa de mapear um pouco da estrutura ideológica hegemônica na atualidade, este artigo investiga algumas obras, dentre elas a peça *Sem Palavras*, com o intuito de compreender as maneiras com que se posicionam em um mesmo jogo de forças. A hipótese é a de que está em curso uma espécie de *re-branding* da estrutura (neo)colonial do mercado mundial das artes, que tende a criar novas formas de enquadrar as vozes daqueles que são posicionados nas periferias do sistema, os quais ficam em geral encarregados de, ao contrário do que propõe Paul B. Preciado, *trazer notícias das margens*, através de certo gesto de *preenchimento*, que identificamos ser conferido a tais vozes em mais de um contexto.

**Palavras-chave:** Neocolonialismo. Hal Foster. Paul B. Preciado. Sem Palavras. 35a Bienal de São Paulo.

## The other is an I

### Abstract

In an attempt to map out a bit of the hegemonic ideological structure today, this article investigates some works, including the play Without Words, in order to understand the ways in which they are positioned in the same set of forces. The hypothesis is that a kind of re-branding of the (neo)colonial structure of the world arts market is underway, which tends to create new ways of framing the voices of those who are positioned on the peripheries of the system, who are generally in charge of, contrary to what Paul B. Preciado proposes, bringing news from the margins. Preciado proposes, to bring news from the margins - through a certain gesture of fulfillment, which we have identified as being attributed to such voices in more than one context.

**Keywords:** Neo-colonialism. Hal Foster. Paul B. Preciado. Without Words. 35 Bienal of São Paulo.

## El otro es un yo

### Resumen

En un intento de cartografiar un poco de la estructura ideológica hegemónica actual, este artículo investiga algunas obras, entre ellas la obra Sin palabras, para entender las formas en que se posicionan en un mismo juego de poder. La hipótesis es que se está produciendo una especie de rebranding de la estructura (neo)colonial del mercado mundial de las artes, que tiende a crear nuevas formas de encuadrar las voces de aquellos que se posicionan en las periferias del sistema, que generalmente son los encargados de, al contrario de lo que propone Paul B. Preciado, traer noticias desde los márgenes. Preciado propone, traer noticias desde los márgenes - a través de un cierto gesto de completión, que hemos identificado como conferido a tales voces en más de un contexto.

**Palabras clave:** Nocolonialismo. Hal Foster. Paul B. Preciado. Sin Palabras. 35a Bienal de São Paulo.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pelo autor devido sua formação em Letras.

<sup>2</sup> Doutorado em Artes Cênica pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Letras pela USP.

 [adalfarra@gmail.com](mailto:adalfarra@gmail.com)

 <https://lattes.cnpq.br/2675502035737415>  <https://orcid.org/0000-0003-0273-3008>



## Introdução

Este texto procura investigar algumas estruturas de funcionamento ideológico do atual mercado de circulação das artes (cada vez mais imediatamente global) que, a nosso ver, parecem se configurar como maneiras de recriar modos de justificação para posições aparentemente transgressoras mas que na sua configuração interna por vezes repõem estruturas colonialistas e objetificantes. Tais estruturas de funcionamento, embora não determinem o trabalho de artistas, os influenciam. Analisaremos algumas obras, não tanto no sentido de entendê-las em si mesmas, mas muito mais de compreender as forças que nelas operam, ou a maneira como são utilizadas por um sistema que não se reduz a elas. Assim, não é o foco deste texto a análise das obras em si, muito menos das trajetórias das artistas que as realizaram, mas sim, o contexto em que aparecem e os discursos que parecem mobilizar e/ou a que parecem fazer frente.

## Formas do "Real"

Em 1996, ano de publicação de seu livro *O Retorno do Real*, o crítico de arte e teórico americano Hal Foster, ao conceituar a transição da ideia modernista de uma avaliação das obras de arte a partir da sua *qualidade* para a ideia, conectada às neovanguardas e depois ao Pós-Modernismo, de interesse, escreve:

Enquanto a qualidade é avaliada em referência aos padrões não só dos grandes mestres, mas também dos grandes modernos, o interesse é provocado pelo exame das categorias estéticas e pela transgressão das formas estabelecidas. Em resumo, a qualidade é um critério da crítica normativa, um louvor ao refinamento estético; o interesse é um vocábulo vanguardista, geralmente medido em termos de ruptura epistemológica (Foster, 2017, p. 58).

É, no entanto, no mesmo livro que Foster conceituará as bases de uma tentativa de teorização de fenômenos da arte em alta naqueles anos que, a nosso ver, já ali flagravam estruturas que se desdobrariam para os anos posteriores e que já naquele momento tendiam a derrubar também a ideia de *interesse* como

conceito dominante na avaliação das obras de arte, numa tendência que depois se reafirmou e que tende a esvaziar o pensamento vanguardista (ou neovanguardista - neste caso não importa, trata-se de uma grande e única tendência que se recria conforme retorna com novos desdobramentos) e substituí-lo por algo que o próprio Foster não conceituou com a mesma profundidade, nem naquele momento, e nem depois. As tendências artísticas analisadas pelo autor em seu livro de 1996 já pressionavam e tendiam portanto a desestruturar o sistema crítico que analisava as obras majoritariamente sob o critério do *interesse*, e isso já estava se tornando claro com o fortalecimento do que ele denomina arte abjeta, assim como no surgimento do que ele conceitua como arte etnográfica. Esboçava-se, já naquele momento, um outro tipo de adesão às obras, que só depois veio a se tornar suficientemente nítido. Com efeito, o mesmo autor escreve, agora em 2020:

A maneira prevalente de ver arte hoje em dia é afetiva. Se Kant retomou a antiga pergunta 'A obra é bela?' e Duchamp formulou a indagação da vanguarda 'A obra é arte?', nosso critério principal parece ser 'Essa imagem ou objeto me comove?' (Foster, 2021, p.16).

Mais adiante, ele elabora tal pensamento:

Se antes falávamos da “qualidade” de uma obra a ser julgada em comparação à grande arte do passado e, depois, sobre seu “interesse” e sua “criticalidade”, ambos medidos pela relevância em relação à estética contemporânea e/ou a debates políticos, atualmente buscamos o *pathos*, que não pode ser testado objetivamente nem sequer ser muito discutido. (Uma obra que me atinja pode passar longe de outro) (Foster, 2021, p. 16).

Aqui se esboça, ao que parece, uma dificuldade teórica de que o crítico parece se queixar, com um diagnóstico que dificulta justamente a teoria no território artístico. No entanto, gostaríamos de pensar que, no seu próprio pensamento anterior é possível encontrar pistas de uma possível teorização que permite criar parâmetros diante de um território majoritariamente pautado por tal *pathos* que ele indica. Diante do modo de relacionamento predominantemente *afetivo* com a obra de arte seria possível, assim, encontrar formas de guiar a teoria, sem negar os afetos em favor de quaisquer conceitos (nem da "qualidade", e nem do "interesse"), mas sim, no sentido de qualificar tais afetos, e de compreendê-los

de modo crítico - em suma, de compreender se são afetos que reafirmam consensos, ou que os fazem *tremem*.

Veremos que se trata de um território intrincado, pois, como apontou por exemplo Slavoj Žižek, vivemos em um momento em que não há nada mais capitalista do que ser anticapitalista<sup>3</sup>. Para tentar conceituar tal teorização, mais do que tratá-la de modo abstrato, procuraremos analisar algumas obras contemporâneas que parecem nos impor os desafios descritos acima. Antes, no entanto, será interessante retomar um pouco do raciocínio de Foster em relação à "virada para o real" e à "virada para o referente" que parece nos fornecer um ponto de partida interessante para pensar algo que estamos procurando identificar no momento atual.

A partir de um regime convencionalista em que nada é real e o sujeito é superficial, grande parte da arte contemporânea apresenta a realidade na forma de trauma e o sujeito, na profundidade social de sua própria identidade. Depois da apoteose do significante e do simbólico, portanto, somos testemunhas de uma virada para o real, por um lado, e uma virada para o referente, por outro (Foster, 2017, p.129).

Em linhas gerais, o que Foster aponta, ainda em 1996, é que, diante de um contexto Pós-Modernista onde, por meio de um esvaziamento do sujeito, grassava a arte denominada *convencionalista*, ou seja, aquela arte que tendia a diluir todos os parâmetros em uma espécie de cinismo diante de uma afirmação genérica de que *tudo é convenção* (não apenas as convenções artísticas, mas também as sociais, históricas etc.), a arte dos anos 1990 (e, poderíamos dizer, em grande parte também dos anos 2000), se dividiu em duas formas de propor uma espécie de retorno do sujeito - que ele denomina como o retorno do sujeito *traumático* (no caso do que ele chama de arte abjeta, em que o sujeito retorna, porém na forma do trauma, um sujeito que é um *outro* dentro de si mesmo); e o retorno de um *outro* como sujeito, no caso do que Foster denomina de o artista como *etnógrafo*.

O crítico vai procurar esmiuçar e entender as contradições dessas duas

---

<sup>3</sup> Referimos aqui diversas falas públicas em que o filósofo expõe essa posição contrária às exposições de arte anticapitalista comprada por bilionários etc. É óbvio também que, ele próprio sendo um fenômeno pop, seria necessário apontar que também existe espaço no "mercado" mundial para aqueles que criticam o anticapitalismo e que o denunciam como forma de conciliação etc. Nesse jogo de espelhos que parece infinito, e no qual justamente o afeto (com Foster) parece ganhar espaço por conta dessa reflexividade que poderia se desdobrar em cinismo, no entanto, insistimos, há critérios, e há possibilidade de pensar. Tentemos.

formas de *retorno*. Em relação ao *sujeito traumático*, vai questionar a medida em que por vezes o trauma é transformado em uma espécie de combustível para a reafirmação do próprio anteparo artístico que finge questionar. Juntamente com um *retorno* do sujeito traumático, nesses casos, testemunharíamos o retorno da arte e do artista ocupando um espaço de autoafirmação paradoxal, pois que fundamentada na sua própria suposta *cisão traumática*:

Muitas imagens contemporâneas só encenam o obsceno, tornam-no temático ou cênico, e assim o controlam. Desse modo, colocam o obsceno a serviço do anteparo, não contra ele, que é o que grande parte da arte abjeta faz, contrariando seus próprios desejos. Mas, então, poder-se-ia argumentar que o obsceno é a maior defesa apotropaica contra o real, o último reforço do anteparo-imagem, não seu último diluente (Foster, 2017, p. 272).

Esse risco do abjeto de "fixar-se" na abjeção será remetido por ele a certas tendências já visíveis no surrealismo, que foram retomadas e desdobradas por artistas daquele momento. Tal fixação, como uma espécie de busca repetitiva por um tipo de *verdade* abjeta, que poderia ser descoberta e exposta, acabaria por servir a uma reafirmação do anteparo (da arte enquanto instituição), e não a uma crítica a ela - na medida em que o *real* (no sentido lacaniano) deixa de ser nesse caso um elemento de desequilíbrio para tornar-se justamente o fundamento do que pode ser a retomada do equilíbrio - agora fundado em uma *outra* verdade. No momento em que o elemento abjeto se fixa, perde portanto sua capacidade de questionar e se transforma no fundamento de novas certezas (ainda que sejam certezas incômodas, desagradáveis e à primeira vista chocantes).

Mas essa tendência a novas formas de criar certezas e de buscar *verdades* fixas aparece também de outro jeito - que será o foco deste texto. Entendamos, então, um pouco do que Foster caracteriza, ainda em 1995, como sendo o *artista como etnógrafo*. Em uma referência explícita ao célebre texto de Walter Benjamin O Autor como Produtor, Foster propõe que na atualidade se gerou uma espécie de desdobramento daquela ideia - substituindo-se a categoria original do proletariado como sendo a camada da sociedade a que tais artistas (produtores) deveriam se aliar, por novas categorias políticas, que não têm mais necessariamente o lugar na cadeia produtiva capitalista como centro - daí a alteração do artista como *produtor* para o artista como *etnógrafo*. No caso, tal

conceito englobaria não apenas os artistas que se aliavam a estas pessoas, como também casos de artistas que falavam em nome próprio. O foco de Foster, mais uma vez, está nessa espécie de *retorno do real* que neste caso não ocorre por meio de aspectos *abjetos* do próprio sujeito, mas pela busca por *outros sujeitos* que não faziam parte do discurso modernista, e passam a *falar*. Nessa fala (assim como na fala abjeta) há o risco de um retorno da verdade fixa, e nos dois casos a verdade passaria a *residir no sujeito traumático* - seja o trauma pensado como algo interno ao sujeito, seja ele pensado como algo pertencente a um outro, que está "na verdade, não na ideologia, porque ele é socialmente oprimido" (Foster, 2017, p. 172).

A verdade política é, assim, projetada em um fora - seja este *fora* o abjeto no próprio eu (algo que foi em geral reprimido no passado, um trauma antigo etc.), seja a exterioridade social ou antropológica (e o trauma nesse caso é social ou político). É nesse sentido que há, segundo Foster, na arte *etnográfica* o risco de uma espécie de fantasia em ação, que faz com que o outro nunca deixe de ser outro, ou seja, apareça sempre como *contraponto do eu* (ainda que seja um contraponto que pretende renegar o eu colonialista). Ou seja, o outro, nesse caso, jamais deixa de ser outro (mesmo que fale em nome próprio), muito mais do que "fazer do outro um eu [...] em que a diferença seja permitida, até mesmo apreciada (talvez por meio de um reconhecimento de uma alteridade no eu)" (Foster, 2017, p. 176).

Tentando não nos perder nas inversões, tratar-se-ia de, com Foster, buscar *fazer do outro um eu*, o que, com efeito, consistiria em que ele - o outro - fosse também dotado, por sua vez, de alteridade. Dessa forma, questionar verdadeiramente o sujeito moderno (e portanto colonial) passaria, não por dar voz ao outro *enquanto outro*, ocupando o lugar de outro, mas sim, em uma inversão mais radical, que transformasse o outro em um eu (de modo que ele próprio seja permeado também pela diferença e pela alteridade que permeia o *eu* desde, pelo menos, Freud).

\*\*\*

Posta essa discussão, seria interessante pensar que algumas questões aí expostas foram superadas, outras - talvez - não. Algumas obras recentes fazem pensar nos desdobramentos atuais do que Foster denominou a arte *etnográfica*. A 35a. Bienal de São Paulo parece ser um exemplo interessante para pensar sobre o que atualmente se elabora neste terreno. Muitos já comentaram sobre a curadoria de tal exposição, em diversas direções. Uma das observações, feita por Bernardo Carvalho em artigo na *Folha de São Paulo*, aponta na direção de que as obras, embora buscassem uma reparação histórica, careciam de dar espaço à dúvida, que, para ele, "é disruptiva", a cultura, diz ele, ao contrário, "supõe coesão. É a lógica da moral, dos costumes, mesmo na sua reciclagem" (Carvalho, 2023). O autor aponta, no entanto, o que lhe parece uma exceção a essa tendência que crê observar. O filme *Uma mulher pensando* dos artistas Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami e Roseane Yariana Yanomami, que, ao captar as imagens da preparação e realização de um ritual xamânico que busca o contato com os *xapiri*, ao mesmo tempo registra uma voz feminina que se pergunta, em off, se o ritual vai dar certo, se o xamã vai conseguir de fato ver os *xapiri*, se ao chá vai ficar forte o bastante. Nas palavras do escritor, a voz que duvida, que faz perguntas, que não tem certezas, é uma exceção na Bienal: "ao se perguntar ela desconstrói tudo o que é assumido como inquestionável, tudo o que é comum: as identidades, o pertencimento, o compartilhamento dos sentidos. Ela desreconhece" (Carvalho, 2023). Se pensarmos em Foster, poderíamos dizer, talvez, que se trata de um exemplo de um outro que se fez eu, ou melhor, de um eu que, embora seja visto como outro, se recusa a colocar-se enquanto outro, ou seja, a cumprir as demandas que o "eu" colonial ou neocolonial exerce. Trata-se então, talvez, de um eu que se permite ser permeado por alteridade (que se permite duvidar portanto, como coloca Carvalho), e que se recusa (ou a quem não ocorre) reafirmar-se *enquanto outro* - como portadora da verdade, seja na forma da revolta, seja na forma da reafirmação de si. A forma como essa reafirmação aparece, no entanto, talvez possa ser precisada, se pensarmos em algumas obras presentes na Bienal e em alguns outros fenômenos que carregam uma característica comum, que parece ser facilmente capturada no sistema ideológico (neo)colonial: trata-se de certo gesto de *preenchimento*.





## Bienal, O Guarani

As telas do coletivo Mahku (coletivo de artistas Huni Kuin) estavam penduradas lado a lado e frente a frente, umas no alto, outras na altura dos olhos, no terceiro andar do pavilhão da Bienal. Suas cores chamavam a atenção de longe, em geral fortes. As telas eram em parte figurativas, apresentavam representações que se assemelhavam a animais e plantas, distribuídos de maneira mais ou menos constante pela superfície das telas, e adornadas, ou recortadas, por faixas em geral lineadas em preto, onde havia ainda figuras arredondadas que poderiam lembrar olhos. Assim também nas laterais das telas em geral havia essas mesmas figuras, assim como, por vezes, nos corpos dos animais, ou nas árvores. Sem interpretar demais o que poderia significar essa profusão de "olhos", há uma observação que parece possível fazer em relação a tais obras - a de que, quando as olhávamos, sentíamos ali a imagem de algo que poderia ser chamado de "vivo". Há, portanto, ali, certa vivacidade múltipla e generalizada. Desde as cores *vivas*, até as figuras em si, passando pela profusão de "olhos", tudo parecia indicar um certo imaginário vivo. Essa vida as invadia de maneira total, de modo que naquelas telas não havia *espaços vazios*. Aqui não precisamos pensar em um vazio literal, partes em que a tela seria deixada crua, mas apenas em espaços sem importância e/ou dúbios, vagos. Como ali não se via propriamente o protagonismo de nada (o que poderia ser traduzido em uma espécie de "democracia" da composição de tais pinturas, em que nenhuma parte seria mais importante que outra), não se via também espaço para elementos sem importância, e menos ainda para espaços vazios, sem preenchimento, pedaços que não emanassem a mesma potência - viva - dos outros.

Tudo se passa como se naquelas telas operasse uma espécie de tendência ao preenchimento, que poderia se espalhar inclusive para fora delas se fosse o caso - o que de fato ocorria em uma das colunas da Bienal, onde foi pintada uma figura que poderia ter "saído" de um daqueles quadros. Tal imaginário *vivo*, que é capaz de preencher vazios, aparece nas telas então, não como se cada uma delas fosse uma unidade, mas como se os seus limites fossem arbitrários e exteriores às pinturas que como que *continuam para fora de si mesmas*. Esta tendência a

continuar para fora das pinturas era presente também na maneira como foram projetadas as criações do artista Denilson Baniwa, na ópera *O Guaraní*, idealizada por Ailton Krenak e dirigida por Cibele Forjaz no Theatro Municipal, em 2023. Em ambos os casos, tal tendência à expansão do gesto da obra para fora dela, e de que as imagens como que preencham espaços para fora das obras em si parece falar de um mesmo *desejo*, que não pertence apenas aos artistas, mas também à maneira como eles são posicionados na exposição, no teatro etc.

Nossa hipótese, desde já, é que o outro fantasioso, que a subjetividade colonial a certa altura passa a imaginar como detentor da verdade, tivesse neste momento uma nova *demanda* a cumprir: a de preencher espaços vazios. Talvez, no presente novo ciclo colonialista, mais uma vez às voltas com o seu próprio vazio, o "eu" extrativista tenha saído em busca de fantasias de preenchimento do vazio que ele próprio mais uma vez flagrou em si mesmo, no seu mundo e na sua lógica, e cabe - mais uma vez - ao outro imaginado preenchê-lo. A propósito, poderíamos citar parte do prefácio com que Marcio Abreu finaliza sua obra mais recente junto à Cia Brasileira, *Sem Palavras* (2022):

Estar sem palavras diante do horror humano, diante da miséria que te esmaga como um trator e você não esquece, estar sem palavras é para aqueles que sempre estiveram sentados em cima delas como num trono ou para aqueles que sempre tiveram acesso aos púlpitos, às assembleias, aos palcos, às telas, às ondas sonoras, aos microfones. A quem sempre foi impedida a fala e recusada a escuta, dessas pessoas borbulham palavras em profusão (Abreu, 2023, p.70).

Uma leitura desse trecho da obra, que em muito parece colocar-se como seu motor (o próprio diretor e autor o cita em diversas ocasiões), à luz tanto do que fomos buscar nos textos de Foster de 1996, mas também na Bienal de 2023 e no Guaraní encenado no mesmo ano em São Paulo, faz pensar numa nova virada da subjetividade "ocidental" (ou colonial, se quisermos), que, diante do vazio que flagra em si mesma, passa a buscar as palavras em outros - e Abreu parece formular tal movimento com precisão, com a imagem de que nos "outros", ou no "sujeito traumático" (com Foster) *borbulham palavras em profusão*. As palavras que se projeta neste outro não só existem em profusão, como também borbulham. Não se trata de palavras dóceis, mornas mas sim quentes, borbulhantes, e líquidas,

como que escorrendo de maneira abundante.

Como apontado acima, cabe lembrar, também as imagens de Denilson Banawa como que pulavam para fora do palco, excedendo-o para o teatro como um todo e passeando pelos seus espaços vazios, de modo que não só as suas presenças preenchem o palco, mas tal preenchimento escapava para fora dele (também para fora das telas, na Bienal), *preenchiam o mundo*.

Como este artigo é uma tentativa de captar algo que parece estar acontecendo em diversos territórios e que parece se diluir em discursos aparentemente distantes entre si, penso que cabe a narrativa de uma anedota com pouco valor científico, mas que pode talvez explicitar um pouco mais do mecanismo ideológico que parece estar de alguma forma em jogo em todos estes casos. Em um festival de teatro internacional, no ano de 2023, uma diretora europeia me narrava suas obras. Eram três obras realizadas na América Latina. Uma delas na Amazônia brasileira. Depois de me explicar em detalhes o funcionamento dos conflitos na Amazônia brasileira, me contou que sua obra tratava de tudo aquilo, e que portanto era uma obra muito pesada, muito dura. A essa altura, disse-me que apesar disso, de toda essa dureza, havia um final que de algum modo salvava a apresentação. Durante as pesquisas na Amazônia essa diretora tinha entrado em contato com lideranças indígenas, mulheres, que, segundo ela, eram muito fortes. Ela então convidou uma dessas lideranças a participar da peça em questão. Disse-me então que, ao final da obra, a mulher indígena tomava a cena e, ao expor a sua luta, *mostrava a verdade* sobre aquilo tudo. "No final ela dizia o que a gente precisava ouvir", foi essa a expressão da diretora, a citamos de memória, sem o risco de calúnia pois não disse seu nome, mas com o risco inevitável da imprecisão. De todo modo, era esse o sentido da sua fala. Decidimos manter aqui este relato da esfera da anedota porque por vezes nesse tipo de conversa informal surgem, de maneira distraída, vetores ideológicos que em contextos formais tenderiam a serem disfarçados ou escamoteados.

A subjetividade colonial parece ter-se deslocado, de sentir-se detentora da verdade (momento em que o *outro* era via de regra visto como exótico, ingênuo, animalesco), e passou a se sentir como que esvaziada da sua confiança antes aparentemente cega em si mesma. Desde então, passou a esperar daquele

mesmo outro (antes exótico, agora sábio) o preenchimento do que ela percebe faltante em si mesma. A mulher indígena, depois de uma vida de luta e resistência na floresta brasileira, é agora levada para diversos festivais europeus para uma nova tarefa: salvá-los do seu próprio suposto vazio. Aqueles que se encontram supostamente *sem palavras* diante das diversas crises globais sobrepostas buscam palavras em profusão que borbulhem de outros, e que salvem a todos diante da catástrofe real que ocorre diante dos olhos de todos. Parece ser assim que, em linhas gerais, se move a grande ideologia oficial da cultura internacional que se alinha à oposição contra a extrema direita (esta, com uma lógica completamente diversa desta, e talvez oposta a ela).

Mas procuremos entender um pouco dessas contradições em ato na obra de Marcio Abreu, trabalho que, longe de esquematizar tais forças, as tangencia e coloca em tensão.

### Sem Palavras<sup>4</sup>

O palco é vazio, preto, apenas um banco ao fundo, e um músico do lado esquerdo, com uma guitarra, um microfone, uma pedaleira. No palco vazio se darão as cenas. Não serão utilizados objetos, salvo um microfone e um plástico branco. Além disso, figurinos. Não pretendo analisar a peça de maneira pormenorizada, em todas as suas camadas e na totalidade de seus momentos. Em linhas gerais, a obra se estrutura em torno de *relatos* (creio que seria um bom jeito de chamá-los) de diversas figuras que, em sua maioria, narram um acontecimento particular nas suas vidas ou expõem um pouco da sua vida cotidiana, seus pensamentos, o modo como vivem. Tais relatos são performados pelos atores que, o contrário de procurar narrá-los com algum distanciamento, ou muito menos ainda de tentar interpretá-los, os corporificam e os fazem *tremem* nos seus corpos. A formulação não é apenas um fraseado kitsch. De fato, existe na obra, no todo da obra, um impulso que a perpassa e que parece estar em todos os relatos, que é esse impulso de fazer tremem, ou de fazer vir à tona um certo tremor que se refere, a nosso ver, a uma busca por performar certa *vivacidade*.

---

<sup>4</sup> Como já apontado no início do texto, não faremos uma análise de todos os aspectos deste espetáculo, nem é a pretensão deste artigo, mas apenas tentaremos retomar alguns vetores centrais no sentido de compreender a maneira como a obra tangencia as questões aqui apresentadas.

Aqui são claros os ecos do pensamento de Paul B. Preciado, referência explícita do trabalho, nessa busca por uma espécie de vivacidade sem nome, pulsante, que não se reduz à binariedade, e que, de alguma forma, treme ou faz tremer. Essa pulsão, a nosso ver, perpassa todos ou quase todos os relatos performados.

Nessa espécie de panorama que a obra vai criando por meio da justaposição dos pontos de vistas de figuras diversas de uma mesma sociedade (o Brasil atual) vão se desenhando jogos de força que estão para além dos indivíduos em si, e que os perpassam perpendicularmente. Por vezes isso aparece literalmente em frases transportadas de um para outro - "como um boi indo para o abate" (Abreu, 2023, p.35), no relato do policial, e "você não come carne porque detesta a obediência do gado em direção ao abate" (Abreu, 2023, p.26), no relato do profissional de saúde - e outras. Por vezes, isso aparece apenas de maneira sugerida, silenciosa. Há, então, para além do que chamamos desse *tremor* que se espalha por praticamente todas as figuras, também uma certa tendência talvez oposta a ele, que diz respeito à ordem, à ordenação, à repressão, que no geral aparece com sombra em muitos dos relatos, e que se instaura como força opositora justamente ao tremor. É como se todos os indivíduos de alguma forma existissem nessa mesma sociedade, com pontos de vista diversos sobre ela, e sobre a vida, e a obra os posicionasse, em seus relatos, na sua proximidade e distância em relação a essas duas grandes forças - ao tremor, e à repressão. Nisso, há ao que parece uma relação profunda com Preciado - mais do que buscar encenar algo do que há ali, trata-se de olhar o mundo com aqueles olhos. Diante de certa vitalidade multifacetada há uma força repressiva que de ameaça sempre limitar os fluxos (que, na peça, não chega a se personalizar ou absolutizar, mas tende a ser identificada com figuras mais próximas à lei e à norma - o policial, a socialite), dividindo-os em categorias binárias, "o universo inteiro cortado em dois e somente em dois" (Preciado, 2020, p. 18).

Por outro lado, a nosso ver (e aqui nos aproximamos do nosso ponto), é também na pista de Preciado que, no que parecem ser os seus momentos mais fortes, a peça se recusa a retroalimentar a divisão (binária) entre *nós e eles*, que há algum tempo vem estruturando quase todo o debate público brasileiro, e nisso se recusa a fornecer combustível ao sistema ideológico colonialista ou

neocolonialista: "não trago nenhuma notícia das margens" (Preciado, 2020, p.20). Nos seus momentos menos complexos, do nosso ponto de vista, a obra recai em um discurso que reproduz essa mesma divisão.

Nos relatos performados por Vitória Jovem Xtravaganza e Viní Ventania Xtravaganza por exemplo a recusa a fornecer combustível para formações ideológicas consensuais é evidente. Ali, ao que parece, estamos de fato em Urano. Assim também, quando Kênia Dias dá sua aula de corpo, ou quando Key Sawao descreve a sua vida-coreografia, assim como quando Fábio Osório performa o relato comovente, vivo e complexo de quem tem "a vida e a morte nas mãos", a peça faz esse mesmo movimento de recusa, a peça diz: "não trago nenhuma notícia das margens". Ao contrário, fala de existências que não se fecham e não se restringem às suas funções em determinados esquemas binários de pensamento. A exceção a esse gesto parece ser, a nosso ver, os momentos em que a obra se aproxima mais (e aqui é inevitável pensar nas dinâmicas de *inversão* que caracterizam as formações ideológicas na atualidade, que livros como *O mundo do avesso*, de Letícia Cesarino, falam com imensa força) voltemos, a obra se aproxima do pensamento mais binário justamente em momentos em que se propõe a performar os relatos daqueles que são o seu "outro". Dentro de um universo ideológico clivado, que se retroalimenta justamente a partir dos ataques mútuos entre os lados separados e desidentificados radicalmente, cria-se figuras que são inimigos. E que portanto são objetificados de lado a lado. Quando a obra performa relatos de "eus" que são, diante da norma geral, objetificados como "outros", e quando o faz recusando-se a fornecer "notícias das margens" aos olhos vorazes do eu colonialista, ela reafirma sua potência de desdobrar vitalidades e de fazer mover estereótipos e consensos. No entanto, é um equívoco, a nosso ver, imaginar que essa operação deveria ser seguida de uma espécie de vingança, onde o "eu" habitual é reenquadrado como "outro" objetificado. Essa operação não funciona simplesmente porque é da própria dinâmica do funcionamento atual da ideologia dominante que ela se alimenta e se fortaleça exatamente *da divisão em si mesma*. Não basta, portanto, fortalecer o "nosso" lado, e supostamente enfraquecer o outro lado atacando-o, se isso não for capaz de *desarticular a própria dinâmica de separação em si*. Ao abrir espaço para relatos complexos, que

não se restringem à sua própria reafirmação, à defesa de si mesmos, às certezas, a obra multiplica os vetores e por isso enfraquece a tendência geral à duplicidade e à redução de tudo à divisão entre nós e eles. Mas, ao imaginar-se enfraquecendo o "outro" lado, quando o reduz ao que achamos que ele é, a obra inadvertidamente põe mais água no moinho do sistema da divisão (binária) do mundo, e por isso alimenta a máquina ideológica dominante no contexto atual (brasileiro e mundial)<sup>5</sup>.

Por exemplo, quando se propõe a performar o relato de um policial, o relato escolhido (seja ele documental ou não, isso não importa), se encaixa de maneira quase que sem nenhum ruído, sem nenhum *tremor* no que a subjetividade "progressista" projeta nessa figura - e ao reafirmar esse esteriótipo, a obra não move as categorias em jogo. Mesmo que busque o tremor, mesmo que trema, ela treme em uma direção que não multiplica mas apenas repisa o consenso. Não se trata de uma defesa da "humanização" do policial (aliás, a peça faz isso), mas sim de buscar relatos que, em todos os seus lugares sociais, sejam capazes de fazer tremer as nossas categorias mentais fixas e mortas. Neste relato, flagra-se momentos em que o texto sabe mais do que o seu narrador, como quando ele diz, "parado no mesmo lugar, sempre parado" (Abreu, 2023, p. 35), ou "Você pergunta com o sangue de quem foram fabricados meus olhos" (Abreu, 2023, p. 36), algo que nos bons momentos da peça não ocorre - e tal extrapolação dá sinal de uma voz que não está realmente olhando o mundo através daqueles olhos (como a segunda pessoa do plural parece indicar), mas sim, julgando o *relato* de fora. De certa forma, nesses momentos, o texto desautoriza a própria relação que ele propõe: "você pergunta", uma sugestão para que o público se imagine fazendo tal pergunta, no lugar daquele personagem que se imagina, mas, a pergunta em si, "com o sangue de quem foram fabricados meus olhos", é em verdade retórica, trata-se de uma afirmação, e não é uma afirmação do *relato*, mas nossa, sobre ele: o olhar dessa personagem é feito de sangue (algo que, sendo ele um policial, todos nós já pensamos sobre ele) A pergunta a ser feita, nesse caso, penso, seria:

---

<sup>5</sup> Um dos nomes para a forma como tais dinâmicas de divisão operam é a chamada *cismogênese*, conceito elaborado pelo antropólogo Gregory Bateson, que o livro de Letícia Cesarino procura compreender, juntamente com larga bibliografia, na busca de desvendar algo da lógica operante não só nas redes sociais, mas também - e sobretudo - na vide ideológica atual em geral (não se trata apenas de algo advindo das redes portanto, mas sim de tendências externas a elas, que elas tendem a fortalecer, pelas próprias características estruturais da cibernética como um todo - Bateson é um dos criadores da cibernética).

existem maneiras de performar o relato de um policial que não recaiam em mera reafirmação de certezas e tentativas de vingança simbólica diante de violências reais? É possível fazer tremer os consensos em torno também do nosso "outro"?

Talvez o momento onde essa falta da vitalidade que a obra busca fique mais evidente seja no relato da herdeira - "Uma mulher olha para fora e não vê nada" (Abreu, 2023, p. 37). A cena se inicia com a atriz adentrando o palco carregando o plástico branco (que foi usado em algumas das outras cenas também) de tal modo que parece um saco de plástico com pernas. Dali de trás, ouve-se ela dizer, "Você está em casa e não tem nada pra fazer" (Abreu, 2023, p. 37). Já nessa primeira frase, pela imagem algo patética e sobretudo pelo tom de voz, se entende o tom e o enfoque da cena. Poucas frases depois já se compreendeu perfeitamente a cena que se seguirá. Trata-se de uma mulher rica, uma herdeira, na sua casa, se embebedando de vinho e remédios e tentando preencher o seu tédio com dinheiro. A cena se apresenta rapidamente e em registro paródico, de comédia. Neste contexto, desde a primeira frase, fica evidente que o "você" que o texto evoca, e que, no jogo com a plateia nas outras cenas (por exemplo no relato do trabalhador da saúde, que é comovente porque aberto, plural, e passa pelos respiradores de maneira a um só tempo concreta e poética) têm uma função crucial de sugerir a imaginação, de se colocar no lugar do outro, no caso desta cena, esse "você" não funciona, pelo próprio tom de voz paródico, irônico e mordaz, o "você" se distancia do ator e do público, o "você" aqui é um "ela" disfarçado, ou melhor até, um "eles". A partir desse enquadramento nítido desde o início, a cena se desenrolará como uma grande sequência de escárnios em relação a "ela", ou a "eles", ridicularizando das maneiras mais reconhecíveis possíveis a figura da herdeira, *solialite*, burguesa etc. Depois, há uma espécie de delírio vingativo e/ou imaginação supostamente paranoica em que a rica se vê diante da perda repentina de seu dinheiro, o que a leva, dentro da fantasia de vingança, se ver na rua, mijando nas próprias pernas, sentindo fome etc. Em linhas gerais, trata-se de uma cena que desenha um esteriótipo e o ironiza, o faz de maneira consciente, com a justificativa implícita de que se trata do "inimigo" e portanto ele não merece complexidade. A nosso ver, embora pareça revide, tal estratégia discursiva (de reafirmação pura e simples de certezas) não nos fortalece, mas nos torna



previsíveis e restringe nosso próprio olhar ao que ele já vê de antemão, ao que já está dado no dia a dia na nossa parcela da ideologia hegemônica (que, como apontado acima, se fundamenta na divisão e se alimenta dela). Perto de seu final, a personagem se vê estranhamente próxima e quase que começa a se transformar em um rato - bicho de que diz ter fobia. Esboça-se a ideia de que há também ali uma espécie de "tremor", de multiplicidade, da aproximação com o animal, algo que a personagem recusa mas ao mesmo tempo realiza.

Logo em seguida, no entanto, num dueto incrivelmente complexo e multifacetado, a "animalização" aparece de forma exatamente inversa, apontando um trânsito fluido entre pessoa e animal. Duas performers gêmeas e trans passeiam entre serem cadelas, vadias, irmãs, transitam por um humor que não é óbvio, pela aproximação (sem mergulhar nele) com o grotesco - por exemplo quando repetem inúmeras vezes, apontando quase que cada um dos espectadores presentes "você caga", antes de concluir a frase: "e quer logo enterrar" (dito em tom de uma ironia nada óbvia). É o exemplo evidente, afirmativo, do que seria uma forma de viver e de pensar que não se reduz aos binarismos todos - forma esta que, a nosso ver, falta na abordagem da própria peça em relação àqueles que são os "outros" dela (da peça) - ou, os seus inimigos.

Também o relato do trabalhador da saúde parece ser um exemplo dessa pulsão de vida, desse tremor que transpõe binarismos e que se mostra de forma tão intensa, poética e ao mesmo tempo verdadeira, que faz efetivamente o horizonte aumentar. Assim também o relato da coreografia do cotidiano de Key Sawao, seu pequeno mundo que se expande em direções imprevistas e também sutis, a aula de Kenia Dias que nos faz olhar para o próprio músculo que faz a vida pulsar, em movimento espiralar como ela ensina, o relato que resume o embate de fundo da peça, são muitos - arrisco a dizer, quase todos - os momentos em que a peça cumpre o que parece ser o seu programa filosófico: ampliar as direções em que pulsa o vetor da vitalidade, desdobrar esse vetor para além das tentativas de reduzi-lo a uma única coisa, a um único "lado", oposto a outro, de maneira binária. Em quase tudo a obra cumpre portanto o seu *programa*.

Com efeito, segundo Helena Vieira, "esta obra é um manifesto, disso tenho certeza" (Abreu, 2023, p. 8). No que ela realiza, em quase todos seus relatos, a obra

talvez não seja tanto um manifesto (no sentido de ser algo que propõe determinada ação). Nesse sentido, ela parece *agir* um manifesto, a nosso ver, mais do que o defender ou propor. No entanto, no momento em que esse manifesto aparece de fato formulado, ao que parece ele é menos interessante do que o que a própria obra realiza. É mais um momento em que a obra como que cede à demanda que a ideologia hegemônica lhe faz. As palavras que "borbulham em profusão" parecem se encaixar muito mais num imaginário - ele sim, binário e estático - de que há "outros" que nunca foram ouvidos, e que esses outros serão capazes de suprir os vazios que a subjetividade colonialista, patriarcal etc. não é capaz de preencher. No entanto, os "eus" que a obra faz surgir não borbulham o tempo inteiro, sua vitalidade parece mais complexa do que essa imagem sugere, não se trata de uma efervescência constante. Exemplo central disso, ao que parece, é o relato performado por Vitória Jovem Xtravaganza que, escutando uma música no seu celular, amarra o cadarço na sua bota e, embora passeie em seu discurso por questões de vida e de morte, de repressão e de violência, também fala sobre amor, sobre escutar uma música no *repeat*, sobre uma vida que se recusa a colocar-se constantemente como uma efervescência constante, como uma ebulição de palavras em profusão. Ao lema de Preciado poder-se-ia talvez acrescentar, pensando no gesto deste relato, "não venho trazer o tempo inteiro grandes intensidades". Com efeito, este é um dos gestos (quase explícitos) da cena em questão. Vou apenas colocar uma bota, escutar uma música no *repeat*, e dizer algumas coisas, que não serão apenas experiências impactantes ou bizarras, "não vim aqui explicar nada de mórbido" (Preciado, 2020, p. 20). Nos momentos altos, portanto (e este a nosso ver é provavelmente o mais alto deles) *Sem Palavras* parece ir além da sua própria formulação enquanto "manifesto" - recusa-se inclusive a fornecer o tempo inteiro "palavras em profusão" e permite que aqueles "a quem sempre foi impedida a fala e recusada a escuta" também tenham o direito de estar *sem palavras*, quando este for o caso.

Temos a impressão de que a obra logra realizar essa ampliação de fronteiras, e abre de fato horizontes onde há em geral espaços binariamente fechados, sobretudo quando olha para as vozes dissidentes, as escuta, as diz, as performa. No entanto, quando ela olha para aqueles que "sempre estiveram sentados" em

cima das palavras, parece haver certa tendência a reafirmar as estruturas como elas já se apresentam de antemão.

## O Outro é um Eu

Como se apontou uma tendência que talvez seja mais geral do que uma ou duas obras, gostaríamos de indicar que não queremos com isso sugerir que se trata de qualquer força totalizante, mas sim de uma estrutura ideológica hegemônica, que tem contradições e que carrega consigo outros aspectos que são o seu contrário. Poderíamos citar nesse sentido a - já apontada por Bernardo Carvalho - obra *Uma mulher pensando*. Dentre os muitos e muitos exemplos que vão nessa direção, é interessante citar o filme *Marte Um*, de Gabriel Martins, produzido pela *Filmes de Plástico*. O escolhido pelo Brasil para ser representante do país no Oscar de 2023, sendo um filme capaz de sustentar-se em um mercado relativamente grande, parece ser um exemplo eloquente de uma obra em que o "outro" projetado pelo "eu" do sistema *neocolonial*<sup>6</sup> (no caso, uma família negra residente nos arredores de Belo Horizonte), longe de tomar para si a função de *preencher lacunas*, e nem colocando-se como contraponto do eu<sup>7</sup>, aparece sendo, ele próprio, *um eu* (ou melhor, vários). Personagens que às vezes não sabem o que fazer, às vezes recaem em seus vícios, às vezes conseguem superá-los, têm sonhos (talvez) impossíveis, vivem vidas contraditórias e incertas, em suma, que vivem como *eus* e não como *outros*. E, como eus, são incompletos e *permeados por alteridades*. Se Lacan afirmou em *As Psicoses* que o *eu é um outro*, caberia inverter a afirmação, no que, no entanto, ela precisaria ser dedobrada: o outro é um eu (*e portanto é um outro para si mesmo*).

Se o momento que vivemos cria - nas suas reviravoltas neocoloniais - novas demandas a serem cumpridas por outros imaginários, fantasiados (ou seja: aprisionados em posições fixas) por um "eu" que busca novas formas de recriar o mesmo esquema ideológico colonial, é também crucial frisar que este mesmo momento também abre de fato espaço (abertura que foi conquistada na base da

---

<sup>6</sup> Seguimos aqui o conceito de Horácio Araóz, por exemplo.

<sup>7</sup> É evidente como, na anedota narrada em relação à diretora europeia, a função delegada ali ao "outro" (a indígena militante da Amazônia) é explicitamente a de ser o contraponto do "eu".

luta) para que o dito "outro" se coloque como o que sempre foi: um "eu"<sup>8</sup> - e assim, mais uma vez, resista às tendências múltiplas de re-enquadrá-lo nas demandas que querem torná-lo mero anteparo de uma racionalidade extrativista que procura se reafirmar.

Por fim, cabe dizer que focamos as análises deste artigo em situações relacionadas ao campo da arte que Foster denominara *etnográfica* e seus desdobramentos, mas o mesmo risco poderia ser analisado no campo do que ele denomina como *arte abjeta*. No dois casos, que, nos seus desdobramentos, parecem seguir sendo os dois campos mais frutíferos e dominantes nas artes, parece ser necessário questionar as obras em relação à tendência de que elas imaginem um lugar fixo para a verdade, em geral buscada em alguma espécie de *fora* (fora da consciência patriarcal; fora da subjetividade colonial). Neste caso, talvez, ao contrário de procurar não jogar fora o bebê junto com a água do banho, parafraseando o chiste de Slavoj Žižek, seria o caso de *garantir que o bebê fosse jogado fora, para ficar apenas com a água suja. Cabe proteger* o sujeito anticolonial, anticapitalista, antimachista, em suma divergente, justamente de *ter que ser perfeito*; cabe garantir que ele tenha o direito a ser falho, incompleto, dubitativo, incerto, que ele não seja um eu puro, mas permeado por outros - este, o legado que vale a pena reter da racionalidade chamada ocidental: sua falibilidade. Estar sem palavras tem sido, sim, um privilégio daqueles que as detém, mas esta afirmação precisaria ser feita sem ironia: nossa tarefa é tornar este privilégio um direito universal<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Creemos que a essa altura já está nítido que o que questionamos neste artigo é muito menos a posição do artista, e menos ainda a posição dos sujeitos em si, posto que é evidente que aqueles que foram aprisionados como "outros" pela razão colonial nunca o foram de fato, sempre tratou-se subjetividades que nunca deixaram de produzir visões de mundo complexas e singulares, arte, literatura, filosofia etc. Como coloca Achille Mbembe, "Apesar do terror e da reclusão simbólica do escravo, ele ou ela desenvolve pontos de vista diferentes sobre o tempo, o trabalho e sobre si mesmo. [...] Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção, o escravo, apesar disso, é capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e estilizá-la" (Mbembe, 2018, p. 30). Desde a situação extrema da objetificação do outro, tratado como coisa, na escravidão, evidentemente que isso não redundava numa coisificação de fato, ou seja, o "outro" nunca deixou de ser um "eu". O que se quer ressaltar neste texto é justamente a forma como o sistema neocolonial de circulação das artes encontra formas de, mesmo sob um discurso aparentemente anticolonialista e anticapitalista, recriar-se no sentido de conservar o lugar privilegiado de um "eu" colonialista - ainda que embebido das mais belas e humanistas intenções.

<sup>9</sup> Como esboçado acima, creio que Sem Palavras, nos seus melhores momentos, fez exatamente isso: alargou o espaço da dúvida, da palavra incerta, por vezes opaca, por vezes silenciosa, para vozes que não costumam ter direito a elas. A obra, nesse sentido, não busca apenas as palavras em profusão, mas também os silêncios, a falta de palavras, daqueles aos quais sempre foi impedida a fala.



## Referências

ABREU, M. *Sem Palavras*. São Paulo: Cobogó, 2023.

ARAÓZ, H. *Mineração, Genealogia do Desastre*. São Paulo: Ed. Elefante, 2020.

BATESON, G., *Naven*, São Paulo, EDUSP, 2018.

CARVALHO, B. Obras na Bienal que buscam reparação histórica recusam contradições. São Paulo. *Folha de São Paulo*, 06 out. 2023, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bernardo-carvalho/2023/10/obras-da-bienal-que-buscam-reparacao-historica-recusam-contradicoes.shtml>

CESARINO, L. *O mundo do avesso*. São Paulo: Ed. Ubu, 2022.

FOSTER, H. *O que vem depois da farsa?*. São Paulo: Ed. Ubu: Edição Kindle 2021.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Ed. Ubu: Edição Kindle, 2017.

LACAN, J. (1955-1956). *As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PRECIADO, P. B. *Um apartamento em Urano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Recebido em: 02/05/2024

Aprovado em: 17/06/2024